

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA IN D.A.M.S. (SPETTACOLO)

MATERIA DI TESI: DRAMMATURGIA

**FRANCA RAME:
IL TEATRO AL FEMMINILE**

Tesi di Laurea di:

MODESTA RAIMONDI

Relatore:

Chiar.mo Prof. CLAUDIO MELDOLESI

Sessione Estiva

ANNO ACCADEMICO 1991-92

CURRICULUM VITAE

Cognome e Nome: RAIMONDI Modesta.

Luogo e data di nascita: Foggia, 23.01.1964.

Residenza: Via E. Perrone n. 12, 71100 FOGGIA,
Tel. 0881-29089.

Domicilio: Via A. Levanti 14, c/o Magnani, 40138 BOLOGNA,
Tel. 051-6010921.

Diploma: Maturità Classica conseguita nella sessione estiva dell'anno accademico 1982/83 presso il Liceo Classico "V. Lanza" della città di Foggia.
Votazione: 41/60.

Laurea: in Lettere e Filosofia, corso di laurea in D.A.M.S. conseguita in data 15.07.92 presso l'Università degli Studi di Bologna.
Votazione: 102/110.

Tesi di laurea in: Drammaturgia (Prof. Claudio Meldolesi e Sergio Colomba).

Titolo della tesi: "FRANCA RAME: IL TEATRO AL FEMMINILE".
Al fine di uno studio accurato ho personalmente contattato la signora Franca Rame, frequentato il suo archivio, la sua casa, adoperato il suo materiale e infine raccolto le sue dichiarazioni in una approfondita intervista, divenuta parte integrante della mia tesi di laurea.

Conoscenza lingua: Inglese, discreta.

Esperienze di lavoro: Partecipazione ad un progetto finanziato dalla CGIL e realizzato dall'Istituto di ricerche economiche "GANDALF" di Bologna, volto a indagare il grado e le aree di occupazione degli extracomunitari nel nostro paese.
Periodo: maggio-luglio 1990.

Collaborazione con l'area di telemarketing dell'Istituto di ricerca e formazione "SINNEA" di Bologna.
Periodo: maggio-luglio 1992.

Collaborazione con l'area di telemarketing dell'Istituto di didattica e formazione "TUTOR CENTER" di Bologna.
Periodo: febbraio-marzo 1993.

Esperienze varie, stagionali e part-time (tra cui vendita, attività promozionali e pubblicitarie, hostess di fiere, lezioni private, etc.).

Lavoro al botteghino del "Teatro Euclide" di Roma come addetta d'ingresso e/o alle pubbliche relazioni.

Periodo: dicembre '92.

Altre esperienze:

Partecipazione ad uno stage teatrale tenuto al Teatro "LA SOFFITTA" di Bologna dal gruppo americano "LIVING THEATRE" in giugno-luglio 1987, con conseguente spettacolo sia al Festival del Teatro in Piazza di Sant'arcangelo di Romagna (FO), che a Bologna.

Frequenza di 2 scuole di recitazione a Bologna, durante i primi anni universitari, con relativa scuola di dizione.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA IN D.A.M.S. (SPETTACOLO)

MATERIA DI TESI: DRAMMATURGIA

**FRANCA RAME:
IL TEATRO AL FEMMINILE**

Tesi di Laurea di:

MODESTA RAIMONDI

Relatore:

Chiar.mo Prof. CLAUDIO MELDOLESI

Sessione Estiva

ANNO ACCADEMICO 1991-92

INDICE

INTRODUZIONE	pag. 7
PARTE PRIMA	» 11
Intervista a Franca Rame	» 13
APPENDICE: LE FASI ARTISTICHE	» 57
1. L'incontro con Fo e i primi anni insieme	» 59
2. Le farse	» 62
3. Le prime commedie	» 72
4. Dalle commedie surrealiste alla satira politiciz- zata	» 92
5. Gli ultimi anni all'Odeon	» 106
PARTE SECONDA	» 111
Cap. 1. - Le origini di Franca Rame	» 113
1.1. Figlia d'arte	» 113
1.2. Le compagnie nomadi nella scena teatrale italiana d'inizio secolo	» 115
1.3. I Rame	» 122
Cap. 2. - La natura politica del teatro della Rame	» 128
2.1. La grande scelta	» 128
2.2. Teatro politico: nascita, opposizioni, influenze	» 130
2.3. Esempi di teatro politico	» 137

2.4. La Rame come soggetto politico	pag. 144
Cap. 3. - "Nuova Scena", "La Comune", e la situazione attuale	» 153
3.1. Franca Rame tra il '68 teatrale e "Nuova Scena"	» 153
3.2. La Rame e "La Comune"	» 161
3.3. Il momento attuale	» 174
Cap. 4. - Alcuni personaggi di Franca Rame	» 185
4.1. Le matrici artistiche	» 185
4.2. Tipologie	» 187
BIBLIOGRAFIA	» 213

INTRODUZIONE

1000
1000
1000
1000
1000

Franca Rame è una delle attrici più valide ed interessanti nell'attuale panorama teatrale italiano.

Figlia d'arte di una delle ultime e più antiche compagnie girovaghe dell'Italia settentrionale, l'attrice ha sempre recitato, e il debutto all'età di otto giorni tra le braccia di sua madre ne *La Genoveffa di Brabante* è cosa nota.

Il nostro studio su di lei vuole cercare di descrivere biograficamente la lunga esperienza di Franca nel teatro, mettendo a fuoco le fasi della sua maturazione artistica ed osservando con attenzione il suo particolare modo di usare il palcoscenico, come mezzo per la diffusione di idee e la presa di coscienza sociale e politica.

Certamente riuscire a distaccare la figura ed il lavoro della Rame da quello di un mago della scena come Dario Fo, non è stata cosa facile, sia perché la maggior parte delle tappe e dei lavori sono stati percorsi insieme ed in assoluta sintonia, sia pure per un ingiustificata distrazione della critica italiana più seria nei suoi confronti.

Il lavoro è stato diviso in due parti, la prima comprende una nostra intervista all'attrice nel maggio dello scorso anno, a cui si affianca in appendice che, senza pretese di analisi, racconta i suoi primi anni con Fo, il varietà, la deludente esperienza cinematografica, e i prolifici anni al teatro "Odeon" di Milano.

Nella seconda parte invece, attraverso il resoconto del lavoro, sia delle compagnie nomadi nella scena italiana d'inizio secolo, particolarmente dei Rame, che di alcune forme di teatro politico, particolarmente "Nuova Scena" e "La Comune", si identificano le basi artistiche e professionali dell'attrice, fornendo alcune tipologie della galleria di personaggi da lei interpretati.

Un particolare ringraziamento va al soggetto di questa tesi di laurea, Franca Rame appunto, che con la sua disponibilità e collaborazione ha permesso la realizzazione di questo lavoro.

PARTE PRIMA

Handwritten notes or markings on the right side of the page, including a date and some illegible text.

INTERVISTA A FRANCA RAME CON UN INTERVENTO DI DARIO FO

Quest'intervista ha avuto luogo l'11 Maggio 1991 nell'appartamento privato di Franca Rame e Dario Fo.

Mi ero già recata lì precedentemente e devo dire che Franca è sempre stata con me molto disponibile, anche se non sempre sorridente, dimostrandosi solo più avanti, in seguito al crearsi di un rapporto un po' più confidenziale tra noi, molto lusingata dal mio studio su di lei.

Conoscendola, ho trovato appropriata una definizione su di lei apparsa in un vecchio giornale: "Franca Rame, è come una mandorla, dura di fuori e morbida di dentro".

Il nostro incontro è avvenuto un sabato, quando gli impegni tra una tournée e l'altra, il lavoro di archivio, e tutte le altre 1000 cose che Franca svolge quotidianamente ce lo hanno consentito.

"Ho tanto da fare" mi ha detto appoggiandosi stancamente alla porta dell'ascensore "lavoro quanto tre uomini forti. Pensa che Dario non apre mai una lettera!".

Abbiamo pranzato insieme, anche con suo marito Dario Fo, che nel corso del pomeriggio ha dipinto con grande entusiasmo i "bellissimi falsi" (come li ha chiamati ironicamente Franca) a cui si dedica con minuzia e passione, e dopo una pausa è iniziata la nostra chiacchierata.

D.: Cominciamo parlando della sua famiglia, e del suo esordio all'età di 8 giorni tra le braccia di sua madre ne *La Genoveffa di Brabante*. Quali sono i suoi primi ricordi nel teatro, e a che cosa si riferiscono?

R.: Ah, io ho cominciato a recitare e parlare che ancora non sapevo leggere, quindi mia madre m'insegnava la parte bocca a bocca, e il ricordo più lontano che ho è di quando avevo, credo due anni e mezzo, e facevo l'angioletto ne *La passione del Signore* ...ma non ero l'angelo principale, ero l'angelo in seconda che mia madre aveva aggiunto per l'ambizione di vedermi piacere, di vedermi in scena, e mi aveva fatto un'abito stupendo da angioletto con le ali, e io dovevo dire ogni tanti "Pentiti! Pentiti! Giuda traditore" mentre invece mia cugina Ines aveva la parte da protagonista... insomma l'angelo più importante, e quando Gesù Cristo è morto lei diceva le cose per farlo pentire, e soltanto che questo mio zio Tommaso, che era una bravissima e buonissima persona (ride) nei panni di Giuda invece era terribile... aveva una gran parrucca nera così mi sono spaventata e intanto non dicevo il mio "Pentiti!Pentiti!" mentre mia madre si strappava i capelli dalla rabbia, poi mi ha tirato dentro in scena, mi ha sgridato e mi ha rimesso fuori e piangendo dicevo "pentiti!Pentiti! Giuda traditore che per 300 monete d'argento hai tradito il tuo Signore!".

D.: L'hanno quindi rimessa subito in scena, senza perdonare la sua debolezza?

R.: Sì... e poi più avanti ricordo... *Gli spazzacamini della valle di Aosta*... I 2 derelitti vari personaggi che facevo... avevo 4,5, 6 anni... e poi li ho fatti tutti.

D.: E in che modo si svolgeva la vostra attività... ad es. come giravate da un paese all'altro?

R.: Avevamo sempre un centro, che era dove si stava con la casa... diciamo che i ricordi miei più chiari sono quelli di

quando si stava a Varese, avevamo una grande casa e abitavamo... la mia famiglia, la famiglia di mio zio, che era il fratello di mio padre, mio zio Tommaso con la moglie e le figlie... avevamo un grande magazzino dove tenevamo tutta la nostra roba e poi alla sera andavamo nei paesi vicini, o si recitava a Varese.

D.: Era quindi circoscritta a quella zona?

R.: Sì... quando io ho cominciato era circoscritta alla Lombardia, poi siamo andati stabili a Varese per molti anni, infatti la compagnia dopo che è morto mio padre, ha chiuso praticamente lì.

D.: Il punto dell'Italia più a Sud che avete toccato qual'è stato?

R.: Mah... prima che io nascessi loro andavano un pochino più in giù, verso... che so... Bologna, però poi da che mi ricordo io eravamo sempre in Lombardia, nel Varesotto, nel Comasco... in Lombardia insomma.

D.: E avevate un modo particolare di annunciare e pubblicizzare il vostro arrivo in città, o in un paese?

R.: Mah... io vedendoli col senno di adesso, con la conoscenza di adesso, dico che erano veramente dei geni, perché loro si facevano tutto... si facevano i manifesti grandi, avevano una tipografia dove facevano i manifestini... e se dovevano andare in una città nuova, in un paese nuovo, non so... Gallarate... andavano prima, mettevano fuori i manifesti, con gli orari etc... non c'erano i giornali... cioè c'erano sì i giornali, ma non è che si usassero come fanno ora le compagnie primarie. E anche se

si recitava in un paese, in una città vicina a quella dove si sarebbe andati, si cominciava ad annunciare... cosicché era molta la pubblicità che si faceva proprio di bocca in bocca...la gente uno con l'altra.

D.: So che suo padre dipingeva la *Balorda*, la corrierina con cui vi spostavate, una volta d'argento, una volta di verde...

R.: (ride ricordando con affetto) Mio padre... lo posso definire serenamente uno stregone simpatico. Era un uomo con un grandissimo carisma... io non so se fossero bravi o no, però i nostri teatri erano sempre pienissimi. Io non ricordo di avere mai avuto un teatro vuoto, e mia madre che veniva da questa famiglia... chiamiamola "borghese", ma non con antipatia o con disprezzo... suo padre era un'ingegnere, sua madre una maestra, aveva sposato questo tipo qua ed era diventata attrice, la prima attrice, era bellissima tra l'altro... era una casalinga che recitava... lei stava un po' più con la casa con i figli e poi la sera andava a recitare a teatro con suo marito.

D.: Era brava?

R.: Non so, non so proprio giudicare se fossero bravi o non fossero bravi, quello di cui sono certa è che qualcosa in più degli altri avevano, perché le compagnie di giro, da quel che so io, hanno sempre fatto una grande fatica a stare in piedi perché... gli attori... che noi scritturavamo... avevamo sempre degli attori fissi, tre, quattro, cinque attori fissi, e dei dilettanti, cioè degli appassionati, che ci raggiungevano in tal piazza... dico piazza per dire teatro e non piazza, e gli attori, dicevo, che venivano scritturati, ambivano a lavorare con noi per la semplice ragione che noi li pagavamo tutti i giorni, perché le

compagnie di giro pagavano soltanto quando si lavorava. Quindi qualcosa sicuramente loro dovevano avere... e ce l'avevamo, perché, ripeto, i teatri erano sempre zeppi, poi io ero piccola non so... non potevo giudicare... per me erano bravi, magari erano dei cani terribili, però dei cani evidentemente con fascino... sempre che fossero stati dei cani.

D.: Il modo di avvicinarsi alla gente ritiene che possa essere una delle particolarità della sua famiglia?

R.: Sì, ma intanto era importantissimo il fatto che loro quando andavano in una città o in una piazza s'informavano sempre della storia del paese, e quindi assistendo alla storia del tuo paese (che era il loro debutto) tu ti riconoscevi... erano personaggi che erano ancora vivi o personaggi di cui la gente aveva sentito parlare cento, duecento, trecento anni prima, e avevi un modo particolare di avvicinarti a loro... entravi nella loro storia. E poi si facevano sempre delle serate di beneficenza, o per la scuola o per la chiesa o anche per una fabbrica in occupazione... c'era quindi un bel rapporto con la gente, tant'è che quando moriva qualcuno, invitavano mio padre a fare il discorso sulla tomba... sapevano tutto di noi, quando nascevamo, quando ci ammalavamo, se qualcuno moriva...

D.: C'è un'affermazione di un vecchio appartenente ad una famiglia d'arte che dice: "quando la gente del posto ti da del tuo, o pellegrino, vattene!", il pellegrino era in questo caso riferito all'attore e si riteneva che la reale conoscenza dell'uomo rompesse la magia del teatro, del personaggio-attore. Lei cose ne pensa?

R.: Trovo profondamente ridicola questa cosa, è una delle tante baggianate che si dicono attorno a questo mestiere... che io ho sempre visto come mestiere non come l'"arte"... una parola che m'imbarazza profondamente. Un'altra cosa importante della mia famiglia è che si recitava non rispettando nessun canone di recitazione tradizionale, la famosa dizione... cosa che io trovo profondamente corretta, la trovo giusta perché il contadino che è stato tutto il giorno a zappare la terra se va a teatro e sente uno che dice bene, perché, che c'ha il birignao neanche lo sta ad ascoltare, capito?... e questo, il discorso del linguaggio, credo sia una delle cose più importanti del teatro popolare vero, e che la mia famiglia, senza nessuno che glielo raccontasse ha messo in pratica da sola.

D.: Avevate mai delle serate d'onore... ad es. la prima o l'ultima serata?

R.: No, no, noi... mio babbo ogni tanto faceva la serata d'onore, o di mia madre o sua, o di mio zio, della famiglia, o la mia o mia sorella, a seconda di come era... se la commedia, il dramma o il pezzo che si faceva era... eri tu la protagonista, allora diventava la tua serata d'onore.

D.: I suoi rapporti con i non appartenenti al mondo teatrale, da bambina com'erano? Sentiva di appartenere ad un mondo a parte? Differente?

R.: No, no io non mi sentivo assolutamente differente dagli altri, perché?? Non mi sentivo assolutamente differente a nessuno... ne da una mia compagna di scuola che suo padre faceva il tappezziere o era uno ricco, era semmai la società che mi faceva sentire questa differenza, ma in negativo, perché ero

quella... la figlia di quelli che facevano teatro, perché poi sai adesso gli attori sono diventati quelle cose che uno gli tremano le mani se si avvicina ad un attore, ha la voce che trema, è emozionato, ma una volta gli attori erano semmai guardati con simpatia per quello che facevano, però, all'interno della società erano una classe inferiore... quelli appunto che fanno teatro. Io veramente sono sempre stata l'ultima della classe, ma l'ultima della classe a scuola perché così mi facevano sentire. A parte che ho un carattere che devo essere assolutamente amata dalla gente con cui vivo, con cui lavoro, sennò mi ritiro e divento una che non apre più bocca. Sono stata per cento anni timidissima adesso lo sono un po' meno, e ho 61 anni. Ho poche sicurezze, poche, perché sono insicura, per cambiare c'è voluta la politica, una presa di coscienza diversa. Comunque ritornando alla scuola, non è che fossi io a sentirmi l'ultima, è la società che ti classifica e ti dà il tuo posto, e il mio posto era un posto scomodo perché ero la figlia di quelli che facevano il teatro, quindi una categoria un po'... sai, gli attori, le attrici, erano molto chiacchierati, noi stiamo parlando di tanti anni fa, 50 anni fa e quindi io a scuola ero veramente l'ultima della classe, piena d'inibizioni, piena di complessi ed è stato un tipo di vita che mi ha assolutamente segnato.

D.: E i rapporti con le altre compagnie, intendo c'erano rapporti con le altre compagnie dell'epoca?

R.: No, no, non ne avevamo, capitava che qualche compagnia ci chiedesse di fare uno spettacolo per aiutarli a spostarsi da una piazza perché erano rimasti senza denaro e questo noi lo facevamo, lo facevamo... evidentemente tutto il lavoro che ho fatto poi, carcere e varie situazioni sociali, politiche etc., mi è proprio venuto da questa tensione che aveva la mia famiglia verso

gli altri, verso il fare, il dare qualche cosa, e me lo sono ritrovato addosso.

I ruoli poi venivano distribuiti non perché si rispettassero i ruoli ma chi aveva l'età per fare una parte la faceva, capito?

Io li ho fatti tutti, mi manca il *Rigoletto*, perché non ero gobba e non ero piccola, sennò avrei fatto anche quello. Ho fatto tutto, ho fatto i bambini piccoli e poi le madri dei bambini piccoli che erano cresciuti, ho fatto tutti i ruoli possibili e immaginabili, maschili e femminili, questo fino ad una certa età, poi quando sono arrivata ai 16 anni e ai 17 anni, chiaro che gli uomini non li facevo più, i ragazzi non li facevo più, per esempio ne *I figli di nessuno*, ne *I miserabili*, ho fatto la Cosetta, ho fatto Gavroche, poi la Cosetta grande e Gavroche grande, ancora ho fatto la mamma della Cosetta, man mano che si cresceva. Poi spesso i ruoli li facevi anche se l'età non era quella giusta, perché io magari facevo la mamma della Cosetta che c'avevo 17 anni, mentre la mamma della Cosetta doveva averne 25, cercavo di truccarmi, d'invecchiarmi... quello che è importante capire è che non c'era "competitività", non è che io "volessi" fare... quello che c'era da fare si faceva, senza discussione, ma non c'era neanche da discutere, si faceva.

Era il lavoro della famiglia. Come quando in un negozio la mamma è occupata e tu vai a vendere il salame al posto suo. Io non ho mai desiderato niente, la cosa la dico sinceramente, non ho mai mosso un dito per questo mio lavoro... ma forse perché ho sempre avuto ruoli primari da bambina, non ho mai dovuto desiderare "mi piacerebbe fare quella parte la"... o la carriera... è un'altra parola di cui non conosco il significato, la posso capire per mio marito, anche se lui non è uno che si sia mosso nella vita pensando alla carriera, forse mi viene da questa mia famiglia, da questo fatto di avere le cose da fare, senza dare importanza al tipo di lavoro che facevo... facendolo con serietà

e professionalità, ma non con passione, a me non me ne importa niente di questo lavoro, anzi non lo amo! Lo faccio seriamente, ma per me è un lavoro come un'altro, cioè io cammino sempre per terra, funzioni d'intestino, sono una persona normale... perché uno dice: "ma come, fai questo lavoro da cento anni e non lo ami?" Io lo rispetto, rispetto il pubblico, anzi mi meraviglio tante volte che recito da sola e c'ho duemila persone in platea, e nel palazzo dello Sport cinquemila, per dirti no... e dico "ma questi sono matti, muoversi da casa, prendere la macchina, parcheggiare, la baby-sitter, per vedere me!" Veramente, ma non è un'ondata di modestia fasulla... veramente... questo per me è un lavoro che mi ha dato tantissimo, ma che io non mi sono scelta, forse non l'avrei mai scelto questo lavoro.

D.: Il vostro modo di recitare com'era, aveva delle particolarità, oltre a quella di non usare la dizione?

R.: Sicuramente, non aveva birignao, noi parlavamo, fa caso quando si vede un'attore si sente subito se recita o se parla. A me gli attori che recitano... io non li posso sentire, cambio canale o esco dal teatro, perché occorre rendere la situazione e non le parole, tu devi far arrivare al pubblico in platea la situazione, cioè recitare la sintesi di un momento o di un'emozione, o di racconto etc. ma non ripetere le parole, recitare la situazione... rappresentare la situazione e non recitare. A me il più bel complimento me lo hanno fatto in Finlandia con una critica che, secondo questo critico mi avrebbe dovuto stroncare, e invece mi ha fatto il più bel complimento della mia vita. Io facevo *Tutta casa letto e chiesa* e questo critico a questo Festival a Tantere, dove si facevano tutte le opere nostre disse: "Mah, io non capisco perché abbiate fatto venire questa qui da tanto lontano e l'abbiate pagata un sacco di soldi che... non

grida, non muove le mani, parla come se stesse parlando con una sua amica di pianerottolo e non capisco neppure come mai tutta questa gente in platea stesse lì così, a bere quello che lei diceva". Questo qui mi ha fatto il più grosso complimento, convinto di farmi una critica, perché appunto l'importante è fare arrivare quello che vuoi fare arrivare, ma... normale... parlare, capito? Io nella vita non recito, e non recito neanche in scena per mia fortuna... e questo... questa forse è la cosa più grossa che mi ha insegnato la mia famiglia, ma non insegnato perché me la spiegassero, perché si apprendeva senza accorgersene, come apprendevo le parti, perché noi si recitava a soggetto.

D.: L'impegno politico della sua famiglia, se c'era di che tipo era?

R.: I miei erano socialisti quando essere socialisti era pericoloso. Per cui è il fatto raccontato dalla *Domenica del Corriere*, cioè che loro facevano spettacoli per le filande a Lignano e abbiamo un'attestato della Camera del Lavoro, ti fa subito capire che tipo di lavoro facessero, perché in quel periodo sostenere una fabbrica in occupazione... le donne in occupazione... eh eh (ride) in sciopero, se il sindacato ti manda un riconoscimento vuol dire che tu eri da quella parte, non ci sono dubbi, questo era l'impegno della mia famiglia.

D.: Nel vostro teatro di adesso, quanto c'è della tradizione della Commedia dell'Arte che viene da parte sua?

R.: Sì... be... come dire, quanto ci sia è difficile dire perché... che vuoi, ho recitato con la mia famiglia per 20 e passa anni per cui ho assimilato, e quello che ho assimilato me lo porto appresso, e molte cose di quelle che ho assimilato le ho

passate anche a Dario... perché prima Dario non recitava come adesso, nel senso che non improvvisava, era ligio al copione... io mi ricorderò sempre una sera che facevamo... Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri... era verso fine tournée e io ero stufa morta di ripetere questo testo, a un certo punto mi sono trovata in scena con mio marito vestito da prete e io ero in guepière con una gran vestaglia e una parrucca 1920, e non sapevo più chi fossi, dove stessi... proprio mi era andato via... non sapevo nulla... sapevo soltanto che stavo parlando di un matrimonio, del mio matrimonio, e lì sono andata avanti col Dario che gli cascavano i goccioloni di sudore... "ma questa cosa sta facendo!?"... aveva capito che io mi ero completamente smarrita nel copione no?... il direttore di scena che mi faceva segno "tiro il sipario"? perché io stavo parlando di tutt'altra roba... e poi improvvisamente ho avuto... mi è arrivata la parola di copione per dare la battuta a lui e sono andata avanti... tutti hanno tirato un grande sospiro, io anche per la verità, ma da quel momento Dario ha capito che il teatro si poteva fare in un'altra maniera, e da allora ha cominciato anche lui ad improvvisare, e da quel momento (ride)... nessuno l'ha più fermato, capito?

D.: E le scenografie, spostandovi come risolvevate il problema delle scenografie?

R.: Era molto semplice perché le scenografie sono quelle proprio del teatro all'italiana, vale a dire una grandissima scena di tessuto, che veniva... c'era un legno in fondo... (arrotola con le mani un lungo foglio di carta per spiegare) che veniva appesa in alto, la scena, stava giù e la tiravi su quando ti occorreva il cambio di scena al buio... il meccanismo era quello lì, molto semplice. Erano scenografie che ci faceva un

certo Lualdi che era un pittore della Scala, altre erano già di mio padre, di mio zio, non so da dove arrivassero... Lualdi era un pittore della Scala che d'estate veniva a Varese, doveva essere una persona molto umile, perché se veniva, come massimo di pazzia, a Varese a casa mia, per fare poi le scene e passare le vacanze... il trasporto era semplice, perché noi si partiva la sera in questa *Balorda*, che era una corriera poi con l'ingresso di dietro, c'erano tre posti davanti e dietro... una corrierina. Le scene erano arrotolate e le mettevi sopra, sopra i sedili c'erano le casse con i costumi e via che andavamo... felici... cantando sempre dei gran cori... e io vomitando perché avevo il mal di stomaco, ero piccola, poi?

D.: Suo marito parla spesso di quanto sia stato influenzato nel suo mestiere di attore dai fabulatori del lago maggiore...

R.: Sì sì, questo sicuramente...

D.: Lei non ha avuto qualche persona o situazione che l'ha maggiormente influenzata nel suo lavoro?

R.: No no, assolutamente.

D.: E la sua famiglia durante gli spettacoli metteva in atto la rottura della IV parete, magari con l'uso degli "a parte"?

R.: No no la rottura della IV parete è un recitare... un recitare all'interno, non è coinvolgere lo spettatore... se c'è qualcuno che ride fuori tempo io lo blocco, cioè mi attacco, come fa Dario...

D.: Lo spettatore è cosciente a teatro, secondo lei...

R.: Che stiamo facendo un teatro diverso?

D.: ...oppure è ancora uno spettatore da educare? E' cambiato qualcosa negli anni, nel tempo, oppure no?

R.: Intanto il pubblico a mio avviso è molto più intelligente di quanto gli intellettuali non pensino che il pubblico sia, perché spesso ho sentito dire: "ma questa cosa qui non va bene perché la gente non la capisce", la gente capisce tutto, dipende da che linguaggio usi e da che cosa gli porti, la gente capisce tutto, tutto quello che vuoi dire e capiscono anche di più. E poi noi abbiamo in effetti un pubblico che ci conosce, che ci segue, noi abbiamo della gente che la portava a teatro il papà che era piccola in braccio, poi ci ha visto a tre anni, poi la vediamo a 7 anni, poi la vediamo a 11 anni, cioè abbiamo la gente che ci cresce intorno. E poi il pubblico... seguendoti... non va a vedere un prodotto confezionato al quale non partecipa, siccome c'è sempre un coinvolgimento politico, o per quello che dici o per quello che reciti, o per la presentazione che fai, quindi c'è un grosso legame col pubblico.

D.: Quindi ci sono anche delle aspettative che voi sentite da parte del pubblico?

R.: Sì... certamente ...la gente da noi si aspetta quel teatro, e per la verità non li abbiamo mai delusi. Si aspetta quel teatro, un teatro di denuncia, un teatro politico e se vuoi anche di classe, e anche quelli che non ci amano e che vengono, ci dicono: "non la penso come voi però siete bravi". Però anche a quelli lì resta sicuramente qualcosa dentro, perché l'anno scorso in quello spettacolo sulla droga c'erano dei ragazzi a Roma di

Comunione e Liberazione che sono venuti in camerino, dicendo: "No, non mi avete convinto, però ci sto riflettendo sopra", quindi già riuscire a mettere il dubbio nella testa di qualcuno è una cosa importante.

D.: Riuscite a fare una satira vera anche all'interno del teatro cosiddetto "borghese" come struttura, nel senso che non recitate, più alla Plazzina Liberty...

R.: Sentimi, a me se ci dessero la possibilità di recitare alla Scala mi andrebbe benissimo, non è che perché fai teatro politico la gente in platea deve stare scomoda come stavano in Palazzina o nei Palazzi dello Sport sudati, dalle cinque del pomeriggio... non è che ti condiziona il luogo dove vai a recitare, dove vai a recitare porti il tuo discorso, capisci?

D.: E il discorso della satira come è cresciuto nel tempo, molti adesso trovano che la satira, soprattutto politica... d'altra parte anche voi vi siete orientati forse più a un discorso sociale, comunque...

R.: Scusami se t'interrompo... noi ci siamo orientati ad un discorso sociale perché della politica veramente abbiamo detto tutto. Oggi come oggi, l'unico personaggio politico che potremmo mettere in scena e usare su di lui la satira, è il nostro presidente della Repubblica che ha dato via di testa, però capisci che noi abbiamo fatto il *Fanfani rapito* per la legge sull'aborto, abbiamo fatto *Pinelli*, abbiamo fatto *Pum! Pum! Chi è? La polizia!*, se tu pensi, abbiamo fatto *Non si paga! Non si paga!* sul caro vita, abbiamo fatto *Clacson, trombette...* sui sequestri, Moro etc. abbiamo toccato veramente tutti gli argomenti, e poi per fare la satira politica, ti occorre anche la situazione po-

litica, perché per me la satira politica non sono le battute che dicono questi qui di *Striscia la notizia*, la satira politica è tutt'altra cosa, capito? e quindi mancandoti la materia da mettere in scena, in satira politica, allora vai sulla satira sociale o sulla denuncia sociale, non obbligatoriamente devi sempre far ridere quando parli, non è mica obbligatorio.

D.: Ma in un clima come quello che c'è adesso per cui puoi dire qualsiasi cosa e in realtà poi si fa fatica a colpire, in che modo cambia il modo di stare sul palcoscenico?

R.: Il modo di stare sul palcoscenico, non credo che possa mai cambiare, il fatto, dei discorsi che ti possano uscire centrati o non centrati... lo spettacolo di quest'anno per esempio *Zitti! Stiamo precipitando!* aveva l'idea, il presupposto, però è uno spettacolo che ha fatto fatica a decollare... non so neanche quanto abbia decollato... uno spettacolo faticoso.

D.: Perché secondo lei non ha avuto successo?

R.: Perché è un tema, l'"A.I.D.S.", su cui la gente ancora forse non è preparata...evidentemente è un discorso che andava visto dall'altra parte forse, dalla parte degli ammalati di A.I.D.S., quindi lì da ridere non c'è niente. Fatto è che c'aveva dentro delle grosse invenzioni, poi è scoppiata la guerra e la guerra ha staccato la gente dal problema dell'A.I.D.S.... comunque... è soltanto teatro, come dico sempre io... non muore nessuno... andiamo avanti.

D.: Tornando indietro nel tempo, quando si è staccata dalla sua famiglia e prima dell'incontro con suo marito, lei che cosa faceva, e che tipo di posizione politica aveva raggiunto?

R.: Nulla, nulla. Facevo ma politicamente non facevo nulla. Dunque mi sono staccata dalla mia famiglia perché mio padre si è ammalato e poi è morto. In un primo tempo mi hanno mandato ... i miei, a fare un corso da infermiera, in questa clinica principessa Iolanda a Milano... a vedere un goccio di sangue io cascavo per terra svenuta. Dopo i tre mesi di apprendistato mi hanno dichiarato "non idonea", allora sono tornata in teatro e ho debuttato con la compagnia di mia sorella e del marito, che era quella di Tino Scotti, e c'era la Sandra Mondaini anche che debuttava, io dicevo una battuta. E sono andata avanti di battuta in battuta per qualche anno, perché ero tanta, ero belloccia, avevi capelli biondi, andavo bene in scena, però nessuno pensava che io potessi mai recitare... non lo sapevano, non mi avevano provato... non so... dicevano "è bella e scema!" che la cosa più veloce da fare, no? Quindi invece, una sera il Dario, che ho conosciuto in compagnia con le Nava, mi viene ad accompagnare a Varese a fare uno spettacolo da mio zio, perché la famiglia continuava a recitare anche senza mio padre e mia madre, senza il gruppo nostro, no? E... era abasito perché ha scoperto che io recitavo, prendevo le risate, ...questo qui era allibito perché in compagnia con lui, Franco Parenti mi fece ripetere credo 189 volte la battuta "Il Coriolano in 5 atti" e non soddisfacevo... da "Il Coriolano in 5 atti", mi vide a tenere uno spettacolo per 3 ore e così... allora il Dario era l'unico che avesse una estrema fiducia in me, e devo dire che avendo fiducia in me mi ha sempre spinto, contro la mia volontà, perché io come lui scriveva un testo dicevo "sì, bello, ma... questa parte non la so fare", perché tali erano le frustrazioni, tali i complessi negativi che mi avevano buttato addosso che mi sentivo così insicura da non riuscire appunto a dire "Il Coriolano in 5 atti".

D.: E lì lei non aveva idea che avrebbe potuto fare il teatro politico?

R.: No! Ma facevo la rivista , ricordati che erano altri tempi... non dimenticare che il teatro politico, la politica è scoppiato nel '68, anche se Dario il teatro politico l'ha cominciato a fare da subito. Però era sì teatro politico, ma non è che io fossi impegnata in nulla, si ero nel P.C.I., facevo i Festival dell'Unità, portavo sempre il cestino dei compagni Vietnamiti a Pajetta ogni anno era sempre quel cestino: "Al compagno Pajetta", (ride) ma... facevo attività politica, ma molto... ero anche lì usata per quello che ero... mi chiamavano appunto per il Festival dell'Unità... parlo degli anni 60, quando mi sono iscritta al P.C.I.... mi chiamavano chissà, per raccogliere dei soldi della Befana per i bambini poveri di Torino... ho fatto del lavoro, ma mi usavano per quello che serviva, senza un'impegno diretto... e quando poi più avanti mi hanno offerto di diventare deputato, o assessore, una volta ho accettato a Torino di presentarmi, Torino, Pavia e Roma e sono arrivata prima, a Roma sono arrivata terza... ma senza aver fatto nessun lavoro politico di nessun tipo, però poi ho dato le dimissioni perché col lavoro che faccio... o fai l'assessore o fai il parlamentare o fai l'attore... capito?

D.: E i rapporti con le organizzazioni femministe, l'interesse per i problemi delle donne quando è nato?

R.: Diciamo che è nato col '68. Chiaramente l'interesse per le donne essendo io casualmente una femmina (sorride) c'è sempre stato... una tensione ad ascoltare, perché poi col teatro vedi la gente, le donne ti vengono a portare i loro problemi... certamente che col '68 è stato completamente diverso. Io non sono mai

stata in nessun gruppo femminista, non ho simpatia per le femministe, ma... cerchiamo di capirci bene... non ho simpatia per un certa classe di femministe, che sono poi una cattiva riproduzione dell'uomo... golose di *leader-ship*, di arrivare, di affermarsi... tutte cose del tutto comprensibili per carità... che usano un linguaggio che... purtroppo mi sconvolge, perché se tu hai una coscienza di classe e vuoi che quella là, che magari fa l'operaia che ha la V elementare cresca... devi parlare al suo livello, devi parlare in maniera da arrivare al cervello e al cuore di quella che vuoi che cresca... allora... questo qui è il mio problema, se si può chiamare "problema", ho sempre collaborato con loro, ho fatto un mare di spettacoli dando l'incasso per la "Casa della donna", per aborti... cioè loro hanno avuto con me un rapporto di rispetto come io ho avuto con loro. Non sono entrata mai in nessun gruppo femminista, però ho sempre collaborato... Diciamo che avendo dei grossi rapporti con le fabbriche, con le donne... dei grossi rapporti... però con le donne, capito? Senza un'etichetta "sinistra" o "più a sinistra" o "un po' più a sinistra" o "estremista"... con le donne.

Io ho lettere, ho documenti, ho dei rapporti con delle donne stupendi... belli... magari le ho anche un po' aiutate, chi lo sa! Perché poi ho una... le attiro come le mosche, cioè vengono, mi raccontano le cose più intime che neanche le racconterebbero al confessore... chiedono illuminazione... che io poi c'ho il buon senso della cameriera, non è che sia... evidentemente, questo buon senso della cameriera, è servito a qualche cosa.

D.: Alcuni testi, monologhi, in cui la figura femminile viene presa in considerazione, sto pensando a *Tutta casa letto e chiesa*, sono stati scritti a 4 mani con Dario Fo. In che modo, perché emerge una posizione femminile comunque molto forte...

R.: Ecco, allora diciamo così che... Dario dice "la Franca mi ha dato il compito e io ho fatto il compito in classe". E questo è vero... è vero, cioè da un'idea lui butta giù e devo dire che spesso mi sono chiesta se lui fosse proprio un'uomo, perché centrava, ma t'assicuro... c'è per esempio un testo *Abbiamo tutte la stessa storia* sul problema dell'aborto, quando me l'ha letto... dopo i testi vengono letti da me, presi in mano, rimangiati, e poi soprattutto il lavoro grosso che io faccio, lo faccio in scena, recitando... recitando raggiungo la sintesi, taglio, asciugo, aggiungo, aggiorno, se capita una storia che leggo sul giornale la metto dentro etc. Per alcuni testi è così per altri li ha scritti completamente lui poi me li ha sottoposti, e io... li faccio diventare miei... Eh sì, è una grossa collaborazione, però io siccome non voglio rubare niente a nessuno, tanto meno a mio marito, diciamo che lo scrittore della famiglia è lui. L'unico pezzo che ho scritto completamente da sola, per ovvi motivi, è *Lo stupro*, quello sì... ne rivendico tristemente la paternità (sorride).

D.: Adesso come adesso è possibile rifare *Tutta casa letto e chiesa* rimetterlo in scena?

R.: Non solo è possibile, ma quello che è sconvolgente è che è tuttora attuale. Io ieri sera ho recitato *Medea*, e d'altro canto le donne lasciate dai mariti perché invecchiano ce ne saranno finché ci sarà una briciola di mondo, e non solo, per esempio *La donna sola* io l'ho fatto in America qualche anno fa e la continuo a fare, la farò ancora, perché puoi essere chiusa a chiave in casa anche se non c'è la porta chiusa a chiave, capito? *Abbiamo tutte la stessa storia*... sono dei testi che fanno paura e li stanno recitando dovunque, in tutto il mondo... fanno pau-

ra... cioè, è sconvolgente che la donna dal '78, (quando Dario ha scritto questi testi;) a oggi la condizione della donna, un po' più avanti, un po' più indietro, è identica ancora in tutto il mondo sai sono poi poche avanguardie le cosiddette "liberate"...

D.: E questo vale anche per il teatro politico, cioè anche se sono passati degli anni è ancora attuale anche lui?

R.: Dipende da quali testi, ma testi vecchi, dico vecchi per dire di qualche anno fa, di Dario... che so io... il *Non si paga! Non si paga!* o il *Clacson trombette e pernacchi*, io credo che siano testi, ancora per molte cose, attuali, e si tratta di riprenderli in mano e metterci dentro cose di oggi.

D.: Mi racconti del debutto di *Tutta casa letto e chiesa*, come è stato l'affrontare il pubblico con questo tipo di opera...

R.: Ma interessante è forse sapere anche come è nato questo spettacolo... perché all'interno del lavoro della mia famiglia, vale a dire di Dario, io ho fatto veramente tutto, dallo scopare per terra in Palazzina, vendere i biglietti, fare le piazze... ho fatto tutto, i costumi... ho fatto tutto, e a quel punto lì però ero anche stanca di fare tutto, e in quel momento lì ho detto "be' se questa qui è la storia, che devo sempre accettare tutto quello che arriva allora... io mi sono stancata" e ho detto... e non scherzavo per niente... ho detto al Dario "io smetto di fare l'attrice faccio mille altre cose attorno a questo lavoro che c'è da fare", alché mio marito ha detto "va bene" e nel giro di pochissimi giorni ha scritto *Tutta casa letto e chiesa*... perché poi mi era venuta, aggiunta alle mille insicurezze una insicurezza in più, quella di non riuscire a far niente, quella è stata l'unica volta forse che ho, non desiderato qualche cosa...

ma che ho detto "Adesso basta... va bene scopar per terra... allora continuo a scopar per terra, a vender i biglietti e non faccio più l'attrice". La sera stessa dello spettacolo, che è andato bene, a quel punto lì avrei potuto anche lasciarlo subito... perché era un piccolo esame che io mi ero fatta... "sono in grado di parlare ancora?, Si sono in grado di parlare", e ho parlato! E poi come mi sono rapportata alla gente, sai, tu non eri ancora nata quasi, ma erano anni molto caldi, questi discorsi erano i discorsi che le donne si aspettavano di sentire... erano discorsi saltati fuori dai mille articoli che si erano letti... le mille situazioni che avevamo seguito, per cui era proprio il cacio sui maccheroni.

D.: Si, perfetto. E di *Soccorso Rosso*?

R.: ...*Soccorso Rosso*... come devo fare... è una roba lunga... cercherò di sintetizzare... allora, diciamo la tensione di fare spettacoli per dare l'incasso a questa cosa o a quest'altra cosa... il fatto di avere i biglietti a grossa riduzione per gli operai etc. etc.... era abituale per la compagnia di Dario e me. E *Soccorso Rosso* nasce esattamente un giorno che è arrivata la vecchia bambinaia di mio figlio piangente che avevano arrestato suo figlio a una manifestazione a Firenze... avevano arrestato questo ragazzo, più altri sette o otto ragazzi che erano andati a disturbare un comizio di fascisti... questa donna era sconvolta, stravolta e mi ha talmente coinvolto... perché poi erano tutti figli di proletari, che proprio di getto alla gente in platea ho raccontato questa storia come la racconto adesso, e dico "chi di voi vuole mandare due righe di solidarietà... o mille lire... etc. si faccia vivo". Alla fine dello spettacolo, fa conto che saranno venute quattro persone... ai quali ho dato l'indirizzo di questi ragazzi... poi l'annuncio l'ho fatto ogni sera, e nel giro

di... due mesi o tre mesi... eravamo in diecimila... diecimila persone succedeva che quando ti trasferivano dal carcere di Milano al carcere di Poggibonsi... o che so io... a Messina... tu arrivavi a Messina e trovavi già il compagno o la compagna che ti facevano trovare il pacco, che ti procuravano l'avvocato, che ti davano diecimila lire... è stata una bella storia che è costata magari sul piano del lavoro... perché andavo in scena ed era l'unico momento in cui non c'avessi una madre che mi dicesse "per favore... hanno arrestato mio figlio... come devo fare, trovami l'avvocato... l'hanno trasferito... chiama il ministero etc." ...però è stata una bella storia.

D.: E avete avuto molti problemi con le istituzioni, vi hanno ostacolato molto?

R.: Ma... sai... fino ad un certo punto... perché... il fatto di essere così in tanti... poi noi avevamo platee... che so... arrivavamo a Bologna nel Palazzo dello Sport eravamo settemila persone... quando hanno tentato di arrestarci è stata una tale mobilitazione in Milano che la sera alle otto davanti alla Palazzina... fin dove guardavi c'era gente... noi abbiamo recitato un po' nervosi... a dir la verità, però avevamo un'enorme seguito di pubblico capito? ... e tutti quanti gli avvocati... dicevano: "...se vi devono arrestare, vi devono arrestare in mezzo alla gente, per cui stasera non vi arrestano"... questo poi era un periodo di totale fantasia...

D.: Che spettacolo stavate recitando?

R.: Sto pensandoci un attimo... può essere il *Fanfani rapito* una cosa così. Comunque per *Soccorso Rosso* non è che c'abbiamo fatto poi chi sa che cosa... hanno tentato molto di farci delle

cose ma ripeto... per questo grosso seguito di pubblico, di opinione pubblica di mobilitazione, era difficile... perché poi di illegale non c'era niente... sai... vero che se avessero voluto appiopparci qualsiasi cosa ce l'avrebbero appioppata perché... bastava che due pentiti dicessero qualsiasi cosa e venivano da noi... ma nessuno per fortuna c'ha tirato dentro per nessuna cosa. Comunque alla fin fine erano più di ottocento i detenuti di cui mi occupavo, perché c'erano i detenuti per reati politici e c'erano i detenuti per reati comuni che avevano poi acquisito una coscienza di classe... sai sono due parole che io non posso più dire... "acquisito una coscienza di classe"... in carcere in contatto con i politici... però non so usare altre parole.

D.: Adesso pensa di ricominciare con un'iniziativa di questo tipo con le carceri, oppure ha smesso definitivamente?

R.: Ho smesso... ma tutte le volte che serve qualcosa... o un trasferimento o centomila lire o una macchina da scrivere mi muovo, però è proprio diverso il momento politico, adesso mi occupo di altre cose... di A.I.D.S., di bambine violentate... perché poi se tu hai la tensione, se tu hai la voglia di occuparti di questi problemi sociali ne trovi dieci al giorno, devi soltanto scegliere... immigrati etc.... ci sono mille cose da fare. Come sono buona!! (ride).

D.: Le leggo adesso un commento a *Tutta casa letto e chiesa* di C. Valentini, dice "A costo di darle un dispiacere, perché so quanto tenga ai ruoli drammatici che pure interpreta molto bene, devo dire che per me il vero filone di Franca Rame, il più autentico, è quello comico-grottesco, ed è una conquista non da poco perché nella storia del teatro a far ridere sono stati

sempre solo gli uomini". Lei si sente adatta più a quale ruolo in scena, e poi cosa pensa della comicità e le donne?

R.: Io rischiando forse di essere presuntuosa, che per la verità, purtroppo questo non mi appartiene... anzi mio marito mi sgrida sempre, dice "dovresti esser un po' più presuntuosa!"... si si... io condivido sicuramente... far ridere è più difficile che far piangere quindi la Chiara Valentini mi ha fatto un complimento ma... diciamo pure che i due tipi, i due ruoli, seppur così distanti l'uno dall'altro... non ho difficoltà... i pezzi che faccio drammatici mi vengono molto bene... devo dire che i silenzi che sento durante un pezzo drammatico poche volte li ho sentiti in teatro e mi vengono bene anche i pezzi comici...

D.: Ma non l'è più caro un ruolo rispetto ad un altro...

R.: No... quel che mi arriva mi va bene...non prediligo un ruolo al posto di un altro.

D.: E' una questione di professionalità...

R.: Non so dirti... non so dirti... forse mi viene da questa abitudine che avevo di recitare qualsiasi cosa capitasse nella mia famiglia... ne parlavamo prima... forse mi deriva da questo...

D.: Secondo lei alle donne si addice più il comico o il tragico in teatro?

R.: Sicuramente il tragico è più facile... perché... vedi siamo sempre qui... un uomo che fa l'ubriaco fa ridere, una donna che fa la ubriaca è un po' fastidiosa... e anche poi perché far

ridere è sicuramente più difficile... invece far piangere... non si fa nessuna fatica.

D.: Franca Valeri a questo proposito ha detto che le donne si prendono troppo sul serio per riuscire a far ridere. Sono, come natura, forse più complesse per riuscire a ridere su di sé e quindi far ridere anche gli altri... lei concorda con un tipo di giudizio di questo tipo o no?

R.: Mah... sicuramente le donne si prendono troppo sul serio, ma non si può dire di meno degli uomini, perché anche gli uomini si prendono molto sul serio nei ruoli che svolgono, per carità. Non so se questa sia la vera ragione, io non... vedi il mio imbarazzo in genere, nelle interviste etc. è che una si rivolge a me pensando "...l'attrice..." lo dicevo prima, io sono una che cammina sempre per terra che funziona l'intestino e non vedo questo... non mi sono mai soffermata su una ragione o l'altra rispetto al mio lavoro... ma forse è negativo... forse dovrei buttare lì anch'io frasi che passeranno alla storia... ma non ne ho mai detta una, non so cosa farci... a me il più grande imbarazzo me lo ha dato una scuola che è arrivata da... dalla Norvegia, e c'erano queste ragazze, che erano anche tante, che mi guardavano come la Santa Maria bambina sotto la campana di vetro, ed era una cosa che mi metteva in un disagio mortale... e poi una di loro facendosi proprio coraggio m'ha detto "Signora ma lei come fa a preparare un personaggio?" ...io dico "...lo studio, lo studio e poi lo faccio" e lei è rimasta malissimo, e io ero lì che mi chiedevo "che cosa potrei dire per sconvolgere?" ... ma non mi veniva niente perché io non ho... questo lavoro lo faccio come un lavoro... è come chiedere al salumaio "ma lei quando affetta due etti di prosciutto, oltre all'orgasmo di farlo pagare cinquemilaottocento lire l'etto come questo ladro qua sotto..."

cos'ha?" ...eh niente... affetto il prosciutto crudo! e veramente un giorno forse mi ammazzerò quando scoprirò veramente la negatività di questo mio discorso...

D.: Quali crede che siano le sue particolarità nei confronti delle altre attrici? Crede di avere degli epigoni?

R.: Diciamo così che queste sono cose che vengo a conoscere dai ritagli di giornale, io non lo so perché non vado a teatro, non m'interessa il teatro, mi addormento... è una cosa tragica!

D.: Non va mai a teatro a vedere spettacoli?

R.: No... mi annoio tremendamente, no, non m'interessa il teatro... sono anni che non ci vado, non m'interessa.

D.: Non le interessa perché vive già?

R.: No no, ti ho già detto che ...non ho amore per questa professione quindi io non vivo niente... io sono una che arriva in teatro che si è già fatta le sue otto ore di lavoro in ufficio o dieci... occupandosi d'altro. No, non m'interessa, perché o c'è qualcosa di molto particolare e allora sono spinta... qualche novità, ma novità non ne trovi in teatro, è un teatro di morte quello che stanno facendo.

D.: Non ci sono nuove leve quindi?

R.: No, è difficile, perché un'autore nuovo prima che riesca a farsi recitare un testo e che riesca a trovare il teatro e che riesca a trovare la compagnia... loro vanno... in genere le compagnie italiane, vanno sul sicuro... vanno sul velluto, vanno

sulle sovvenzioni ministeriali e... e quindi è un'altra storia, e autori nuovi ne vedono pochissimi... ce n'è qualcuno... ho visto qualcosa delle settimane fa ma veramente di una noia...

D.: E la comicità come quella di Paolo Rossi nella commedia che ha fatto?

R.: Paolo Rossi non ho visto la commedia che ha fatto però Paolo Rossi è un nostro pupillo, l'abbiamo quasi allevato e svezzato, è bravo ha dei buoni tempi teatrali, è un attore che si farà più di quanto non si sia fatto... è uno bravo.

D.: Si può parlare in questo senso di voi come eredi legittimi della commedia dell'arte, e quindi... la domanda poi è a chi lascerete questa eredità?

R.: In questi giorni c'era un articolo ieri o l'altro ieri sulla Repubblica che parlava di Gaber, Jannacci, Paolo Rossi, li chiamava "tutti figli di Fo". Ecco, diciamo che sicuramente uno come Dario non può passare nel panorama del teatro italiano, soprattutto come scrittore, e anche come attore... perché sono due doti molto grosse che lui ha e... così... senza lasciare niente. Per forza di cose qualcosa deve rimanere.

D.: Però di veri eredi del vostro tipo di comicità... Jannacci è Jannacci comunque, che possa essere considerato in un certo senso "figlio di Fo", come Gaber etc. è un conto, però che proseguano sul vostro...

R.: Non te lo so dire, perché di gente che fa pezzi nostri ce n'è tanta, specialmente ragazzi giovani, ne abbiamo notizia sempre dall'eco della stampa... ritagli di giornali, ma... non li

abbiamo visti e questo qui si scoprirà più avanti, quando saremo morti ci sarà qualcuno... Adesso c'è stato qualcuno che ha fatto delle cose nostre... parecchia gente, specialmente compagnie di piccoli dilettanti fanno cose nostre...

D.: Il "teatro di Parma" aveva fatto...

R.: Sì, ma tanta gente, tanta gente, sai... bisogna poi vedere come li fanno però, come crescono e che possibilità hanno, perché ti ripeto... i giovani non hanno spazio in Italia... non hanno spazio.

D.: Tra i personaggi femminili che suo marito ha scritto per lei nel corso degli anni, pensa ci sia un'evoluzione? Hanno delle tipologie costanti o sono tutti distaccati?

R.: Ma... sono... tutti diversificati e tutti gli stessi... può sembrare una bizzarria questa mia... perché sono le varie facce di varie donne che però possono appartenere tutte alla stessa donna... per es. l'operaia del *Risveglio*, può essere benissimo la stessa operaia di *Non si paga ! Non si paga!* o può essere benissimo la parrucchiera di *Clacson trombette e pernacchi*...

D.: Rispetto alla *dolce ingenua* del periodo borghese non c'è una continuità?

R.: La *dolce ingenua* del periodo borghese purtroppo sono queste etichette che ti da la stampa, perché io la *dolce ingenua* del periodo borghese non so cosa voglia dire... non so nemmeno che significato possa avere il periodo borghese, perché Dario quando ha scritto *Il dito nell'occhio* e *I sani da legare* erano

spettacoli che davanti alle chiese c'era scritto sempre tra gli spettacoli sconsigliati... ed eravamo sempre noi per cui sai... il periodo borghese, bisogna dire una cosa diversa, era il periodo di più grossa censura. Allora c'era la censura, e capitava che la sera prima del debutto, ti facevano fare lo spettacolo e dicevano... "questo no, questo no... questo no questo no" anche per delle cose più che innocenti. Allora dovevi tagliare, noi abbiamo avuto molte denunce che sono finite in nulla, perché non abbiamo rispettato la censura. Però all'interno di quello che tu chiami "teatro borghese" era la struttura borghese, era il teatro... che li avremmo desiderati anche nel tempo... nel periodo '68/'80 quei teatri... che sono comodi, riscaldati, però i testi che facevamo erano quelli... ovviamente. Un'anno non c'era modo di parlare di nulla e Dario ha scritto *Chi ruba un piede è fortunato in amore* che era una bellissima storia... satira sociale... se vuoi ... satira a una certa borghesia e di politica lì ce n'era poca... ma non si poteva parlare... non c'erano santi... o accettavi questo o non trovavi i teatri che ti facessero lavorare.

D.: E ci sono stati dei personaggi per lei più, importanti di altri?

R.: Diciamo che mi ricordo di più i personaggi odiosi... quelli che in teatro si chiamano le tinche... che sono... per es. tinche, vuol dire... ricordo ad esempio *Isabella, 3 caravelle e un cacciaballe* che era la storia di Colombo alla scoperta dell'America... ecco, quello era un personaggio che ho odiato con tutte le mie forze, perché parlavo dal principio alla fine e non gliene fregava nulla a nessuno... il Dario faceva "oh" e tutti "ooohh" si buttavano a terra dal ridere. Allora poi mi ricordo i personaggi più tincosi... che so... ne *La signora è da buttare*

facevo otto, nove personaggi... continuavo a cambiarmi in ogni angolo del palcoscenico... però alla fin fine sono dei personaggi che non ti danno niente. Poi dei personaggi belli ce ne sono stati un sacco... questo ultimo spettacolo che ho fatto *Parti femminili*, dove c'erano due atti unici, per me sono i più bei pezzi di teatro che un'attrice possa fare che sono *Una giornata qualunque* e *La coppia aperta*, infatti sono i più rappresentati nel mondo... e in quei personaggi diciamo... mi riconosco io, si riconoscono le donne, infatti si sono scatenate... si scatenò una rissa alla fine dello spettacolo... ma anche con *Tutta casa letto e chiesa* mi ricordo a Palermo che mi han chiamato alla fine dello spettacolo... "vieni a vedere, vieni a vedere!" ...e c'era una ragazza... 25/28 anni, che prendeva a borsettate il marito... perché evidentemente lo spettacolo metteva la fotografia davanti, anche se tu non... non subivi tutto quello... quello che c'era nello spettacolo, però sicuramente c'era qualcosa, e questo qui a Palermo... a borsettate... ma fu una scena bellissima... le abbiamo battuto le mani.

D.: Sente di essere migliorata come attrice rispetto a venti trenta anni fa?

R.: Ah sicuramente, il fatto di maturare ti serve... io ho visto a Londra... con mio figlio... la Ivon Brasland che al National Theatre faceva *Tutta casa letto e chiesa*... e lì ho scoperto due cose interessanti, la prima che lei faceva delle pause tremende e ho detto "be se le fa lei... le posso fare anch'io"... perché il fatto di non fare pause è un'insicurezza... il fatto cioè di fare in fretta a finire no? e lì ho provato le pause, anche di sera le ho fatte e andavano benissimo, invece la soddisfazione è che lei questo pezzo qui ha dovuto toglierlo no? ...la *Medea*... ha dovuto toglierlo perché non le funzionava,

pensa che bizzarria... non le funzionava la *Medea*, forse perché non faceva la presentazione prima, così lei lo ha eliminato, mentre io l'ho fatto ancora ieri sera, per cui...

D.: Tornando al teatro politico e alla censura, il fatto che ci fosse una censura in qualche modo aiutava e stimolava il discorso critico, perché se c'è una censura, c'è qualcosa contro cui scontrarsi di visibile. Purtroppo adesso sono più subdoli forse i meccanismi, quindi in che modo bisogna continuare a fare satira politica adesso?

R.: Ma intanto la satira politica che fanno adesso continuo a dire che non è satira politica ma è qualunquismo o di destra o di sinistra... quello che vuoi o tutte e due. Il fatto comunque che ci sia un modo subdolo di boicottare uno spettacolo, se centrato nella sua satira politica o sociale è chiaro, però attenzione, gli anni sono passati... vale a dire adesso il signore qui presente (si riferisce a Fo, che disegna nella stanza accanto) è l'autore più rappresentato in assoluto nel mondo... è uno che non ha mai fatto cilecca, è uno che ha un grosso seguito di pubblico e quindi le strutture cosa devono fare... i tempi sono cambiati e allora ti accettano perché sanno che riempi il teatro, che la gente va via contenta... e quindi sono loro semmai che hanno chinato un pochino la testa. Io ti dico, la cosa più divertente è stata in Russia, quando hanno dato questo pranzo, noi eravamo lì per questo Festival del teatro italiano... a Mosca... e abbiamo aperto il festival con *Mistero buffo* e han dato questo grosso ricevimento al Cremlino, proprio grande ricevimento... e c'era questo ministro della cultura che c'ha trattato dicendo "questi grandi artisti..." ripeto... a me "artista" è una parola che m'imbarazza sempre... e lì la cosa più comica che è avvenuta... è che anche quelli dell'E.T.I. quando hanno preso la parola, anche

loro hanno detto "questi nostri grandi artisti..." e pensare che c'hanno boicottato per una vita... sono tre, quattro anni che ci permettono... io sono tornata al Duse, alla Pergola, nell'87 se non mi sbaglio, per vent'anni siamo rimasti fuori... per cui sentire questi che dicevano "...questi nostri grandi artisti..." mi ha fatto morir dal ridere, hai capito? Comunque lo scontro politico si è attenuato, perché... si è attenuato proprio nel paese, si manda giù tutto... e quindi tutto è un po' più facilitato... siamo la compagnia che ha meno sovvenzioni d'Italia, però grazie a Dio abbiamo sempre i teatri pieni, non piangiamo.

D.: Volevo chiederle, a proposito della sua collaborazione alla drammaturgia con suo marito, in che cosa è evidente il suo apporto?

R.: ...(ci pensa e chiama suo marito)... Dario!!! Vieni qua un minuto dai! Vieni qua un'attimo su! ...Sta dipingendo... non fa che fare dei gran falsi... e dice... "guarda che falso stupendo ho fatto!"

Ma non so come... ti posso fare degli esempi... è capitato per un pezzo sul terrorismo, Dario spinto sempre da un bisogno di mettere in scena le storie della... del carcere di cui mi occupavo, le tragedie del carcere... ha scritto questo pezzo *Una madre*... poi questo pezzo l'ho preso in mano e c'ho messo le mie esperienze dirette col carcere, quando andavo a visitare gente etc. ...è un'intrecciarsi... lì è molto curioso vedere, come ti dicevo, come si sono sviluppati i testi, come hanno girato e qual'è la sintesi finale, perché la sintesi in teatro è la cosa più importante. Oppure per altri testi... lui si è sempre molto agitato quando scrive perché... il mio esame... come dire quando lui mi propone un testo... a parte che io i testi li leggo riga per riga perché ogni pagina che scrive me la da, la leggiamo

insieme etc.... poi il testo finale, il giudizio... al mio giudizio devo stare molto attenta perché lo posso mettere in crisi... veramente terribili perché... d'altro canto io non mi posso permettere l'eleganza... se te, non ti conosco e mi fai leggere un testo io dico "...ah bello..." perché poi fare i complimenti è la cosa più facile del mondo... te la cavi in fretta... il fatto di fare una critica decisa e forse anche non chiara perché "sento" che il testo non funziona... che cosa succede?

Cominciai con *Aveva 2 pistole con gli occhi bianchi e neri* però non sapevo... poi ad un certo punto ho localizzato i punti che secondo me non funzionavano e glieli ho tutti segnati... ma lui dice "...sai avrai anche ragione..." siamo negli anni '60/'61 "...avrai ragione però io aspetto il pubblico..." e abbiamo fatto lo spettacolo e la sera della prima il successo è stato di rispetto ma distaccato... è finito lo spettacolo e Dario m'ha detto "fammi i tagli che li mettiamo..." e da quel momento si è messo in movimento un meccanismo tale... ma veramente anche mortale perché, ti dico, non sempre io so cos'è che non funziona, so che non funziona! E lui, povero uomo ogni tanto dice che gli verranno i capelli bianchi per colpa mia... però alla fin fine... tante volte ho anche sbagliato nei miei giudizi... chi lo sa... io sono convinta di aver sbagliato pochissimo... lui dice che tante volte ho sbagliato... (ride) Ma sai sono due persone che quasi sempre stanno le 24 ore insieme, che lavorano insieme... che proprio respiriamo sullo stesso ritmo... questo qui è vero... quando io sto male Dario sta male e viceversa... senza contare che quando io mi arrabbio per qualche cosa, Dario si mette a letto a dormire e si sveglia dopo tre ore... se sono ancora arrabbiata si riaddormenta... gli prende una specie di coma... ma è vero... (ride)... è una cosa incredibile! E quindi evidentemente c'è questa unione nel lavoro che funziona anche... ieri sera sono

andata a teatro alle 22.15 per vedere se si cambiava la maglia... se magari si distraesse... con la maglia bagnata... m'ha costretta a pitturarmi in 5 minuti, a cotonarmi i capelli e andare in scena a fare la *Medea*... che io ero per dire... sono arrivata lì per caso... "Fallo! Fallo!"... e mi ha buttato in scena e l'ho fatto. Lui appena può mettermi... (ride facendo un gesto con le mani)... perché lui per me ha sviluppato questo rapporto di marito e moglie che è diventato un rapporto di parentela... ma profonda... io sono la sua bimba più piccola, la sua mamma che lo sgrida...

Diciamo che Dario dice "Mia moglie mi ha dato il compito in classe, mi ha dato l'argomento..." tante volte non gliel'ho dato neanche l'argomento... se lo trova da solo... e niente, lui scrive, e si discute... questa cosa qui mi pare... studiando il testo io trovo quello che è in più... ma la collaborazione reale, la crescita reale del testo... da parte mia è quando vado in scena, quando comincio a provarlo... allora li sento tutte le scorie, tutto quello che è inutile, quello che ci manca... e soprattutto cresce quando lo recito sera dopo sera con la gente, tant'è che Dario con *Tutta casa letto e chiesa*... lui era in giro a fare *Mistero buffo*, poi magari dopo due mesi arrivava e diceva "Non riconosco più lo spettacolo!" cioè "...non è più quello che ho scritto io perché c'è..." poi non è così esagerata la cosa... ma c'è davvero un'evoluzione... se adesso io recitassi questa sera, metterei questo fatto di un'infermiera che hanno licenziata perché ci sono due che hanno avuto un'erezione... lo avete letto sul giornale? ...una cosa di una comicità... questa povera donna ...54 anni... è stata licenziata perché ha rasato il pube a un ragazzo di 20 anni e a un ragazzo di 60 che dovevano essere operati no? I quali hanno avuto un'erezione... ma lei dice "...io c'avevo i guanti, avevo messo un asciugamano sul loro sesso e dicevo - spostate a sinistra se depilavo a destra e viceversa - e

poi l'ho scritto sul mio diario della giornata perché il medico doveva saperlo prima di operarli che questi avevano auto un'erezione" e questi qui l'hanno licenziata di tronco. Lei dice "Io taglio peli da trent'anni..." se io c'avessi lo spettacolo mio "stasera lo metterei dentro... anche in altre occasioni cose quotidiane le mettevo dentro lo spettacolo. Nel mio testo quindi c'è una struttura, c'è un canovaccio, una base su cui lavori... e poi tagli altre cose... perché se tu lasciassi dentro tutto durerebbe quelle 27 ore per cui insomma... non regge...

D.: Ma la collaborazione alla drammaturgia, c'è sempre stata e ad un certo punto si è ufficializzata, ha cambiato intensità... ha cambiato modo di...

R.: No... ad un certo punto si è ufficializzata nel senso che, avendo fatto questi spettacoli sulla donna mio marito ha voluto a tutti i costi mettere sul manifesto il mio nome come autrice... cosa che sentivo che non ... adesso sì, sento che mi spetta ma allora sentivo che no... che non mi spettava... perché io non è che avessi fatto chissà che cosa sui suoi testi, perché i testi erano suoi... soltanto che lì erano gli anni caldi... "ma come una donna che va a recitare i testi scritti da un uomo..." e queste sono le follie... perché se c'hai il drammaturgo in casa, perché devo andare a prendere una brutta cosa scritta da una donna perché lui è un uomo... no!!! Non lo castro e uso quello di buono che mi può dare... e per altri testi non è che il mio apporto... magari era anche determinante per una soluzione di testo... però il testo lo aveva scritto mio marito.. poi io sono una che già vuol poco in genere, figurati se voglio... Dario! La smetti!? (lo chiama) Perché sono domande che puoi rispondere te... (al marito) Mi chiedeva come potrei classificare il tipo di collaborazione che io ho avuto sui testi.

(Arriva Fo) La prima cosa importante è che molti testi... ad esempio quelli femminili, le idee sono partite da lei... poi importante è il fatto che io ad es. stendevo una versione e lì cominciava la critica a certi passaggi, la sintesi... arricchire certi passaggi e certe situazioni... e poi soprattutto come c'ha messo mani lei durante lo spettacolo... ci sono certi... basta ad es. confrontare il testo come io l'ho scritto... e come è stato poi stampato dopo dieci anni da Einaudi per notare la grande differenza, con tagli, con tagli, con cose aggiunte, con battute, con variazioni... addirittura con spostamenti di chiave... lo spettacolo ad esempio della *Coppia aperta*, nella I edizione non finiva così... il ribaltamento è avvenuto in seguito al discorso che s'era fatto perché Franca diceva... "no, io mi rifiuto di vedere sempre le donne perdenti, sempre che lo prendono in quel posto, etc. etc."...

(Franca) ...perché lì c'era tutto questo moralismo negativo... perché tutta la storia che io racconto di avere un'altro uomo... alla fine non era vera... no! è vera!... No, perché sai, la moglie e la mamma sono quelle che non sono le puttane... per cui... puttane intese... intendiamoci...

(Dario) ...il risvolto del suicidio del marito è venuto fuori tutto dopo... c'è stato l'inventario in conseguenza di un dibattito nel quale lei aveva imposto ...ad un certo punto... una diversa chiave di svolgimento... che poi il finale così determina uno scatto... guardavo adesso... è la commedia più rappresentata, più perfino di *Non si paga Non si paga!* e *Mistero buffo* ...e *L'anarchico*.

(Franca) ... e poi c'è tutto un lavoro sommerso che faccio io che si risolve nei libri Einaudi con un - a cura di...

(Dario) ...lei è una che ha una considerazione di se stessa che è ...la cacca dei gatti... è molto più importante voi la vedete così decisa... ma... ieri sera sai che non voleva entrare in scena... poi ha avuto un'ovazione... un trionfo... non so quante volte ha dovuto uscire, e ho dovuto ricattarla, ho dovuto dirle "lo fai per me, per favore", senno lei non ci sarebbe mai andata, e 'stasera non ha voglia di tornare ancora (ride)...

(Franca) ...be (ride) ...be insomma dicevo che tutti i testi che vengono e stampati da noi, da questa mia piccola casa editrice o da Einaudi, lui scrive il primo testo, e poi non lo guarda più, per cui...

(Dario) ...non è vero! non è vero!

(Franca) ...no, ci lavori sopra durante l'annovamento ...ma la preparazione del testo da stampare... Dario... dimmi quale testo...

(Dario) Si è vero...

(Franca) ...ah! ecco! che ci lavori sopra...

(Dario) ...ci sono testi che mi escono dagli occhi...

(Franca) ...ma esce dagli occhi anche a me eh! La differenza è questa, che esce dagli occhi anche a me, ma io devo per la registrazione tirare giù tutto il nuovo testo e fare la didascalia... che per alcune non sono capace ed è terribile...

le parole e non dimenticarsi

gli lascio dei messaggi tremendi ovunque, "scrivere la didascalia... Porco Giuda Dario!" e poi niente, la correzione delle bozze... ecco io devo dire che tutta la mia vita si può riassumere con questo esempio... che ci sono i monumenti con i piedistalli no? ...i piedistalli che sostengono bene... il piedistallo sono io... così, con questo sacramento (si mette in posizione china per imitare il piedistallo)... ma è vero, è vero! Ma sai che lui dei testi che io pubblico, che sono tanti, guarda la copertina e fa "...bello!" Lo guarda e lo ripoggia lì. Ore a centinaia di lavoro... giusto qualche volta dice "be, facciamola celeste". D'altro canto è colpa mia, lui era abituato dalla sua mamma che gli infilava le calze, per cui è già un progresso che io non gl'infilo le calze! (ride).

D.: Non si sentirebbe di scrivere una cosa sul carcere per la scena?

R.:Oggi non so cosa possa interessare... oggi quello che io tenterò di mettere giù, obbligando Dario a lavorarci sopra sono... uno è il fatto della droga e due è il fatto delle violenze sui bambini, sui minori, l'incesto e la violenza sessuale alle donne, io propongo la gogna e c'è qualche giornale che sta cominciando a raccogliere... io questa cosa la dissi anche in televisione...

D.: A "Samarconda"?

R.: Sì, io propongo la gogna, proprio propongo la gogna perché io proprio... credo che non ci sia ergastolo... non c'è nulla, o linciaggio, ma io voglio avere il tempo a settembre di avere l'ufficio e di lanciare questa cosa... perché io credo che la gogna sia l'unico tipo di punizione che non permetta più

l'erezione al maschio nella violenza... è l'unico... l'unico è la gogna che a quello lì che sta per saltare addosso ad un bambino, a questi disgraziati che violentano le figlie, o questi che torturano i bambini... abbiamo visto tanti di questi casi... il setto nasale rotto e 23 fratture chi han trovato a un bambino di tre anni... cosa fai ad uno così? Allora uno spettacolo che possa spiegare alla gente, uno è questo qui, due il fatto della droga perché non c'è altro discorso per togliere questo tormento della droga... perché se tu togli il lucro... niente, la gente morirà lo stesso, ma tanto muore uguale!! Anzi sono aumentate le morti con questa nuova legge. E l'altro questo fatto dello Stato che ha un milione e ottocento miliardi di debito no? per cui un paese che sta scoppiando e noi stiamo qui tranquilli a parlare delle cazzate mie in un paese che sta scoppiando, perché il giorno che ...non potranno più continuare a fare BOT, CCT, titoli di stato, per tirare su soldi, con questi che ci sono portati lo stipendio a sedici milioni... con quelli che hanno quattrocentomila lire di pensione... perché la gente deve impegnarsi in maniera seria... per me è un paese che siamo al livello latino-americano... ma veramente... il Brasile ha un milione di miliardi di debito... no... paga un milione al giorno d'interessi... una cosa macroscopica, ma noi siamo pochi... e poi mi fa ridere quando senti sul giornale "Abbiamo mandato dodici miliardi al..." Ma cosa mandi dodici miliardi? Ma siete megalomani, questi qui che ci stanno a governare... a parte che il presidente della Repubblica... lo chiama Celentano oggi il Manifesto... "Adriano al Quirinale"...

D.: E la cartella delle mortificazioni?

R.: Taci che me l'hanno persa! La cartella delle umiliazioni, non delle mortificazioni. Eh si perché nella mia vita, nella mia

condizione di moglie di un uomo come mio marito... non da lui perché, ti dico, lui è il primo a spingermi, a darmi fiducia etc. ma dalla gente, tutte queste mie insicurezze mi vengono tutte dalla mia infanzia, dalla mia mamma e dalla gente, no? e la gente è rozza, è rozza hai capito? non si rende conto di mancare di rispetto, cioè c'è un'altra frase che io dico sempre: c'è un signore che chiede a un altro "Scusi ha visto passare due persone?" e l'altro risponde "No, ho visto un signore con sua moglie!" ...per cui la moglie non è quasi mai una persona, è la moglie! Cioè le villanate che mi sono presa nel mio lavoro, perché se ci fosse un'altra persona al posto mio qualsiasi altra attrice, non la moglie di Dario, avrebbe: la Proclemer con Albertazzi, o la Moriconi che so, se si mette con Gassman è la Valeria Moriconi, io sono la moglie, ed è una roba che ti... ma io mi sono abituata, non è che pianga più, non ho neanche pianto, però ho dato tutto il mio disprezzo, li ho cancellati... quando poi tornavano a chiedermi qualcosa, dicevo "No, mi dispiace, vai dal Dario..." perché le femministe famose, non è che mi dicessero, o che scrivessero... non mi vedevano... il Dario, il Dario!!, perché ti ripeto, io forse ho anche questo fatto che non amo la mia professione, non mi sento in concorrenza, perché il fatto che io non mi sia divisa... non c'è una coppia in teatro che abbia durato... non esistono, perché se tutti e due vogliono arrivare, non ci sono santi, tutti e due insieme non possono arrivare, c'è sempre uno un po' più bravo, un po' più avanti etc. e quindi si dividono... e se questo rapporto dura da quaranta anni, che quando ci penso mi spavento, è anche perché io non ho ambizioni... quindi rimango male, se tu mi tratti come una seppia, perché mi offendi come persona, dopo di che non mi succede niente sul piano del lavoro. Sono chiara in questo che ho detto?

D.: Si certo. Cosa mi può dire di *Morte accidentale di un anarchico*, dell'opera, dei suoi esperimenti, della messa in scena...

R.: L'anarchico innanzitutto è stato un grosso servizio per Valpreda, poi con questo testo si sono raccolti spessissimo i soldi per gli avvocati, per i familiari, dando i soldi dell'incasso... avevamo un grosso collegamento con la madre di Valpreda, e poi era un testo di grande denuncia... sai il momento era mica bello, sai non è mica... farlo oggi è uno scherzo! Però fatto oggi, che so io, in Sudafrica... è già uno scherzo diverso... o in Cile, come l'hanno fatto. E' un testo che... per me è uno dei più bei testi di Dario, lo abbiamo visto a Londra adesso... bello, lo hanno fatto anche molto bene, perché poi hanno anche stretto, aggiunto... tolto cose che erano troppo legate all'Italia. E' un grosso testo, pensa che regge da tutti questi anni, ed ha avuto anche una grande incidenza.

D.: A lei sarebbe piaciuto recitare in quest'opera?

R.: Assolutamente! Non l'ho voluto fare io, nessuno me lo avrebbe impedito!

D.: Perché?

R.: Perché era una parte piccola che non m'interessava... e poi io stavo facendo qualche cos'altro... ero in giro con *Tutti uniti! Tutti insieme!* Scusa, ma quello non è il padrone? e avevo uno spettacolo mio... comunque quel personaggio lì non è che m'interessasse. Se poi serve, lo faccio... però non è che agognassi di fare... (fa una pausa e pio dice) Vedremo cosa verrà fuori da questa tesi... io mi sento molto gratificata sai, perché

fino adesso... no, poi ci sono stati anche altri lavori... ma fino adesso... chiaramente, la cosa era il teatro di Dario. Chiacchiera un po' del più e del meno, del Matrimonio Rosso che alcuni del P.C.I. volevano far fare a lei e Dario e poi ritorna su *Tutta casa letto e chiesa*)

La cosa sconvolgente di questi pezzi è che tu li fai adesso e sono attuali. Tu li fai oggi e ti riconosci, è come se non fosse cambiato niente... si sono cambiate le ore di lavoro, ti riconoscono la maternità, abbiamo il divorzio, abbiamo l'aborto, che poi è tutto relativo anche il discorso dell'aborto, e veramente, leggendo questi testi dici "cavolo, ma eravamo nel '78, ora siamo nel '91 e moltissime di queste cose sono ancora attuali," comunque il più bel pezzo per me... sono tutti belli, ma il più bel pezzo è *Una donna sola*, drammaturgicamente, proprio come scrittura, anche de Filippo è impazzito per questo pezzo. *La donna sola*... è magnifico... è magnifico... io lo dico perché non l'ho scritto io quindi... è veramente bello... questa qui che tira fuori proprio la donna, la donna di una certa classe, è quella che non sa ed è quella che poi invece sa tutto, perché lei sa benissimo come sta vivendo... con cognato toccaccione, quello che la guarda, e l'amante, questa storia d'amore che è stupenda! E' bellissima, e poi l'abbiamo messa ancora ne *La coppia aperta* no? Questa storia di quest'amore, di questa che gli va ad insegnare l'inglese, e lei comincia... via dal tavolo, arrivavano queste ondate d'amore... tutte nello stomaco, una gastrite acuta che... che poi sono cose che mi venivano fuori dagl'incontri con le donne... ed è un testo magnifico.

D.: *Contrasto ad una voce sola*? Le piace anche?

R.: *Contrasto ad una voce sola* vuole mostrare... è una donna che vuol far sentire all'uomo, il suo amante, il vivere in

soggezione della donna rispetto alla famiglia. Fa credere a questo qua che in casa ci siano i parenti, lo tiene prima sotto all'acqua per due ore, viene su tutto bagnato, e come questo qui fa per parlare, lei lo zittisce... "sccc... c'è mio padre... che ti castrerebbe se ti scoprisse, come ha castrato l'asino che ha montato la cavalla da latte", e finalmente vanno a fare l'amore, ma lei non si accontenta e ancora li mentre fanno l'amore s'interrompe a metà e va a vedere, e poi lo manda via... si addormentano esausti, lei lo sveglia la mattina all'alba e lo manda via di fretta, e come lui è sotto lei dice: "Ti ho fregato in casa non c'è nessuno, ti ho voluto far sentire cos'è la condizione di fatto della donna".

Poi c'è la cosa divertente che noi su questo letto che era fatto di legno, che era un praticabile, grande in pendenza, perché la scena era Elisabettiana seicentesca, ed eravamo sotto a questo lenzuolo di sette piazze e i movimenti che facevamo erano questi (si muove agitando a vanvera mani e piedi) per dare la sensazione del movimento... tutti sudati! e il maresciallo dei carabinieri che ha chiesto all'attore che lavorava con me... "ma lei sotto al lenzuolo... cosa fa con la signora Rame?" Che domanda pazza, ma cosa vuoi fare davanti a tutti gli spettatori! (ride) Immagina un po'...pensano di tutto!

D.: E lei quando ha recitato, con altri attori ha avuto difficoltà? ...abituata a recitare con suo marito?

R.: Beh, devo dire che i nomi non si devono fare, ma il salto tra Dario e un altro attore, anche come affiatamento, con Dario basta che ci guardiamo e capiamo che io sto giungendo e che lui sta giungendo. Con un altro attore la fatica è sempre maggiore, poi soprattutto devi barcamenarti, devi far camminare questi attori sui tuoi tempi, praticamente li devi governare, li devi

guidare, li devi sostenere, ed è molto più faticoso per me fare uno spettacolo con un attore piuttosto che farlo da sola, però poi, anche con questo attore, raggiungi un'affiatamento, raggiungi una... un equilibrio, e vai insomma...

Tornando alla drammaturgia sai, io non chiedo, e a lui non gli viene in mente, ma non per grettezza, perché se forse il lavoro che ho fatto io su tanti testi l'avesse fatto un altro, lui forse avrebbe messo... ma io non è che non chieda... e poi dico "ah, però quello lì!" a me non mi viene in mente, e a lui non gli viene in mente, perché è normale collaborare, però non è che lui mi abbia mai rubato niente, non sto mica difendendolo, anzi, lui è un esagerato, abbiamo fatto la regia a Cambridge nell'86 mi pare, e mi sono trovata il manifesto "regia di Dario Fo e Franca Rame"... cioè sono dei regali che mi vuol fare, ho lavorato per carità, ma poteva mettere collaborazione di Franca Rame, e lui è uno molto generoso e poi devo dire, che forse è anche giusto che sia generoso con me! (ride) quaranta anni... (fa il gesto di essere la base del monumento mettendosi piegata su se stessa)...

Chiacchieriamo un altro po', e poi ci salutiamo.

APPENDICE: LE FASI ARTISTICHE

1. *L'incontro con Fo e i primi anni insieme*

Racconta Franca in un'intervista concessa alla "Domenica del Corriere" nel 1981 l'incontro con il marito Dario Fo: "E' avvenuto nel 1951. Dario che allora studiava architettura al Politecnico, cominciava a fare qualche spettacolo in provincia con Franco Parenti, la Pina Renzi e Fausto Tommei. Dario faceva i suoi pezzi sul *Poer Nano* (1). Impresario era Mezzadri, il marito di mia sorella Pia. Un giorno la compagnia capitò a casa mia a Varese. Io non c'ero, non ricordo dove fossi. Ma c'era sul mobile una mia fotografia, io al mare, sai con le treccine, come si usava, e una faccettina così... Dario ha visto la mia fotografia e ha cominciato a dire: "Madonna di Dio, Madonna di Dio... sono innamorato". Ma io, quando sono stata scritturata da Mezzadri in compagnia con Parenti, le Nava e Dario non conoscevo questo precedente. Dario all'inizio non lo notavo neanche. Poi ho cominciato ad accorgermi di lui per il fatto che m'ignorava. Io allora ero molto corteggiata (che parola orrenda!), si insomma... avevo molta gente che mi ronzava intorno. "Ma perché questo qui non mi guarda neanche?" mi chiedevo. Già, perché per lui non c'ero, non esistevo proprio. "E' pure bruttino" pensavo, e così ho cominciato a puntarlo. Ma lui continuava ad ignorarmi. E una sera, eravamo a provare al Colosseo, qui a Milano e già ridevamo e scherzavamo tra noi, beh, quella sera io gli ho preso le mani, l'ho messo contro il muro e gli ho dato un gran bacio... sì, un gran bacio... E da lì è nato questo amore che è andato avanti per due anni, tra lasciarsi e prendersi e così e così. Poi lui ha

1) Spettacolo radiofonico inventato da Dario Fo e da lui presentato dai microfoni della RAI, dal 1951 per diciotto settimane.

fatto compagnia insieme a Parenti per *Il dito nell'occhio* (2) e lavoravo con loro nella stagione invernale.

Ci siamo sposati il 24 giugno 1954" (3). Insieme all'unione sentimentale nacque allora uno dei più fortunati connubi artistici della scena italiana.

Descriveremo l'iter artistico della "ditta Fo-Rame" sulla base delle *pièces* da loro prodotte, e analizzeremo l'evolversi, sia del ruolo che dei personaggi della Rame, embrione del suo contributo artistico alla drammaturgia di Fo.

Nei primi anni di matrimonio Fo e la Rame vissero a Roma, frequentando un ambiente molto stimolante sul piano professionale.

Allora la Ponti-De Laurentis non si era ancora divisa e Fo vi lavorava come sceneggiatore e comico. La Rame, da parte sua tentò l'avventura cinematografica con "partecipazioni straordinarie" in film di serie B, insieme a Tina Pica e Maurizio Arena.

2) Spettacolo del 1953, definito un antirivista. Aveva un progetto ambizioso: raccontare la storia dell'umanità infilando però un dito nell'occhio della storia tradizionale. Nel programma si leggeva: "Il segreto per persuadere e per divertire sta nel saper esaminare la realtà che tutti abbiamo sott'occhio. Mettendole appunto il "dito nell'occhio", cioè rovesciando i temi coi quali la si era finora commentata". Lo spettacolo nella prima parte demoliva geni come Ulisse, i Curiazi, gli Drazi, i Faraoni, Garibaldi etc. osservandoli nelle loro manie e nei loro guai domestici, mentre nella seconda era più satirico. Nonostante fosse rappresentato in estate, e cioè in un periodo in cui la gente non va al teatro, ebbe un grosso successo con tre mesi filati di repliche. Sicuramente fu uno spettacolo insolito per quegli anni.

3) E. Bianchi, *Erano gli anni della Balorda*, in "la domenica del Corriere" Sett. '81.

Interpretava personaggi in abiti aderentissimi, donne fatali circondate da amanti. Racconta che ne *Lo sai che i papaveri*, con W. Chiari e Anna Maria Ferrero, era la padrona di un night con amante spagnolo e indossava abiti talmente stretti che "le venivano cuciti addosso la mattina e scuciti la sera" (4).

In questo periodo l'unico film di un certo valore a cui la Rame lavorò insieme al marito, per la regia di Lizzani, fu *Lo svitato*, film che peraltro si rivelò un fallimento in quanto assolutamente non compreso dalla critica. Rammenta la Rame che: "[...] quando il film uscì, passò inosservato: ci fu un disinteresse generale, incredibile, nessuno lo capiva, forse anticipava i tempi. Negli stessi anni del resto andavano male anche i film di Tati. All'Ambasciatori di Milano, eravamo in cinque a vedere *Mon Oncle* (5)".

E' probabile che fu questo insieme di cose a procurarle un forte senso d'insicurezza sul lavoro, che solamente in seguito, grazie all'attiva partecipazione politica, riuscì a superare.

Dopo la breve e poco appagante esperienza sul grande schermo, la coppia ritornò stabilmente al teatro: Fo dedicandosi alla scrittura di atti unici per altri, e la Rame ottenendo un discreto successo con *Non andartene in giro tutta nuda* di Feydeau, per la regia di Luciano Mondolfo.

Da questa situazione alla successiva promozione di una loro compagnia, il passo fu breve, tanto più che l'attrice disponeva di una lunga esperienza in teatro, che fu utile anche al marito come scuola.

4) E. Bianchi, *Franca, una vamp tutta Dario, Jacopo e teatro*, in "La domenica del Corriere", ott. 81.

5) Conversazione con F. Rame (da *Isabella a Parliamo di donne*) in *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta, 1977, p. 140.

2. *Le farse*

Con queste premesse e la pratica acquisita nell'esperimento romano, i due ritornarono a Milano, per lavorare grazie alla fiducia di Paolo Grassi, al Piccolo Teatro.

Il direttore del Piccolo fu infatti entusiasta dei testi di Fo, il quale propose anche Giustino Durano già collega ne *Il dito nell'occhio* e *Sani da legare* (6) (7) di partecipare a questa nuova attività, ma Durano ebbe dei dissapori con Paolo Grassi e fu escluso.

Comincia così al Piccolo il ciclo delle farse, quelle che più tardi Meldolesi definirà: "[...] un'acquisizione decisiva per il futuro, e anche un motivo di continuità espressiva" (8); tali farse erano ispirate ai copioni della famiglia Rame e "aggiornate con una rilettura di Feydeau e del teatro dell'assurdo" (9).

Qui Fo, più che ricercare, come sarà in seguito, un pubblico mirato a cui rivolgersi "[...] ricerca una maniera [...] incerto tra moduli sofisticati alti e abbassamenti parodistici, tra non sense surreale e sguaiataggine guttesca" (10).

6) *Sani da legare* è uno spettacolo del 1954, scritto faticosamente tra varie soste da Dario Fo e Franco Parenti. Durano vi partecipò solo come attore. I bersagli politici sono più chiari e diretti. Racconta la storia di una giornata in una grande città del Nord, probabilmente Milano.

7) *Sani da legare* fu definito "spettacolo di un'audacia spericolata" da C. Valentini, *Il teatro di Dario Fo*, universale economica Feltrinelli, p. 47.

8) C. Meldolesi, *Dario Fo, Il bufalo, il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 58.

9) Meldolesi, op. cit., p. 67.

10) Puppa, *Il teatro di Dario Fo, dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio editore, 1978, p. 31.

Gl'imbianchini non hanno ricordi del 1957 è una farsa per clown. Sicuramente nonostante le buone trovate (anche se non sempre originali) non è il miglior lavoro di Fo in questo periodo, ma vi compaiono già dal primo svelarsi della scena diversi personaggi interessanti.

C'è una stravagante vedova, che cura il corpo imbalsamato del proprio marito (o almeno quello che lei crede tale) come fosse ancora in vita, oppure ci sono imbianchini deficienti e vari scambi di personaggi.

Immediatamente si crea l'equivoco, sul quale giocherà poi tutta la farsa.

La coppia di sciocchi imbianchini sembra anticipare il duetto di malfattori che incontreremo in *Chi ruba un piede è fortunato in amore* del 1961.

Già da questo lavoro cominciano a delinearsi i tratti che accompagneranno i personaggi di Fo. Questi vengono infatti descritti come individui sempre legati alla terra, con relativi desideri e bisogni. Il drammaturgo non regala niente di romantico agli individui che popolano le sue storie. Le motivazioni che li spingono ad agire sono economiche, sessuali; essi hanno fame, sete, ed è con questi stimoli che agiscono sulla scena.

Soltanto il personaggio inventato per Franca, quello che con un etichettamento della critica verrà poi definito de "la dolce ingenua", appare staccato dai prosaici bisogni materiali. L'ingenua è credulona, svampita, a suo modo angelica, "sembra" non accorgersi delle motivazioni che spingono gli altri ad agire, con lo snodarsi della storia, però, acquista coscienza, a volte smascherando i fini di chi l'accompagna, altre volte (nelle commedie successive) acquisendo consapevolezza politica.

Ne *Gl'imbianchini non hanno ricordi* il finale con l'abbraccio tra donne e uomini, e la loro uscita di scena al suono di una marcetta, ricorda quello dei varietà.

Non tutti i ladri vengono per nuocere, dello stesso anno, è una pochade, molto più spassosa, in chiave raddoppiata.

Questo è stato definito, a ragione, il "periodo absurdista" di Fo, in riferimento alla felice espressione coniata da Martin Esslin per descrivere le commedie nuove, dei nuovi autori dell'assurdo (Ionesco, Adamov, Beckett) che si erano rappresentate negli anni '50 a Parigi).

Le interrelazioni vengono stravolte, il linguaggio banalizzato, il tempo e l'azione in scena distaccati dalla realtà. Gian Renzo Morteo nell'introduzione a *La cantatrice calva* di Ionesco, punta l'attenzione sull'aspetto linguistico: "[...]. Raramente capita d'imbattersi in autori che usino le parole con altrettanta spregiudicatezza e libertà, staremmo per dire irriverenza. Ionesco le deforma, le mutila, le concerta nei più bizzarri e gratuiti giochi di rime e di assonanze, giungendo spesso a farsene gli strumenti per effetti esclusivamente sonori. I risultati sono francamente comici [...]" (11).

Fo, dal canto suo, dalla commedia dell'assurdo "ruba" i modi e i tempi del proporre una storia in scena, la vis comica, ma le sue intenzioni polemiche restano legate alla forma della farsa.

Non tutti i ladri vengono per nuocere inizia già con un'assurdità: la moglie del ladro, che in pena per il marito, gli telefona sul "posto di lavoro" (la casa che sta derubando), e il successivo litigio tra loro, motivato da un capriccio di lei, che oltre che apprensiva è irragionevole, e pretende un "regalino" (intendendo un particolare oggetto presente in quell'appartamento) dal consorte.

E' questa una doppia storia di adulteri, con il gonfiarsi di equivoci, finzioni, agnizioni, in cui l'unica persona onesta, tra

11) G. R. Morteo, introduzione a Eugène Ionesco, *La cantatrice calva*, Torino, Einaudi, 1958, p. 8.

tanta gene "per bene," è il piccolo ladro. Sembra quasi che il livello di corruzione innalzi anche il livello sociale: i quattro adulteri sono infatti socialmente superiori al ladruncolo, e in ciò vi è una già traccia della originalità polemica che incontreremo nel Fo successivo.

Dice uno degli adulteri con una pungente battuta:

"Avevo deciso di ritirarmi definitivamente dall'Assessorato al Comune, ma adesso, dopo questo scandalo, sono sicuro che mi proporranno come sindaco!" (12).

Ognuno dei personaggi ha un'amante, tranne il "povero Cristo" del ladro, il quale, anzi, teme le ire di sua moglie. Per il resto le due coppie altolocate sono adultere, con adulteri che si intrecciano tra loro. Essi vivono di tradimenti e finzioni, non fidandosi mai l'uno dell'altro, poi con la scintilla, l'equivoco, vengono fuori tutti i sensi di colpa per la vita poco onesta che conducono. Si tratta in conclusione di una "commedia degli equivoci", uno sull'altro, che terminano con un chiassoso e simultaneo tentativo di spiegazione tra fedifraghi, tutti addosso al povero ladro, che con il suo "onesto" tentativo di furto, ha scatenato un putiferio.

I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano è una farsa gialla.

Lo spazio scenico è quello di una sartoria teatrale; qui Fransisca (proprietaria del locale) sta preparandosi alle nozze imminenti, e per essere certa di non sfigurare vorrebbe vedere in anteprima il suo abito bianco, al fianco di quello scuro dello

12) D. Fo, *Non tutti i ladri vengono per nuocere*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. VI, Torino, Einaudi, 1984, p. 101.

sposo, Luigi. Questi compare bendato (per la nota superstizione per cui porta male guardare la sposa prima del matrimonio) e in tight, mentre Francisca è in guêpière.

In scena inoltre vi sono una guardia appena giunta dalla provincia, che osserva il succedersi bizzarro degli eventi con stupore e divertimento, ed un uomo vestito da donna, con folti baffi ed un ampia veste.

Il punto centrale della vicenda sta nella indagine delle forze dell'ordine su alcuni cadaveri spediti. Racconta infatti l'uomo vestito da donna (che si rivela essere un sergente della polizia) di avere accettato di vestirsi a quel modo:

"[...] per venire a condurre le indagini sulla provenienza di un numero imprecisato di cadaveri che partendosi da questa casa, hanno invaso tutta la provincia..." (13).

Nel frattempo Luigi cade a terra, ucciso da un colpo di pistola di misteriosa provenienza. Arriva quindi il becchino, seguito da tre giovani donne che dicono di essere tutte amanti del defunto. Le cose sembrano chiarirsi quando viene fatta fare una fasulla confessione all'ex sposo, mediante uno strano congegno che ne amplifica la voce. In questo modo, egli accusa Francisca della sua e di molte altre morti ambigue:

13) D. Fo, *I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol VI, p. 173.

"[...] E' la mia fidanzata... d'accordo con le sue clienti, che a loro volta, aiutate da lei, avevano ucciso i loro rispettivi mariti..." (14).

confessa al sergente di polizia.

"Ella aveva notato che tutte le volte che spediva un baule con abiti di sartoria, se per caso sbagliava a scrivere l'indirizzo, poi, per la solita burocrazia, prima di tornare all'origine, impiegava dei mesi, anche degli anni..." (15).

E così, deduce l'uomo-donna:

"Spedendo cadaveri a destinatari inesistenti... poteva star tranquilla dei mesi... degli anni... quindi li avrebbe rispediti..." (16).

L'accusata si difende, e la situazione sembra prendere una piega differente quando si scopre (almeno così si crede) che i morti in realtà sono solo addormentati per mezzo di pillole ipnotico-letargiche, e si rinviene un "contratto d'omicidio" che Luigi aveva stipulato, quando era in vita, con una delle tre donne. Tale accordo stabiliva che la impresa di omicidi su commissione, di proprietà del defunto suddetto, s'impegnava a pro-

14) D. Fo, *I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano*, op. cit., vol. VI, p. 176.

15) Ibidem.

16) Ibidem.

curare la morte prematura e istantanea del coniuge, con garanzia di tre anni.

Ancora una volta però la verità non è questa. Chi dirige il gioco, la unica a reggere le fila di tutto è Fransisca, con la sua anomala società di "divorzi a secco":

"Divorzi a secco? - domanda curioso l'uomo-donna - Sì, a secco, E' molto semplice. Non esistendo in Italia possibilità alcuna di divorzio legale, l'unico rimedio è quello di far secco uno dei coniugi, in questo caso il marito" risponde didattica la donna (17).

La sua è una vera e propria organizzazione familiare.

Il breve atto unico termina con l'uccisione da parte della donna, di tutti i presenti, ormai a conoscenza delle sue malefatte, compresa la guardia, la quale viene eliminata per una bizza della portinaia, madre di Fransisca, che avendo oramai portato in casa sette casse funebri, non può usarne soltanto sei.

In *L'uomo nudo e l'uomo in frak* compare in scena uno spazzino che nasconde un uomo nudo nella spazzatura. Essi cercano un frak affinché questi possa rientrare in casa e tra un imbroglio e l'altro, con una guardia che tenta invano di comprendere la situazione, l'atto unico si conclude con il monologo dello spazzino, che racconta di come, per la prima volta, indossando abiti differenti si sia sentito qualcuno. Il tutto è in chiave ironica con l'uomo nudo che, ormai scoperto, scappa inseguito dalla guardia.

17) D. Fo, *I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano*, op. cit., p. 181.

Le *Comiche finali* vengono scritte e recitate ispirandosi alle vecchie farse della famiglia Rame (i cui canovacci furono portati dall'attrice come dote al matrimonio, come lei stessa scherzosamente ricorda), e con l'aiuto verbale di Franca, che tanta parte ha avuto nella preparazione e passione del marito per la commedia dell'arte e l'arte popolare.

Oltre a *Quando sarai povero, sarai re*, venne rappresentata al Piccolo la più nota *Marcolfa*, del 1954, personaggio che evoca la successiva Enea, non ancora nata.

La *Marcolfa* è una vecchia e poco gradevole fantesca, molto credulona, e presa in giro da tutti. Nettamente di brutt'aspetto questa diviene all'improvviso oggetto delle attenzioni falso-amorose di tutti. Il motivo: un interesse economico rappresentato dal biglietto, che si presume vincente, della lotteria, posseduto dalla *Marcolfa*.

Con stupore la donna scopre qualcosa di mai conosciuto, l'essere apprezzata nella sua femminilità.

Essa però nel finale si scopre meno imbambolata di quanto dava a pensare, in quanto per prima riteneva di avere vinto. Le fila del gioco sono qui rette da Francesco, schiavo del marchese, il quale ha creato con un imbroglio la situazione.

Anche qui la conclusione è felice: vengono puniti il vigliacco marchese, Giuseppe prepotente e strozzino con i deboli oltre che avaro, e la stessa *Marcolfa*, che con un rimprovero viene spronata all'azione concreta nella realtà:

"Oh *Marcolfa* - egli le dice - non ricominciare con la prudenza e la fortuna. Lo vuoi capire, sì o no, che la fortuna non esiste? Sono tutte balle!!!" (18).

18) D. Fo, *La marcolfa*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. VI, p. 35.

La semplicità d'animo viene ammonita a favore della scaltrezza.

Ne *I tre bravi* i dialoghi tra personaggi sono pieni di malintesi che anche qui si trasformano in spassosi equivoci.

I monologhi dei bravi affamati e la descrizione della loro vita avventurosa si basano sull'iperbole.

Anche questi personaggi, i cui destini confusamente s'intrecciano, ricercano il soddisfacimento fisico. Le tre "zitelle" vogliono sesso, i tre bravi cibo, e il padre sicurezza che lo protegga dalla paura. Nel finale i tre bisogni vengono soddisfatti, con la priorità della fame, e tutti vivono felici e contenti.

Ultima di queste farse è *Un morto da vendere* del 1958 fatta alla maniera delle comiche finali.

Tutto è incentrato sulla beffa. Ve n'è una nota al pubblico, e una altra sotterranea, che si svela soltanto nel finale, ordita dalla dolce Maria, che in verità, come la Marcolfa, è molto più furba di quanto dia a vedere.

Ella pare assecondare il padre ed il futuro sposo ma in realtà fa i suoi comodi, e finisce col fuggire dopo aver "spennato" ben bene chi viveva per "spennare" gli altri.

Le farse di Fo che "per un verso rappresentano la risposta italiana a Ionesco e Adamov" (19) fungono da prova generale, alla quale farà poi seguito un'evoluzione della scrittura drammaturgica, nella forma più completa della commedia a tre atti.

Puppa le definisce come "pezzi manieristici che accumulano" una combinatoria inesauribile di codici teatrali già visti, già

19) F. Quadri, introduzione a Dario Fo, *Le commedie di Dario FO*, op.cit., vol. I, 1966, p. VIII.

consumati, e ripresentati a chiave, con le variazioni più articolate. Questa memoria scenica mostra di aver attinto a livelli "alti" e "bassi", dove per "alti" intendiamo prelievi del comico "scritto" dell'Ottocento e primo Novecento, e per "bassi" rimandi al filone popolare da lazzi della commedia dell'arte, alle gags del Circo e poi del cinema muto, con reciproche migrazioni interne tra i due livelli [...] Ovviamente si tratta di citazioni manieristiche dove gli stereotipi subiscono trattamenti parodistici e superfetazioni iperboliche, sotto il segno dell'artificio più smaccato" (20) dove, per dirla con Franco Quadri, viene fuori "la passione di Fo di andare avanti ramazzando materiali da utilizzare, come accade nelle civiltà teatrali più vive, quando l'autore è anche attore, dagli Elisabettiani, Shakespeare in testa, a Molière, al maggior teatro napoletano" (21).

In queste farse alcuni elementi peculiari in Fo non furono compresi dalla critica, che non ammirava ciò per il drammaturgo era un "voluto" attacco alla lingua colta-letteraria del '900.

Fo infatti con i suoi dialoghi agili e serrati, banalizzava deliberatamente le interrelazioni, creando situazioni demenziali e ricche, allo stesso tempo, d'intelligenti spunti polemici.

Gli oggetti in scena appaiono spesso privi di evidente utilità, o poco finalizzati ad un'azione concreta, "defunzionalizzati" (22) come li definisce Meldolesi.

L'azione è rapida, gli spettacoli si svolgono celermente, senza noia o tempi morti, i personaggi sono in un continuo e affannoso andirivieni.

20) P. Puppa, op. cit., p. 32.

21) F. Quadri, introduzione a Dario Fo, op. cit., p. VIII.

22) C. Meldolesi, op. cit., p. 68.

3. Le prime commedie

Gli Arcangeli non giocano a flipper è la prima commedia a tre atti con regia, scene e costumi di Fo, successiva al periodo delle farse. Da questo momento, siamo nel '59, fino alla stagione '67, quando cioè Fo e la Rame decideranno per motivazioni che illustreremo, di abbandonare quel tipo di teatro, con il suo pubblico e le sue censure, la produzione sarà ricca: una commedia all'anno. Commedie poi estremamente gradite al pubblico, così diverse dal teatro leggero e dalla comicità di Walter Chiari, Renato Rascel, Dapporto, comici allora in voga, tanto da far diventare Fo e la Rame campioni di box-office. In questi testi "Fo libera la sua maggiore produzione, quella che ne ha fatto lo scrittore del nostro teatro di oggi, più rappresentato all'estero" (23) e seguendo biograficamente queste commedie, è facile accorgersi della crescita del Fo drammaturgo, e dell'affinamento attorico della Rame. Questo porterà Fo ad essere "poeta della disgregazione in un particolare momento politico - e perciò poeta tendenzialmente politico" (24).

Gli Arcangeli non giocano a flipper è la prima di queste commedie. La Rame vi interpreta il ruolo di Angela, un prostituta bionda e spontanea. questo è il primo personaggio corposo inventato da Fo per la moglie, e a lei ispirato.

La storia verte su uno scherzo giocato alle spalle del Lungo (Fo) da un gruppo di balordi suoi amici, in collaborazione con alcune donne, anch'esse balorde, tra cui c'è Angela.

I compagni del Lungo, dall'andamento febbrile, compaiono in scena cantando, e grazie allo scherzo giocato ad un pasticciere

23) F. Quadri, introduzione a Dario Fo, op cit., p. IX.

24) C. Meldolesi, op. cit., p. 66.

potranno, in seguito, grazie ai suoi soldi e ai suoi dolci, organizzare una burla ben più gustosa alle spalle del Lungo, il cui vero nome è Tempo, Nuvolo, Sereno, Agitato.

Lo scherzo consiste nel falso matrimonio celebrato tra il tonto e Angela. Lei sa che è tutto un bluff, mentre lui ci crede... e dopo poco comincerà a crederci anche lei. Questo personaggio è infatti quello di "una sentimentalona costretta dalla necessità a degradarsi e a simulare cinismo, rimasta però candida nel fondo" (25) costretta dalla vita ad essere una "traviata" come lei stessa si definirà più tardi.

Il falso matrimonio viene celebrato, il gruppo si diverte, e quando tutti vanno via i due cominciano a conoscersi, a chiacchierare, e con la descrizione della loro vita passata, arriva un po' di malinconia. Lui si mostra ben consapevole del proprio ruolo nella compagnia e si racconta come uomo nato per far ridere gli altri:

"Ah, stai tranquilla che il cervello l'ho sempre avuto spalancato. E il fatto che mi sfotessero l'ho sempre saputo... anzi il più delle volte li ho messi io nella condizione di sfottere... E' gente che manca di fantasia, e se non gli dai una mano, non combinano niente [...]"

Quello di farmi sfottere è un po' il mio mestiere [...]"
 Hai in mente i giullari? [...]" I giullari erano quelli che facevan ridere i monarchici [...]" E per me è la stessa cosa... con la sola differenza che non essendo più i monarchici, faccio ridere gli amici del caffè, sono il

25) P. Puppa, op. cit., p. 37.

Rigoletto dei poveri insomma... Ma l'importante è che mi guadagno anche il mio stipendio" (26).

Lei gli parla della sua adolescenza: pare che da ragazzina fosse talmente sviluppata che gliene davano "già 5000 in contanti", e poi confessa l'emozione provata nel, seppur fasullo, matrimonio:

"Beh, un po' d'emozione, sì... che discorsi. Fra quelli che cantavano, poi, quelle parolone - la mia ombra sarà la tua... il mio sangue passerà per il tuo cuore... - Uhei! E' roba che fa il suo effetto!... E poi il vestito bianco... Porco Giuda, scommetto che pure se ce lo metti addosso a un elefante, il vestito bianco, ci va il sangue in saccoccia pure a lui!" (27).

Angela dimostra così "il suo orizzonte piccolo-borghese, le sue nostalgie per una vita casalinga, felicemente accasata [...]" (28).

Con il suggellarsi del matrimonio tra Angela ed il Lungo, nasce in scena la coppia Fo-Rame. A questo proposito Puppa, descrivendo una delle due grosse novità presenti nelle commedie di Fo, rispetto alle farse afferma: "[...] Compagno in scena due personaggi autonomi, delineati a tutto tondo, un lui/lei, con una sua love-story progressivamente emergente, con *couplets* patetico-

26) D. Fo, *Gli arcangeli non giocano a flipper*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, p. 26.

27) D. Fo, *Gli arcangeli non giocano a flipper*, op. cit., p. 24.

28) P. Puppa, op. cit., p. 37.

sentimentali, che funzionerà spesso, anche nelle altre commedie successive, quasi un fissaggio, un transfert, dell'avvenuto incontro professionale-affettivo tra Fo e Franca Rame" (29).

Con questa commedia nasce quindi quella che Meldolesi definirà "la coppia testimone nel teatro di Fo, che si traveste di continuo, è la coppia di vita, la coppia di Maria e Gesù, la coppia di genitori del P.C.I.; la maschera è unica, sempre" (30).

Altra novità è nella scelta dei personaggi, tutti sottoproletari e "balordi", come fino ad allora era successo solo nel teatro dialettale.

Nella prima parte del secondo atto Angela è assente. La scena infatti si apre su un ufficio ministeriale, dove il povero Tempo Sereno si reca per ottenere la pensione. Qui scopre che per la beffa di uno degli impiegati contro lo stesso ufficio, è stato registrato all'anagrafe come "cane bracco, con coda mozza, evidentemente bastardo" (31).

Così tra una gag e l'altra, spesso mutate al teatro dell'assurdo, il povero Tempo Sereno è costretto per sveltire le pratiche a seguire la burocrazia. Lo troviamo allora in un canile, dove attende di essere dichiarato morto come cane, per poter felicemente rinascere come uomo, trovata questa che rimanda al *Fu Mattia Pascal*, e che comunque è stata mutuata da una storia di Frassinetti, il narratore che aveva collaborato alla sceneggiatura de *Lo svitato*.

Nel canile poi l'uomo viene scambiato per un vero animale da un signore pietoso, che ben presto lo adotterà come cane fedele, fino alla sua fuga. La scena riprende su un vagone ferroviario, mentre questi ruba un paio di pantaloni ad un ministro atteso nel

29) Ibidem.

30) C. Meldolesi, op. cit., p. 59.

31) D. Fo, *Gli arcangeli non giocano a flipper*, op. cit., p. 46.

paese vicino per un inaugurazione. Prende il via così una serie di mascheramenti, fughe, cambi di personaggi.

Vi sono una quantità di spunti garbatamente polemici, dove "per la prima volta, vediamo far capolino una classe politica facilonna e corrotta, descritta in termini ironicamente benevoli rispetto alle asprezze di *Chi ruba un piede è fortunato in amore* [...]" (32).

In questa commedia il monologo della Rame che in una camera d'albergo finge la presenza del Lungo per far ingelosire il ministro, anticipa il tempo dei suoi bellissimi "a solo".

Dopo diverse peripezie, quando la coppia finalmente riesce a fuggire con il denaro, tutto si svela un sogno.

Dapprima questo pare giustificare molti aspetti assurdi della commedia, tra gli altri la presenza di medesimi attori in parti differenti. Con la scoperta della dimensione onirica tutto sembra ritornare all'ordine reale anche se con enorme delusione del Lungo, e ciò che allo spettatore poteva sembrava "strano" troverebbe così una giustificazione.

Il Lungo, amareggiato, inveisce contro "chi organizza i sogni" (33). Nel teatro di Fo e della Rame mediante la dimensione onirica, si comprendono i sogni segreti e le ambizioni dei personaggi, e in quello del Lungo "sono sfilati i modesti idali piccolo-borghesi di un signor Bonaventura della fine degli anni '50: una bella ragazza e i soldi" (34).

Ma mentre nel teatro politico successivo le commedie si chiudono nel contrasto tra ciò a cui si era anelato e ciò che in realtà si possiede (ad esempio nel *Telaio*), per evidenziare quale sia la realtà da modificare, questa chiave di volta qui è ancora

32) F. Quadri, Introduzione a Dario Fo, op.cit., p. X.

33) D. Fo, *Gli arcangeli non giocano a flipper* op. cit., p. 88.

34) P. Puppa, op. cit., p. 45.

assente. Fo sceglie il "lieto fine", e ne sceglie uno tra i più dolci e spassosi possibili: gli Arcangeli, egli mostra, non giocano con gli uomini, come se fossero flipper, cosa di cui si lamentava il protagonista, infatti nel finale tutto ciò che si era solo prospettato, sarà possibile. Ricompare Angela, il matrimonio, i soldi e la fuga con lei e gli Arcangeli verranno lodati:

"Ammazzalo che bei sogni organizzate, Arcangeli! Meglio che gli americani!" (35)

esclama il Lungo prima di andare via, correndo entusiasta con Angela verso il fondo della scena.

Fo è consapevole della sviolinata finale:

"Ragazzi - esclama infatti il Pope mentre Angela ed il Lungo si dichiarano il loro amore - Qui andiamo sul patetico... i violini, presto!" (36).

Questo aspetto risulta poco gradito a Puppa, il quale scrive: "Quando la coppia protagonista degli *Arcangeli non giocano a flipper* si distende in dialoghi sentimentali, l'autore imbocca una delle sue corde meno felici, rischiando nella ricerca di una positività ingenua, di cadere nel patetico" (37). Noi riteniamo invece che in questo particolare caso, la consapevolezza di Fo, e la presenza d'innumerabili burle, beffe e giochi, all'interno

35) D. Fo, *Gli arcangeli non giocano a flipper*, op. cit., p. 90.

36) D. Fo, *Gli arcangeli non giocano a flipper* op. cit., p. 89.

37) P. Puppa, op. cit., p. 37.

degli *Arcangeli non giocano a flipper*, giustifichi questo finale, ludicamente mieloso, con il quale si strizza l'occhio allo spettatore ponendolo dalla parte del Lungo, del sogno realizzato cioè, quasi a dirgli "Entrambi conosciamo l'aspetto utopico di questa paradossale situazione, ma fingiamo che ciò sia possibile!!".

Il personaggio della Rame è quello di una donna sentimentale, dolce, non sporcata nell'intimo dalla vita di strada, è un personaggio positivo.

A proposito di questa commedia la Rame ricorda "[...] per tutta la durata del nostro lavoro, credo 270 repliche, abbiamo collezionato 270 denunce, perché non rispettavamo i tagli della censura: c'era ancora la censura teatrale, allora. Con gli *Arcangeli* potemmo giocare sul fatto che il ministero aveva trattenuto il copione fino al giorno della "prima". Ci rifiutammo di modificare il testo, dicendo - la compagnia dovrebbe stare ferma un mese almeno, perché con tagli così vistosi l'autore dovrebbe riscrivere il testo. Noi non possiamo permetterci di restare fermi: dove troviamo i soldi per andare avanti? - Siamo andati in scena non rispettando i tagli, e ogni sera c'era un commissario di polizia a controllare cosa dicevamo. Mi ricordo che a Mantova, ne venne uno addirittura in palcoscenico e, al buio, cercava di seguire il copione, che se mi ci fossi messa io che stavo recitando, non ci sarei riuscita (perché a seguire un copione, ci riesce un suggeritore, che col copione ci nasce...). E così accumulavamo denunce. Con ogni spettacolo, dal 1960 al 1967, abbiamo subito più o meno le stesse vessazioni" (38).

Luisa è il personaggio interpretato dalla Rame nella commedia successiva *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*.

38) Conversazione con Franca Rame (da *Isabella a Parliamo di donne*), Mazzotta, op. cit., p. 130.

L'ambiente in cui si muove è diverso dal precedente. Qui la storia dopo il surrealismo degli Arcangeli, si basa maggiormente su "una mescolanza del cinema americano gangneristico, magari con rifacimenti agro-dolci alla Capra o alla Wilder, di Blak Comedy, con qualche stravolto rimando alla *Opera da tre soldi* di B. Brecht, e all'*Arturo Ui*, per la parte cantata, di parodia del gran-guignol, con spaccati naturalistici di teatro dialettale" (39).

Il personaggio di Luisa ha delle affinità con Angela, potrebbe infatti essere il personaggio degli Arcangeli dieci anni dopo, perché ciò che di candido è conservato in Angela, appare sfumato in Luisa, quasi che lo scorrere del tempo abbia dato maggiore scaltrezza e durezza ad una donna che non vive più di sogni, ma di realtà.

La prima credeva nel matrimonio, la seconda invece ha tradito il suo. E' infatti un'adultera che vive con un adultero, un gangster tra l'altro, uomo molto rude, che non legge mai un libro "manco al gabinetto" (40) che si ubriaca, spara e talvolta la picchia.

La commedia poggia su un equivoco riguardante una doppia identità, quella cioè di un prete dolce, pacato e ingenuo, in stato di amnesia e quella di Giovanni Gallina, il succitato gangster dalle movenze rudi e un po' ottuso.

I due personaggi saranno interpretati evidentemente dallo stesso attore, e cioè Fo, che in questi subitanei cambiamenti di ruolo, rivela le sue innegabili capacità istrioniche.

39) P: Puppa, op. cit., p.42.

40) D. Fo, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, p. 114.

Nel 1° atto, il sipario si apre su l'interno di un ospedale psichiatrico, dove medici ed infermieri fanno il loro ingresso cantando in coro, il motivo sulla pazzia:

"Viva stavolta l'inquisizione.
 Or guardate a che sorte conduce
 il voler far vedere una luce
 a chi è solito restare allo scuro
 con le finestre dipinte sul muro.
 Ogni cosa insolita che scopriamo, nel cervello va.
 Ma se il cervello non l'accetta
 allora nasce l'illogico
 il folle, l'assurdo, il patologico.
 E qui comincia la nostra lezione
 sopra il buon senso e contro la ragione" (41).

Rigorosamente in camici bianchi questi introducono il primo paziente, il prete appunto che ha perso la memoria, variante del Lungo de *Gli Arcangeli non giocano a flipper*.

Si tenta di studiarlo e questi dapprima compie una serie di azioni mimiche nelle quali gioca con oggetti immaginari che si trasformano, di volta in volta, in bombe, mele, pulci, fiori, donne e tram "e qui Fo, ha modo di lanciarsi in una performance, in una serie di pantomime brevi d'impianto francese (la lezione soprattutto di Lecoq) dove i vari pezzi, vengono stimolati dalla battuta dei dottori e si succedono tra loro con passaggi metonimici" (42).

41) D. Fo, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, op. cit., p. 97.

42) P. Puppa, op. cit., p. 43.

IL personale medico tenta d'interpretare il significato dei suoi gesti, a volte imitandolo comicamente.

Non mancano non-sense surreali nella diagnosi del personale medico:

"Stia a sentire" dice il medico "si prega in ginocchio per pregare, si prega in ginocchio per sparare... non le suggerisce niente questa similitudine?"

"No, a me no" risponde il maggiore" e a lei?"

"Neanche a me" aggiunge il medico "però deve ammettere che è una bella similitudine!" (43).

Dopo il prete è la volta di Luisa. Viene introdotta al cospetto dei medici, e riconosce nello smemorato il suo compagno, Giovanni Gallina.

Grazie alle sue caotiche descrizioni, comprendiamo dapprima che tra i due corre una relazione sentimentale frutto di reciproco adulterio, e in seguito che si tratta di un equivoco, nato dall'enorme somiglianza tra il prete ed il bandito, partito per la guerra.

Ai due, dopo averne accertato la buona fede, vengono aperte le porte del manicomio, ed essi si recano in casa di Luisa, la quale è entusiasta di quello che crede un mero mutamento caratteriale nel suo uomo.

In casa, cominciano così a (ri)conoscersi, fino al temuto arrivo del vero Giovanni Gallina.

Prendono il via da questo momento una serie di azioni che rammentano il triangolo Angela-Lungo-Ministro della commedia

43) D. Fo, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, op. cit., p. 102.

precedente: entrate e uscite di scena, battute, gag e mancate agnizioni.

La situazione s'ingarbuglia, sotto gli occhi comprensivi e solidali del professore, capitato lì in visita spontaneamente.

"Come è buono, lei, professore! Pare neanche un professore..."

(44), gli esclama lusingata Luisa, offendendo così la categoria.

I due osservano il Gallina, e quello che credono essere in lui un radicale e subitaneo mutamento di carattere, è in realtà l'andirivieni di due personaggi differenti. L'uno che ubbidiente alle richieste di Luisa, esce di casa intonando sommessamente motivi in latino, l'altro invece, sbracato, che entra cantando a squarciagola le canzoni degli arditi.

"Professore" esclama Luisa, portandosi le mani al viso, disperata "oh Dio, che cambiamento..." (45).

Luisa ed il professore credono matto Giovanni, il quale, insieme ad Angela (vicina di casa e sua amante), ritiene che la matta sia Luisa, la quale, invano, tenta con un codificato fischio di ricomporre le frammentate personalità dell'amato. Questo dei matti è un tema che ricorrerà sempre più frequentemente nella drammaturgia di Fo. Il "pazzo", via via che la scrittura si evolve, assume sempre più le vesti di colui che, pur parlando in

44) D. Fo, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, op. cit., p. 125.

45) D. Fo, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, op. cit., p. 127.

apparenza a vanvera, sa, l'unico che dice la verità, seppur esprimendola in modo enigmatico e confuso.

Ciò continua fino a delineare la figura del matto-buffone-giullare, tanto cara a Fo, densa di carica polemica e satirica. La scena ha dunque un climax in cui ognuno ritiene che l'altro sia folle. Tutto ciò, portato all'iperbole, si scioglie quando i due scoprono la reciproca esistenza, e Giovanni considerato il malinteso decide di approfittarne rinchiudendo il sosia nel solaio, per riscuoterne la pensione.

Nella descrizione successiva del comando di polizia la satira è più voluta e mirata rispetto allo spettacolo precedente. Commissario ed il maresciallo infatti, vengono ridicolizzati nei dialoghi e nelle azioni, mentre organizzano il blitz al "Buco della Vigentina", tana della banda Gallina, per catturarlo.

Nel locale, però Luisa che qui fa la cantante, riesce ad avvisare il compagno della sortita che gli è preparata, ed il 2° atto si chiude con un finale da film gangsteristico americano. La scena riprende sei anni dopo.

Da quando Giovanni Gallina, per motivi di personale tor-naconto, si è finto prete, al pubblico non è dato più distinguere un personaggio dall'altro; pertanto il 3 atto ruota sulle ipotesi circa l'identità di Fo attore.

Il sosia appare alla polizia, che arriva nella sua casa completamente ingessata, legato in cima ad una scala-libreria, dove grazie al lungo tempo di permanenza ha potuto farsi una cultura in fatto di legge e di diritto, aspetto questo frequente nei personaggi di Fo.

L'uomo afferma dapprima di essere il prete, in un secondo tempo il bandito. Uno dei due è stato ucciso, e sembra sia il falso prete smemorato ad essere stato eliminato da Giovanni Gallina.

Questi sotto mentite spoglie pastorali riunisce tutta la sua banda più altri delinquenti comuni, e con essi fonda la cooperativa dei ladri, i cui membri si distingueranno, per uno strano naso finto, sovrapposto a quello reale.

Loro scopo è quello di ottenere benefici pensionistici e sindacali dalla società, che per alcuni versi, sostengono, e quest'accusa è molto grave.

Per ottenere ciò, essi si asterranno dal loro lavoro, il furto, per diversi mesi.

Le conseguenze di questo comportamento della neonata cooperativa saranno manifeste e di netto disagio per molti lavoratori: l'unione assicuratori, le banche, l'unione giornalisti, l'industria degli apparecchi antifurto, gli allevatori di cani da guardia e anche la stessa polizia.

I disonesti per antonomasia della società, modificando il proprio comportamento, annullano la funzione pubblica di molte categorie di lavoratori, quelli il cui operato si basa sulla risoluzione dei problemi, che i truffatori creano.

Molti, dunque, entrano in crisi.

E in ciò si manifesta un forte atto d'accusa: Fo, in veste d'autore, descrive la società come un organizzazione fondata sul furto; afferma infatti appassionatamente il Gallina al commissario, che si lamenta della penosa situazione in cui gravano i lavoratori:

"Si fonda e si fa prosperare una società sul furto, e poi ci si lamenta delle conseguenze... [...]" (46).

46) D. Fo, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, op. cit., p. 172.

Questa del binomio società furto, peraltro, è una trovata mutuata dall'*Opera da tre soldi* di B. Brecht.

A questo punto Giovanni rivela a Luisa (la scena si svolge al comando di polizia) di essere in realtà lo smemorato, e di avere egli stesso ucciso il Gallina, mentre questi stava per finirlo.

In seguito, favorendo il malinteso, si era proposto di "moralizzare l'ambiente", fondando il sindacato suddetto. La ragazza si rallegra di questo riconoscimento, ma il "lieto fine" questa volta non è permesso.

Il sosia smemorato è veramente un prete, Don Filippo, (a riconoscerlo è un suo compagno, Don Antonio) e in quanto tale ritornerà alla sua vocazione.

Con questo colpo di scena, il sipario si chiude sul rammarico di Luisa, rimasta sola.

La più divertente tra le commedie recitate dalla compagnia Fo-Rame, è *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, rappresentata per la prima volta, l'8 settembre 1961, sempre al teatro Odeon di Milano. Fo e la Rame diventavano il fenomeno teatrale del periodo. I teatri continuavano a fare il "tutto esaurito", gl'incassi aumentavano. La Rame si presentava in pubblico, come una diva americana, sempre bellissima ed elegantissima, avvolta in maculate pellicce, ed adorna di gioielli.

E' probabile che sia stata questa immagine di "diva" data all'opinione pubblica "da articoli abbastanza stucchevoli che la descrivevano come una figlia d'arte patinata dalla bellezza, moglie e madre perfetta" (47), in contrasto con quella successiva di "compagna militante", avvolta in corposi scialli neri, a far sì che nell'attrice venissero rilevate delle critiche, relative alla sua "presunta" contraddittorietà.

47) C. Valentini, op. cit., p. 68.

Ma l'impegno prima sociale poi politico fino all'estremo, e poi nuovamente sociale ("Quando ormai della politica era già stato detto tutto" (48) commenta Franca), è sempre stato vivo nella coppia.

Da *Il dito nell'occhio*, antirivista, spettacolo nettamente in contrasto con quelli del momento, a *Sani da legare*, una qual certa dose di critica, o anche un mero occhio attento agli eventi del mondo c'è sempre stato, tanto da far affermare che "Si può parlare di Fo, come una cartina di tornasole delle vicende culturali, sociali e politiche del nostro paese, dal '60 in poi, come di uno specchio trasparente nei rapporti tra teatro e società, e tra cultura e potere" (49).

Dai manifesti sulle porte delle Chiese che mettevano *Il dito nell'occhio* tra gli spettacoli vietati, alle uova marce lanciate su Fo all'uscita del teatro Valle di Roma, alla scorta di polizia che la Rame aveva, anche per recarsi dal parrucchiere, come lei stessa racconta, si deduce che essi non sono mai stati troppo conformi ai dettami della allora presente censura teatrale.

Continuando a percorrere il loro iter artistico troviamo l'esilarante commedia *Chi ruba un piede è fortunato in amore* del 1961, rivisitazione assurda della leggenda di Apollo e Dafne. Qui la polemica si acuisce, e ad essere presa di mira è la borghesia anni '60 con le elite dirigenti di cui si denuncia la corruzione professionale, oltre che di costume; scrive Chiara Valentini: "Siamo in pieno miracolo economico, nel momento del boom dell'edilizia e delle mani sulla città, ma nel testo di Fo questi elementi restano abbastanza marginali rispetto all'intrigo sentimentale del tassista" (50).

48) Nostra intervista.

49) C. Valentini, op. cit., p. 73.

50) C. Valentini, op. cit., p. 73.

Come sempre la storia costruita è intricata. All'aprirsi del sipario compaiono in un museo i due balordi di turno con l'intento di segare il piede ad una statua, precisamente a Mercurio "protettore dei commercianti, dei ladri e degli imbroglianti" (51), per poter così tramare un imbroglio alle spalle di un gruppo edilizio.

Il piede infatti verrà appositamente riposto nel luogo in cui la casa edilizia sta lavorando, provocando non poche preoccupazioni, tra i dirigenti i lavori (un imprenditore ed un ingegnere).

Uno di questi infatti, allarmato, racconta all'altro del ritrovamento, temendo che ciò possa provocare la sospensione dei lavori ed un ingente perdita economica. Questi già dal loro primo apparire in scena, innestano il gioco della pochade, mostrandosi entrambi fedifraghi. L'ingegnere ha una relazione con la moglie dell'imprenditore, sotto gli occhi compiaciuti del marito, mentre l'imprenditore ha una relazione con la segretaria.

Oggetto di scena responsabile di numerose gag è il piede, che cade ripetutamente sui presenti. I due malfattori ricompaiono ben presto nelle vesti di due false studiosi, il prof. Gianni Untori e il prof. Ugo Racci. Uno di essi appartiene alla nota famiglia dei tonti, ed ha come massima ambizione quella di fare il tassista, ambizione che spera di appagare con il ricavato dell'imbroglio.

Cominciano da questo momento delle azioni esilaranti nei dialoghi tra i quattro, inframezzati da sputi di acqua che i malcapitati tentano di bere per rimettersi dalla tensione che questa anomala presenza provoca in loro.

51) D. Fo, *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, p. 187.

Ciò che i presunti archeologi raccontano è assurdo e divertente, della non esistenza di Milano, del potenziale ritrovamento di catacombe, e addirittura di un Colosseo sotto Milano, guarda caso proprio nel terreno preso di mira.

L'incontro tra i quattro si conclude con un accordo e i due malfattori riescono ad ottenere una cospicua somma di denaro. Ma proprio mentre questi, ottenuto lo scopo, escono di scena, i dirigenti si accorgono di essere stati raggirati.

La lunga terza scena del I atto, si apre sulla casa dell'imprenditore dove Dafne, sua moglie (la Rame), in compagnia di Apollo, l'imbroglione che con grande soddisfazione è diventato tassista, si finge svenuta.

Dopo un equivoco, egli credeva che lei fosse Dafne, la statua vista nel museo, Dafne ed Apollo iniziano a conversare.

I due legano subito e si confessano reciprocamente; lei ha un passato poco chiaro, e quando scopre nell'uomo colui che ha derubato sia il marito, che l'amante, appare molto divertita.

Apollo poi accetta di mentire per la donna, a proposito di un singolare incidente di cui lei sarebbe stata vittima, ma i suoi racconti, prima all'amante, e poi al marito, appaiono oltre che confusi, anche poco credibili.

Dapprima all'ingegnere, per via telefonica, spiega:

"Pronto, sta sempre ascoltando? Sì? Sì lo so che la signora non ha macchina, ma io intendevo la sua... di quell'altro, del tassista, no? E cioè, la mia. Ma come chi sono! Sono il tassista, andiamo! Gliel'ho detto adesso! Sveglia, stia attento a quello che dico ingegnere!... Eh sì, sì, sul naso... Ma chi ha parlato di portiera?... E' stato un cane... Ma no, il naso non gliel'ha morsicato il cane: il

cane ha attraversato la portiera... la strada... ha attra..." (52).

E poi, quando il marito arriva in casa, ormai intrappolato, Apollo è costretto a raccontare anche a lui la storia.

Attilio, l'imprenditore, è molto seccato dalla presenza di questo strano tassista che pare avere un forte ascendente su sua moglie, e lo sarà ancor di più, quando, a causa di una reale malattia di Dafne, diagnosticata dal medico che giunge celermente, si scopre che la donna è affetta dalla sindrome di Ajazza-Arillàga, e che solamente Apollo, con il sistema della circolazione siamese potrà salvarla.

La malattia mortale che per un progressivo impoverimento d'ossigeno potrebbe causare l'azzurramento della donna, è chiamata "morbo degli angeli", ed il sangue necessario a salvarla estremamente raro, tanto da essere conosciuto col nome di "sangue onesto", è posseduto solo da Apollo, così sotto gli occhi rassegnati del marito i due vengono ammanettati con un sistema di circolazione siamese, e costretti a restare vicini per un mese.

Il secondo tempo della commedia vede in scena tutti i personaggi. La scena si apre sulla casa dell'imprenditore, dove Dafne ed Apollo ballano dolcemente. Il loro sistema a innesto funziona benissimo, e ai due è consentito di staccarsi l'uno dall'altra soltanto per pochi minuti al giorno.

Il tassista, innamorato di Dafne, è contento di questa situazione, meno invece il marito che per non affaticare la donna è costretto a servire Apollo oltre che a tavola, anche nei comuni impegni quotidiani, fino al paradosso in cui insieme all'amante istituzionalizzato, l'ingegnere, preparerà loro il letto. Per uno

52) D. Fo, *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, op. cit., p. 217.

scherzo poi ingegnere e imprenditore vengono ammanettati, ma non con sistema ad innesto finalizzato alla circolazione del sangue, bensì con vere manette, e di equivoco in equivoco essi finiranno coll'essere davvero arrestati. Soltanto Dafne riconoscendoli al cospetto della polizia potrebbe salvarli, ma per un ulteriore raggirio del tassista mente, e poiché a ciò si aggiunge una perquisizione della polizia in ufficio (dove sono nascoste numerose prove di furti e brogli) i due in galera ci rimangono per ovvi motivi.

E' il giorno del processo di Aldo e Attilio. La segretaria, amante dell'imprenditore, sotto sua richiesta si reca a casa di Dafne per portarle conforto ed informarla delle novità sul marito. Entrando in casa però vede Apollo sotto il letto, e indignata nello scorgere quanto poco Dafne ricambi le premure di Aldo, gli confessa la loro relazione. Contemporaneamente Apollo, per restare ancora vicino alla donna, inventa una gravidanza, di Dafne naturalmente, della quale però, per il sistema della "circolazione siamese", solo lui può avvertire i sintomi. Una volta scoperto la menzogna la donna sceglie ugualmente per amore di restare con il tassista, e sembra così che tutto si sistemi.

Ma Fo non concede a questa coppia così diversa socialmente di restare insieme. Sarà l'amico del tassista, comparso al principio, ad aprire gli occhi alla donna. Egli infatti entrando in scena, ricorda alla donna la differenza sociale tra lei ed il suo nuovo uomo, e Dafne seppur con dolore, sceglie di seguire i consigli dell'amico:

"Senta - egli le dice - mi dia retta: gli dia il buongiorno adesso che è ancora in tempo, adesso che è ancora al primo sonno [...]" (53).

53) D. Fo, *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, op. cit., p. 292.

Non lo sveglieranno dunque, gli faranno soltanto "cambiare sogno" sostituendo Dafne con una pianta, così come nel mito raccontato a principio della commedia.

Apollo crede sia colpa di un suo bacio, ed esclama disperato:

"[...] Dafne! Dafne! Oddio che ho fatto... tutto perché ti ho baciata Dafne... Ti sei tramutata un'altra volta in pianta! [...] Disgraziato che sono... Dovevo immaginarmelo [...] Era già successo un'altra volta con un altro Apollo [...]" (54).

Dopo poco però l'uomo si consola, egli pensa infatti che nonostante la perdita sarà felice, avrà un amore che non lo deluderà mai.

"Andiamo - dice mentre abbraccia la pianta - aspetta che prendo il piede. Sai è lui che mi ha portato fortuna! E' proprio vero che chi ruba un piede è fortunato in amore. Non so dove l'ho letto... Ah si su un manifesto di quelli che attaccano sui muri per il teatro. Bisogna che la vada a vedere quella commedia! Chissà com'è?" (55).

Questa commedia amara nonostante i presupposti per l'happy end non concede al pubblico di sognare, è la realtà prepotentemente ad intromettersi. La frivolezza di Dafne è solo apparente, in realtà la donna sa che la differenza sociale, può essere un grosso problema per l'evoluzione di un'amore. "Resta

54) D. Fo, *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, op. cit., p. 293.

55) D. Fo, *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, op. cit., p. 295.

[...] tra le righe l'amarezza - denuncia, quasi a non voler riscattare sulla scena la sala, il mondo, al contrario, pretendendo la scena succube del mondo e delle sue leggi, che non vengono abbattute - esorcizzate sul palcoscenico. Questa è l'improvvisa sterzata dello spettacolo, la sua sotterranea e lucida cattiveria, la sua minacciosa apertura" (56).

Stanno infatti avvicinandosi i tempi di *Canzonissima*, e della rottura con la TV.

Siamo nel '62.

Nella trasmissione televisiva, tra gli sketches di Franca, uno di quelli che fece più scalpore fu quello de *La casellante*.

Qui la Rame appare notevolmente imbruttita e invecchiata, nei panni di una casellante appunto, che concede un'intervista ad un giornalista per raccontargli la sua situazione sociale, cosa questa abbastanza desueta per lo *show* del sabato sera, con un pubblico non abituato alla pungente denuncia sociale.

L'esperienza di *Canzonissima* infatti terminò ben presto. Dopo numerosi scontri, riguardo ai tagli ed alle sostituzioni, che la censura avrebbe voluto applicare ai testi, la ditta Fo-Rame, indignata, abbandonò la Rai e fece ritorno in teatro.

4. Dalle commedie surrealiste alla satira politicizzata

Nella scena iniziale di *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* appare una piazza spagnola del '500, dove due carpentieri stanno preparando la forca per un attore eretico; chiara allusione alla rottura con la Rai, da poco avvenuta.

56) P. Puppa, op. cit., p. 52.

"Ma come può essere eretico uno che ripete solo cose imparate a memoria?" (57).

si domanda stupito uno dei due carpentieri, ribadendo il pregiudizio tradizionale nutrito dalla gente per gli attori.

In questa commedia, infatti: "in una prospettiva politica, si presentano i difficili, drammatici rapporti che l'intellettuale attore/navigatore tiene con l'apparato (la chiesa ieri, la televisione democristiana e l'industria culturale, nel '63)" (58). E' quindi anche una denuncia del ruolo subalterno a cui è condannato l'artista. L'attore arriva accompagnato da un corteo dalla cadenza mezzo carnevalesca e mezzo funebre, con il classico copricapo a forma di cono bianco (con la scritta "heresiarca") dei condannati a morte.

Poco prima dell'esecuzione giunge notizia di una probabile "grazia", l'uomo allora, sotto suggerimento di una ragazza, accetta di recitare una commedia su Cristoforo Colombo e la regina Isabella, in modo da ritardare il momento della condanna e poter così accertare la veridicità dell'annuncio.

Il gruppetto prende accordi, e lo spettacolo comincia.

Da sipario, farà lo stendardo dell'Inquisizione.

"Potrai recitare qui la tua commedia, a partire da adesso - dice uno degli accompagnatori - E questo perché si sappia che nel nostro paese ogni uomo sul patibolo può fare

57) D. Fo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, p. 5.

58) P. Puppa, op. cit., p. 56.

quello che gli pare: su questo palcoscenico non esiste censura" (59).

Comincia quindi uno spettacolo nello spettacolo (meta-teatro), con palesi rimandi al teatro epico.

Franca interpreta due differenti personaggi, uno nel primo, e l'altro nel secondo tempo. Nel primo atto sarà Isabella, la regina di Spagna, donna di polso e di manifesta autorità, al contrario di Ferdinando, suo marito, che nella vestizione per le imprese di conquista verrà ridicolizzato, oltre che apparire frequentemente come uno sciocco bambinone. Nel secondo atto, invece, mutando il colore dei capelli (nero corvino, invece dell'angelico biondo), diverrà Giovanna la pazza, figlia di Isabella, a cui è concesso di dire brutali verità, proprio in quanto folle. Non è comunque detto che i due ruoli si escludano, potrebbero anzi essere l'uno la continuazione dell'altro.

Questa commedia è comunque diversa rispetto alle precedenti più leggere, le differenze riguardano anzitutto i moduli recitativi: appare il gramellot, e gli attori ripercorrono spesso il solco epico brechtiano, "i cui canoni drammatici basilari sono: rifiuto di una tematica teatrale prestabilita, considerazione dei personaggi della loro schietta carnalità e fuori da ogni psicologismo, atteggiamento insomma di freddo verificatore e presentatore" (60).

Già da principio, ad esempio, l'eretico fa tentativi di familiarizzare con la platea dicendo al pubblico (fatto di attori) che si dispone sul palco per assistere alla recita:

59) D. Fo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, op. cit., pp. 7-8.

60) E. Castellani, introduzione a B. Brecht, *L'opera da tre soldi*, Torino, Einaudi, 1982, p. 8.

"No, non potete restare (seduti) qui, altrimenti quelli di dietro che hanno pagato, non ci vedono" (61).

Sul palco si muovono tante persone, si tratta di una delle più affollate commedie di Fo. La storia che si rappresenta nell'attesa della "grazia" è, come suddetto, quella di Colombo, impersonato dall'attore condannato a morte, stavolta non più "tonto" come i personaggi che lo avevano preceduto.

Egli sa che le cose più grandi nel mondo sono state fatte proprio partendo da delle bugie, ed è con questa teoria che ne spara delle grosse, il cacciaballe, infatti, è lui.

Il viaggio di Colombo, è però soltanto uno spunto per poter polemizzare contro le guerre e la politica, in questo caso, spagnola, come metafora di quella americana. A proposito dell'imperialismo e della condizione degli schiavi, dice un accusatore:

"In fondo, quei disgraziati han tutto da guadagnare. Perdono la libertà, è vero, ma in cambio trovano il conforto della nostra religione, diventano nostri schiavi, ma anche nostri fratelli. Si beccano un sacco di malattie che prima non conoscevano, ma un giorno conosceranno la salute dell'anima e moriranno felici" (62).

Mentre Ferdinando e gli araldi inneggiano alle conquiste della guerra Santa, Isabella, contrariata, esclama:

61) D. Fo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, op. cit., p. 9.

62) D. Fo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, op. cit., p. 72.

"Povera croce, quante brutte ombre deve mascherare..."
(63).

"Sì, voglio dire che ti sono concesse certe cose: il bottino, la razzia... Fan parte della legge di guerra. Poi, quattro belle parole impettite: Patria! Famiglia! Morale! Sangue generoso versato dai nostri figli... e oplà, caschi in piedi" (64).

La donna non è d'accordo con la politica di Ferdinando. Egli si preoccupa dei potenziali lutti che i viaggi di Colombo procureranno, ma non si rammarica mai dei morti che le sue stesse guerre procurano.

Isabella appare disgustata da tutto ciò. Quando il marito parla delle vendite delle indulgenze se ne nausea, ma non può tirarsi indietro. In fondo è una mamma, e ciò che maggiormente la preoccupa, non sono i defunti delle differenti battaglie, bensì la dote di matrimonio per la sua figlia "così bruttina che è..." (65).

Il drammaturgo si è palesemente indurito; quando all'uscita di scena di Isabella e Ferdinando entrano un gruppo di fanatici, questi accompagnati da Colombo, canteranno:

"[...] ogni cosa sia fatta per noi:
per noi benestanti
per noi benpensanti
per noi moralisti,
per noi conformisti,

63) D. Fo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, op. cit., p. 38.

64) D. Fo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* op. cit., p. 44.

65) D. Fo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, op. cit., p. 47.

che Cristo è morto per noi,
 perché noi l'abbiamo fatto accoppiare
 poi però lo abbiamo fatto indorare,
 sulle croci d'argento inchiodare
 sui trofei e le armi innalzar,
 chè si sappia che, salvo imprevisto,
 questa è la fine di ogni povero Cristo (66).

La storia di Colombo continua, l'attore ha viva la speranza che il condono possa arrivare, ma verso il termine del processo si informa il condannato che la grazia non arriverà.

"Ah, ah... e io che me ne stavo qui ad aspettare l'arrivo dei nostri, e solo adesso mi rendo conto che i nostri siamo noi, noi! Ma certo! E' che se rimaniamo sempre qui seduti tranquilli, abbioccati, ad aspettare che arrivi qualcuno a salvarci, a tirarci fuori, ci incastreranno sempre!" (67).

Questa affermazione anticipa i finali con apologo politico del Fo successivo.

Dopo il dolce risveglio del Lungo, e quello amaro di Luisa e Dafne, questa volta il ritorno alla realtà per l'attore condannato è decisamente più aspro.

Non è la possibilità di una vita a due che egli perde, ma la vita stessa. E questa è una punizione alla sua audacia. Gli ingredienti per l'*happy end* pertanto qui mancano completamente, come pure le storie sentimentali. Gli attori si dispongono come

66) D. Fo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, op. cit., p. 46.

67) D. Fo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, op. cit., p. 85.

all'inizio dello spettacolo, e l'esecuzione è preceduta da un canto.

"[...] Chi sta dalla parte del più potente non sempre ha il vantaggio maggiore.

Se tu non sei prete non basta sembrare non basta in latino cantare.

Infatti il vero furbo è sempre l'uomo onesto non l'opportunista.

E' l'uomo che a tutti i costi sta sempre e solo dalla parte dei poveri Cristì degli uomini giusti" (68).

L'attore viene condannato e dopo un momento si ode un grido nella folla, ricompare l'uomo con in mano la sua stessa testa. L'effetto non è repellente, il trucco c'è e lo si può intuire.

Il personaggio della Rame nel secondo atto pare quasi che acutizzando la propria tendenza finisca nel ruolo della pazza, tenendo conto che per Fo il "pazzo" è sempre il più savio di tutti, quello che ha una connotazione più alta, l'unica persona priva di ipocrisie.

Giovanna è infatti l'unica che abbia il coraggio di raccontare la realtà senza abbellimenti forzati, e questa è la prima volta in cui il "fool" è di sesso femminile. La madre e la figlia sono legate da un filo robusto.

La regina ha, come tutte le eroine di Fo, dei dissapori e con il proprio ambiente, sembra diversa dagli altri, da Ferdinando, dagli araldi, dai dotti, e forse più vicina a Colombo, dal quale si sente subito attratta.

Le soluzioni a questa figura potevano essere di due tipi: o che restasse nel suo ruolo con i valori adeguati al personaggio,

68) D. Fo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, op. cit., p. 86.

annullando pertanto anche il valore di pungente polemica delle sue affermazioni, oppure trasferirla in altre vesti.

Sembra quasi che sia la parte più polemica di Isabella a generare Giovanna.

Il ruolo di Franca è di enorme importanza per questo testo, così come quello di tutti i matti nella drammaturgia di Fo.

Probabilmente egli sta puntando maggiormente l'attenzione sulla sua prima attrice, tentando di valutarne al massimo le potenzialità. Difatti l'anno successivo scriverà una commedia a lei dedicata, dove per la prima volta sarà la protagonista, l'Enea di *Settimo: ruba un po' meno*: una tonta che con l'evolversi della storia acquista coscienza, compiendo un percorso ideologico che era sempre stato dei personaggi maschili (ad es. il lungo o il prete), e cioè di Fo. Qui la Rame, becchina ed ubriacona, figlia a sua volta di un becchino e ubriacone, lascia per la prima volta i ruoli di donna ammalante. La satira è tagliente.

Ad essere preso di mira, questa volta, è tutto il mondo dei "pezzi grossi", la cui carriera si regge, in realtà, su di una serie di scandali e furti.

"Forse il testo - dichiara C. Valentini - in cui più si avverte l'attenzione all'Italia del centro sinistra e dei grandi scioperi, del conformismo e della corruzione democristiana, è *Settimo: ruba un po' meno*. Ed è anche lo spettacolo formalmente più felice e ricco d'invenzioni, dove le gag esilarate in cimiteri e manicomi, con bare che entrano ed escono, e cadaveri che camminano, s'intrecciano con la prima rappresentazione, su un palcoscenico italiano, di una carica della polizia che spara contro gli operai" (69). La storia si svolge dapprima in un cimitero in cui Enea lavora e poi in un manicomio retto da suore,

69) C. Valentini, op.cit., p. 90.

dove l'attrice per uno sbaglio si trova nei panni della madre superiora.

La storia poggia sulla buona fede e l'ingenuità della donna: nelle prime scene infatti vengono rese note le assurdità che i colleghi le riportano durante un singolare pic-nic tra le bare.

Questi le faranno credere che il Comune ha in mente di traslocare il camposanto a 12 Km. fuori città, con "bare e tutto", per trasformare l'area suddetta in una zona di verde pubblico, con parco, laghetti, giardino zoologico etc. Il trasferimento verrà fatto con relativo licenziamento di personale, e grazie all'installazione di un cadaverotto automatico per il trasporto dei defunti, favorendo così il disegno di un gruppo immobiliare per successive speculazioni.

"Ah, no! Mi dispiace, ma io sono contro le piazzate. E ti dirò che, se le autorità hanno deciso così, vuol dire che è bene fare così. In fondo, lo fanno per guadagnare del verde per il pubblico, quindi..." (70).

Replica Enea ai compagni che fingono di volersi ribellare a questo ingiusto progetto, manifestando così una notevole fiducia nelle istituzioni e nei colleghi. Questi dal canto loro continuano a prenderla in giro, stavolta lodando la sua sensualità al fine d'incoraggiarla ad intraprendere il mestiere di prostituta, mestiere, a loro dire, di nobili origini.

Durante il panegirico sulla prostituzione poi si odono degli spari in lontananza. E' una manifestazione di operai in sciopero,

70) D. Fo, *Settimo: ruba un po' meno*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, p. 95.

tramutatasi in scontro, con relativi spari da parte delle forze dell'ordine.

"Ma fa il piacere - esclama la becchina ad un compagno spaventato - sparano, ma sono colpi a salve... tanto per spaventare..." (71).

e poi, leggendo i cartelli:

"Sì. C'è scritto "BASTA CON I LICENZIAMENTI, VOGLIAMO LAVORO PER TUTTI". Sono proprio matti: si fanno ammazzare per poter lavorare, per poi ammazzarsi di fatica quando lavorano" (72).

Quando fanno il loro ingresso in scena il direttore del cimitero ed un signore vestito di scuro la donna, con il disappunto dei colleghi becchini, racconta loro del trasloco e del cadaverotto. Il signore poi, un commercialista che le racconta di essere affetto da "feretrofobia", ha bisogno di un favore: vorrebbe potersi stendere per qualche minuto in una bara, in modo da superare (secondo il consiglio dello psicanalista) la fobia d'immaginarsi chiuso in un feretro, fobia che peraltro lo affligge tutte le notti, non lasciandolo riposare.

Enea, previo scambio economico, accetta.

Ma nel mentre questi, dopo numerose difficoltà iniziali, si stende finalmente nella bara, arriva sua moglie la quale vedendo lo sposo apparentemente deceduto, per il dolore, muore a sua volta.

71) D. Fo, *Settimo: ruba un po' meno*, op. cit., p. 101.

72) D. Fo, *Settimo: ruba un po' meno*, op. cit., p. 102.

Il commercialista dunque si sveglia esultante: finalmente è riuscito ad eliminare la noiosa moglie e potrà vivere con Angela, la sua dolce fidanzata.

Ma in seguito alla descrizione fatta da Enea della donna deceduta (deceduta anch'essa solo apparentemente) l'uomo si accorge che la defunta non è sua moglie, bensì Angela, così, affranto, cade a terra morto.

E' la moglie adesso ad esultare. La sua era tutta una finzione, ed ella si era appositamente travestita, per ottenere questo effetto sull'uomo, parodia del matrimonio borghese.

Di fronte a tutti questi eventi che le si presentano, Enea impara che diventare bugiardi è fondamentale per sopravvivere, e la vediamo dunque scaltra nell'aiutare la moglie ad occultare il cadavere. Il personaggio si sta evolvendo. Sotto gli occhi ignari di una battona, giunta al camposanto per fare una telefonata, la becchina e la moglie del commercialista fanno sparire quello che si crede un cadavere, e che poi si rivelerà non essere tale.

Enea per giustificare alla meretrice la presenza del defunto (questi verrà depositato nella cabriolet della vedova mediante un tuffo dalla finestra), inventa delle assurde storie sulla falsa riga di quelle raccontatele fino allora, storie che poi la battona, per un noto meccanismo, riferirà al direttore del cimitero.

L'incontro tra la becchina e la battona si conclude con un acquisto, da parte della prima, di un vestito audace, che le permetterà di mutare aspetto e, di conseguenza, atteggiamento nei confronti dei presenti che la guardano stupiti e ammirati. Dopo l'inevitabile colpo di scena, in cui si scopre che quello sul cimitero è in realtà un progetto che sta per realizzarsi, il direttore, furente, interroga i presenti per scoprire da quale delatore possa essere fuoriuscita l'informazione, ed interroga Enea.

Questa sul modello delle bugie ormai adottato come proprio, racconta di essere una medium, capace di dialogare con l'aldilà, e grazie alla complicità di uno dei becchini, emulerà un dialogo con il padre ormai defunto, il quale costringe il direttore a confessare in pubblico tutte le sue malefatte, esortandolo a dirigersi in questura per costituirsi.

A conferma dell'incontro con l'aldilà, a dialogo ultimato arriva il feretrofobo, fingendosi un defunto proveniente dall'altro mondo e stringendo, per complicità, un rapporto maggiore con Enea.

L'uomo le propone di recuperare alcuni documenti che scottano nel suo studio (egli non può recarvisi in quanto ritenuto morto dall'opinione pubblica, situazione di cui vuole approfittare per intraprendere una vita diversa, aspetto che ancora una volta ricorda Pirandello in *Mattia Pascal* con cui poi entrambi potranno arricchirsi.

Il primo tempo si conclude con una retata della polizia in cerca di prostitute. La battona della scena precedente fuggendo si nasconde nel cimitero, dove viene subitaneamente ripescata e portata via insieme ad Enea che, dati i succinti abiti, viene scambiata per una delle passeggiatrici della zona.

Il secondo tempo vede Enea travestita da suora nell'intento di sottrarre le famose carte nell'ufficio del commercialista. Nonostante qualche inconveniente (ad es. l'incontro con un ladro vero), Enea riuscirà nel suo scopo con un imprevisto però, sarà infatti scambiata, dalle suore dello stabile adiacente, per la Madre Superiora in arrivo dalle Indie, e a metà del secondo atto la ritroveremo nell'ospedale psichiatrico da queste gestito, dove a poco a poco si ritroveranno tutti i personaggi, alcuni portatici a forza perché impazziti, come ad esempio il feretrofobo sorpreso in tram senza calzonni e ricoverato d'urgenza e il

direttore di camposanto, anch'egli impazzito in seguito al colloquio con l'aldilà.

In questo manicomio è singolare la figura del matto, che con il consenso di tutti si finge un professore.

"[...] Mica è un professore vero! [...] E' un matto, un ricoverato come tutti gli altri. Ha, come dire, ha l'hobby di fare il professore. I medici lo lasciano fare perché in fondo è utile, e per di più si risparmia uno stipendio. [...] ogni tanto riesce a catturare qualche paranoico e di nascosto lo porta di sopra e gli fa la trapanazione del cranio, ma niente di grave. [...] Sì, in fondo il risultato è il medesimo di quando opera il primario. Nessuno si accorge di niente" (73).

spiegano le sorelle ad Enea che si muove tra i ricoverati con curiosità e circospezione.

Dopo la descrizione del "gioco delle nazioni" praticato dai matti, abile satira della situazione politica e militare internazionale (c'è l'America conciata tipo battitore di base-ball, e l'Italia - nessuno dei matti voleva interpretarla - che le va dietro adulatrice e servile), con particolari riferimenti alla politica estera italiana nella sua collaborazione con la NATO, dopo questo gioco appunto, scoppiano gli equivoci.

Enea nonostante l'anomala situazione, in base agli accordi con il commercialista, ha provveduto a ricattare uno dei pezzi grossi, intimandogli di consegnare un'ingente somma di denaro alla Madre Superiore dell'istituto psichiatrico.

Ma mentre il ricattato con la sua frase convenuta, peraltro assurda, si presenta in manicomio per fare quanto ordinatogli,

73) D. Fo, *Settimo: ruba un po' meno*, op. cit., p. 171.

sopraggiunge la vera Madre Superiore, che si contende l'identità con Enea. Anche il feretrofobo si maschera con abiti ecclesiastici. Il commissario interpellato, non capisce più niente, fino a quando il commercialista, Arnaldo Nascimbene, non gli mostra i documenti di cui è in possesso, esortandolo a far "scoppiare in aria" tutto e tutti.

Sembra che lo scandalo stia per esplodere ma l'eccellenza, subitaneamente intervenuta, non si cura delle enormi accuse racchiuse nei documenti contro le persone più in vista del paese, dimostrandosi altresì più interessato alle prosperose curve di Enea, che dopo l'agnizione ha ripreso gli abiti succinti di battona.

La conclusione è drammatica. Quelli più seriamente interessati a "fare pulizia" subiscono un rudimentale elettrochoc, e dopo una breve assenza riappaiono in scena, con strani cappellini recanti in cima una elica.

La loro denuncia viene annullata, adesso sono dei matti, come tutti gli altri del ricovero, e nessuno presta più credito alle loro parole.

Il professore e l'eccellenza parlano tra loro:

"Dopotutto non abbiamo fatto altro che eliminare alcune piccole circonvoluzioni del cervello".

"Circonvoluzioni che la scienza ha scoperto essere le determinanti del sovversivismo, la molla della ragione".

"Via quella otteniamo un cervello del tutto normale".

"Normale al livello che noi desideriamo: rispettoso di tutto quello che proviene dalle autorità".

"All'abbiocco, insomma?" Interviene Enea (74).

74) D. Fo, *Settimo: ruba un po' meno*, op. cit., p. 206.

Soltanto lei rimane integra psicologicamente:

"Torno da dove sono venuta. A me non ce la farete a mettermi l'elica in testa, né gli occhiali verdi per farmi mangiare la paglia e farmi credere che sia erba! (75).

Dalla diagnosi al direttore del camposanto, già stupido e peggiorato notevolmente con l'operazione, viene fuori la risultante psico-fisica detta "cervello dell'italiota", così con la omonima canzone i personaggi in coro elogiano stupidamente sia la condizione di alienati, che l'idiozia di chi segue pedissequamente ciò che viene imposto, invitando anche la platea a "trapanarsi il cervello per non avere più da pensare" (76). La commedia si chiude, non proponendo nessuna soluzione, bensì fornendo al pubblico più qualunquista, un pessimo modello in cui identificarsi, ed è questa la sferzata finale dello spettacolo, da esso si esce con un amaro sorriso sulle labbra.

5. Gli ultimi anni all'Odeon

Nei primi mesi del '65 mentre la ditta Fo-Rame sta finendo la tournée di *Settimo: ruba un po' meno*, nel teatro italiano, che da un po' di tempo si trascina pigramente, nasce una nuova avanguardia che collabora alla rottura del conformismo degli

75) D. Fo, *Settimo: ruba un po' meno*, op. cit., p. 207.

76) Ibidem.

stabili. "Leo de Berardinis e Perla Peragallo, Carmelo Bene, Mario Ricci, Carlo Quartucci, cominciano ad uscire dalle cantine, a confrontare il loro formalismo spesso esasperato, le lezioni in parte riprese dall'off americano con l'impatto del pubblico" (77).

Arriva in Italia inoltre, in quegli anni, il Living Theatre, gruppo americano pacifista con a capo la carismatica personalità di Julian Beck.

Il teatro cessa di essere la rassicurante zona in cui l'artista diletta il pubblico in modo neutro fornendogli evasioni. La scena diventa il luogo in cui trova spazio un nuovo modo di discutere sul reale, il sociale ed il politico. Pertanto occhi allarmati di critici si soffermano sui nuovi fermenti artistici, i giovani iniziano a polemizzare suggerendo un nuovo modo di fare spettacolo, e sempre più spesso si sente parlare di teatro politico.

Fo e la Rame che fino ad allora si erano definiti "artisti della sinistra", vivono un momento di profonde contraddizioni. Fino a poco tempo prima tra il loro pubblico erano presenti uomini come Longo, Pajetta, Nenni, Togliatti.

Ma con la crescita del successo e della notorietà, i due cominciano ad avere nei loro spettacoli delle "punte di disimpegno" (78), come le definisce C. Valentini.

A questa nuova ventata che sta investendo il teatro, essi non rispondono insieme agli altri.

Presentano *La colpa è sempre del diavolo*, ambientato in un medioevo che allude al presente, dove negli imperiali tutti riconobbero gli americani nello scontro con i Catàri, la guerra del Vietnam.

77) C. Valentini, op. cit., pp. 92-93.

78) C. Valentini, op. cit., p. 74.

E' questa la storia di una ragazza, Amalasantia (interpretata dalla Rame) balorda, furba, e imbrogliona, accusata ingiustamente di stregoneria, e del diavolo nano dai capelli rossi, Brancaleone (Fo), che abilmente la tira fuori dai guai, infilandola però in altri.

Buona parte della commedia si occupa delle lotte tra il ducato, sostenuto dagli Imperiali, e i Catari,

"[...] Soltanto che sono dei matti: pretendono che i cattolici applichino il Vangelo alla lettera, figurati!" (79).

spiega il nerbatore ad un condannato. Essi finiranno poi per essere trucidati dal potere.

Continua quindi la polemica contro i potenti, mentre il personaggio della Rame appare forse un po' più impertinente dei precedenti.

Lo spettacolo infine che dopo gli esperimenti di *Ci ragiono e canto* (testo che meglio si esprimerà nella versione successiva), segna l'addio alle scene tradizionali fu *La signora è da buttare*, del 67.

In scena viene portato il più popolare degli spettacoli, il circo con i suoi clown, i lazzi e le mille acrobazie (tra gli attori vi erano anche veri clown).

L'intento è di costruire una satira dell'america assassinata di Kennedy, della violenza quotidiana, del capitalismo. *La signora da buttare* è proprio l'america, infatti; qui c'è la

79) D. Fo, *La colpa è sempre del diavolo*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, p. 214.

distruzione della trama e lo spettacolo si articola in una lunga serie di sketch satirici e di denuncia.

Con *La signora da buttare* si può dichiarare chiuso un ciclo di attività teatrale. Considerato il punto raggiunto dalla coppia era inevitabile mutare alcune modalità fondamentali, prima tra tutte i testi e il pubblico.

L'america in quegli anni con la guerra del Vietnam, era al centro di dibattiti e polemiche. Una caratteristica della coppia, soprattutto da questo momento in poi, sarà quella di esprimersi su argomenti provocatori in momenti di massima tensione, cosa che procurerà loro non pochi problemi, comprese rotture ed espulsioni.

Kennedy rappresentato dalla Rame (in bianco abito da sera) viene ucciso da spari, segue il processo per la morte di un nero (riferimento ad un fatto reale); vi è poi descritta l'adorazione del consumismo, con l'oggetto feticcio: il frigorifero. Il tutto alternato con le classiche scene da circo...

Il pubblico dell'Odeon non fu entusiasta dello spettacolo, non si poteva più sopravvolare su testi così graffianti.

Per *La signora è da buttare* Fo venne anche minacciato di arresto a causa di battute offensive non previste dal copione autorizzato dalla censura. A questo punto si presentava inevitabile una scelta, che fu quella di uscire dall'Odeon per fare, un teatro diverso.

PARTE SECONDA

CAP. 1 - LE ORIGINI DI FRANCA RAME

1.1. Figlia d'arte

Franca Rame discende da una delle ultime e più importanti famiglie d'arte italiane, quella appunto dei Rame. "Figlio d'arte - scrive la Palombi - era l'attore nato da attori a loro volta figli d'arte. Questa discendenza era tanto più importante quanto più antica", (1) e aggiunge Tofano "[...] non bastava essere nato sul palcoscenico, bisognava esserci vissuto fin dalla nascita, senza interruzione. Figlio d'arte vero, infatti, è quello che la madre appena riprende il suo lavoro in teatro, cioè dopo una settimana al più, se lo porta in camerino, per dargli alle ore stabilite la sua porzione di latte, in una pausa della prova, o in un intervallo fra atto e atto [...] così la nozione della finzione scenica diventa per lui a poco a poco una specie di assuefazione, quasi una seconda natura, e quando alla prima occasione lo porteranno sulla scena per la sua prima apparizione, egli comparirà dinanzi al suo pubblico, senza meraviglia e senza paura, come se si trovasse a casa sua, e rifacendo con la più semplice disinvoltura, per mimetismo ereditato, quanto gli han detto di fare [...]. Da quel momento seguirà i genitori in tutti i viaggi, trascinato di teatro in teatro, di paese in paese, come una valigia [...]" (2).

La prima apparizione in teatro della Rame fu alla età di otto giorni, quando tra le braccia di Elena, sua madre, interpretò la parte del figlioletto in *La Genoveffa di Brabante*. Sul palco-

1) C. Palombi, *Il gergo del teatro*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 21.

2) S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 72.

scenico, quindi, cominciò a muoversi prestissimo, quale membro di una famiglia dalle origini artistiche antichissime.

L'apprendimento del mestiere per la Rame, come per tutti quelli cresciuti in teatro, non si compì in modo diretto, bensì attraverso un passaggio indiretto, quello cioè carpito con avidi occhi spalancati e intenti ad immagazzinare quanto vedevano. Ciò formava nei figli d'arte un particolare tipo di recitazione, definita da Tofano "a orecchio", ottenuta grazie alle capacità ereditarie sommate ad un senso d'imitazione tipico dell'infanzia e a giornate intere trascorse in teatro, tra prove e spettacoli (3).

Per due o tre secoli ebbe grande importanza il fatto che i comici fossero tutti regolarmente "figli d'arte", essendo peraltro rarissimi gli estranei provenienti dalle varie classi sociali che si aggregassero per amore o per spirito di avventura, alle compagnie nomadi. Dal '800 in poi però si verificò sempre più frequentemente l'afflusso di estranei all'arte del teatro; questi cominciando da principianti, erano costretti a trascorrere un periodo lungo, amaro e faticoso, dedicato all'apprendimento, che corrispondeva, in linea di massima, a quello già vissuto dai figli d'arte nell'infanzia e adolescenza.

Per analizzare i primi anni trascorsi in teatro dalla Rame, anni che furono poi di fondamentale importanza per la sua prea-

3) A proposito dell'apprendimento dell'arte da parte dell'allievo, Carpentieri scrive: "L'arte non s'insegna, ma s'impara da dietro le quinte, in una dimensione strettamente artigianale: il maestro nasconde le sue abilità per scoprirle solo sulla scena, sicché l'allievo deve essere pronto a "rubare" i segreti di una recitazione [...]. Se si è costretti a "rubare" l'arte allora non si deve gratitudine a nessuno e i maestri sostengono che l'arte non si insegna". R. Carpentieri, Introduzione a Edoardo Scarpetta, *Cinquant'anni di palcoscenico*, Milano, Savelli, 1982, p. XVI.

parazione artistica futura, ci sembra opportuno esaminare il panorama teatrale italiano all'inizio del nostro secolo.

1.2. *Le compagnie nomadi nella scena teatrale italiana d'inizio secolo*

Tre realtà artistiche davano vita al teatro italiano nei primi decenni del '900: per prima l'Opera, vero teatro nazionale e unico a godere di sovvenzioni statali e facilitazioni, sia pubbliche che private, agito in spazi sontuosi ed inevitabilmente non accessibile a tutti; affianco stava il teatro dialettale, non guardato con la dovuta attenzione dalle istituzioni, ma in grado di proporre personalità del calibro di Edoardo de Filippo; infine vi erano le compagnie (suddivise in primarie, secondarie e minime), che rappresentavano la realtà più applaudita, e la peculiarità del teatro italiano anche all'estero.

Queste incapaci di tramutarsi in una realtà stabile, erano economicamente autosufficienti, e soggette ai soli dettami del capocomico.

"In Italia - rammenta Trezzini - il nomadismo delle compagnie di prosa era ancora essenzialmente quello dei Comici dell'Arte del '500; [...] certo con una differenziazione storicamente consolidata: i ruoli in luogo delle maschere" (4).

La differenziazione di cui parla Trezzini era ciò che maggiormente le caratterizzava, esse erano cioè costruite sulla regola dei ruoli, con uno schema fisso ed un'architettura identica per tutte. Ciò significava che nell'affidare una parte ad un attore, non si teneva conto esclusivamente del testo che doveva essere messo in scena e delle caratteristiche umane e

4) L. Trezzini, *Geografia del teatro* n. 2, Bologna, Patron, 1985, p. 16.

professionali dell'interprete, ma anche delle parti a questi note che predeterminavano la sua figura professionale. Quindi quando si distribuivano le parti agli attori, si teneva molto conto del ruolo.

I ruoli furono uno di quegli strumenti di orientamento di cui tutti i professionisti si sapevano agevolmente servire, ma che forse nessuno avrebbe saputo definire con precisione. A proposito scrive Taviani: "Possiamo quindi definire il ruolo come l'insieme ideale delle "parti" di un determinato attore, o meglio: come un ben determinato insieme di parti. Per un attore professionista, conoscere molte parti significava conoscere bene il proprio ruolo. E conoscere bene il proprio ruolo significava conoscere già molte cose anche delle "parti" che non gli erano ancora state affidate e che comunque sarebbero state sempre riconducibili al tipo generale di parti definito dal ruolo" (5). E aggiunge Ferrigni: "I ruoli sono in sostanza i limiti entro i quali un attore può, e deve, contenere le proprie espressioni sceniche: sono quindi al tempo stesso i limiti dei suoi mezzi fisici di espressione e l'estensione delle sue attitudini" (6).

Il ruolo quindi era la caratteristica centrale, il perno, sia della struttura della compagnia, che del sistema di produzione-spettacolo nel teatro di tradizione; avere un ruolo, o meglio "essere un ruolo", equivaleva ad essere attore.

Tali ruoli erano fissi per ogni artista: ad esempio il brillante, il secondo brillante, il primo attore, la prima attrice, il caratterista, etc. ed ogni attore degno di tale nome "era" uno di questi ruoli.

5) F. Taviani, *La composizione del dramma nella commedia dell'arte*, in "Quaderni di Teatro", IV, 1982, n. 15.

6) M. Ferrigni, *I ruoli nel teatro drammatico italiano*, in "Rivista italiana del dramma", Roma, Ist. Grafico Tiberino, 1939, vol. I.

Già dal 1909 vi era però chi non condivideva questa tradizione di distribuire le parti in base al ruolo, Papiol infatti scriveva "Mi sono chiesto mille volte - e senza mai trovare una spiegazione plausibile o appena appena soddisfacente - il perché ad un attore vengano sempre affidate delle parti di uno stesso carattere. Un attore brillante non farà mai altro che far ridere, un padre nobile avrà eternamente l'incarico di far lacrimare il pubblico. Forse, che , nella vita reale, chi piange, piange eternamente e chi ride, ride in permanenza? La vita, invece, è proprio tutto il contrario; un po' si ride e un po' si piange, ed appunto per ciò anche sulla scena un attore non dovrebbe, a mio avviso, essere sempre l'interprete di una sola passione. Non vi dovrebbero essere ruoli di sorta! Di mano in mano che una commedia è stata letta, le parti dovrebbero venir distribuite secondo le diverse attitudini artistiche dei componenti la Compagnia, non secondo la prestabilita immutabilità del ruolo.

Non è raro il caso nel quale il pubblico, al colmo della meraviglia, assiste ad una recita in cui vede un primo attore sostenere una parte brillante od un caratterista fare altrettanto con una parte seria. Questi fatti provano quanto si abbia assolutamente ragione. Se ad alcuni riesce di incarnare la perfetta vicenda dei personaggi, diversi per tipo e per carattere, è lecito chiedersi la ragione per cui questo non riesce a tutti.

La grande massa dei comici obietterà che per far ciò bisogna essere grandi artisti e questa obiezione sembrerà di grande peso al pubblico.

Eppure, così non è.

Per raggiungere lo scopo a cui ho accennato più sopra, non fa bisogno d'essere grandi artisti, basta essere artisti puri e semplici, sentir l'arte, sentirla veramente, non fossilizzare la propria intelligenza nello studio continuo di un tipo solo. E'

d'uopo, infine, *volere seriamente, lavorare, lavorare, lavorare sempre...*

E' inutile aggiungere che ben poca speranza nutro in un prossimo e neppure in un probabile abbandono di quel barocco sistema che si chiama la distribuzione delle parti secondo i ruoli!" (7).

Affianco ai ruoli vi erano i "generici", di livello inferiore. L'essere generico poteva sia rappresentare lo stadio intermedio di un giovane, cioè il momento precedente al passaggio al ruolo, come pure uno stato permanente, ed in questo caso si era dei falliti professionalmente.

Questi gruppi nomadi in tutto erano formati da una trentina di elementi, senza considerare i tecnici e i lavoranti di varia natura. Tofano scrisse a proposito che "Tenendo presente quanto erano nutrite le compagnie, è probabile che i ruoli fissi fossero un'esigenza pratica, nata per evitare che tra così tante persone facenti lo stesso mestiere, vi fossero eccessive competizioni" (8).

Per diversi motivi, tra cui l'evolversi del repertorio, la consuetudine dei ruoli scomparve anche grazie a Talli, noto capocomico dell'epoca, che contrario a questa usanza, formò compagnia scritturando tre prime donne, tre primi attori, e quattro caratteri, non rispettando la clausola di "assoluto e solo" che nei contratti accompagnava l'attribuzione di ogni ruolo e ne garantiva l'appartenenza. Con queste premesse poi, la sua compagnia presentò *Così è se vi pare* di Pirandello, e *Marionette, che passione!* di Rosso San Secondo, oltre a lavori di Cavacchioli, Antonelli, e G. B. Shaw.

7) Papiol, *Manuale della lingua teatrale*, Milano, Soc. Ed. Milanese, 1909, p. 50.

8) S. Tofano, op. cit., p. 36.

A capo delle compagnie vi era il direttore che "potremmo definire come la somma dell'attuale direttore artistico con il regista teatrale" (9). La sua era una figura rispettata da tutti gli attori, sua responsabilità era l'affiatamento della compagnia. Questi non si era formato in alcuna scuola specialistica, ne peraltro era a conoscenza di teoria sulla regia, il suo modo di lavorare nasceva da un'antica pratica nel teatro dove, nato anch'egli come attore, aveva accumulato esperienza. "Più che il regista dello spettacolo, egli era la guida della compagnia: la sua mira suprema era l'affiatamento degli scritturati" (10).

Il suo apporto al buon andamento della compagnia era di fondamentale importanza, egli sceglieva i testi da rappresentare, assegnava i copioni, distribuiva le parti (facendo fremere nella attesa gli attori), trattava direttamente con gl'importatori del repertorio straniero (repertorio che spesso giungeva a destinazione deformato nel suo significato originale da traduttori inesperti e frettolosi, interessati, come del resto gli stessi importatori, al guadagno piuttosto che all'arte), trattava con gli autori, stabiliva in accordo con il direttore del teatro i programmi settimanali, la data delle prime, gli orari delle prove, il numero delle repliche... era insomma il factotum della compagnia.

Oltre alla consuetudine dei ruoli, ed al compito prioritario del capocomico (parola questa che da Pirandello in poi assunse il mero significato d'impresario, gestore), vi era un'ulteriore figura a caratterizzare quel teatro che Tofano, con un po' di nostalgia, nel suo libro chiama "all'antica italiana": quella del suggeritore. Ed era proprio il binomio direttore-suggeritore a

9) S. Tofano, op. cit., p. 28.

10) S. D'Amico, *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Roma 1954, p. 121.



rappresentare il sostegno delle prove; quest'ultimo era essenziale perché l'"andare a suggeritore" faceva parte della tecnica di recitazione, ed il direttore lo era altrettanto perché "si occupava del concerto, accordava cioè in un unico insieme quella serie di disposizioni sceniche, agganci, ritmi e punti d'incontro che ciascun attore aveva attuato in esecuzioni precedenti della stessa opera" (11).

X | L'"andare a suggeritore" era una tecnica di cui i figli d'arte sapevano servirsi con grande abilità, e che permetteva loro di andare in scena dopo una prova di un solo giorno, cosa solitamente difficoltosa per i principianti.

Il contratto che queste compagnie facevano, durava stabilmente per tre anni, durante i quali nessuna apparente difficoltà si manifestava; una volta trascorso tale periodo, però, l'assetto interno dei gruppi veniva scosso da repentini mutamenti. Succedeva che compagnie vecchie si scioglievano, lasciando spazio a nuove formazioni; il momento d'incontro e d'inizio del lavoro per la nuova formazione si chiamava riunione, o raduno, e partiva con la famosa quarantena, chiamata così perché si stava quaranta giorni a provare. Si era al momento dell'anno solare corrispondente alla Quaresima. "L'anno comico allora terminava l'ultimo giorno di carnevale, subito dopo la recita serale di quel martedì, i singoli attori prendevano il treno per la città dove si riuniva la nuova compagnia di cui avrebbero fatto parte; dalla mattina del mercoledì delle ceneri, giorno di teatri chiusi, alla sera del 1° giovedì di Quaresima si trovava la commedia da rappresentare [...] e i giovedì sera si andava in scena" (12).

Il repertorio medio di queste compagnie era di una quarantina di commedie, pertanto il tempo di preparazione era esiguo.

11) C. Palombi, op. cit., p. 105.

12) S. D'Amico, op. cit., p. 113.

Allestire piéce in queste condizioni adesso sarebbe impensabile, allora invece era possibile grazie ad una serie di condizioni: il repertorio a tutti noto, i ruoli ed il conseguente sistema a parti, la presenza del suggeritore, le scene convenzionali, il vestiario di proprietà di ogni singolo attore, e la costante e attenta presenza del capocomico. Le uniche compagnie a rimanere più stabili nello scheletro erano quelle formate intorno ad un illustre mattatore, che preferiva essere circondato sempre dagli stessi vecchi attori che conoscevano il suo repertorio a memoria e, abituati a vivere alla sua ombra, erano rassegnati alla mediocrità professionale.

Per quanto riguarda le compagnie, invece, il repertorio oltre ad essere vasto, era anche vario in conseguenza ad un'esigenza pratica: bisognava cambiare frequentemente spettacolo poiché si recitava undici mesi all'anno ed il pubblico, che seguiva attentamente il teatro, richiedeva novità.

Ai repertori appartenevano drammoni ottocenteschi, romantici, commedie borghesi, mondane, salottiere, sociali, di costume, testi veristi, simbolisti, pezzi classici (vedremo poi il caso della famiglia Rame, che li riduceva abilmente per renderli accessibili ad una platea poco colta).

Oltre a queste compagnie con varietà di repertorio, in Italia ne esistevano anche altre, poche a dire il vero, specializzate in un unico genere, ad esempio quello della pochade, o del Gran Guignòl, entrambe di origini francesi.

Le scenografie in uso in questi teatri erano di carta stampata, spesso logorata dall'uso, e fissate in modo da non fornire l'impressione di stabilità che ogni scenografia dovrebbe avere. Inoltre esse, di proprietà della compagnia, erano usate indistintamente per tutte le commedie o i drammi che avessero luogo in questa o quella epoca. Anche le luci non illuminavano gli attori con la maestria attuale, spesso i cappelli degli

spettatori erano appesi a chiodi che arrivavano sino alla ribalta, le pecche di quei teatri insomma erano diverse, e lo stesso tenore di vita degli attori non è paragonabile a quello odierno, ma il successo ed il seguito di pubblico era rilevante.

Rammenta ancora Trezzini che nei primi decenni del '900 cominciarono ad essere individuate le carenze di una scena così concepita; le grosse insufficienze erano identificate soprattutto nella "banalità del repertorio, nell'estraneità dell'attore dal processo di rinnovamento del teatro europeo e dalla stessa cultura contemporanea italiana e nelle deformazioni e arbitri ad uso personalissimo del grande attore, che riduceva tutta l'importanza del testo da rappresentare a propria ed esclusiva immagine somiglianza" (13). Aggiunge quindi che "si cominciò a richiedere una riforma di struttura del teatro, anche radicale, che avrebbe dovuto significare fine del capocomicato, del nomadismo e l'istituzione [...] di teatri stabili" la cui direzione avrebbe dovuto essere affidata ad uomini di cultura più che ad attori" (14), ed a questo proposito poi si ebbero dei tentativi più o meno fortunati.

1.3. *I Rame*

A proposito del sentimento che componenti delle compagnie nutrivano per il teatro, Enrico Rame, fratello di Franca, parla di malattia, egli afferma infatti: "L'attore vero, serio, va in teatro due ore prima, e sta lì, perché il camerino è la sua casa [...] Era gente malata di teatro [...] il teatro era la loro casa, il loro habitat naturale [...] è gente che ama in modo ro-

13) L. Trezzini, op. cit., p. 18.

14) *Ibidem*.

mantico, forse decadente, il proprio mestiere, la gioia di farlo, il piacere di un privilegio di fronte ad un altro" (15).

Attori, come suddetto, da alcune generazioni, i Rame s'inseriscono in questo contesto. Da principio burattinai e marionettisti, essi finirono col lavorare soltanto con attori, servendosi però di quanto di magico e di favolistico avevano appreso con il teatro di marionette.

Racconta la Rame a Serena Anderlini: "La mia famiglia ha avuto origine nel '600. Facevano teatro di marionette e burattini insieme, mentre di solito si aveva una sola specializzazione, o marionette o burattini. Questi miei antenati sapevano tutt'e due le arti e mettendole insieme crearono un nuovo genere" (16).

Il cambiamento, che vide in scena attori in carne ed ossa al posto di marionette, non fu immediato, ma graduale, ed avvenne in conseguenza all'avvento del cinema, pertanto l'attrice non ne fu testimone.

I Rame erano una compagnia minima formata da due famiglie (quella di Domenico e quella di Tommaso Rame, rispettivamente padre e zio di Franca, in tutto dieci elementi) a cui si aggiungevano due coppie di attori scritturati e alcuni dilettanti, gente del teatro amatoriale che si dedicava all'arte dopo il normale lavoro mattutino.

Essi lavoravano nell'Italia Settentrionale (il punto più in basso toccato fu Bologna); in seguito poi si stabilirono nella provincia di Varese.

"Cambiavamo città o paese ogni sei mesi, e mai in albergo: perché viaggiavamo con tutto, con la cucina, con la camera da

15) E. Rame, intervista s. t., (22.7.1982-9) in C. Palombi, op. cit., p. 16.

16) S. Anderlini, *Autorappresentazione e differenza sessuale*, Firenze, 12-12-1984, pp. 2-3.

letto, il soggiorno, con tutto [...] mio padre non ha mai dormito in una pensione: allora c'erano gli appartamenti, non è come oggi che non si trovano, per cui tu dicevi- adesso vado a lavorare a Magenta - che è una cittadina vicino a Milano - e lì si prendevano tre appartamenti in affitto per sei mesi: in uno viveva mio zio Tommaso con la sua famiglia, nell'altro vivevo io, viveva mio padre con la sua famiglia, nell'altro vivevano gli attori scritturati" (17).

Per un certo periodo la loro sede fu un teatro viaggiante in legno che si smontava e si rimontava in pochissimo tempo; fu poi requisito durante la guerra per farne un ospedale militare, e da allora i Rame continuarono il loro lavoro nei vari luoghi che, di volta in volta, venivano messi a disposizione dai centri visitati.

Quella dei Rame era una compagnia minima che non aveva l'ambizione di raggiungere la primaria, con i suoi fasti ed il suo successo, ciò gli permise di conservare intatta la propria identità, aspetto questo di cui risentiva sia il lavoro che il rapporto con il pubblico.

Per l'attrice tra le ragioni di successo della sua famiglia vi è il fatto che essi, una volta arrivati in un paese o in una città, debuttavano con la storia del paese stesso che si erano fatta raccontare da qualcuno degli abitanti.

Ogni luogo ha una propria storia, dei problemi che storicamente lo accompagnano, una leggenda, bene, i Rame ne facevano un canovaccio, e seguendo delle situazioni fisse segnate fra le quinte, mettevano in scena uno spettacolo che raccontasse qualcosa di conosciuto e di caro al pubblico. In ciò è evidente un doppio lavoro: da un lato una costruzione, anche se sche-

17)E. Rame intervista s. t. (22-7-1982), in C. Palombi, op. cit., p. 40.

matica, del testo, dall'altra l'uso del soggetto come tecnica di recitazione, e quindi i dialoghi qui vengono costruiti in scena secondo moduli fissi, in modo abbastanza simile alla Commedia dell'Arte.

La loro recitazione in genere risentiva di queste antiche influenze infatti sovente essi lavoravano "a soggetto", con la scaletta da seguire, dietro le quinte, e sulla base di un precedente canovaccio. Pertanto ogni sera era diversa delle altre e ciò si evidenziava palesemente nei finali che di volta in volta si orientavano verso l'una o l'altra conclusione. E' naturale che i nuovi arrivati in compagnia non trovavano semplice tale modo di lavorare, proprio dei figli d'arte.

I Rame lavoravano trecentosessantuno giorni all'anno: "Era un lavoro da bestie però pieno di soddisfazioni, perché era un successo continuo, capito? C'erano i teatri sempre pieni, la gente impazziva" (18) e ancora: "noi eravamo molti smaliziati, facevamo tutto, era il nostro mestiere" (19).

I costumi della compagnia venivano acquistati alla Scala di seconda mano, le scene dipinte da un pittore, anch'egli della Scala, un certi Lualdi.

Il repertorio non si allontanava da quello di tutte le altre compagnie teatrali dell'epoca, pertanto è valido quanto detto precedentemente. Va aggiunto che fra questi drammi alcuni erano vietati, come ad esempio: *Figli di nessuno* che, presentato dai Rame già nell'800, raccontava le prime rivendicazioni sociali dei lavoratori di marmo di Carrara. Essi chiedevano la riduzione di dieci ore lavorative, invece di dodici, e l'aumento di trenta centesimi sulla paga settimanale. Per ottenere ciò dimostravano al padrone cos'era la loro vita, la pericolosità e la durezza del

18) E. Rame, intervista s. t. (22.7.82), in C. Palombi, op. cit., p. 45.

19) E. Rame, intervista s. t. (22-7-82), in C. Palombi, op. cit., p. 17.

loro lavoro. "A questo fine vi era addirittura in scena una montagna che i minatori facevano saltare con scoppi, fumo e polvere e la gente impazziva di fronte a questi innoqui trucchi!" (20).

Oltre a queste rappresentazioni, se il soggiorno in un paese si prolungava e in repertorio non vi erano più drammi da rappresentare, Tommaso e Domenico Rame leggevano un romanzo e lo raccontavano al resto della compagnia. Si metteva in quinta una scaletta delle scene essenziali, e si andava in scena recitando "a soggetto", improvvisando.

IL teatro dei Rame era molto vicino alla gente, e spesso s'intrecciava con la loro stessa vita. L'attrice conserva orgogliosamente un documento in cui si legge che durante la guerra del 15/18, la Camera di Lavoro di Castellanza, ringrazia la famiglia Rame per aver recitato nelle filande occupate dalle maestranze. "Tutti i discorsi "politici" che Dario e io facciamo in questi anni i miei li avevano già messi in pratica, cent'anni fa" (21).

L'attrice sin dall'infanzia ha interpretato molti ruoli differenti tra loro, a cominciare dagli angioletti, per continuare con bambini, e poi, le madri dei bambini, personaggi maschili, femminili, fino a quando poi a sedici, diciassette anni, le parti maschili non le sono state più assegnate. Nella famiglia ognuno interpretava quello di cui vi era bisogno, senza problemi o competizioni.

20) E. Bianchi, *Erano gli anni della balorda*, in "La domenica del corriere", sett. 1981.

21) E. Bianchi, *Erano gli anni della "Balorda"*, in "La domenica del Corriere", Settembre 1981.

"Era il lavoro della famiglia... "ricorda l'attrice" proprio come degli artigiani, ognuno, aveva il proprio compito" (22).

Per *I figli di nessuno*, di cui sopra, la Rame interpretò, di volta in volta, la Cosetta, Gavroche, la Cosetta grande, Gavroche grande, poi ancora la mamma della Cosetta etc.

La Rame parla della sua famiglia come della migliore delle Accademie. La sua infanzia in teatro ha fortemente permeato la sua professionalità; tra le particolarità che la rendono un'attrice originale vi è la facilità con cui entra nei diversi personaggi, e la stessa con cui ne esce; la spontaneità del suo lavoro, la sua facilità di contatto con il pubblico, ed anche il suo modo di porsi nel suo stesso ambiente tra colleghi, non è da chi si ritenga "artista", ad esempio essa afferma ancora a Serena Anderlini: "io non stimo gli attori, è tragica questa cosa qui, io se voglio insultare qualcuno non gli dico scemo, gli dico attore. Perché la maggior parte - ci sono delle eccezioni - è gente di una vuotaggine [...] ha il problema del camerino, il nome in locandina [...] la superficialità di questo mestiere mi angoscia [...]. Mi sarebbe interessato di più un altro tipo di lavoro. La sindacalista è il mio grande rimpianto [...] mi sarebbe piaciuto occuparmi dei vecchi e dei bambini, perché sono la gente più maltrattata nel mio paese [...]. L'avrei fatta benissimo la sindacalista, credo [...] mi sono trovata che avevo sempre fatto l'attrice, sono andata avanti a farlo [...]. La mia non è una vera e propria scelta. Io mi sono trovata a fare questo lavoro. Non l'ho mai amato, perché è un lavoro fatto per la vetrina" (23).

La Rame infatti è sempre riuscita ad usare il teatro come un mezzo per la diffusione di idee che riteneva importanti; il suo

22) S. Anderlini, op. cit., p. 7.

23) S. Anderlini, op. cit., p. 21.

modo di essere attrice non è privo di contenuti e superficiale, bensì tende sempre ad un legame concreto con la vita reale. Ed è per questa tendenza che il suo modo di fare teatro si propone come documentario.

Alcuni elementi presenti nella famiglia Rame saranno poi trasferiti in quella Fo-Rame.

CAP. 2 - LA NATURA POLITICA DEL TEATRO DELLA RAME

2.1. La grande scelta

Con il '68 dopo gli anni trascorsi al Piccolo e all'Odeon, dal '59 al '67, anni del "teatro borghese" secondo la comune definizione, ma che in realtà "furono gli anni di più grossa censura", come precisa la Rame (1).

Dopo quegli anni, dunque, arriva per l'attrice il momento del cambiamento.

La Rame a proposito racconta: "Non è che una bella mattina ci siamo svegliati e abbiamo deciso di avvolgerci nella bandiera rossa. Quei temi polemici, certi punti, sono sempre stati presenti nei testi miei e di Dario, tanto che già con *Il dito nell'occhio* e *Sani da legare* su tutte le porte delle Chiese tra gli spettacoli sconsigliati c'eravamo sempre noi" (2).

Fu quindi con la ventata di contestazione studentesca ed operaia del '68 che la Rame scelse d'impegnarsi totalmente nelle lotte del proletariato.

1) Nostra intervista.

2) E. Artese, *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, Lerici, 1977, p. 36.

Le motivazioni a questa scelta vennero chiaramente illustrate dall'attrice, la quale riteneva che nonostante il grande successo di pubblico e di critica, il suo ruolo nel teatro si fosse tramutato in quello di buffone della borghesia. Questa infatti accettava di essere criticata, talvolta anche violentemente, attraverso il grottesco e la satira, a patto che ciò venisse fatto all'interno delle sue strutture. Così come nella corte al buffone veniva permesso di prendere in giro il re, facendolo con ciò apparire più tollerante e democratico agli occhi del popolo, allo stesso modo, alla Rame e a Fo si concedeva la possibilità di mettere in scene pièce fortemente irriverenti nei confronti del potere stesso, che in questo modo aveva la possibilità di mostrarsi, appunto, più democratico.

In un'intervista a Libération del 9.1.74 Fo fa alcune precisazioni: "I grandi re, i potenti che capiscono certe cose hanno sempre pagato dei buffoni di corte perché facessero dell'ironia su di loro. Ma nello stesso tempo sappiamo bene che ogni volta che qualcuno esce da questa dimensione per andare a parlare ai contadini, agli sfruttati, agli operai, per dirgli certe cose, allora non lo si accetta. Ci si può prendere gioco del potere all'interno del potere stesso, ma se lo fai all'esterno non te lo permetterà mai".

Fu questo il motivo per cui la Rame uscì dai circuiti cosiddetti "normali", rifiutando con essi anche le sovvenzioni, i bei teatri, e mettendosi a completa disposizione della classe operaia. Tale cambiamento che si palesò nella scelta dei luoghi teatrali, del pubblico e naturalmente dei testi, fu congeniale alla Rame la quale, grazie al tirocinio nella famiglia di origine, non rinvenne nulla di nuovo od insolito in questa esperienza.

Racconta Chiara Valentini che negli anni '60 dietro l'immagine pubblica di diva di gran successo, si celavano angosce ed

insoddisfazioni private "per una vita che non corrisponde alla stoffa autentica dei personaggi, alla loro irrequietezza. Così Franca scarica le sue nevrosi, tessendo continuamente tappeti su telai a mano, portandoseli dietro perfino nei camerini, lavorandoci nelle pause delle prove" (3).

I guadagni facili, il gran successo, l'appartamento lussuoso da nuovi ricchi del boom in Via de Amicis a Milano, le lunghe automobili americane, tutto questo venne accantonato in nome di un nuovo ideale.

2.2. Teatro politico: nascita, opposizioni, influenze

Il teatro politico dunque nacque e si affermò nel primo dopoguerra. Il suo processo di formazione si colloca tra tre differenti realtà artistiche: il teatro popolare, il Naturalismo, e le avanguardie d'inizio secolo. Da queste esso mutua elementi, tentando al tempo stesso un superamento.

E' indubbio che il teatro popolare, così come le altre espressioni artistiche della gente comune, sia sempre esistito in modo spontaneo e naturale.

Ma è con l'illuminismo che ci si comincia teoricamente e programmaticamente a porre il problema di un arte che si propone il compito di essere "arte del popolo".

Questa verrà in seguito perfezionata dai Romantici, i quali ne risolsero alcuni problemi, come la mancanza di repertorio, per poi arroccarsi problematicamente nella seconda metà dell'800.

3) C. Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 1977, p. 75.

In questo momento è ravvisabile una situazione socialmente differente dalle aspettative con cui il cosiddetto teatro popolare era "ufficialmente" nato.

La borghesia ed il proletariato infatti nell'800 giunsero a collocazioni di potere notevolmente differenti.

La prima che in Francia fece la Rivoluzione e che credette con il teatro popolare di poter diffondere una forma d'arte, durante la cui rappresentazione la collettività fosse idealmente unita, era adesso in posizione di potere sempre più forte.

L'intellettuale, lo stesso che nel '700 si era posto il problema della nascita di un teatro popolare, per rivolgersi al proletariato avrebbe dovuto compiere adesso un grosso salto sociale; inoltre anche il concetto di "popolare" così come era nato, si presentava a fine secolo nettamente sorpassato.

Questo tipo di teatro infatti intendeva dare spettacoli per la collettività, comunicando grandi sentimenti, e contenuti d'interesse comune, mediante un linguaggio semplice.

Si riteneva, come rammenta Castri, che "esso sarebbe stato tanto più riuscito quanto maggiormente fosse stato capace di annullare, nel corso della rappresentazione, le differenze sociali, unendo la collettività in un afflato comune" (4).

A fine secolo si comprese che tale programma, con la mutata situazione sociale, non aveva più senso.

Sarà dopo la prima guerra mondiale che, con l'accentuarsi dello scontro di classe e in seguito ad una visione più matura del reale nascerà il teatro politico, in opposizione alla concezione di teatro popolare, ormai sorpassata.

4) M. Castri, *Per un teatro politico, Piscator, Brecht, Artaud*, Torino, G. Einaudi ed., 1973, p. 52.

Ci si oppose principalmente all'idea paternalistica di una cultura "per il popolo" , proponendo invece una cultura "del popolo", fatta dalla stessa gente.

Il teatro politico mise in luce le contraddizioni e l'aspetto conservatore del teatro popolare, ancora inutilmente legato alle antiche origini Illuministiche e Romantiche.

La volontà di un uso politico del teatro si distaccò anche dal Naturalismo, pur assorbendone alcuni aspetti.

Questa corrente ebbe sicuramente dei meriti artistici, primo fra tutti quello di mettere in scena il proletariato, una classe prima di allora mai artisticamente protagonista.

Sul palcoscenico venivano narrate vita e condizioni del ceto meno abbiente, tentando di rappresentare ciò nella più cruda verità, in modo da farne un atto d'accusa nei confronti della società e delle sue strutture borghesi, incontrandosi inevitabilmente in ciò con il teatro popolare.

Il Naturalismo ebbe come peculiarità anche quella di descrivere l'oppressione della vita del volgo senza però mostrare la possibilità di un'alternativa.

Affermando pertanto il condizionamento dell'ambiente, affermava anche la supremazia della società sull'individuo, e non additando una soluzione, negava qualsivoglia possibilità di evoluzione alla società, così come pure ogni tipo di rapporto tra la stessa società e i suoi componenti.

Piscator scrisse più tardi a questo proposito che "il Naturalismo ci dà scopi di disperazione invece di una risposta" (5).

Mostrando il condizionamento dell'ambiente senza però la possibilità di affrancarsi da esso, il Naturalismo infondeva inevitabilmente un forte pessimismo nella stessa classe sociale

5) E. Piscator, *Il teatro politico*, Torino, Einaudi, 1976, p. 29.

così tristemente rappresentata, senza contare, inoltre, (ulteriore aspetto questo a cui il teatro politico si opporrà) che è attraverso gli occhi della borghesia che il popolo veniva raccontato dai Naturalisti.

Il teatro del primo dopoguerra mutuò da questa corrente artistica l'aspetto che ritenne maggiormente innovativo: cioè il narrare sul palcoscenico storie del popolo con esso protagonista, evitando però di darne la suddetta visione.

"Nel teatro politico applicando una più matura visione scientifica del reale, si esprimerà non più il dolore e l'angoscia della scoperta del condizionamento dell'individuo da parte delle strutture socioeconomiche, ma soprattutto la gioia della scoperta della possibilità del mutamento, reso possibile proprio dallo stesso rapporto di condizionamento: la gioia della scoperta della tensione dialettica insita nella realtà. Nel Naturalismo la scoperta della dipendenza conduce al fatalismo ed al ripiegamento su di una forma drammatica chiusa e patetica. Nel teatro epico-politico la stessa scoperta conduce all'ottimismo della dialettica e rinvia alla prassi modificatrice possibile e necessaria" (6).

Rispetto alle avanguardie d'inizio secolo invece il teatro politico estremizza alcune delle posizioni prioritarie quali la rottura dell'intellettuale con la propria classe, per trovare collegamento con un'altra, il rifiuto dei linguaggi storici, la lotta contro l'arte intesa come poetica mimesi della realtà, la propensione per il gesto di comunicazione, il rifiuto della realtà intesa come fissa ed immodificabile, così come pure per l'ottimismo positivista, ed infine l'applicazione all'arte di una maggiore volontà politica.

6) M. Castri, op. cit., p. 54.

Mancini ritiene che il vero merito delle avanguardie, e soprattutto del dadaismo "consiste nell'aver suggerito alcune soluzioni espressive a registi come E. Piscator, con il quale la crisi dell'espressionismo giunge al disfaccimento totale" (7).

Tra queste tre differenti realtà artistiche si muove quindi il concetto di "teatro politico", e fu lo stesso Piscator per primo ad usare il termine "politico" per il suo teatro.

Mejerhol'd aveva parlato di "teatro di rivoluzione" e non politico, mentre Brecht per i propri spettacoli adoperava il termine di "epici" o "dialettici".

Il termine "politico" è soggetto peraltro a numerose interpretazioni tra le quali quella di Massimo Castri, senza dubbio interessante: "Per teatro politico è bene s'intenda ormai quel teatro che vuole partecipare con i propri mezzi specifici al generale sforzo e processo di trasformazione della realtà sociale e quindi, in definitiva, dell'uomo, che nella società divisa in classi e basata sullo sfruttamento, è andata distrutta" (8).

C. Capitanio nel suo libro (9) afferma che il teatro per essere considerato "politico", deve assolvere a due funzioni: una di carattere testimoniale, (la quale sarà più provocatoria che contestativa) e un'altra di carattere contestativo (la quale dovrà rappresentare un momento cosciente di denuncia di una realtà).

Esso inoltre necessita di essere svincolato da ogni ingerenza di potere, politico e non politico.

7) F. Mancini, *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo, 1975, p. 196.

8) M. Castri, op. cit., p. 8.

9) C. Capitanio, *Note sul teatro politico*, Roma, EDE, 1971, pp. 147-179.

Per Capitanio uno spettacolo politico è una manifestazione spettacolare nata con il fine d'incidere sulla società, in qualsiasi senso.

E' una protesta di fatti da risolvere.

Esso dovrà portare il pubblico a pensare liberamente, per poterlo così responsabilizzare e fargli fare le sue scelte.

Non dovrà pertanto "imporre" delle soluzioni, così come non dovrà essere evasivo e divertente (su quest'ultimo aggettivo abbiamo delle riserve), bensì provocatorio.

L'autore ritiene che il teatro politico non ha necessità di offendere qualcuno; basta semplicemente mostrare a tutti la realtà.

Egli scrive infatti: "Non è necessario offendere il ladro, basta mostrargli che è ladro. La realtà - continua - ha una carica provocatoria, che nessuna offesa o aggressione può equiparare" (10).

Giuliano Scabia così descrive le proprie esigenze di un teatro nuovo: "Ciò che manca ancora a gran parte della letteratura, oggi, è questa forza di esplodere da dentro la realtà; [...] Da ciò la mortale stanchezza dei generi, la loro agonia. Da ciò anche l'agonia del teatro come luogo chiuso, di pura contemplazione passiva. Il ruolo dell'uomo di teatro deve cambiare radicalmente, diventare un comportamento dentro la società. E' questo comportamento d'invenzione ininterrotta nella partecipazione che caratterizza il bisogno reale pratico di un nuovo linguaggio, di una nuova definizione del ruolo dell'artista" (11).

10) C. Capitanio, op. cit., p. 9.

11) G. Scabia, *Il teatro nello spazio degli scontri*, Roma, Bulzoni, 1973, p. XIX.

Elementi di appartenenza al teatro politico generalmente condivisi sono quelli per cui esso dovrà puntare alla ragione, e non alla emotività; i prezzi dovranno essere tendenzialmente bassi, si tenterà di scegliere un pubblico, in modo da differenziarsi dai teatri tradizionali; e spesso si andrà fuori dagli spazi di normale circuito.

E' infatti storicamente noto che molte delle contestazioni che si sono servite del palcoscenico, come mezzo preferenziale attraverso cui esprimere se stesse, sono uscite dai circuiti "borghesi", per collocarsi in piazze, cantine, chiese sconsacrate, fabbriche, palazzi dello Sport, etc..

D'altro canto il "luogo" è di fondamentale importanza ai fini di un uso politico del teatro, oltre che per il significato intrinseco che lo spazio in se può assumere (ad esempio una chiesa sconsacrata), anche perché responsabile della ricettività dello spettatore.

In questo senso il luogo sarà tanto più appropriato quanto maggiore sarà il numero di persone che riesce a raccogliere, e quando meno dispersivo si dimostrerà.

La nascita del teatro come struttura permanente ha creato delle sudditanze impensabili; così come l'idea delle sovvenzioni o di premi speciali.

A questo proposito si esprimerà la Rame affermando che il potere attraverso tali formule, premia chi lo favorisce, ed ostacola chi gli si oppone, ravvisando in ciò un sottile ricatto.

Un attore premiato con premi speciali è politicamente inoffensivo.

Il potere, del resto, ha sempre tentato di neutralizzare gli artisti.

"Il sistema" scrive Vicentini "tollera e perfino incoraggia soltanto forme di dissenso prive di qualsiasi efficacia" (12).

In tale ambito la scelta della Rame viene meglio contestualizzata.

2.3. Esempi di teatro politico

Quando si parla di "teatro politico" bisogna tenere presente la vastità dell'argomento. Tale tipo di spettacoli sono stati infatti un grosso complemento alla storia del teatro tra '800 e '900.

Con questa premessa, noi ci limiteremo qui a trattare l'evoluzione dell'attrice, la quale assume una posizione, a titolo personale, integrata con le lotte operaie e democratiche del suo tempo.

La scelta della Rame non rappresenta un caso unico nel mondo scenico. La storia del teatro infatti è piena di contestatori, e prima dell'attrice altri scelsero il popolo come interlocutore privilegiato.

Possiamo ricordarne alcuni. In Germania ad esempio in periodo pre-Nazista furono diversi gli uomini che interessarono politicamente del teatro: Toller, di cui si ricorda la collaborazione con E. Piscator in *Opplà noi viviamo* del '27, opera divenuta celebre per il clamore destato; Kaiser, drammaturgo fecondo le cui opere vennero proibite dal Nazismo; ma i maggiori esponenti di questo particolare momento storico, la cui eco successivamente si estenderà oltre i confini teutonici furono Bertold Brecht ed Erwin Piscator, entrambi sicuramente non riassumibili in poche

12) C. Vicentini, *La teoria del teatro politico*, Firenze, Sansoni ed., 1981, p. 38.

parole, in quanto estremamente complessi, attivi ed impegnati. Essi per un periodo lavorarono insieme al "teatro politico" di Berlino.

Brecht andò contro il teatro borghese (da lui definito "teatro gastronomico") e tra il '29 ed il '34, trovò una sua espressione nei "drammi didattici", i quali scaturiscono dall'applicazione delle teorie marxiste alle quali egli si era accostato nel '26.

Dal '33 però anch'egli come molti altri artisti del tempo poco graditi al regime dovette emigrare, e dopo aver effettuato diversi giri finì con lo stabilirsi in America, dove rimase attivissimo sul piano della creatività; nel 1948 poi poté rientrare in patria ed ivi fondò un suo teatro, il *Berliner Ensemble*, inaugurato con *Madre coraggio ed i suoi figli* l'11.1.1949, e non più abbandonato fino alla morte che lo colse nel 1956. Fu da qui che Brecht comunicò al pubblico, in antitesi con il "Sistema Stanislavsky", il suo concetto di "teatro epico", traguardo ed acquisizione di fondamentale importanza per tutto il teatro politico successivo.

Alla base del "teatro epico" vi è l'effetto di "stranimento", concetto elaborato negli anni tra il '26 ed il '36.

E' questo un processo per cui l'attore non s'immedesima con il personaggio che interpreta, bensì lo osserva e lo mostra al pubblico come qualcosa di estraneo da se.

L'attore "non deve permettersi di trasformare completamente nella persona che dimostra sulla scena" scrive lo stesso Brecht "non deve dar luogo alla totale metamorfosi nel personaggio da rappresentare. Non è Lear, Arpagone o Schwejk, ma mostra queste figure" (13).

13) B. Brecht, *Neue technik der schauspielkunst*, 1940 in F. Mancini, op. cit., p. 199.

Ciò si riflette anche sugli elementi scenici, i quali non devono amalgamarsi tra loro, bensì risultare estranei gli uni agli altri, serbando intatta la propria personalità.

Il fine di questa operazione è quello di mostrare le situazioni come potenzialmente modificabili in vista della trasformabilità della realtà sociale e politica.

Brecht pur rifiutando la formula di "teatro politico" di Piscator e preferendo una diversa denominazione per i suoi spettacoli, riconobbe che il suo modello di teatro non sarebbe potuto nascere senza la svolta operata da questi.

Il loro lavoro presenta oltre che numerose differenziazioni, anche alcuni punti in comune; tra questi uno fu quello di voler fare della scena uno strumento partecipe attivamente al generale sforzo di trasformazione della realtà.

Entrambi parlarono di teatro epico, e ne proposero uno con finalità didattiche.

Piscator, al contrario di Brecht che puntò la sua attenzione prevalentemente sull'uomo, enfatizzò le strutture economiche e sociali, responsabili del destino dell'individuo, e fu da questa concezione che derivò il macchinismo scenico con le felici trovate di grande effetto spettacolare.

Essenziale per lui fu l'assoluta libertà del regista che non doveva in alcun modo sentirsi vincolato al testo. La sua opera "che ebbe come sfondo la rivoluzione spartachista di Rosa Luxemburg, e di Karl Liebknecht, lo inserisce tra i protagonisti più impegnati della giovane Repubblica di Weimar, allora animata da una forte presenza comunista" (14).

Egli tentò di rivelare le grandi contraddizioni umane attraverso i rapporti economico-sociali, al contrario di Brecht che mostrò la natura e le contraddizioni del capitalismo

14) Mancini, op.cit., p. 197.

attraverso la mostruosità dei rapporti inter-soggettivi e la disperata situazione dell'individuo.

La Rame prende le distanze dal "teatro-documento" di Piscator, in quanto freddo e distante, mentre mostra delle affinità con Brecht, riguardanti la concezione di "teatro epico".

L'attrice raccogliendo le indicazioni del più giovane autore tedesco a proposito dell'estraniamento, intende il teatro come momento di sintesi dialettica di problemi della collettività, come una istituzione che si fonda sulla partecipazione cosciente, non viscerale, non fondata sulla immedesimazione di chi guarda con le sensazioni artefatte dell'attore.

Anche per l'attrice una recitazione di questo tipo ha un preciso significato politico. Essa stabilisce un legame con il pubblico, differente da quello che si crea nel teatro borghese, il cui prototipo è la recitazione di Stanislavskij, la quale fa sentire agli spettatori di trovarsi lì, quasi per caso, a "spiare" una storia che non gli appartiene.

La Rame recita infatti uscendo continuamente dal personaggio, per rivolgersi al pubblico, con cui stabilisce un rapporto diretto e complice.

Nei momenti di grande ilarità smette di essere ad esempio *Una donna sola* che chiacchiera dalla finestra con la vicina, raccontandole con voluto sarcasmo gli orrori della propria condizione di donna sfruttata, per riderne con il pubblico.

Questo "partecipare" con la sala della situazione che si rappresenta, è una chiave consona ad un teatro che nasce con le intenzioni politiche, polemiche e satiriche come quello della Rame. La situazione, in questo caso della donna, in un altro degli operai, in un altro ancora dei detenuti politici, appartiene sia al pubblico che agli attori. E' qualcosa la cui messa in scena sensibilizza entrambi, rendendoli lucidamente consapevoli ed incitandoli ad un azione per il mutamento.

In tale "estranamento", che poi è l'abolizione della quarta parete e l'antica pratica degli "a parte" in uso nel teatro popolare (e pertanto familiare all'attrice), essa si muove sul palcoscenico con una naturalezza tale da rendere a noi difficile il parlare di lei.

La Rame racconta (15) di come un critico olandese avesse definito scadente la sua recitazione, imputando ciò ad un eccesso di naturalezza.

In realtà, è proprio nella spontaneità, nel sottile confine tra arte e vita, l'unicità e l'originalità della Rame.

Essa guarda a Brecht sempre con grande ammirazione, talvolta criticando la sua messa in scena da parte di alcuni registi italiani.

Per Franca Rame teatro politico non vuol dire alternativo, come per il living, bensì di dissenso e resistenza.

"Quando vai a letto e vedi una tragedia, ti immedesimi, partecipi, piangi, piangi, piangi, poi vai a casa e dici: "Come ho pianto bene 'stasera!" e dormi rilassato. Il discorso politico ti è passato addosso come l'acqua sul vetro... Mentre invece per ridere ci vuole intelligenza, acutezza. Ti si spalanca nella risata la bocca, ma anche il cervello, e nel cervello ti si infilano i chiodi della ragione" (16).

Tale discorso secentesco di Molière, divenne parte del prologo di *Tutta casa letto e chiesa*, lo spettacolo della Rame del '77; esso manifesta un po' il principio politico-teatrale dell'attrice.

15) Nostra intervista.

16) D. Fo e F. Rame, *Tutta casa letto e chiesa*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. VIII, Torino, Einaudi, 1989, p. 9.

"Speriamo qui che molta gente 'stasera se ne torni a casa con la testa inchiodata!" (17) esclama ironicamente mentre abbandona la scena per poi rientrarvi nei panni del primo personaggio dello spettacolo *Una donna sola*.

L'attrice si oppone alla funzione "catartica" del pianto e della disperazione, puntando bensì ad altri moduli recitativi per far breccia nel cervello dello spettatore.

La presa di coscienza derivante dalla risata consapevole si spera porti il pubblico ad un'azione concreta nel reale.

In alcuni testi, poi, alla sala viene data una dimensione squallida in cui identificarsi, e ciò si ritiene porti ad una reazione sul sociale visibile ed oggettiva.

In questo senso può essere interessante un confronto fra due "recitazioni politiche" del tutto diverse, quella della Rame e di Judith Malina (che prima di fondare il Living era stata allieva di Piscator).

La prima che da Chiara Valentini nella locandina di *Tutta casa letto e chiesa* venne definita "una grandissima attrice epica", si allontana visibilmente dalla seconda, la quale al contrario ritiene che oggi personaggio in scena debba essere "vissuto" completamente.

A proposito di *The Brig*, infatti, l'ultima e scandalosa messa in scena prima dell'espatrio, la Malina regista dello spettacolo propose agli attori di adottare il durissimo "Regolamento della prigione", contenuto nel volume "Il manuale dei Marines", e di rispettarlo, per meglio identificarsi così con i detenuti.

In questo modo il clima generale ed i rapporti interpersonali si caricarono di molta ostilità, tanto che gli attori riuscirono a vivere completamente il clima di rigore che andavano presentando al pubblico.

17) Ibidem.

Tale discorso, evidentemente, si lega al precedente.

Facendo cioè vivere agli attori la struttura chiusa in tutta la sua insopportabile oppressione, essi sarebbero poi stati capaci di trasmetterne l'orrore al pubblico, tanto da sentire entrambi, scena e sala, l'imperioso desiderio di abbatterla, la struttura, e con essa tutte le istituzioni.

La Rame mostra, senza identificarvisi, le contraddizioni e la condizione di oppressione di taluni personaggi simbolo, osservandoli con il pubblico; il Living al contrario si identifica nella realtà che si vuole modificare e/o abbattere, per meglio descriverla.

L'avventura della creazione collettiva, però, insieme con la collettivizzazione delle funzioni e dei compiti, è stata tentata da entrambi.

Sia la Rame, con il carismatico Fo, che la Malina con Beck inutilmente hanno tentato di eclissarsi, lasciando uguale spazio ad altri.

E' immaginabile quanto ciò sia stato difficile da realizzare.

A tale proposito non sono mancate accuse, problemi e scissioni (nel caso della Rame e di Fo), a minare l'ambito progetto.

Altra similitudine riguarda la concezione della stesura definitiva dei testi, sempre mobili e reattivi al mutare del sociale.

Questi infatti sono stati continuamente soggetti a trasformazioni, non ponendosi in una struttura definitiva, bensì modificandosi continuamente, di sera in sera, con l'evolversi dei cambiamenti sociali. Lo stesso *Tutta casa letto e chiesa* dopo il debutto alla Palazzina Liberty, nel '77, ha conosciuto differenti versioni, e come questo anche tutti gli altri testi di Rame-Fo.

Ci siamo così limitati a contestualizzare la scelta di Franca Rame per il teatro politico, il quale di per sé ha avuto una storia ben più complessa: "di fatto la ricerca di un teatro



politico ha coinciso con alcuni momenti fondamentali della ricerca di un teatro nuovo in questo secolo" (18) e il termine stesso "teatro politico" è "affascinante e provocatorio nella sua polivalenza di significati" (19).

2.4. La Rame come soggetto politico

L'attività politica della Rame ha sempre seguito di pari passo l'attività teatrale.

La sua iniziativa più coinvolgente è stata quella di *Soccorso Rosso*.

Nato quasi per caso, con una colletta fatta dall'attrice al termine di uno spettacolo al fine di aiutare alcuni giovani di sinistra arrestati ingiustamente e privi di mezzi, *Soccorso Rosso* crebbe poi in modo rilevante, diventando una vera e propria organizzazione impegnata a fornire solidarietà ai carcerati.

"Ho iniziato ad occuparmi anche di carceri quando arrestarono Valpreda. Gli mandavo qualche lira, aiutavo la famiglia. Su Valpreda e Pinelli, Dario ha scritto addirittura un testo, *Morte accidentale di un anarchico*. Nei tre anni di detenzione Valpreda mi segnalò qualche detenuto bisognoso. Poi ci furono i grandi arresti di comunisti, studenti e proletari, che cercavano di disturbare i comizi fascisti (nel 1972, durante il periodo elettorale). Dal momento che gli arrestati erano molti, e tutti senza mezzi, incominciai a raccogliere denaro alla fine degli spettacoli e a invitare il pubblico a spedire direttamente in carcere

18) M. Castri, op. cit., p. 7.

19) M. Castri, op. cit., p. 8.

soldi, pacchio o lettere per dare così non solo un aiuto finanziario al detenuto ma togliendolo anche dall'isolamento" (20).

Dopo un iniziale interesse per i detenuti politici, la Rame spostò poi la sua attenzione sui detenuti in genere, tutelando (o meglio facendo il possibile per tutelare) anche coloro che erano stati arrestati per reati comuni.

Racconta ancora l'attrice: *Il Soccorso Rosso* non l'ho inventato io. L'hanno fatto in Russia durante la rivoluzione, l'hanno fatto in Italia quando i fascisti incendiavano le abitazioni dei contadini e le Case del popolo. Io non ho fatto altro che rimetterlo in piedi, quando il proletariato ne ha avuto bisogno. Devo dire ancora che si generalizza continuamente: *Soccorso Rosso* uguale Franca Rame. Di Soccorsi Rossi in Italia ce ne sono tanti, ed ognuno è autonomo" (21).

Negli anni in cui tale organizzazione visse, raggiunse buoni livelli realizzativi, tanto che in varie carceri un qualunque detenuto, non appena recluso o trasferito, trovava una serie di "compagni" che lo seguivano, lo aiutavano, s'interessavano delle sue condizioni, gli mandavano pacchi dalla famiglia, libri, tenendolo aggiornato, informato.

"Ad esempio, - aggiunge Franca - se un detenuto seguito da *Soccorso Rosso* di Milano viene trasferito in un'altra città, sarà il *Soccorso Rosso* di quella città ad occuparsene: trovare un medico se è ammalato, richiedere i permessi per i colloqui con i familiari, garantire l'assistenza legale" (22).

Non è difficile immaginare quanto un'organizzazione di questo tipo possa infastidire le istituzioni o le destre. Furono infatti

20) A. Pensotti, *Io e i brigatisti*, in "Oggi", 17 maggio 1980.

21) Ibidem.

22) P. L. Gandini, *Franca Rame dice: è la montatura di un provocatore*, in "Repubblica", 14 maggio '77.

tentate diverse mosse strategiche per "incastrare" la Rame, ma ciò naturalmente non fu possibile, oltre che per il carattere legale dell'associazione, anche per il grosso seguito di pubblico che l'attrice ha sempre avuto.

A tale proposito fu tentato nel '73 (da parte del giudice Sossi, poi sequestrato dalle BR) di aprire un'inchiesta, successivamente archiviata dal giudice Viola.

Tra le accuse era quella di non limitarsi a dare un contributo economico agli avvocati ed ai familiari dei detenuti, ma di aiutare economicamente lo sviluppo della lotta armata.

Un'accusa di tale gravità non poté mai essere provata, e l'attrice a tale proposito affermò: "La sovversività di *Soccorso Rosso* esiste solo nella testa del potere a cui farebbe comodo che il *Soccorso Rosso* non esistesse, perché vorrebbe impedire ai detenuti ogni rapporto sociale e negare loro ogni diritto" (23).

"Se 'fiancheggiare' significa occuparsi delle difese legali dei vari compagni - continua in un'altra intervista - denunciare al Ministero della Giustizia e alla stampa le vessazioni perpetrate nelle carceri e nei manicomi criminali, dare una mano alle famiglie dei detenuti, procurare media, allora sì siamo fiancheggiatori" (24).

Tra i tanti detenuti politici a cui la Rame s'interessò personalmente, ricordiamo Alberto Buonoconto, gravemente ammalatosi in carcere e noto in quanto proposto dalle BR come scambio con l'onorevole Moro, allora prigioniero; entrambi loro destini avranno poi svolgimenti ed epiloghi tragici.

La storia di Buonoconto napoletano esponente dei N.A.P., fu riportata dall'attrice in toccante libro dove il destino del ra-

23) Ibidem.

24) C. Sabelli Fioretti, *Franca Rame: perché colpiscono Soccorso Rosso*, in "L'Europeo", settimanale politico e di attualità, 25 maggio 1977.

gazzo appare cadenzato dagli assurdi riti di un potere burocratico e violento.

"Sento l'esigenza di esprimere a Franca Rame la riconoscenza, non perché si è occupata del passato ed ora della vicenda - scriverà successivamente Paola, sorella di Alberto - dato che la sua è una scelta riconosciuta da tutti i compagni e sarebbe smi- nuirla renderla oggetto di riconoscenza, ma la mia è nei con- fronti della sensibilità e dell'umanità con le quali ha trattato il materiale, cosa ben difficile e delicata, non da tutti, e poi perché grazie a lei e a Dario Fo finalmente a quattro anni e più dalla morte di Alberto potrà uscire una testimonianza, una prova d'amore, un ricordo un tozzamente politico su questa drammatica vicenda (25) (26).

L'anno prima della tragica morte di Buonoconto, nel '74 in una lettera all'allora presidente della Repubblica Giovanni Leone, l'attrice scrive: "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, le sue denunce alla magistratura rimangono lettera morta" (27).

25) F. Rame, *Non parlarmi degli archi, parlami delle tue galere*, Dovera (CR), Franca Rame ed., 1984, p. IX.

26) Quello dei NAP (Nuclei Armati Proletari) era un gruppo nato nel meridione d'Italia, e formato da ex detenuti per reati comuni, politicizzatisi in carcere e messi in libertà dopo la "legge Valpreda". Essi mutarono dalle BR il concetto di lotta armata e organizzazione clandestina, ma la loro battaglia non ebbe solidi ideali, fondandosi altresì sulla temerarietà soggettiva. Buonoconto fu arrestato nel '75 dando così inizio al suo lungo calvario che terminerà tragicamente cinque anni dopo.

27) F. Rame, op. cit., p. 132.

Buonoconto fu definito una delle prime vittime compiute dallo stato in quell'orrendo sistema di devastazione della personalità che sono le carceri speciali, "fabbriche di odio in nome di una giustizia che il più delle volte assomiglia a una vendetta, - scrivono i detenuti di Rebibbia - un luogo nel quale appassiscono l'intelligenza e l'ambizione che la società non ha la possibilità di assorbire e di soddisfare" (28).

Seguito dall'interessamento di *Soccorso Rosso* e di altre organizzazioni Buonoconto fu tuttavia crudelmente sbattuto in diverse carceri e supercarceri della penisola, riportando alcuni danni fisici ed enormi danni psichici che, trascurati dalle istituzioni, culminarono nel suicidio. Era il 1980.

"La cosa più tragica nella fine di Alberto Buonoconto è quella di leggere nei giornali che si è suicidato". Scrive Massimo Menegozzo, medico che seguì il ragazzo. "Tutti quelli che hanno vissuto al suo fianco in questi ultimi due anni di atroce esistenza non possono che pensare che è stato portato a termine un annientamento lucidamente programmato [...] (29).

Anche gli avvocati presero posizioni dure a questo proposito; Siniscalchi, difensore, scrisse a proposito dell'esito del processo di cassazione che si era trattato "di un esempio vivente e tangibile di come si possa iniziare un processo di distruzione di un individuo per un 'trattamento speciale che si subisce in carcere'" (30).

Erano anni caldi; altri avvocati che seguivano i terroristi di sinistra vennero inquisiti.

28) F. Rame, op. cit., p. 106.

29) F. Rame, op. cit., p. 127.

30) F. Rame, op. cit., p. 54.

Ci riferiamo a Sergio Spazzali e Edoardo Arnaldi, arrestati perché accusati di "partecipazione a banda armata e associazione sovversiva".

La Rame sostenne l'innocenza di entrambi; Arnaldi, legale di alcuni brigatisti, legato all'attrice da un rapporto di amicizia e collaborazione, indebolito dalla sua posizione, preferì togliersi la vita piuttosto che affrontare prigionia e processo, uccidendosi con un colpo di rivoltella in bocca il giorno del suo arresto.

"Secondo me [il terrorismo] è nato attraverso una escalation che è cominciata con la 'strage di Stato' di piazza Fontana. Ci si è arrivati con la disoccupazione, l'emarginazione giovanile, con gli incidenti sul lavoro e gli omicidi bianchi (a Reggio Emilia, nel 1978-'79, ci sono stati milleottocento incidenti sul lavoro e quaranta morti, quasi tutti impuniti), la prevaricazione della giustizia. Ci si è arrivati con morti e morti, con scandali di Stato, con la malversazione, e potremmo continuare all'infinito fino a Sindona e ai fratelli Caltagirone. Tutto ciò, unito alla distruzione della speranza in una vita migliore, ha provocato risentimenti carichi di rabbia e indignazione che uccidono anche la ragione" (31).

Così l'attrice si esprimeva a proposito del terrorismo, di cui certo non condivise il metodo politico, che a suo parere, non avrebbe mai portato ad uno sbocco positivo.

Soccorso Rosso operò per diversi anni, dal '72 agli anni '80, fino a quando l'attrice sia a causa di uno sfortunato incidente, sia per problemi logistici, fu costretta ad interrompere la sua attività.

Racconta infatti a Serena Anderlini: "Avevo coinvolto in questo lavoro una cosa come mille italiani [...]. E' stata una

31) A. Pensotti, *Io e i Brigatisti*, in "Oggi", maggio 1980.

cosa molto grossa, però poi i detenuti arrestati per un atto eroico, che so, picchettaggio alla manifestazione, sono diventati brigatisti rossi. E lì il mio problema: cosa faccio? Perché lì io non dividevo le loro posizioni ideologiche, le loro scelte politiche. Fu per me un grosso problema, proprio interno, e poi ho detto. No, perché sono comunque gente repressa. Saranno condannati per il loro reato, però la repressione che subiscono è troppa, allora io continuo nel mio lavoro" (32).

La scelta dello scioglimento di *Soccorso Rosso* venne da questa convinzione: "Io non posso coinvolgere diecimila persone in cose più grosse di loro. A chi mandava, non so diecimila lire in carcere a Curcio, gli arrivava il giorno dopo la politica a casa, che gli sfondava le porte e perquisiva, per esempio. Allora io l'ho sciolto e ho continuato da sola, come adesso" (33).

La Rame si è poi impegnata anche a proposito dall'emancipazione sociale della donna. Ed è questo il motivo sociale più caratteristico del suo lavoro: "per un teatro come il nostro che, ad un tempo, incalza gli eventi e ne è premuto, mancare il collegamento con la questione delle donne, sarebbe gravissimo. Così - racconta l'attrice - Il problema femminile oggi è troppo importante. Queste ragazze, queste donne, hanno fatto cose straordinarie, pur avendo, come ogni movimento, anche fasi negative, sbagliate [...]. 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; nel senso che la maggior parte del mio tempo è già assorbita oltre che dal teatro, dall'attività di *Soccorso Rosso*, e da mille altre cose che

32) S. Anderlini, op. cit., p. 21.

33) Ibidem.

servono per tenere in piedi la "baracca". Seguo però lo svilupparsi delle iniziative e delle attività del movimento femminista" (34).

L'interesse dell'attrice per le organizzazioni femministe, è nato nel '68, e si è rafforzato nel tempo, grazie anche al tipo di vita a cui il teatro porta; ad esempio l'attrice racconta che spesso, dopo alcuni spettacoli, diverse donne si recavano in camerino per confidarle i loro problemi.

La Rame ha sempre avuto un occhio attento a questi tematiche. Dice, scherzando: "essendo casualmente anch'io una femmina, l'interesse per le donne c'è sempre stato" (35) e quasi tutti i suoi spettacoli si trovano accenni e battute, su questo argomento. Ma la messa in scena che più delle altre ha toccato queste tematiche, è *Tutta casa letto e chiesa*; spettacolo scritto a quattro mani, dall'attrice insieme con Fo.

Desiderato da diverso tempo dalla Rame, il testo nasce nel '77, debuttando alla Palazzina Liberty. Come tutti gli altri testi anche questo dal suo debutto ad oggi ha conosciuto differenti versioni. Specificamente questo ha dovuto subire delle riduzioni; in alcuni periodi infatti gli atti unici di cui lo spettacolo era formato, arrivarono a sei, tutti peraltro ricchi ed interessanti.

La riduzione fu necessaria, e *Tutta casa letto e chiesa* si presenta oggi formato da quattro atti unici che descrivono, di volta in volta, la situazione della casalinga sfruttata e assolutamente priva del rispetto da parte dei familiari, in *Una donna sola*; la condizione dell'operaia sovraccarica di lavoro, nevrologizzata e sfruttata due volte, in casa come "donna tutto fare" e in fabbrica ne *Il risveglio*, ancora un rapporto sessuale

34) Conversazione con F. Rame (da Isabella a Parliamo di donne), Mazzotta, op. cit., p. 77.

35) Nostra intervista.

in cui la donna è subalterna all'uomo, (e all'interno di questo atto c'è una favola motivata dal desiderio di emancipazione, della donna naturalmente) *Abbiamo tutte la stessa storia*, infine *Medea*, pezzo particolarmente amato dalla Rame, profondamente drammatico e con il più alto contenuto femminista di tutto lo spettacolo.

Tutta casa letto e chiesa, pur appartenendo ad un momento storico e politico particolare, è drammaticamente ancora attuale: "[...] E' sconvolgente che la donna dal '77, quando Dario ha scritto questi testi, siamo nel '91, ormai nel '92, ma la condizione della donna, un po' più avanti, un po' più indietro è identica ancora in tutto il mondo [...]" racconta la Rame (36). Dei diversi ruoli interpretati dall'attrice (unica interprete), parleremo dettagliatamente nel capitolo IV; per il momento quello che ci interessa sottolineare è la dimensione politica della Rame, il cui più sentito orientamento è quello per un teatro documentario e di sentimento, al contrario di Fo, che tende a messe in scena più surreali.

Oltre infatti a trattare argomenti reali ed attuali, l'attrice con questo spettacolo contribuì anche praticamente alle battaglie per le donne.

Gli incassi venivano interamente devoluti ad organizzazioni femministe, anche se in prima persona la Rame non vi era mai entrata, o alle Case delle Donne. Servivano per risolvere problemi logistici, quali il risanamento di un tetto, o l'acquisto di barelle, tavoli da lavoro, riviste, medicinali, etc. "Ho sempre collaborato con loro, ho fatto un mare di spettacoli dando l'incasso per la Casa della Donna, per aborti... Queste storie qui no? Cioè loro hanno avuto con me un rapporto di rispetto come

36) Nostra intervista.

io ho avuto con loro, ma non sono mai entrata in un gruppo femminista, però ho sempre collaborato" (37).

L'attrice cerca ancora di essere presente nelle battaglie civili: ad esempio, ultimamente si è interessata di A.I.D.S.. Ma col mutare del panorama politico, dato che nel momento storico "della politica si è già detto tutto" (38), la Rame ha spostato il suo interesse su tematiche sociali.

"Mi occupo di altre cose, di A.I.D.S., di bambine violentate, perché poi se tu hai la tensione, se tu ha i voglia di occuparti di questi problemi sociali, ne trovi dieci al giorno, devi soltanto scegliere, immigrati, etc. (39).

CAP. 3 - "NUOVA SCENA", "LA COMUNE", E SITUAZIONE ATTUALE

3.1. Franca Rame tra il '68 teatrale e "Nuova Scena"

"Nuova Scena" nasce nel '68, un anno come già detto caratterizzato da intense lotte politiche, che ebbero grossa influenza sul campo artistico.

Il momento storico fu per molti, infatti, uno stimolo di cambiamento.

Tutti i fatti che caratterizzarono tale periodo, per alcuni furono lo sbocco coerente e naturale, anche se certamente stimolato dalle circostanze, di un percorso iniziato molto tempo prima e provvisto pertanto di radici profonde.

37) Nostra intervista.

38) Nostra intervista.

39) Nostra intervista.

Quei mesi, confusi e ribollenti, consistettero nella sperimentazione di nuovi modi di produzione e di organizzazione culturale, importanti sia sull'esigenza di una, fino ad allora desueta, autonomia dalle istituzioni artistiche, sia sulla negazione della stereotipata concezione di un'arte intesa come fatto professionistico, fondato su di una rigida ed imm modificabile divisione di ruoli, sia infine sull'ideale di un'arte intesa come pratica sociale generalizzata, accessibile a tutti coloro che fino ad allora ne erano stati esclusi.

Da ciò il rifiuto per il testo drammatico scritto a priori, in favore di una elaborazione drammaturgica a cui potessero partecipare tutte le persone appartenenti alle singole compagnie. Tra il rifiuto dei ruoli fissi ed imm modificabili, primo fra tutti ad essere contestato fu quello del regista demiurgo. Ad esso si sostituì la concezione di una regia (oltre che di una elaborazione drammaturgica) come lavoro di gruppo, all'interno del quale ad ognuno era possibile esprimersi nel modo che più ritenesse opportuno.

Si rifiutò il Naturalismo ed il metodo di recitazione di Stanislavskij, l'interesse per il lavoro dell'attore si acuì, si guardò con occhio attento alla cosiddetta "improvvisazione", nacquero laboratori.

Sul piano dei contenuti, poi, l'interesse si spostò verso la area politico-culturale, prestando grande attenzione alla guerra in Vietnam, alla cultura underground e a quella orientale.

Alcuni gruppi inoltre svilupparono al proprio interno una forte istanza di religiosità altri, invece, concepirono un teatro simile ad una Chiesa, attorno alla quale il pubblico si raccogliesse, proprio come i fedeli attorno al luogo di culto.

In questo contesto, dalla rottura della compagnia Fo-Rame nacque l'Associazione "Nuova Scena", la quale assorbì in sé

alcune delle influenze del particolare momento storico segnato dalle lotte studentesche e soprattutto sociali.

Tra queste prevalenti furono quelle operaie del Maggio francese, e la rivoluzione culturale cinese, il cui merito principale fu, secondo l'attrice, quello di aver creduto nel popolo, nella sua forza di creatività e di produzione, e soprattutto l'aver spinto gli intellettuali a partecipare alla vita politica, aldilà della loro vita artistica, entrando nella lotta di classe.

Decisamente assente fu invece un aspetto religioso e mistico del teatro.

"Nuova Scena" si fondò sul circuito teatrale del PCI, l'ARCI, affermando nel proprio statuto di "porsi al servizio delle forze rivoluzionarie non per riformare lo stato borghese con una politica opportunistica, ma per favorire la crescita di un reale processo rivoluzionario che porti al potere la classe operaia" (1).

Tale iniziativa fu accompagnata, nel suo seppur breve periodo di vita, da un grande entusiasmo, e gli spettacoli presentati furono nuovi ed interessanti *Grande pantomima con bandiere e pupazzi, piccoli, grandi e medi*, nel novembre del '68, *Ci ragiono e canto n. 2, Mistero Buffo* (consacrazione di Fo grandissimo interprete). *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso, L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000, e per questo lui è il padrone ed MTM: come rendere facile e dilettevole ciò che a prima vista comporta sofferenza e fatica*, tutti del '69 (2).

1) L. Binni, *Attento te! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani ed., 1975, p. 225.

2) L'ultimo spettacolo citato, *MTM: come rendere facile e dilettevole ciò che a prima vista comporta sofferenza e fatica*, fu portato in giro da Franceschi, nel '69.

"Nuova Scena", non lavorava nel teatro bensì nelle case del popolo, anche se secondo l'attrice il mutamento del luogo teatrale in se, non determina alcun cambiamento nel modo di fare spettacolo. Ciò che lei ritiene si debba evolvere è il rapporto con il proprio mestiere, l'atteggiamento mentale.

"Sentimi - afferma decisa l'attrice - se ci dessero la possibilità di recitare alla Scala, mi andrebbe benissimo; non è che se fai teatro politico la gente in platea deve stare scomoda come stavano in Palazzina o nei Palazzi dello Sport, sudati, dalle cinque di pomeriggio... col panino o il cambio di biancheria [...] quindi non è che ti condiziona il luogo dove vai a recitare, ma dove vai a recitare porti il tuo discorso, capisci?" (3).

"Nuova Scena" rappresentò un'esperienza molto significativa, in cui il tentativo di fondere l'arte con l'impegno politico fu fortemente desiderato da tutti.

Al proprio interno essa aspirò alla mancanza della divisione in ruoli e alla politicizzazione dei testi.

Ogni spettacolo era poi seguito da un dibattito.

Esso serviva a togliere dall'isolamento lo spettatore, isolamento che rappresentava il cardine principale della ideologia borghese.

La sua funzione era conoscitiva e di attivazione del pubblico. Grazie ad esso il testo, di sera in sera, cambiava forma a seconda delle richieste della sala.

La scissione del collettivo fu dolorosa; era un riflesso della divisione generale della sinistra, quella sinistra che da principio si credeva essere un fronte unico, accumulata dagli stessi obiettivi ed ideali, e dalla stessa volontà di lotta.

3) Nostra intervista.

Ma l'allontanamento dal P.C.I. fu inevitabile; questo infatti non tollerò che i testi criticassero oltre che le istituzioni borghesi, anche l'interno del partito.

Con *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli, grandi e medi* del novembre '68, compare un primo accenno di critica al revisionismo del P.C.I., nell'amplesso allegorico del drago del proletariato con la borghesia, o anche con la descrizione della scarsa voglia di lottare dello stesso proletariato.

L'emblematico drago a metà del primo tempo si spezza in due, e da esso fuoriescono tutti i rivoluzionari che scorati esclamano: "Fare il drago è troppo impegnativo!" (4).

Tale accenno di critica, però si sviluppò con maggiore vigore negli spettacoli successivi.

Nel *Telaio* ad esempio, uno dei due atti unici contenuti in *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso* si denuncia un particolare tipo di sfruttamento, quello del lavoro a domicilio, diffuso prevalentemente in due regioni rosse: l'Emilia Romagna e la Toscana.

Oltre a ciò venne anche denunciato l'abbandono di una linea rivoluzionaria da parte di certi dirigenti del P.C.I., complici in ciò, dello sfruttamento capitalistico.

La critica al partito, che più avanti sarà più forte, venne qui accennata, seppur esplicitamente, per bocca della Rame, che in tale occasione interpretò una proletaria alienata sia dal suo lavoro che dalla famiglia.

Risvegliandosi da un sogno, l'attrice esclamava "Era così bello quel sogno: orco cane, era meglio se non mi svegliavo... se morivo addirittura... che bello. Fuori, fuori dai piedi i furbi, i politicanti e gli addormentati... questo non è un partito per

4) D. Fo, *Grande pantomima con bandiere e pupazzi, piccoli, grandi e medi*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. III, Torino, Einaudi, 1975, p. 31.

tutti i gusti: per cani e porci... Non basta essere sfruttati per stare dentro al partito... bisogna anche lottare, che si ha la volontà di lottare, di rischiare... se dormi e accetti le cose come stanno... è meglio che te ne stai fuori! Questo non è un partito di opinione... che uno prende la tessera per farla vedere agli amici, come se fosse quella del calcio... non è un partito buono per tutti... per i cani e i porci... è solo per i proletari che ce la mettono tutta sempre! Non solo nelle grandi feste comandate e alla messa grande! No, niente, non è una chiesa... è un partito rivoluzionario questo!!" (5).

Inoltre la critica della Rame andava sia alla figura dell'uomo, del cosiddetto "capofamiglia", rivoluzionario fuori delle mura domestiche e ancora legato a valori reazionari e borghesi nel nucleo familiare, che alla condizione della donna lavoratrice, madre e moglie, sobbarcata d'impegni e senza una valida spalla a cui appoggiarsi, né in famiglia né fuori da essa, considerata la carenza di strutture, ad esempio, quelle di assistenza ai figli delle donne che lavorano.

Sia questo spettacolo che *Il funerale del padrone*, l'altro atto unico, manifestarono un rifiuto del Naturalismo e di un rapporto statico con lo spettatore.

Lo spunto fu costituito da un fattore realmente accaduto a pochi chilometri da Milano.

Successe qui che la fabbrica - la Magnetofoni Marelli - dopo scioperi e occupazioni, fu fatta sgombrare dalla "forza pubblica", con procedure poco ortodosse.

Le operaie allora per richiamare l'attenzione della cittadinanza, innalzarono una tenda fuori dai cancelli, e inscenarono uno spettacolo popolare: il funerale del padrone.

5) D. Fo, *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli grandi e medi*, in op. cit., p. 40.

"Nuova Scena" reinventò questa situazione, facendone uno spettacolo in cui si denuncia una drammatica realtà, quella degli incidenti sul lavoro.

La scissione di "Nuova Scena" con il P.C.I. avvenne però, in seguito ad un'altra messa in scena, quella in cui il partito venne apertamente criticato di aver abbandonato le masse alla cultura del padrone.

Lo spettacolo, *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000 e per questo lui è il padrone*, fu per un certo verso sintesi degli altri due.

Qui ci si propose di tradurre sulla scena il dibattito sul problema della cultura oggi.

La chiave fu quella di un gruppo di operai nell'atto di smantellare una biblioteca per far posto ad un biliardo.

"La biblioteca feticcio, monumento serio e lontano, oggetto di noia e di culto staccato [...]" (6).

Tra i diversi pezzi dello spettacolo, toccante ed attuale ancora oggi fu la cantata di Michele lu Lanzone, interpretato da una Rame disperata.

L'attrice, vedova-madre, racconta ad un figlio-pupazzo la triste storia del suo compagno, Michele, che non volle abbassare il capo dinanzi ai potenti.

Il suo desiderio fu quello di liberare le terre, valorizzandole tramite l'irrigazione e togliendole così al dominio della mafia e dell'aristocrazia terriera.

Più volte "avvisato" finì coll'essere assassinato e usato come falla per otturare quella stessa diga che egli avrebbe voluto far conoscere ai poveri contadini sfruttati.

In questa cantata luttuosa la Rame sarà sia se stessa, cioè una compagna spaventata e rassegnata agli ingiusti eventi del

6) P. Puppa, op. cit., p. 141.

mondo, che tenta di dissuadere il compagno da una impari lotta, sia pure Michele, ardente e deciso a tuffarsi in una sfida contro la mafia.

Lo spettacolo nel suo complesso "vantò dei buoni propositi mescolati però a delle inopportunità politiche, come la trovata ad esempio in cui il commissario sovietico comparve in scena con la medesima uniforme del poliziotto fascista di Franco" (7).

Il suo risultato fu discontinuo anche perché molti degli attori erano alle prime armi.

Il testo si concludeva con un richiamo alla funzione della cultura: "...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 tra i piedi a farti inciampare! ... Il popolo ha una grande cultura, il potere borghese, aristocratico, della Chiesa, gliel'hanno in gran parte distrutta, sotterrata... ma è nostro dovere fargliela ritrovare... Ad un povero che chiede l'elemosina, dagli due soldi per il pane, e tre soldi perché si compri un libro!... Il nostro è un partito diretto agli intellettuali. Gli operai devono diventare gli intellettuali del nostro partito!" (8).

"L'Unità" si lanciò contro questo spettacolo, affermando che esso conteneva del "...qualunquismo di sinistra, un rozzo qualunquismo sentimentale che offende l'oggettività dei fatti, deformandoli" (9).

Da parte nostra, noi non possiamo fare a meno di notare l'utopia contenuta in tale ideale, la sua impossibilità di realizzazione. In seguito a questa situazione, l'unità del

7) C. Valentini, op. cit., p. 113.

8) D. Fo, *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000, e per questo lui è il padrone*, op. cit., p. 72.

9) L. Binni, op. cit., p. 262.

collettivo cominciò ad essere fortemente minata, le rappresentazioni in alcuni centri vennero vietate, i compagni all'interno del gruppo avvertirono le prime tensioni... l'aria divenne insomma bollente.

Fu in questo clima che avvenne la scissione di "Nuova Scena", che vide da una parte l'attrice con il marito e qualche altro compagno, e dall'altro, il PCI con l'ARCI.

La Rame da questo momento non rinnovò più la tessera del partito.

All'accusa rivolta a "Nuova Scena" di voler modificare il PCI senza però mettere sufficientemente in scena la condizione degli sfruttati, la Rame nel cinema Ariston di Sestri Levante con voce rotta obiettò: "Siete stati i protagonisti e gli spettatori di come si silura un circuito teatrale" (10).

Il maggior rifiuto per testi di questo tipo e per le associazioni in generale, è da imputare al fatto che tale periodo era quello della scissione del "Manifesto", ed al successivo formarsi alla sinistra del PCI di un aggregazione di gruppi usciti in parte dal suo seno.

Ciò creò una maggiore intolleranza nei confronti della Rame e di "Nuova Scena" in generale.

3.2. La Rame e "la Comune"

Fu così che, dopo questa avventura, Fo la Rame e i loro compagni si diedero da fare per la costruzione di un nuovo circuito, alternativo questa volta non soltanto alla borghesia, ma anche ai revisionisti.

10) C. Valentini, op. cit., p. 262.

L'esperimento teatrale, nato nel 1970, prese il nome de "La Comune", e nel periodo della sua attività presentò spettacoli a favore di scioperi, di lotte per la casa, di solidarietà con i detenuti politici. Nella sola prima stagione la compagnia recitò davanti a duecentomila spettatori, dei quali il 70% circa per la prima volta assisteva ad uno spettacolo teatrale.

La Rame si colloca adesso in una dimensione di militanza politica sul fronte della cultura, con dichiarata funzione di sostegno al lavoro politico delle "organizzazioni rivoluzionarie", individuate nei gruppi della sinistra extra-parlamentare.

Uno dei suoi obiettivi sarà "la lotta contro la concezione borghese del mondo".

Scrivono Katrin Kröll: "Il teatro di Franca Rame e di Dario Fo non è fatto per un'avanguardia culturale ed intellettuale, ma appartiene ai più poveri, a chi è più profondamente colpito dall'ingiustizia sociale e deve lottare per una vita migliore" (11). Attraverso due documenti rispettivamente del settembre '72 e del marzo '73, emergono con chiarezza le posizioni e gli obiettivi di tale circuito, oltre che le problematiche ed i conflitti interni: ancora una volta la rivoluzione culturale cinese viene lodata per la sua attenzione alla dimensione culturale del popolo: "Come dice Mao è necessario preparare il terreno alla rivoluzione, è necessario preparare un'opinione pubblica rivoluzionaria", scrive uno dei due documenti (12).

Si tende ad un'unione tra cultura (essenziale per quanto riguarda la funzione di propaganda e agitazione) e la politica (relativa all'organizzazione).

"Cultura significa sempre, per ogni classe, concezione del mondo - scrive il documento - Questo vale tanto per la borghesia

11) K. Kröll, op. cit., p. 4.

12) Binni, op. cit., p. 71.

che per il proletariato. Per il proletariato cultura significa concezione del mondo radicalmente alternativa alla concezione del mondo borghese, significa coscienza della vera realtà dello sfruttamento capitalistico, conoscenza scientifica delle leggi che lo regolano e delle leggi della sua distruzione violenta, per la costruzione del socialismo" (13).

Oltre alla già citata lotta contro i revisionisti, all'antifascismo militante e all'internazionalismo proletario, si esamina l'opportunità d'intervenire riguardo al problema delle carceri, delle donne (questioni, come abbiamo visto, affrontate dalla Rame con grande coinvolgimento e attenzione), e sulla pratica di spettacoli d'intervento tempestivo in fabbriche occupate, quartieri di lotta etc. (14).

Il teatro presentato in quegli anni dalla Comune in Italia fu una realizzazione di ciò che l'attrice chiama "la grande determinazione, davvero rivoluzionaria, ...di partecipare alla vita politica aldilà della vita artistica, entrando fino in fondo nella lotta di classe, col compito di studiare e imparare dai contadini e dagli operai la loro cultura, i loro bisogni, e trasformarli insieme in espressione d'arte" (15).

Nel La Comune la Rame non si limitò a recitare, ma fu attiva in tutti i contesti in cui ve ne fosse bisogno: dal parlare con le donne, allo spazzare il pavimento, dal leggere i testi di Fo e

13) Binni, op. cit., p. 73.

14) Spettacoli d'intervento sono quelli senza copione di base che vengono costruiti generalmente in poche ore, sulla base dei dati d'inchiesta relativi ad una situazione. I dati di solito si costruiscono sui racconti dei presenti, su ciò che è accaduto, questo perché i presenti allo spettacolo possano riconoscersi nella rappresentazione.

15) F. Rame, introduzione a D.Fo, *Le commedie di Dario Fo*, vol. III, Torino, Einaudi, 75, p. IX.

correggerli, al tutelare la Palazzina dalla intromissione di possibili infiltrati etc...

Per un primo periodo il lavoro si svolse in un capannone di Via Coletta, un ex-fabbrica adattata a teatro, dalla quale più tardi venne sfrattata a causa dell'estremizzarsi della posizione politica.

Per i due anni successivi l'associazione rimase senza una sede, fino all'occupazione della Palazzina Liberty (uno dei tanti locali comunali lasciati andare in malora, per poi essere svenduti alla speculazione privata) nel marzo del '74.

Quando "La Comune" occupò la Palazzina essa tentò di coinvolgere il più possibile gli abitanti, informandoli sul significato del gesto e sulle finalità dell'occupazione. Vi fu un grosso sostegno, e in poco tempo si ottenne un pubblico con più di ottantamila abbonati.

La gente del quartiere infatti accettò con entusiasmo l'iniziativa, tra l'altro anche perché dava vita ad uno spazio altrimenti abbandonato, che proprio per il suo stato incuteva timore.

S'iniziò a lavorare insieme: la Comune ed il quartiere. Si organizzarono diverse iniziative, dai corsi di teatro a quelli di pittura, al doposcuola per i bambini delle mamme che lavoravano etc... Il gruppo riuscì così a prendere contatto con la gente, a spingerla all'azione, all'unione.

La Palazzina pertanto non servì solo a fare gli spettacoli; qui si svolsero anche diversi convegni (ve ne fu uno di eritrei, alcuni di operai con problemi di organizzazione, quando ad esempio le fabbriche chiudevano), riunioni di massaie del quartiere, delle madri delle vicine scuole di Via Rasini, alcune raccolte di fondi per diverse cause, etc.

Tutte queste iniziative venivano organizzate dagli stessi operai.

Non vi fu movimento libertario, dal comitato contro la repressione, ai gruppi femministi, alla lega per il divorzio e per l'aborto, che non passò per la Palazzina; essa inoltre fu la sede di "Soccorso Rosso". Questa l'attività della Comune nel complesso, la funzione dell'attrice nel circuito fu importante, e non solo per il maggiore tratteremo drammaturgico nella sua arte, aspetto questo che approfondiremo nel capitolo successivo, bensì anche per l'attiva partecipazione politica, e di preparazione, di allestimento, dei diversi spettacoli.

Esporremo adesso alcuni temi che furono di maggiore coinvolgimento per l'attrice.

Un tema profondamente avvertito fu quello della questione palestinese, affrontato con serietà, anche se forse in modo un po' superficiale. A questo proposito sono stati scritti due testi *Vorrei morire anche 'stasera se dovessi pensare che non è servito a niente* e *Fedayn*, rispettivamente dell'ottobre 1970 e del gennaio 1972.

Entrambi furono spettacoli d'intervento e di appoggio militante. La chiave del primo stava nel confronto tra la guerra partigiana in Italia e la speranza rivoluzionaria della guerra di popolo di Fedayn.

I due tempi che compongono il testo sono così articolati: il 1° contiene racconti e testimonianze di partigiani italiani, il 2° invece quelli relativi alla resistenza palestinese.

Ciò che accomuna le due resistenze è "la lotta contro la borghesia ed il capitale" (16).

Questo non è uno spettacolo comico, o umoristico, brillante, non è una farsa, in scena si susseguono in chiave di oratorio, solennemente, i racconti delle lotte proletarie.

16) Binni, op. cit., p. 31.

Il testo venne composto in due giorni, per poter uscire così subito dopo il "Settembre nero", cioè il massacro scatenato dalle truppe di Hussein contro il popolo palestinese, ad Amman ed in altre zone della regione.

Fedayn fu curato prevalentemente dalla Rame; essa appariva in scena con soltanto il responsabile politico, un interprete del Fronte Democratico per la liberazione della Palestina, e nove fedayn.

Questo spettacolo vuole essere la continuazione ideale di *Vorrei morire anche 'stasera se dovessi pensare che non è servito a niente*, non perfettamente riuscito. Esso si pose dalla parte del popolo palestinese denunciando i soprusi degli israeliani: "Erano il popolo perseguitato, ma adesso vengono qui e si comportano con noi palestinesi come i loro persecutori fecero con loro. Con la loro arroganza di popolo eletto... che differenza c'è tra loro e i nazisti che li avevano martoriati? Perché vendicarsi su di noi?" (17).

La messa in scena si caratterizzò in senso sperimentale-politico, e fu allestita con autentici guerriglieri palestinesi e il folclore della loro terra.

Lo spettacolo infatti si svolse in lingua originale, l'arabo, ad eccezione di un testo declamato in italiano dalla Rame, in cui è presente l'interesse dell'attrice per il problema femminile: *Il monologo di una donna araba*.

Prima di recitarlo la Rame racconta del suo viaggio in Libano nel campo profughi (si era recata lì per la realizzazione dello spettacolo) e del suo tentativo fallito di portare in Italia alcune delle donne fedayn che "cantavano stupendamente" (18).

17) D. Fo, *Fedayn*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. IV, Torino Einaudi, 1971, p. 21.

18) D. Fo, *Fedayn*, op. cit., p. 28.

"Non è forse il fatto che, con tutto che cerciate di fare il discorso sull'emancipazione femminile, alla prova dei fatti le vostre donne non le volete mollare per niente?" (19), chiese ad uno dei responsabili del campo. Il suo monologo racconta di una donna araba a cui viene chiesto di sottostare alle rituali sottomissioni di ogni donna del luogo. Con il suo rifiuto viene narrata la presa di coscienza politica e la successiva liberazione.

Il testo polemizza con l'organizzazione storica dei guerriglieri palestinesi: Al Fatah, e "La Comune" di conseguenza venne accusata di voler dividere il movimento.

La Rame più tardi ammise di aver affrontato con insufficiente informazione il problema, ma a quel tempo la fretta d'intervenire tempestivamente su tematiche impellenti, e una scarsa conoscenza della politica intesa come "diplomazia e tatto", dava il rischio di essere superficiali.

Protagonista assoluta e promotrice dello spettacolo l'attrice fu in *Tutti uniti! Tutti insieme! Scusa, ma quello non è il padrone?* del marzo '71. In questo testo sono nesi in scena gli anni dal 1911 al 1922; lo spettacolo vuole essere didattico, e nasce dalla necessità d'informazione su quegli anni.

Questi erano "gli anni della politica di Giolitti, della grande guerra interimperialista, del riformismo del PSI, della nascita del PCI e dell'avvento del Nazismo" (20).

Racconta la Rame: "Per questo spettacolo abbiamo organizzato addirittura un seminario [...]. Erano quelli anche gli anni in cui più si sentiva da parte di tutti i compagni, la necessità di un discorso serio sul partito, l'esigenza del partito, di un nuovo partito rivoluzionario [...]. Cominciai a perseguire

19) D. Fo, *Fedayn*, op. cit., p. 30.

20) Binni, op. cit., p. 313.

Dario dicendogli che doveva mettere giù uno spettacolo su questo tema: le origini e la storia del PCI oggi, l'esigenza del partito nuovo [...]. In quel caso, pur avendo Dario dalla mia, la maggior parte dei compagni dette un giudizio negativo, e così la mia proposta venne accantonata. Ma il momento politico spingeva più che mai in quella direzione, e di lì a poco si decise di organizzare un seminario, perché si arrivasse a raccogliere tutto il materiale storico e critico, base fondamentale per il lavoro di stesura teatrale [...]. Fu Dario che dopo si mise a svolgere scenicamente il tutto, servendosi del materiale del seminario, e realizzò quello che per me è il più bel testo teatrale specificamente politico prodotto in Italia [...] e poi è un testo che da storia e teoria senza rompere le scatole, è teatralmente riuscito, ridi, ti commuovi, e alla fine hai imparato senza accorgertene un sacco di cose" (21).

Il ruolo di Franca è quello di Antonia, una sartina torinese sottoproletaria, che innamoratasi di un attivista del partito socialista dell'area rivoluzionaria, si trova coinvolta nelle vicende centrali del momento storico, dalle manifestazioni contro la guerra, alle polemiche interne tra socialisti, alle repressioni, al carcere, fino ad acquistare una matura coscienza politica che la rende attiva compagna di lotta del marito. Fu questo un periodo di crescita della Rame attrice, che grazie ad una più matura moralità politica, e una maggiore consapevolezza dell'utilità del suo lavoro, si presenta più forte e motivata anche sul palcoscenico, anche se "ciò che la interessa non è di brillare come attrice, ma di rendere funzionale l'intreccio, e di metter in rilievo il messaggio dello spettacolo. Nello stesso

21) Conversazione con F. Rame (da Isabella a Parliamo di donne), Mazzotta, op. cit., pp. 135-136.

tempo (però) le riesce di creare una dialettica che fa del suo personaggio una cosa viva, interessante ed intera" (22).

Fino a questo spettacolo la Rame e tutta "La Comune", mantennero con il pubblico del PCI un rapporto, seppur di amore odio. *Tutti uniti! Tutti insieme! Scusa, quello non è il padrone?* contiene già una dura critica al riformismo del PSI e alla linea riformista del PCI (fu infatti attaccato dai recensori de l'Unità e di Rinascita), la sua principale arma di comunicazione fu la satira, si svolse in chiave epica, e vi furono anche, sulle orme di Brecht le canzoni con funzione di sintesi politica.

Fu però con uno spettacolo successivo che i rapporti con il partito s'incrinarono completamente: *Morte e resurrezione di un pupazzo* nella stagione '71/'72, fu questo teatralmente un periodo di frenesia politica.

E' importante notare come la qualità del pubblico che assiste a spettacoli della Comune comincia a modificarsi con il divorzio dal PCI. A mano a mano infatti che i contratti con il mondo operaio si diradano, vi è un maggiore numero di studenti e di avanguardie di sinistra a popolare le sale, mentre i proletari se ne allontanano.

Morte e resurrezione di un pupazzo incrinò i rapporti con il PCI perché al suo interno conteneva attacchi violenti, oltre che al partito ed al sindacato, anche a Togliatti, di cui lo stesso Fo faceva la parodia.

Il testo non ebbe vita facile e fu tra quelli che maggiormente divise il pubblico. Anche qui come in *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli grandi e medi* vi era un drago (metafora del proletariato) e un pupazzone (metafora dello stato borghese), soltanto che questo testo nei confronti del precedente

22) K. Kröll, op. cit., p. 5.

si mostra maggiormente carico di violenza, di durezza, di mordente.

Anche il clima politico del resto si era fatto più teso.

Il testo più avanti venne sottoposto ad autocritica da "La Comune", e l'attacco a Togliatti che più di altri elementi dello spettacolo offese il PCI si ritenne "tatticamente sbagliato". Ma anche in questo caso la stampa revisionista si scagliò senza mezzi termini.

Ordine per DIO.000.000 è uno spettacolo della stessa stagione, emblematico della situazione della Comune in quel particolare momento. Chiara Valentini lo definisce "uno dei peggiori spettacoli scritti da Fo" (23).

Anche questo si rifa' ad un lavoro già presentato al pubblico: *Il telaio*, e tenta di mitigarne gli attacchi precedenti. La locandina (disegnata da Fo) rappresenta un uomo seduto per terra che cerca di difendersi dai colpi di manganello dei poliziotti: la repressione.

Questa messa in scena è lenta, faticosa, e rappresenta un momento di stanchezza dell'intero collettivo, in rimbalzo di una situazione difficile sia politicamente (il movimento è infatti in una fase contraddittoria, e vi sono difficoltà con i gruppi esterni) che praticamente (poco dopo vi fu lo sfratto da Via Coletta e "La Comune" rimase senza sede stabile fino al Luglio del '74, data di occupazione della Palazzina).

Pum! Pum! Chi è? La polizia! Basta con i fascisti! e la terza edizione di *Ci ragiono e canto* sono tre spettacoli prodotti nel biennio trascorso senza sede stabile; nel '72 per le rappresentazioni vi fu l'occupazione del Cinema Rossini a Quarto Oggiaro, quartiere popolare milanese.

23) C. Valentini, op. cit., p. 145.

Il primo è di dicembre '72, ed è un teso diretto, senza più metafore, boicottato in mille modi dalla questura milanese; in scena domina Fo nei panni di un dirigente superiore impegnato ad "insabbiare" tutto ciò che può ledere il suo potere.

Il momento politico adesso è sempre più teso e la repressione su questo spettacolo si abbatte violenta: la locandina di Fo viene incriminata, ed in marzo accadde l'episodio più drammatico. La Rame viene sequestrata da un manipolo fascista nel centro di Milano, a pochi passi sia dalla questura che da una sede della DC, caricata su un furgoncino, picchiata, violentata ed abbandonata sanguinante a pochi Km. dalla città, in un parco.

La reazione dell'attrice non fu molto eclatante; con un compagno portò in giro lo spettacolo *Basta con i fascisti!* un audiovisivo sul fascismo di ieri e di oggi, con all'interno testimonianze di partigiane militanti.

Ma la sua reazione all'accaduto, sarà in realtà ben più difficile da superare. Dopo diversi anni con *Lo stupro*, unico spettacolo di cui tristemente l'attrice rivendica la paternità, la gravità dell'accaduto viene denunciato in un breve monologo.

"C'è chi per liberarsi ha bisogno dello psicanalista, per me questo effetto viene dal palcoscenico" affermerà anni dopo la Rame (24).

Dopo questi episodi, ma non in seguito a questi, il collettivo comincia a lacerarsi; l'attrice insieme con il marito e altri due compagni, viene accusata dagli altri del circuito, e si dimette momentaneamente dal collettivo, mentre la maggior parte degli aderenti al "La Comune" stringe rapporti con un gruppo extra-parlamentare: avanguardia operaia.

Il risultato della crisi è una nuova scissione in luglio, nel corso di un convegno nazionale dei circoli "La Comune" a Milano:

24) S. Anderlini, op. cit., p. 24.

il distacco adesso è violento, compaiono articoli calunniosi e la Rame insieme con il marito, ne esce assolutamente minoritaria.

L'estate così rappresenta un momento di riflessione, la Rame, in particolare, tenta d'individuare le cause originarie della crisi del collettivo, per colpirle alla radice ed essere così in grado di compiere un passo avanti, e servire al movimento.

Lo spettacolo con cui si pensa di riprendere l'attività teatrale è *E il 7° giorno Dio creò le carceri* ma vi è qualcosa di più urgente di cui occuparsi: a Santiago del Cile tra il 10 e l'11 settembre scatta il colpo di Stato e viene assassinato dal Salvador Allende. La dittatura di Pinochet aveva spazzato via il governo di Unidad Popular; è una sconfitta storica.

L'attrice insieme con il marito sente il bisogno d'intervenire con uno spettacolo: *Guerra di popolo in Cile*.

Il testo dapprima viene costruito come *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente*, con testimonianze autentiche recitate in prima persona; dopo alcune repliche si cominciò a far credere al pubblico che anche in Italia fosse scoppiato il colpo di stato, provocando visibile allarme.

La Rame qui rappresenta una donna imbellettata come una prostituta, con un cappello, una veletta, e le mani sporche di sangue: la DC cilena. Fa un monologo, è angosciata dalla presenza dei cadaveri, supplica che cessi il massacro, imita la voce di Paolo VI, se la prende con Allende, con la resistenza, esalta la restaurazione dell'ordine. Infine trascurata anche dagli amici più cari, dal Papa, muore colpita al cuore, inveendo contro la DC italiana, colpevole di averla abbandonata.

Nel corso di questo spettacolo Fo, a Sassari, venne arrestato e trattenuto per 24 ore, per "resistenza a pubblico ufficiale", poiché non aveva permesso alle forze dell'ordine di entrare in sala durante lo spettacolo.

Questo episodio (come anche quello della violenza alla Rame mobilità l'opinione pubblica, in particolare la gente di Sassari, che con in testa l'attrice manifestò sotto il carcere per la liberazione.

In questo momento difficile la Rame fu perfettamente in grado oltre che come attrice, anche come donna di azione, di tenere in piedi la situazione. Recitò sul tetto di una cinquecento testi d'intervento legati al particolare contesto. La cosa si risolse senza troppe difficoltà e Fo venne rimesso in libertà.

Per uno spettacolo del 1954 poi la Rame venne accusata di scatenare la disubbidienza civile: *Non si paga! Non si paga!* che tratta delle autoriduzioni proletarie e degli aumenti dei prezzi. In particolare racconta di un esproprio proletario, eseguito dalla Rame ancora una volta nelle vesti di una sottoproletaria, e del successivo tentativo di nascondere al marito, comunista convinto e ligio alle regole sociali.

Lo spettacolo ripropone le gags e le trovate delle vecchie comiche finali, e segna la ripresa autunnale dell'attività del "La Comune" alla Palazzina.

Ricominciano le stagioni, nel giugno '75 si rappresenta *Il Fanfani rapito*, messo in scena in otto giorni filati senza pause, poco prima delle elezioni del 15 Giugno. Il protagonista è Amintore Fanfani, segretario della DC, ridotto per l'occasione ad uno strano nano, maschera della Commedia dell'arte.

La Rame interpreta qui una Madonna guerrigliera.

Il '76 vede la produzione di un nuovo spettacolo, l'ultimo prima del ritorno in TV: *La marijuana della mamma è la più bella*, presentato in marzo. Si tratta di una satira di costume che mette in scena il mondo dei ragazzi che si drogano, e anche questo attirò numerose critiche.

Il '77 fu poi per l'attrice un anno di attività personale. Vi fu il debutto di *Tutta casa letto e chiesa*, il primo testo

realizzato con Franca sola sul palcoscenico. Con questo spettacolo la critica scoprì in lei un eccezionale interprete. In scena l'attrice dava vita, su un palcoscenico praticamente privo di fondali e di oggetti di scena, a diverse figure di donna, mostrandosi [...] "capace di una buffoneria dirompente e di divagazioni irresistibili, capace di tener da sola la scena per tre ore senza un attimo di cedimento, proprio come Dario Fo" (25).

Insieme a questo testo, a cui l'attrice collaborò alla scrittura, veniva presentato al pubblico uno spettacolo televisivo *Parliamo di donne*, in cui Fo si eclissava per lasciare maggior spazio alla Rame.

3.3. Il momento attuale

Quando si guarda al lavoro svolto dalla Rame insieme con Fo, si nota che essi hanno presentato una forma di teatro politico, di teatro-cronaca, altrimenti assente in Italia.

Mentre infatti in altri paesi quali ad esempio la Germania o gli Stati Uniti, forme di teatro di opposizione hanno marcatamente fatto sentire la loro presenza, in Italia tale modo di usare il palcoscenico è stato per lo più assente.

Possiamo citare, per ricordare alcune forme di "teatro di strada", naturalmente estere, il *Bread and Puppets Theatre*, americano, guidato da Schumann. Questo gruppo credeva che il teatro fosse uno strumento di pronto intervento, e che dovesse essere mescolato alla vita, e non separato da essa. Si ricorda particolarmente per l'impiego di gigantesche maschere alle quali

25) C. Valentini, locandina allo spettacolo *Tutta casa letto e chiesa*, 1977.

affida il compito di recitare brevi storie emblematiche. Affianco al *Bread and Puppets Theatre* è da citare un altro gruppo americano: il *Berkeley Agit Prop Theatre* composto da studenti che per lo più improvvisavano interventi in occasioni di manifestazioni politiche.

Un'altra forma di spettacolo teatrale che si propone di trattare temi politici in maniera diretta ed immediata, con un linguaggio semplice ed efficace, facendo partecipare il pubblico e spesso coinvolgendolo nell'azione, è il teatro di agitazione e propaganda.

In Italia comunque queste forme di teatro di contestazione, sono state per lo più assenti, pertanto in questo contesto l'attività di Fo e della Rame acquista un significato ancora maggiore. Il teatro da loro creato è un teatro-cronaca tendente all'assurdo, al surreale, ed in questo senso fondante un nuovo teatro epico degli attori. Gli "anni di piombo" hanno rappresentato un momento politicamente duro e di forti cambiamenti; per l'attrice sono stati anni di lavoro, oltre che in teatro, anche di organizzazione politica e sociale, aspetti che, d'altro canto, si sono sempre affiancati procedendo paralleli. "Si tratta di quel politico, molto scomodo in verità, che si nutre del quotidiano da cui entra ed esce con una maestria da funambolo. Chi? Il teatro, quel tipo di teatro fatto di continui rimandi all'attualità immediata, gestito con una coerenza "infernale" da quei due mostri da palcoscenico che sono la Rame e Fo, due militanti della vita e nella stessa identica misura del teatro, di quel teatro, di quel teatro che si fa e si disfa continuamente, grazie all'azione plasmante della realtà contingente" (26).

26) A. Manganaro, *Franca, mai per caso una donna*, 21 ott. '86.

Nell'analisi svolta al paragrafo precedente, non sono stati trattati tutti i testi della Comune; ad alcuni infatti la Rame non ha neppure partecipato, ad esempio in *Morte accidentale di un anarchico* dove si racconta del "suicidio di Stato" dell'anarchico Pinelli. E' evidente però da quanto detto, che pur non essendo intervenuta come attrice, la Rame ha vissuto in senso artistico e politico di ogni scadenza del "La Comune".

Negli anni '80 poi il loro teatro politico, la loro denuncia, gli spettacoli d'intervento, cominciano a presentarsi in modo diverso, e anche l'orizzonte dell'attrice si modifica. Non crediamo che ciò sia successo per incoerenza o disillusione, bensì perché quello della Rame e di Fo è un teatro estremamente permeabile ai cambiamenti politici e sociali, pertanto anche l'allontanamento dai temi iniziali risente del mutato clima. "Adesso tutto è cambiato-afferma l'attrice- noi, il pubblico. Qualche sera fa abbiamo dedicato uno spettacolo ai licenziati FIAT e c'è stato un gelo totale. Mi mancano quelle serate in cui la gente era felice e non se ne andava mai e alla fine dovevamo cacciarla dal teatro" (27).

La professionalità dell'attrice si arricchisce inoltre di un nuovo aspetto: la collaborazione alla scrittura scenica con Fo, che viene resa pubblica per la prima volta nel '77 con *Tutta casa letto e chiesa* spettacolo sulla condizione della donna. E' difficile però stabilire quanto ciò sia stato l'ufficializzazione di una collaborazione fino ad allora sotterranea, o la reale comunicazione al pubblico di un testo "per la 1° volta" scritto a quattro mani.

L'attività della coppia Fo-Rame si è sempre svolta in consonanza. "Dario è l'autore" afferma decisa l'attrice "Io

27) N. Aspesi, *Fo e Rame, uniti per non mollare*, in "Repubblica", 5 aprile '92.

9

voglio che tu capisca bene cosa vuol dire essere autore. Nella mia testa, nella mia testa elementare, perché io ho una testa elementare, per me l'autore è quello che si contesta [...]. Allora io sono autrice in quanto in scena invento, arricchisco, ci sono dei monologhi per i quali ho dato l'idea a Dario, però per me l'autore è quello che concretizza il tutto. Allora diciamo che lui è l'autore primario, quello che ha l'idea, o che gliela do io, ma che comunque sviluppa, ha la capacità di scrittura teatrale. Io continuo a dire che non ce l'ho, poi è chiaro che sto in teatro da una vita, è chiaro che mi capita di scrivere un testo di farlo, però io mi sento di più attrice. Non mi voglio ammantare di cose che non sento fino in fondo mie. Stupro l'ho fatto io, poi altri testi li ho voluti come *Coppia aperta* [...], *La madre*, il testo sulla madre del terrorista, li mi sento di dire che c'entro come autrice [...] *Per la mamma fricchettona* anche lì la chiave è mia, ma non vuol dir nulla perché è stato Dario a stenderlo. Poi io lo arricchisco..." (28).

Pertanto una collaborazione alla stesura del testo, seppur non completa, c'è sempre stata. Dal '77 poi cambia forma, intensificandosi. Apporto anomalo però quello dell'attrice, che è evidente a volte nella scelta degli argomenti, altre nelle correzioni, o durante gli spettacoli, di sera in sera.

"[...] la collaborazione reale, la crescita del testo da parte mia è quando vado in scena, quando comincio a provarlo, allora lì sento tutte le scorie, tutto quello che è inutile, quello che manca, e soprattutto cresce quando lo recito di volta in volta con la gente" (29).

Aldilà di questo aspetto peraltro sicuramente di grossa importanza per la sua carriera, ai fini di tracciare un'evoluzione

28) S. Anderlini, op. cit., pp. 13-14

29) Nostra intervista.

del suo teatro, "questo contenitore dalla memoria lunga e per certi versi autonoma" (30) e definire dove esso è arrivato attualmente, possiamo esaminare tre spettacoli *Tutta casa letto e chiesa* del '77, *Parti femminili* del '86, e *Parliamo di donne* del '91.

E' interessante notare come *Tutta casa letto e chiesa* e *Parti femminili*, pur trattando un argomento affine, quello della condizione della donna, abbiano un taglio differente, più politico e di denuncia il 1°, e più sociale, psicologico, ed introspettivo l'altro. Inoltre mentre i personaggi di *Tutta casa letto e chiesa* mettono in risalto la subordinazione della donna alla figura maschile, e il difficile rapporto con la società e le sue regole, *Parti femminili* osserva la dipendenza psicologica nel rapporto di coppia, e penetra l'interiorità femminile, tentando di scandirne i tempi.

Quando nell'81 venne chiesto all'attrice se non fossero sorpassati certi temi contenuti in *Tutta casa letto e chiesa*, allora riproposto all'Odeon di Milano, l'attrice rispose: "Sorpassati questi temi? Perché? lasciamo stare Milano, ma vai nel Veneto, vai un momento fuori, vedi che le donne se vogliono abortire in coscienza, non è assolutamente facile (31). Non è un problema sorpassato. E non è un caso che la gente batta le mani a delle battute precise. Perché viene, sempre e in ogni teatro, un'enorme risata quando dico all'immaginario uomo che è con me "Se resti incinto non ti preoccupare, c'è la 194 che ti protegge". Perché l'applauso, la risata? Perché è una legge che non sta in piedi

30) Da L. Mariani, *Il mestiere dell'attrice*, Carriere teatrali fra '800/'900; *Il lavoro delle donne nell'Italia contemporanea. Continuità e rottura*, Atti del convegno di Carpi (MO) 6-8 aprile, in corso di pubblicazione con l'editore Rosenberg e Seller (TO), p. 2.

31) Dell'aborto si parla nell'atto unico *Abbiamo tutte la stessa storia*.

[...]. E poi comunque nello spettacolo [...] c'è la quotidianità della donna. La donna che sta sola in casa con la radio accesa perché non ha nessuno con cui parlare è reale. Le donne "oggetti-di-casa" che fanno da mangiare, stirano, aspettano solo il marito che poi magari torna a casa e non le guarda neppure, esistono sai? Altro che sorpassate! Sono un problema vero attuale. Che poi ci sia una élite, che ci siano anche delle donne più avanti è anche vero" (32). La "moglie-tipo" dei due spettacoli ha delle differenze: quella degli anni 80 è più moderna, ha più tempo per riflettere su se stessa, sulla propria condizione, in fondo poi è una donna borghese, mentre la precedente appartiene per lo più al proletariato, e comunque è troppo indaffarata per trascorrere la giornata nel tentativo di comunicare la sua intenzione di suicidio. "Io vorrei che la donna uscisse un momentino da questo vittimismo", afferma l'attrice "la vittima usata. Non rispettata, (quella sì) è tutta un'altra cosa" (33). *Parti femminili* è composto di due atti unici, il primo *Una giornata qualunque* è dell'86. La storia è quella di una donna e di una sua insolita giornata dove ogni attimo scattano situazioni tragiche e grottesche insieme.

Essa si muove nel suo tecnologico e computerizzato appartamento tentando di preparare un video-tape da spedire ad uso lettere all'ex-marito, dal quale vive separata da tempo. Vuole comunicargli la sua intenzione di suicidarsi e beffa della sorte, essa non riesce in tale proposito a causa di un equivoco: il suo numero di telefono infatti è stato per errore stampato su una rivista medica, collegato a quello di un illustre psichiatra che

32) R. Binosi, *Le donne, il teatro, Dario... Francamente*, in "Grazia", 25 ott. 1981.

33) S. Anderlini, op. cit., p. 11.

ha sperimentato efficaci quanto bizzarri metodi per la cura della nevrosi, in Giappone.

L'una dietro l'altra si susseguono allora voci di donne disperate che chiedono a quella che ritengono essere una dottoressa, i più disparati consigli. Inutile tentare di spiegare. La donna è costretta, suo malgrado, ad accettare il ruolo e ad ascoltare i racconti di volta in volta patetici, comici e tragici delle pazienti.

Il secondo *Una coppia aperta* dell'83 racconta di una coppia in crisi che tenta di superare i problemi con un'effimera apertura. E' l'uomo però, dietro pompose quanto false giustificazioni, a condurre il gioco, passando da un flirt all'altro (tutte giovani ragazze tra l'altro), cadenzato dai tentativi di suicidio della moglie. Questo precario equilibrio però è destinato a crollare miseramente quando anche la donna comunica al suo compagno di avere una relazione. E' lui adesso a tentare il suicidio: "Beh... la coppia aperta ha i suoi svantaggi" preferisce sarcastica la donna "prima regola: 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!" (34).

"Nella nuova edizione di *Coppia aperta* è importante capire cosa è cambiato, se è cambiato qualcosa nel frattempo [...]. Perché una cosa è certa, ci sono troppe cose da rimettere in forse, troppi dogmi da riconoscere e superare per riparlare di un problema, la convivenza, che di comune accordo abbiamo deciso di ignorare, archiviare come problema inesistente, almeno dal punto di vista sociale, esiste invece, ma è pubblicamente smentito come dramma individuale [...] chi dei due, uomo o donna che sia,

34) D. Fo e F. Rame, *Coppia aperta, quasi spalancata*, Torino, Einaudi, 1991, p. 21.

abbandonerà il modello che la società tanto munificamente gli ammanisce, quello della sopraffazione, per ricercare dei valori che affondano le proprie radici nel rispetto della dignità e della libertà umana" (35).

Coppia aperta insieme con altri monologhi di *Tutta casa letto e chiesa*, rappresentato nelle passate stagioni in Italia e all'estero, era parte dello spettacolo della Rame nella trionfale tournée realizzata negli U.S.A. con Fo per più di due mesi nelle principali città nordamericane, ed ha consolidato il suo prestigio internazionale al Festival di Edimburgo alla fine dell'agosto '86. Inoltre questa commedia, insieme ad altre sei, è stata scelta fra novecento rappresentazioni per far parte della Rassegna post-Festival al Covent Garden di Londra.

Essa si avvicina a *Parliamo di donne*. Delle similitudini e differenze tra personaggi discorreremo al capitolo successivo, per il momento limitiamoci a notare come la chiave politica si vada ammorbidendo per lasciare il posto ad altri interessi.

"*Parliamo di donne* è uno spettacolo amaro - spiega Dario Fo - il solo che parli di problemi contingenti. Dove è stato dato è piaciuto molto, ha emozionato: ma la gente ha difficoltà a vederlo serenamente, trova troppo pesante la saturazione di angoscia che comunica una storia disperata di droga, una storia disperata di abbandono. Pensare è diventato un esercizio che la gente respinge, soffrire una condizione che viene evitata a tutti i costi, anche quando a provocarla è uno spettacolo" (36).

In *Parliamo di donne* vengono raccontate due storie, la prima *L'Eroina* racconta ancora una volta il problema della droga (già affrontato in *La marijuana della mamma è la più bella*); la

35) A. Manganaro, op. cit., pp. 2-3.

36) N. Aspesi, *Fo e Rame, uniti per non mollare*, in "Repubblica", 5 aprile '92.

seconda *Grassa è bello* pone in scena il dramma delle donne sole, abbandonate dai propri mariti (anche questo già affrontato con *Medea* e *Una giornata qualunque*).

In *L'Eroina* viene quindi raccontato il mondo dei ragazzi che si drogano attraverso gli occhi della madre di uno di loro, la Mater tossicarum (Rame), arrivata per esasperazione (due dei suoi tre figli sono morti di AIDS) a legare a letto l'ultimogenita, anch'ella tossica, ed a comprarle lei stessa la droga.

In *Grassa è bello* il tema della donna abbandonata è visto con maggior cinismo. Adesso non minaccia più di uccidere i figli, come Medea, né tenta di uccidersi, bensì riesce a trovare un modo per farsi compagnia da sola: un registratore con voce avvolgente di uomo, e il cibo, forma di gratificazione orale di cui si parla spesso. Non appartiene più all'epoca delle lotte proletarie, è una figlia del consumismo.

Questi tre spettacoli, più battagliero e di accusa il primo, più introspettivo il secondo, e più disperato e cinico il terzo, sono rappresentativi del lavoro dell'attrice nell'ultimo decennio.

La Rame si batte contro una visione della donna come oggetto di consumo voluttuario al pari di macchine, barche e collezioni di prestigio. L'emancipazione di cui l'attrice parla è "un'emancipazione fatta di lusso e relativa libertà sessuale, intrappolata (però) dalla politica dei consumi fino alla rinuncia ad ogni combattività [...]" (37).

Oltre a questi testi di cui è stata protagonista assoluta, ha partecipato anche ad altri spettacoli, naturalmente con Fo. Ricordiamo tra questi il recente *Zitti! Stiamo precipitando!* del

37) C. Ravaioli, *La donna contro se stessa*, Bari, Laterza, 1977, p. 149.

1990, uno spettacolo "improbabile, gustoso, offensivo e, come direbbe Omar Calabrese, molto neo-barocco" (38).

Questo testo è stato meno amato dal pubblico di altri, probabilmente per aver affrontato con ironia un tema doloroso come quello dell'AIDS.

Esso presenta un manicomio in cui si sono fatti esperimenti clandestini e crudeli su malati che hanno protratto in loro un anticorpo per l'AIDS trasmissibile solo per via sessuale. Qui capita per sbaglio un grande industriale (Fo) ossessionato dalla malattia, che decide di sedurre una paziente per ottenere l'immunità al virus. Costei (la Rame) è una poetica e susuofobica scienziata che Volli definisce "una grande invenzione di personaggio, tenero e stralunato" (39) che mangia rospi e biscie, si crede perseguitata dagli extra-terrestri, e conduce misteriose ricerche. Per portarla al letto l'industriale finge di credere alle sue stranezze e ai suoi studi, poi si finge fallito e abbandonato; l'amore schiocca, ma prima del numero di amplessi necessari all'immunità, la voce dei poteri della pazza si diffonde, e tutti le saltano addosso. E soprattutto lei riesce ad inventare un motore solare rivoluzionario, semplice e gratuito, che terrorizza l'industriale come una minaccia al business. Così la pazza si lascia catturare dai suoi amici extra-terrestri.

Altro impegno di rilievo della Rame è stata la raccolta di firme di adesione alla proposta di legge sulla violenza sessuale, presentata al pubblico televisivo durante la *Trasmissione forzata*, impresa in cui l'attrice si è buttata a capofitto con la grinta e la coerenza che la caratterizzano.

A proposito di questo suo impegno ha affermato: "Sono così delusa e amareggiata, che veramente io stessa mi chiedo cosa mi

38) U. Volli, *Fo e la Rame, ancora insieme*, in "Repubblica" nov. '90.

39) *Ibidem*.

faccia andare avanti: credo sia il vedere che nonostante l'indifferenza dei più, c'è una minoranza che s'impegna, che va casa per casa, sul posto di lavoro, a raccogliere queste firme. Anche se quelli (in Parlamento) non le contano, le archiviano!... E' questa gente che mi dà forza. Le delusioni sono sempre tantissime, però c'è anche qualcosa di positivo. si va avanti" (40).

Anche qui, sebbene in modo diverso la Rame comunica attraverso la satira, l'ironia, il riso, quel riso che allarga la bocca e, nonostante le nostre resistenze, il cervello. "S'infiltra di soppiatto e lì ristà e comincia un lento ma inesorabile lavoro di lima, col tempo pratica delle aperture nella nostra mente che si mette a collegare fatti a prima vista a noi estranei, e inizia un lavoro di assemblaggio non proprio omologato, scopre il pensiero non condizionato. Pensa" (41).

40) Quadrangolo, La domenica del quotidiano, maggio '88.

41) A. Manganaro, op.cit., p. 5.

CAP. 4. - ALCUNI PERSONAGGI DI FRANCA RAME*4.1. Le matrici culturali-artistiche, e i primi personaggi*

L'attrice, secondo Laura Marini, è colei che "deve diventare al contempo artista, umile lavoratrice, artigiana, commerciante, cioè una donna diversa, costretta ad uscire dalla sfera domestica e ad esporsi pubblicamente, sia recitando sulla scena, sia promuovendo la sua carriera" (1).

La singolarità del lavoro in teatro della Rame, deriva probabilmente dalla complessità delle matrici che compongono la sua professionalità. La prima è quella del teatro di tradizione, ereditata dalla famiglia di origine e caratterizzata da una predisposizione al viaggio, da una certa confidenza con pubblico e sale popolari, oltre che da una recitazione naturale, di diretto rapporto con la platea, priva di dizione, e ricca di improvvisazione. Questo aspetto, non scelto dalla Rame, ma appreso per assimilazione spontanea, viene poi trasmesso anche a Dario Fo, il quale spesso ne ha sottolineato l'importanza per la sua stessa carriera. "Franca ha fin da bambina imparato come acquistare l'attenzione di un pubblico - racconta K. Kröll - come trasformare incidenti sul palcoscenico, o disturbi dalla platea in situazioni teatrali, o come volgere in serietà situazioni comiche e viceversa, in altre parole come far sì che il teatro diventi un continuo rapporto tra attori e pubblico" (2) e Fo aggiunge: "Non è soltanto un fatto d'istinto, ma un fatto di cultura popolare chiara in lei che si è abituata fin da ragazzina

1) L. Mariani, op. cit., p. 3.

2) K. Kröll, op. cit., p. 3.

ad improvvisare, insieme ai suoi genitori e agli altri attori della compagnia di suo padre, i testi su un canovaccio" (3).

Altra matrice è quella del teatro leggero, legato al personaggio della bella disimpegnata, sostenuto dalla Rame negli anni '50. Il momento precisamente è quello di *Lo sai che i papaveri* con W. Chiari, di cui abbiamo parlato in appendice.

La terza invece, di rilevanza non inferiore alla prima, è quella epica e drammatica, adottata ai fini di un uso politico del teatro. Con la conoscenza degli elementi che compongono la professionalità dell'attrice, ci è permessa un'analisi più attenta delle figure da lei interpretate, esempio di uno spessore artistico abbastanza raro nel teatro italiano.

I suoi personaggi sono a volte di tradizione, a volte leggeri, altre epici, sempre nella concezione graffiante del teatro di Dario Fo.

Della presenza specifica dell'attrice dentro le rappresentazioni di Fo e nei vari collettivi, si è discusso da sempre, fin dagli anni di "Canzonissima" e delle ultime messe in scena nei circuiti teatrali ortodossi. "Spalla", "moglie" sulla scena come nella vita? Oppure protagonista a pari merito e grado di un teatro prepotentemente segnato dalla presenza di Fo? Franca Rame non è, come uno sguardo poco attento potrebbe desumere, la soubrette del teatro di Dario Fo, bensì la creatrice, insieme con lui, di una serie di "figure del limite". Potremmo dire che la coppia, incontrandosi, abbia maturato un nuovo modo di fare teatro, e che quindi la loro unione li abbia portati a compiere un salto di qualità. Racconta infatti Fo: "Non avrei mai potuto scrivere personaggi femminili abbastanza solidi e [...] di un certo peso, se non ci fosse stata Franca. Lei è sul piano della

3) Conversazione con F. Rame (da *Isabella a Parlando di donne*), in Mazzotta, op. cit., p. 150.

critica e del grande orecchio teatrale, addirittura mostruosa" (4).

L'arricchimento ed il condizionamento principale dell'attrice alla drammaturgia di Fo, sta nel fatto che lei è più epica e più drammatica.

"La Rame appare una donna bellissima e impegnatissima in politica e nella lotta femminista, ma come attrice un po' all'ombra di Dario Fo" (5). Osservando i suoi personaggi è però evidente che piano piano lei tenda a diventare un elemento portante degli spettacoli.

4.2. *Tipologie*

Con una classificazione forse riduttiva nei confronti dell'intero lavoro dell'attrice, abbiamo racchiuso la molteplicità delle sue interpretazioni successive al 1968 in tre tipologie, tipologie che poi, come vedremo, possono appartenere contemporaneamente allo stesso personaggio.

Esse sono quelle della madre, quelle della moglie abbandonata e frustrata nel matrimonio, e quella della ribelle perseguitata politica. Tali caratterizzazioni non sono una novità, in particolar modo la prima è una figura di lunga durata, con un passato esteso e radici molto profonde. Sarà pertanto interessante verificare quanto di personale e di innovativo l'attrice aggiunge a queste figure antiche. L'aspetto da noi notato è che quasi tutti i suoi personaggi, anche se talvolta ci appaiono deboli e perdenti, sono capaci di acquistare vigore

4) Conversazione con F. Rame (da Isabella a Parliamo di donne), Mazzotta, op. cit., p. 148.

5) K. Kröll, op. cit., p. 2.

dalla loro condizione, diventando energici e, per quanto possibile vincenti, traendo forza sia da un sentimento materno, che da un ideale politico o sociale.

Sono quasi sempre figure "di riscatto" quindi, che dopo aver sopportato nel tempo passato le sottomissioni proprie alla loro condizione, trovano una coscienza, una forza, una lucida consapevolezza della loro situazione che le rende figure di denuncia, personaggi che non "vengono agiti" per tutta la vita dal sociale, ma che agiscono su esso, imponendo la soggettività della propria vita e dei propri pensieri.

Roland Barthes afferma che solo la madre può scrivere lettere senza aspettarsi risposte, e non per un approccio sacrificale, al contrario per una decisione basata sul piacere della trasmissione per se stessa. "Una trasmissione che voglia situarsi nella libertà deve partire da un luogo d'amore non corrisposto, - egli afferma - deve assumersi anzitutto oltre al piacere di comunicare, l'infelicità della non comunicazione" (6).

Medea è tra le madri e mogli una delle più potenti interpretate dall'attrice, ed anche uno dei suoi personaggi più amati. E' una *Medea* popolare che si rifa' ai maggi umbro-toscani, e che ricalca la tragedia scritta da Euripide, recitata in un linguaggio arcaico, un dialetto dell'Italia centrale.

In un breve monologo si racconta di una vicenda antica che potrebbe essere tradotta anche in chiave moderna, quella di *Medea*, donna con poteri magici, un tempo bellissima, che per amore di Giasone, suo futuro marito, uccide il fratello e tradisce il padre, oltre che rinunciare ad una parte del suo splendore di donna. Tutto va benissimo tra loro fino a quando

6) R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1981, p. 53.

lui, sorte comune a molte donne, non s'innamora di una giovane fanciulla, abbandonando la moglie, ormai vicina alla vecchiaia.

L'originalità del monologo sta nella reazione di Medea a questo avvenimento. Dalla condizione di perdente, di abbandonata, e dalla disperazione furiosa che ne consegue, la donna trae una forza, forse selvatica, che la porta a non voler accettare quello che le altre compagne chiamano "il suo destino". "E' la legge dellu munnu - esse tentano invano di spiegarle - a noi donne l'è destinato che cussì se resolvea: che l'omo nostro de nova carne zovane e fresca se ne vada in cerca. Da sempre" (7). Ma Medea, che la Rame con molta ironia definisce una donna "incapace di mediare e priva di dialettica", reagisce all'essere messa da parte come nessuna donna allora si era mai sognata di fare: uccide da lontano, grazie ai suoi poteri, la futura giovane sposa, il padre di lei, e poi con la sua stessa mano compie uno tra i più efferati gesti possibili, priva della vita i suoi figlioli.

Ed è in questo ultimo insano gesto il riscatto di Medea, compiuto non per rabbia o per gelosia, quanto per una lucida presa di coscienza. "I figli sono come basto de legno duro alla vacca, che voi uomini ci mettete al collo, per meglio tenerce sotto, mansuete, per meglio poterce mungere, meglio poterce montare... e questo è lo peggio recatto de codesta vostra infame società di uomini (8)" ella grida a Giasone.

Medea preferirà essere ricordata come madre scellerata, come bestia feroce, piuttosto che dimenticata come una "capra mansueta" (9) e sarà per questo che ucciderà i suoi figli:

7) D. Fo e F. Rame, *Medea*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. VIII, Torino Einaudi, 1989, p. 71.

8) D. Fo e F. Rame, *Medea*, op. cit., p. 74.

9) D. Fo e F. Rame, *Medea*, op. cit., p. 72.

"Necessità è, che 'sti figlioli a mia abbino a morire perché tu, Giasone, e le tue leggi infami abbiate a schiattare [...]. Mori, mori - ella dirà piangendo mentre con un ferro nella carne procurerà ai figlioli la morte - Mori pe' fa nascere una donna nova... mori! Pe' fa nascere una donna nova!" (10).

L'allegoria presente nell'estrema, drammatica scelta di Medea è evidente. Ad un punto della propria vita non le è più permesso di vivere entrambi i ruoli, quello di donna (moglie) e quello di madre; la femminilità viene negata, e la maternità quasi obbligata. Ma la sua disperazione le impedisce di chinare il capo, di rassegnarsi ad uno stato di cose che gli uomini hanno decretato e le donne, con il loro silenzio, convalidato, come dice rivolgendosi alle compagne.

La sua rivolta, seppur dal tragico epilogo, è l'affermazione di un nuovo possibile modo di essere, ed in questo senso anch'ella è una "donna stendardo" come le perseguitate ed eroine politiche di cui parleremo più avanti.

In Medea vivono due delle tipologie citate, quella della moglie abbandonata e quella della madre, in questo caso spietata, sarà la madre a soccombere e, rifiutando la sua condizione di nutrice, di genitrice porterà la donna a vivere, e quindi la donna tradita.

A questo proposito ci è parso interessante un raffronto con un personaggio rappresentativo nella storia del teatro universale: la *Madre Coraggio* di Brecht, del 1939.

Ella si muove sullo sfondo tragico e sanguinoso della guerra dei trent'anni che sconvolse la Germania ed i paesi vicini dal 1618 al 1648, a bordo di un carro, suo piccolo universo, in compagnia dei tre figlioli. La condizione di madre in lei è rafforzata proprio dall'essere priva della protezione di un uomo,

10) D. Fo e F. Rame, *Medea*, op. cit., p. 75.

e con tre figli a carico, in una situazione particolarmente drammatica.

I personaggi di Brecht sono spesso la risultante dell'ambiente in cui vivono, pertanto l'originale durezza di cuore di Madre Coraggio non ci sorprende.

Anna Fierling, questo il suo nome, personalmente parrebbe muoversi abbastanza agevolmente in un contesto seppur così tragico, ed infatti sovente ella loda la guerra, e l'approva, ma è la sua condizione di madre protesa alla difesa dei figli a rendergliela odiosa, e così la vediamo imprecare contro il luttuoso evento. E sarà proprio attraverso i figli che la guerra la colpirà, portandoglieli tutti via in circostanze diverse.

La dolce e protettiva forza dell'amore materno sommata all'attrazione per gli affari, ad una durezza di cuore, e ad un rifiuto di legarsi a qualsivoglia uomo, la rendono un personaggio molto ambiguo. In lei non compare la seppur minima traccia di fiducia nelle persone o nel futuro, ma nonostante ciò non possiamo definire "cinico" il suo atteggiamento, perché "l'arte di chinare il capo è per lei, come per tutti quelli nella sua condizione, soltanto il frutto di una necessità" (11).

La madre tratteggiata da Brecht è un personaggio comunque diviso, forte e debole nello stesso tempo, con un cuore e degli artigli. Il suo carattere chiave è quello di una gatta che difende i suoi piccoli dal mondo.

Anna Fierling e Medea, entrambi personaggi estremi, hanno in comune una singolare durezza di cuore che manifestano nel modo di affrontare gli eventi esterni; per la prima questi sono rappresentati dalla guerra e dagli uomini che la animano, verso i

11) H. Dumazeau, *Madre courage di Brecht*, Milano, Rizzoli Editore, 1977, p. 65.

quali non nutre nessuna simpatia, per la seconda invece sarà il mondo con le sue leggi e consuetudini.

Entrambe come del resto altre madri interpretate dalla Rame terminano la propria vita con dei lutti; Medea procurandoseli per "liberare" una parte di se stessa prigioniera, Anna Fierling subendoli. La seconda poi, al contrario dell'altra nega la sua femminilità per dedicarsi esclusivamente alla maternità, nonostante dai discorsi iniziali Brecht ci abbia fatto intendere che la donna tempo addietro fosse avvezza alle compagnie maschili.

Altra interpretazione superba dell'attrice, che in chiave di giullarata classica rappresenta da sola tutti i personaggi, in un monologo dalla forza che a noi pare crudamente sincera, è quella di *Maria alla croce* del 1968. La grandezza di questa Madonna dolorante e inconsolabile sta proprio nel presentarla al pubblico con uno struggimento terreno, con la pena straziante di ogni madre che vedesse il figliolo "[...] crocefisso com'è, che sembra un capretto scorticato che cola sangue a fontanella dappertutto come una montagna di neve in primavera, per questi gran chiodi che gli hanno piantato nelle carni delle mani e dei piedi, in mezzo alle ossa forate" (12). Questa singolare Madonna, vista con gli occhi di Franca Rame e Dario Fo, al contrario di quella biblica, non si rassegna, non può. Lo strazio profondamente avvertito nell'animo non le permette di accettare seraficamente una simile visione, consolandosi al pensiero che quella sia la volontà divina. E' "squantata dal dolore, sgraziata: dolore di sette coltellate da spaccarle il cuore" (13).

12) D. Fo e F. Rame, *Maria alla croce*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. VIII, p. 161.

13) D. Fo e F. Rame, *Maria alla croce*, op. cit., p. 163.

Così dapprima sale su di una scala per avvicinarsi alla croce, e da lì inveisce contro i mandanti "[...] gli assassini, macellai. Maledetti porci rognosi..." che gli hanno conciato il figlio in quello stato. "Ma mi cadrete nelle mani: a uno a uno! Oh, me la pagherete, anche se dovessi venirvi a cercare in capo al mondo, animali, bestie, disgraziati!" (14) ella urla. Poi tenta di portare Gesù giù dalla croce, e comprendendone l'impossibilità, promette i suoi ori ad una delle guardie affinché acconsenta a che lei gli pulisca il sangue dalle ferite e gl'inumidisca le labbra spaccate dalla sete. Intuendo che non potrà comunque salvare il figliolo dalla morte ormai fissata, chiama con voce terribile Gabriele: "Oh Gabriele... giovane dalla dolce figura, con la tua voce da viola, per primo tu, tu, mi hai tradito da truffatore: tu sei venuto a dirmi che sarei diventata Regina io... e beata, gioconda, capo di tutte le donne! [...] Perché non me lo hai detto prima del sogno? Oh io, stai sicuro, io non avrei voluto essere ingravidata, no, giammai a questa condizione, anche se fosse venuto il Dio padre in persona e non il piccione colombo, suo spirito beato a maritarmi..." (15).

Questa Maria, Mater dolorosa, non tollera la predestinazione del suo dolore, medita vendetta, presentandosi molto distante dall'immagine sacra della Maria vergine sul cui volto composto, seppur sofferente, si legge rassegnazione, commozione, serenità. Per la Madonna interpretata dalla Rame, il dolore di madre è superiore a tutto, sia la privilegio di essere la moglie del Signore, che a quello di essere la prescelta, Regina di tutte le donne.

Una siffatta visione della *Maria alla croce* è per un certo verso rappresentativa del teatro di Franca Rame e Dario Fo, un

14) Ibidem.

15) D. Fo e F. Rame, *Maria alla croce*, op. cit., p. 167.

teatro su cui si muovono personaggi sempre concreti e carichi di vissuto. Il fascino di una Madonna così intesa è nella corposità di cui è permeata. Ci appare vera, sincera, vicina, provata da un dolore che, proprio perché vissuto in profondità, la nobilita e ce la rende divina, al contrario di quella biblica la cui divinità è espressa nella pietà, forza d'animo e compostezza con cui subisce il drammatico evento.

Una madre appartenente alla letteratura russa che in una vita fatta di povertà e maltrattamenti, conserva intatta la parte di sé più dolce e sentimentale, sfiorando quasi il misticismo, è la protagonista del romanzo di Gor'kij, *La Madre* del 1906, romanzo di enorme valore per il movimento operaio italiano, la sua cultura e la sua azione.

Ambientato in uno squallido e fangoso borgo operaio della Russia zarista, *La madre* racconta la storia di una donna come tante altre, che decide d'impegnarsi nella lotta al fianco del figlio, leader socialista. La sua è una figura di donna profonda e semplice, così forte da sembrare scolpita nella pietra, che riconosce un valido motivo di vita negli ideali del figlio, quasi che dopo lunghi anni trascorsi senza un fine, chinando il capo alle botte del marito, senza intuirne il motivo, in un luogo in cui gli uomini lasciano fluire il tempo al pari di bestie, lavorando, ubriacandosi, e azzuffandosi tra loro, riesca al fine a soddisfare il bisogno di una missione condotta con nobili ideali.

La sua percezione di ciò che la circonda è comunque, sempre, sentimentale. Anche nelle riunioni politiche del figlio con i suoi compagni, ella pur non comprendendo le parole, spesso per lei difficili, tenta di coglierne il sentimento che ne traspare, dapprima con un'attenzione inquieta, poi con sempre maggiore odio verso i nemici del figlio, odio che lentamente soffoca in lei completamente l'ansia.

I ribelli da Gorki sono descritti tutti come individui che "sanno di buono", con occhi dolci e maniere gentili. La madre diventa per loro una specie di simbolo, oltre che un validissimo aiuto alle loro lotte.

Con il cuore, la donna li abbraccia tutti, osservandoli amorevolmente, con occhi compassionevoli. Ripetutamente durante scontri con le forze dell'ordine, o durante manifestazioni, in contesti comunque importanti e significativi, in cui c'è il trionfo dell'uomo e della sua idea, la donna li guarda e pensa teneramente: "Sono ancora dei bambini..." (16).

Il suo è un animo estremamente buono, dolce, idealista, generosissimo. La fede religiosa la porta a seguire con devozione Pavel questo il nome del ragazzo e i suoi compagni, in un modo che oseremmo definire mistico, risultante di una percezione della religione in fusione con la politica. Gorki scrive infatti: "La madre ascoltava, guardava, e ancora una volta dinanzi a lei scintillò nelle tenebre come una striscia luminosa la strada sulla quale camminava Pavel insieme a tutti gli altri" (17). E poi ancora: "Senza accorgersene, aveva cominciato a pregare più di rado, ma sempre più spesso pensava a Cristo e a coloro che, pur senza nominarlo e quasi ignorando che fosse esistito, vivevano - così a lei pareva - secondo i suoi dettami, consideravano al pari di lui la terra come il regno dei poveri e volevano dividere le ricchezze tra tutti, in parti uguali [...]. E le pareva che Cristo stesso [...] fosse ora più vicino a lei e persino diverso, più alto e più visibile, con un volto più lieto e luminoso, come se veramente risorgesse alla vita, lavato e

16) M. Gor'Kij, *La madre*, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 258.

17) M. Gor'Kij, op. cit., p. 179.

vivificato dal sangue caldo che gli uomini avevano profuso in suo nome, pudicamente tacendo quel nome" (18).

Abbiamo parlato de *La madre* di Gor'Kij dopo la *Maria sotto la croce* di Fo, perché ci sembra che la prima porti in sé alcune delle caratteristiche proprie alla Madonna biblica, dalla quale come dicevamo precedentemente, la seconda si differenzia.

La protagonista del romanzo di Gor'Kij infatti, pur soffrendo moltissimo, tollera con contegno e accettazione la sorte che gli uomini assegnano al figlio, il carcere prima e la deportazione poi. La sua fede religiosa la porta a vivere con fierezza il sacrificio di Pavel, e la sua missione: portare la verità tra gli uomini, non soltanto come buono e giusto, ma a volte come sacro e divino. Pur proveniendo da un ambiente volgare e prosaico, la madre ha una vita interiore estremamente ricca e capace di elevarsi per nobili cause, tanto da brillare essa stessa della felice luce che intravede in Pavel e nei compagni (come non farci venire alla mente Gesù con i suoi apostoli?).

Anche tra le madri interpretate da Franca Rame ve ne sono alcune che giungono a sostituirsi al figlio, non solo nelle scelte politiche, *Mamma Togni*, ma anche in altri campi, talvolta negli sbagli, come la *Mater tossicarum* protagonista dell'atto unico *L'Eroina* contenuto nello spettacolo del 1991 *Parliamo di donne*.

Si documenta qui la drammatica condizione dei ragazzi che si drogano, argomento peraltro già affrontato in testi precedenti. Il personaggio della Rame è quello di una donna malvestita e dai modi in apparenza poco cortesi, che dopo aver visto morire due dei suoi tre figli per A.I.D.S., arriva alla reazione estrema di legare a letto l'ultimogenita, invariabilmente tossicomane, per

18) M. Gor'Kij, op. cit., p. 190.

procurarle ed iniettarle la droga in prima persona, evitando così che anche questa si ammazzi con un contagio o droga tagliata.

La recitazione dell'attrice in questo ultimo atto unico è sicuramente di ottimo livello, la sua naturalezza nel calarsi nelle vesti di madre anni '90, e l'estrema attualità dell'argomento trattato, possono addirittura non essere graditi a coloro che si aspettino un teatro anche se non propriamente d'evasione, di semplice svago o finzione.

Quella della Mater tossicarum (soprannominata così dai ragazzi della piazza, per la sua condizione familiare) è la voce della madre di tre tossicomani, stanca, indurita, esasperata, ma non tanto da smettere di opporsi e di lottare contro la letale sostanza che in maniera irreversibile ha devastato la sua esistenza.

Un'altra vita distrutta è quella di *Una madre*, protagonista del monologo del 1980 denso di accuse, denunce, critiche. Per la realizzazione di questo pezzo in cui a parlare è la madre di un terrorista, ci si è serviti di testimonianze autentiche raccolte dall'attrice tra madri, parenti, detenuti, avvocati, magistrati, e guardie di sorveglianza.

Con una lucidità così diretta a coscienza da toccarci il cuore, la Rame ci fa partecipi della trasformazione avvenuta in una donna, una madre come le altre, con una vita normale e contraria ad ogni forma di violenza, una volta scoperto nel figlio un terrorista.

La Rame in modo pacato ma deciso, ci chiede di utilizzare tutta la nostra immaginazione, questa volta non per l'invenzione di uno spazio scenico sul quale lei poi, come sempre, si muoverà complice con noi, bensì per immaginare la nostra stessa vita di "persone normali" sconvolta da un simile avvenimento:

"Immaginate di essere a casa vostra... state mangiando... ascoltate distrattamente il telegiornale... ad un tratto appare una foto, e una voce dice: "Ecco uno dei terroristi catturati dopo l'eccidio... nome e cognome... criminale spietato... ha perpetrato orrendi delitti". Sì, è così che dicono: perpetrato. Appare la foto ed il cervello vi salta per aria... il cuore vi si arresta di botto: "Dio! Dio! non è possibile!" E non è uno che conoscete così, per caso, che so, il figlio di una vostra vicina... No! E' vostro figlio! Sto parlando a voi... "vostro" figlio..." (19).

La donna frastornata s'interroga, analizza ironicamente i suoi metodi educativi per riconoscere un motivo, una causa di sì violenta reazione.

Come la sala, di cui interpreta i pensieri, anche lei si dice contraria alla scelta del terrorismo, disapprovandolo, però freddamente cerca dei responsabili, indaga la fine di comprendere il perché delle reazioni di alcuni giovani, andando oltre la scelta della lotta armata:

"Possibile che nessuno di voi, di voi, di loro, si senta minimamente responsabile? Nessuno!

Colpa di cattive letture... Lenin digerito male! 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...

19) D. Fo. e F. Rame, *La madre*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. VIII, p. 259.

Ingiustizia, ovunque!

Licenziamenti in massa... Migliaia di operai buttati in mezzo alla strada... migliaia di giovani emarginati... criminalizzati!" [...] "Vogliamo insinuare che tutte 'ste infamità hanno influito, contribuito a far nascere il terrorismo nel nostro paese? Siii! Io dico di si" [...].

"Cambiamo chiave. Lasciamo correre me e mio figlio. Parliamo di un altro ragazzo [...] un ragazzo razionale che faceva politica in maniera concreta: attivista della FGC...

Si droga.

Pesante.

Eroina.

Stava per laurearsi: ingegnere. Lavorava già nell'impresa del padre, ingegnere pure lui... E' scoppiato!

Lenin interpretato male anche lì?" (20).

Attraverso questo serrato monologo, oltre ad indagare sulla situazione di molti giovani l'attrice si esprime dapprima con allusioni riguardo alla "comprensione" dei giudici in materia di violenza alle donne, poi illustra l'inumanità dei regolamenti nei "carceri speciali", le botte dei carcerieri ai detenuti, l'umiliante trattamento a cui vengono sottoposti i parenti in visita, l'impossibilità di dialogo nei colloqui con i reclusi. Pur distanziandosi decisamente dalla lotta armata, l'attrice vuol portare la sala a ricercare dei responsabili.

La tipologia della donna frustrata o abbandonata nel matrimonio, è bene espressa in due monologhi da noi scelti: *Una donna sola*, *Risveglio* entrambi nel 1977.

20) D. Fo e F. Rame, *La madre*, in op. cit., p. 163.

Questi personaggi posseggono una palese lucidità che, anche se in un contesto totalmente diverso rispetto alle eroine politiche, le accompagna nella intelligente visione della vita quotidiana.

In fondo sono tutte disperate, di una disperazione che ci raccontano con ironia, con sarcasmo a volte, ridendo quasi su se stesse. Ma di nuovo è una condizione di distacco mentale che permette loro di vedere l'oggettività dei fatti, che le rende personaggi critici della loro stessa condizione, e per questo forti anche se spesso succubi degli eventi.

Maria, protagonista e unica interprete di *Una donna sola*, è una moglie chiusa a chiave in casa dal marito apparentemente svampita che, aggirandosi in un comodo appartamento, stracolmo di elettrodomestici accesi, con indosso una vestaglia colorata e scollata, scorge all'improvviso nella finestra di fronte alla sua una vicina disposta ad ascoltarla con la quale in un "conato di confidenza" (21) verso il palazzo si confiderà, raccontandole a poco a poco la sua scoraggiante situazione:

"Mi scusi tanto - esordisce giustificando il baccano del suo appartamento - ma quando sono sola in casa, se non ho la radio bella sparata, mi viene voglia d'impiccarmi!" (22).

manifestando un profondo scontento che con lo snodarsi della storia esprimerà in pieno.

Il monologo racconta uno dei casi di degradazione della condizione femminile. "Aldilà delle tende bianche che si

21) D. Fo e F. Rame, *Una donna sola*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. VIII, p. 15.

22) D. Fo e F. Rame, *Una donna sola*, op. cit., p. 11.

arricciano contro le finestre, aldilà dei vetri puliti da mani pazienti, aldilà di quelle ringhiere lucide dei balconi, di quei panni stesi, dentro quelle barriere invisibili che cosa succede?" domanda la Maraini (23). E Maria che da principio ci appare sciocca e svampita, forse una di quelle "donnette" che s'immaginano a lucidare e pulire dietro i vetri di qualunque appartamento, contente della loro vita, pur fingendo a volte con se stessa, "sa tutto", conosce bene i limiti e gli orrori della propria condizione. Di nuovo il personaggio presentato dall'attrice è estremo, "al limite", ma in esso sarà possibile riconoscersi per ogni donna che si senta prigioniera, pur non essendo chiusa a chiave in appartamento, e che viva le mura domestiche come nido, rifugio, nascondiglio o consolazione.

Gli uomini che la circondano sembrano costituire una galleria di *topos* negativi, rappresentano la grettezza, la prepotenza, l'ignoranza, l'egoismo, un errato modo di vivere il sesso, una tendenza al sopruso, al non rispetto per la donna. Come altri personaggi Maria è sola, e questi uomini, chi con telefonate di controllo (il marito), chi strombazzando da una camera all'altra per attirare la sua attenzione (il cognato), chi spiandola con un cannocchiale (il guardone), scandiscono i ritmi della sua giornata, insieme al rumore di radio, televisione, mangianastri, e altri elettrodomestici che tiene costantemente accesi per farsi compagnia.

Alle telefonate del marito la donna si finge più sciocca di quanto in realtà sia:

"Ciao, sì... no, no, sono felice... sono felice - grida nervosamente - Aldo sono molto felice! Ero qui che stiravo e

23) D. Maraini, *La bionda, la bruna e l'asino. Con gli occhi di oggi sugli anni settanta e ottanta*, Milano, Rizzoli, 1987, p. 33.

ridevo... Si Aldo sono felice - e poi sempre più disperata - Sono feliceeeee!" (24).

"Dopotutto - alla nuova amica - sono solo una donna, cosa devo volere di più dalla vita, io?" (25).

La sua disperazione esplode ben presto, grazie alla presenza di questa "misteriosa" vicina. La chiamiamo "misteriosa" in quanto a noi non è permesso di scorgerla, quasi fosse un'amica inventata di cui Maria si serve per trovare la forza di reagire, di scappare dalla sua penosa situazione mentale oltre che familiare.

Soltanto liberandosi come persona, soltanto appropriandosi della forza che dall'esterno le è stata negata, ella potrà essere libera.

Questo pezzo fu apprezzato molto da Edoardo de Filippo, forse proprio per la verità che viene fuori da uno squarcio di vita quotidiana, per la voce profonda e sincera che, in una semplice conversazione tra vicine, è capace di tratteggiare una realtà chiusa tra tante pareti domestiche.

Il pezzo si chiude con la ribellione (ancora una volta) della casalinga-moglie-madre, la quale traendo incitamento dalla voce della vicina, capace di risvegliare la parte di sé più combattiva ed aggressiva, fino ad allora sopita, non si adatta più alle circostanze, non si piega più ai dettami familiari, ma s'impone, eliminando con azioni, ancora una volta estreme (attende il marito con il fucile puntato dopo aver sparato al guardone e scaraventato per le scale il cognato sulla sedia a rotelle) i responsabili della sua prostrazione, affermando la sua libertà.

24) D. Fo e F. Rame, *Una donna sola*, in op. cit., p. 14.

25) D. Fo e R. Rame, *una donna sola*, in op. cit., p. 12.

Alla condizione di donna sola, non rispettata dal proprio compagno, si assomma ne *Il risveglio* una quotidianità sovraccarica d'impegni, in un lavoro, quello dell'operaia in fabbrica, che porta all'individuo in generale stress mancanza di tempo libero, e alla donna in particolare una qualcerta negazione della sua femminilità per l'assoluta difficoltà nell'essere madre e moglie felice.

Scrivendo Claude Alzon "Fra la casalinga, l'operaia e la contadina, la casalinga è certamente la meno sfruttata. Infatti essa è la sola a fare un lavoro anziché due. Ne consegue l'illusione di libertà che spiega perché sia di gran lunga la soluzione preferita dalle donne. Ma la borghese, fra tutte le donne, è la più sottomessa al potere dell'uomo... Insomma ci si accorge che ogni qualvolta la donna passa ad un gradino superiore nella scala sociale ci rimette un'umiliazione ciò che guadagna sul piano della propria sorte materiale, come fosse irrimediabilmente condannata a essere "serva" o "bambola", senza via d'uscita" (26). "Nel complesso - continua - se, nella borghesia, la donna sfrutta il marito, nelle classi popolari invece è l'uomo a sfruttare la moglie. Ma se la borghese è di tutte le donne la più sottomessa al potere del maschio, l'operaia è quella che lo è meno di tutte, come già notava Engels, e il fenomeno da allora è andato sempre più accentuandosi" (27).

Il brano viene recitato da Franca Rame con un unico elemento di scena, una sedia o una panca ad indicare il letto. L'arredamento scenico è stato infatti soppresso per motivi pratici, dato che il testo è stato spesso presentato in occupazioni di fabbriche, o in scioperi. Ne è nata una versione

26) C. Alzon, *Tra potere maschile e potere borghese o donna serva o donna bambola*, Rimini - Firenze, Guaraldi ed., 1976, p. 28.

27) C. Alzon, op. cit., p. 29.

completamente mimata, in cui gli oggetti sono sostituiti dai gesti che l'indicano. La chiave del monologo è in un paradosso, l'attrice con affianco il marito dormiente, si sveglia di soprassalto, è angustata dall'idea di dover andare in fabbrica, in preda ad un incubo:

"Tre pezzi, una saldatura un colpo di trapano... due bulloni, una saldatura, un colpo di trancia... (urla) Oddio! Mi sono tranciata le dita... fammele tirare su... il padrone non vuole... fanno disordine! [...] Ce le ho (le dita)!!!! Ho sognato! ...Porca miseria, adesso mi sogno di lavorare anche quando dormo, non basta in fabbrica?" (28).

Nel muoversi freneticamente sul palco - suo monolocale; nella "dimensione fisicamente ridotta e metaforicamente illimitata del palcoscenico" (29) ci comunica una quotidianità disumana con ritmi serrati, veloci tanto da poter precludere la possibilità di pensare, d'incontrarsi, di dialogare con i membri della famiglia. In questo frenetico andirivieni nella minuscola casa di una famiglia di operai, la donna si accorge di non trovare più la chiave di casa, così attraverso il resoconto della serata precedente nel tentativo di intuire la sorte dell'oggetto, ci racconta la sua vita, il suo isolamento nonostante il matrimonio, la sua consapevolezza dello sfruttamento del lavoro in fabbrica:

28) D. Fo e F. Rame, *Il risveglio*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. VIII, p. 27.

29) L. Mariani, op. cit., p. 5.

"A parte che il padrone non si chiama più "padrone", si chiama "multinazionale"! Oggi il padrone ce l'hanno soltanto i cani! Noi siamo esseri liberi oggi!" (30).

E' divertente questo pezzo di teatro, in quanto la Rame con il senso ironico che l'accompagna pure nel resoconto di una situazione drammatica, si muove in modo confusionario e il disordine della sua casa è rappresentativo della mancata possibilità di vivere armoniosamente la famiglia, così noi sorridiamo nel vederle mettere lo zucchero nel bagno del figlio al posto del bicarbonato, usare lo spray per termosifoni scambiandolo per deodorante, o riporre il detersivo nel frigorifero... Ma aldilà, degli sketch comici, e delle azioni veloci, il pezzo è un documento della condizione degli operai in genere, e della donna moglie-madre-lavoratrice in particolare.

Attraverso il ricordo della discussione con il marito, la Rame poi ci fa cogliere le difficoltà del rapporto uomo-donna, non celando una dichiarato atteggiamento, che il marito definisce "femminista",

"Senti deficiente - incalza la donna - mica ho bisogno di andare a scuola dalle femministe per capire che la vita che facciamo è una vita di merda! Lavoriamo come due cani e mai un attimo per scambiarci due parole, mai un attimo per noi. 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? Io, io io, Eppure lavoro anch'io! Le calze che sporchi tu, chi le lava??? Io. quante volte ha lavato le mie calze? E' questo

30) D. Fo e F. Rame, *Il risveglio*, in op. cit., p. 31.

qui il matrimonio? Io voglio poter parlare con te. Io voglio "vivere" con te... non abitare con te!" (31).

Il pezzo si conclude con la scoperta da parte della donna che quella è una mattina domenicale, e così si addormenta sospirando: "E' scoppiata la domenica eterna!" (32).

Per descrivere infine la tipologia della donna ribelle e perseguitata politica, abbiamo scelto due monologhi *Io, Ulrike, grido...* del 1975, e *Accadde domani* del 1977, racchiusi in *Discorsi sul terrorismo e sulla repressione*.

Quattro anni di carcere "moderno" perché mira al lento annullamento della coscienza, nel bianco totale e nel totale silenzio, nel tempo dilatato innaturalmente dalla luce del neon sempre accesa, non bastano ad uccidere la consapevolezza di questa giornalista tedesca, Ulrike Minhof, né il suo spessore di donna emancipata, estremamente sensibile ed intelligente, capace di crearsi i rumori da sola per sfuggire alla tortura del silenzio, per poi godere di questo inevitabile silenzio, come se fosse proprio ciò di cui ha più bisogno per essere felice.

Non concederà mai ai suoi carnefici di ucciderla in uno stato di degradazione mentale, privata della sua acuta capacità di analisi, della sua ironia, della sua forza di donna "non confezionata sotto cellophane" (33) che forse non riesce più a parlare, perché la sua voce si raggruma in bianca saliva, ma che pensa e conversa con se stessa lucidamente.

31) Ibidem.

32) D. Fo e F. Rame, *Il risveglio*, in op, cit., p. 33.

33) D. Fo e F. Rame, *Io, Ulrike, grido*, in *Le commedie di Dario Fo*, VIII, p. 249.

"Devo resistere... - ella si ordina - Non riuscirete a farmi impazzire... Devo pensare! pensare!" (34).

Ulrike continua a ribellarsi come può alle leggi che non ammettono l'individualità, conosce il suo nemico, ce lo fa intravedere con il naso stupidamente schiacciato contro il vetro per osservarla, ne conosce i limiti, le tattiche riduttive. Sa che il grigio squallore dell'appiattimento della personalità nel mondo socialdemocratico, è mascherato da colori sgargianti da vedere, bere, mangiare, dalla filodiffusione e dal rumore nelle strade, quasi a simulare un grottesco carnevale che dia l'illusione di benessere ai cittadini, per non farli pensare. E stranamente lo stesso fatto di avere condannato Ulrike al bianco totale e al silenzio, assume quasi un significato di purificazione, di essenzialità, di catarsi: in realtà la condannano a pensare. La sua morte fisica sarà la prova dell'ingiustizia, scatenerà nella coscienza degli sfruttati l'odio e la rabbia contro il potere che li vuole semplici appendici delle macchine.

La sua ribellione e la sua forza di "donna pensante" si propagherà come un'eco risvegliando tutte le forze assopite nelle donne, che sghignazzando dell'imbecillità dello stato assassino, lo faranno franare nelle sue fondamenta. E' una semplice questione di dirigere la forza-lavoro nel senso "giusto"! Evidentemente è questo un monologo drammatico, epico, denso di contenuti, di critica sociale e politica. Il personaggio si delinea ricco, profondo, potente: è una donna destinata all'immortalità, perché in lei si congiungono e parlano delle forze oggettive, degli ideali comuni, è una "donna stendardo",

34) D. Fo e F. Rame, *Io, Ulrike, grido*, in op. cit., p. 248.

con tutta la ricchezza e la sottigliezza interiore che può esprimere una donna, libera pur essendo prigioniera, con un alto senso ironico ed eroico, lo stesso che traspare anche nel monologo *Accadde domani*.

La Moeller esordisce: "Mi hanno accoltellato al cuore" (35), hanno accoltellato i suoi sentimenti, il suo corpo è il bersaglio di violenza, e i colpi sono descritti con una lucidità impressionante, "naturalistica", si sente la lama entrare nella carne, si immagina l'occhio appiccicato al pavimento, si rabbrivisce ad ogni fiotto di sangue, di fronte alla cruda semplicità con cui la Moeller fa la cronaca dei commenti dei torturatori.

In effetti questo monologo rafforza l'idea di quello precedente: che l'ideale, la forza intellettuale, non muore. E proprio questa forza che mantiene viva la Moeller pur quasi dissanguata, e si somiglia questa donna ad Ulrike, per la sua ironia sul letto di morte.

Le viene da ridere, non può, e ci commuove con questa risata interiore che affiora, per la possibilità di "fregare" i carcerieri, i torturatori, i persecutori. Forse potrà parlare, forse no, di nuovo il monologo si chiude con la speranza e con il riso amaro, e con il trionfo, oseremmo dire, dell'idea, della ribellione, e della forza che può racchiudere in sé una donna eroica, e che da lei si propaga aldilà del suo corpo, della casualità del suo sesso.

I monologhi dedicati alle due terroriste Meinhof e Moeller, e al loro supposto suicidio, denunciano crudamente, seppur con il trasfondo ironico che contraddistingue il teatro di Franca Rame e Dario Fo, l'inumanità delle torture fisiche e psicofisiche, la

35) D. Fo e F. Fame, *Accadde domani*, in *Le commedie di Dario Fo*, vol. VIII, p. 253.

repressione, il grido contro lo Stato livellatore delle coscienze, la legge dei pentiti.

Nell'introduzione ai due monologhi Franca Rame specifica che non è d'accordo con l'ideologia assassina di nessun gruppo terrorista, ma i monologhi sono pur sempre la voce di queste donne contro il regime socialdemocratico, la loro *chance* di parlare e di farsi conoscere come donne eroiche e nel contempo evidentemente umane, ed è proprio questo aspetto che rende ancor più raccapricciante il loro racconto, la lucidità delle loro descrizioni, delle loro intime cellule squarciate dal logorio di una tortura psichica, Meinhof, e dalla lama del coltello che cerca il cuore della Moeller.

Eppure queste due donne rimangono in qualche modo integre, fedeli al loro ideale, al loro modo di essere donne coraggiose, a loro modo coerenti fino all'ultimo respiro. «In nessun luogo la drammaticità dell'essere soggetto femminile è così forte e toccante come nelle narrazioni che testimoniano condizioni estreme di reclusione fisica e morale» (36). In genere la sofferenza delle detenute è molto forte, e «di una qualità diversa da quella maschile [...] perché scoprono nelle vicine ed in se stesse la violenza ed un autoimmagine troppo diversa da quella abituale. La sottrazione violenta del sentirsi donna è un attacco estremo alla soggettività» (37).

Per il soggetto femminile è più difficile resistere una volta spogliato di tutti i suoi attributi tradizionali. Esso ci riesce nel rapporto tra donne, oppure come per questi casi, nel rapporto difficoltoso con se stesse.

36) L. Passerini, *Storie di donne e di femministe*, Torino, Rosenberg e Seller, 1991, p. 33.

37) L. Passerini, op. cit., p. 33.

La Moeller e la Meinhof nel cercare la loro soggettività, vengono fuori come figure di grande intelligenza, individualità, e autonomia di pensiero.

Come abbiamo altre volte detto, comparare può essere spesso arbitrario, nel nostro caso si è preso in esame il racconto di Christa Wolf *Che cosa resta*, poiché narra la storia autobiografica di un intellettuale berlinese sorvegliata dalla polizia segreta. Il racconto si svolge essenzialmente a livello intimo, sono pochi infatti i contatti reali con altro personaggi.

Avendo parlato di tortura psichica, *Che cosa resta* ci fa penetrare nell'animo turbato e trasformato della scrittrice, ci rende partecipi della sua tortura: l'impossibilità di vivere normalmente, di fare o mantenere amicizie, il logorio di sapersi spiante continuamente, l'ossessione, la paura, la sensazione di perdere se stessa, di essere senza carne, di non riconoscere la propria città, di vivere una doppia vita, di aver bisogno di un'altra lingua in codice per poter esprimersi. Eppure la narrazione è pacata, lucida, consapevole. Nella sua condizione di animale braccato, la protagonista non perde la sua dignità umana, la sua ironia, e afferma:

"Quel che mi mancava era probabilmente un sano odio livellatore" (38).

Stabilisce una sorta di comunicazione con i "giovannotti" che spiano verso la sua finestra, dalla quale una notte addirittura li saluta con cenni della mano, ed essi le rispondono facendo lampeggiare brevemente per tre volte, i fari dell'auto

38) C. Wolf, *Che cosa resta*, Roma, Edizioni E/O, 1990, pag. 37.

parcheggiata, quartiere generale da cui svolgono il loro "lavoro".

Lei stessa riconosce il suo

"bisogno umiliante di entrare in buoni rapporti con ogni tipo di gente" (39)

le rincresce non avergli portato del tè caldo nelle notti fredde:

"In fondo dal punto di vista personale non avevamo nulla gli uni contro gli altri, ciascuno di noi faceva quello che era costretto a fare, si sarebbe potuto attaccare discorso non su argomenti di lavoro, Dio ce ne guardi! - ma sul tempo, sulle malattie, su faccende di famiglia" (40).

In questa narrazione lunga rispetto agli "a solo" di Franca Rame, la protagonista ha maggiori possibilità di esprimersi, di farci conoscere i suoi monologhi mentali, e anche il suo eroismo nel quotidiano. Come altri intellettuali continua a vivere nella sua città, è sospettata, spiata, torturata a distanza, e ciò la rende "donna standard", perché è contro il regime, proprio come la Meinhof e la Moeller, ma la sua reazione è più velata, non diventa una terrorista, non agisce in modo estremo, e ciò la salva dalle torture fisiche e dalla morte, ma conclude il suo libro con questa frase:

39) C. Wolf, op. cit., p. 39.

40) C. Wolf, op. cit., p. 38.

"Non c'è maggiore sventura del non-vivere... disperazione maggiore del non aver vissuto" (41).

La tristezza di questa affermazione è però preceduta dalla speranza che un giorno potrà parlare con totale libertà, che è ciò che realmente le resta.

I due personaggi di Franca Rame sono evidentemente molto più passionali, estremi, hanno preferito lo scontro frontale con il regime, e ne sono distrutte. L'unica cosa che a loro rimane è l'ironia di essersi mantenute fedeli alla loro idea fino in fondo.

41) C. Wolf, op. cit., p. 105.

BIBLIOGRAFIA

1902
1903
1904
1905
1906
1907
1908
1909
1910
1911
1912
1913
1914
1915
1916
1917
1918
1919
1920
1921
1922
1923
1924
1925
1926
1927
1928
1929
1930
1931
1932
1933
1934
1935
1936
1937
1938
1939
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025
2026
2027
2028
2029
2030
2031
2032
2033
2034
2035
2036
2037
2038
2039
2040
2041
2042
2043
2044
2045
2046
2047
2048
2049
2050
2051
2052
2053
2054
2055
2056
2057
2058
2059
2060
2061
2062
2063
2064
2065
2066
2067
2068
2069
2070
2071
2072
2073
2074
2075
2076
2077
2078
2079
2080
2081
2082
2083
2084
2085
2086
2087
2088
2089
2090
2091
2092
2093
2094
2095
2096
2097
2098
2099
2100

Opere e lavori editoriali di Franca Rame

a) Opere teatrali

- F. RAME (a cura di): D. Fo, *Le commedie di Dario Fo*, vol. I, Torino, Einaudi, 1966. (*Gli arcangeli non giocano a flipper, Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri, Chi ruba un piede è fortunato in amore*).
- F. RAME (a cura di): D. Fo, *Le commedie di Dario Fo*, vol. II, Torino, Einaudi, 1966. (*Isabella, tre caravelle e un cacciaballe, Settimo: ruba un po' meno, La colpa è sempre del diavolo*).
- F. RAME (a cura di): D. Fo, *Le commedie di Dario Fo*, vol. III, Torino, Einaudi. (*Grande pantomima di bandiere e pupazzi piccoli grandi e medi, l'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000, e per questo lui è il padrone, Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*).
- F. RAME (a cura di): D. Fo, *Le commedie di Dario Fo*, vol. IV, Torino, Einaudi. (*Vorrei morire anche 'stasera se dovessi pensare che non è servito a niente, Tutti uniti! Tutti insieme! Scusa, ma quello non è il padrone? Fedayn*).
- F. RAME (a cura di): D. Fo, *Le commedie di Dario Fo*, vol. V, Torino, Einaudi, 1977. (*Mistero buffo, Ci ragiono e canto*).

- F. RAME (a cura di): D. Fo, *Le commedie di Dario Fo*, vol. VI, Torino, Einaudi, 1984. (*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*).
- F. RAME (a cura di): D. Fo, *Le commedie di Dario Fo*, vol. VII, Torino, Einaudi, 1988. (*Morte accidentale di un anarchico, La signora è da buttare*).
- F. RAME, D. FO: *Le commedie di Dario Fo*, vol. VIII, Torino, Einaudi, 1989. (*Venticinque monologhi per una donna*).
- F. RAME, D. FO: *Coppia aperta, quasi spalancata, Le commedie di Dario Fo*, vol. IX, Torino, Einaudi, 1991.
- F. RAME, D. FO: *Zitti! Stiamo precipitando!*, copione di scena, 2° ed.
- F. RAME, D. FO: *Parliamo di donne*, copione di scena, 1° ed.
- F. RAME, D. FO: *Parti femminili*, ed. La Comune, 1986.

Altri scritti

- F. RAME: *Non parlarmi degli archi, parlami delle tue galere, Dovera* (CR), ed. Stampa alternativa, 1984.
- F. RAME: *E' finita la tortura cinese*, in "Tv sorrisi e canzoni", s. d.

Opere teatrali di altri autori

- B. BRECHT, *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, Torino, Einaudi, 1961.
- B. BRECHT, *Madre coraggio e i suoi figli*, Torino, Einaudi, 1963.
- B. BRECHT, *Il cerchio di gesso del Caucaso*, Torino, Einaudi, 1964.
- B. BRECHT, *Santa Giovanna da macelli*, Torino, Einaudi, 1963.
- B. BRECHT, *L'opera da tre soldi*, Torino, Einaudi, 1956.
- D. FO, *Pum! Pum! Chi è? La polizia, con cronologia storico-politica, 1969-73 della strage di Stato*, Verona, Bertani, ed. 1973.
- E. IONESCO, *La cantatrice calva*, Torino, Einaudi, 1958.

Saggi critici

a) Libri

- S. ALERAMO, *Una donna*, Milano, Feltrinelli, 1989.
- C. ALZON, *Tra potere maschile e potere borghese, O donna serva, o donna bambola*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1976.

- S. ANDERLINI, *Autorappresentazione e differenza sessuale*.
Intervista a Franca Rame, Firenze, 12 dic. 1984.
- ANGELINI, *Teatro e spettacolo nel primo novecento*, Bari, Laterza.
- E. ARTESE, *Dario Fo parla di Dario Fo*, Cosenza, Lerici, 1977.
- ATTISANI, *Enciclopedia del teatro del novecento*, Milano,
Feltrinelli.
- J. BECK, *La vita del teatro, L'artista e la lotta del popolo*,
Torino, Einaudi, 1975.
- H. BÉHAR, *Il teatro dada e surrealista*, a cura di G. Lista,
Torino, Einaudi, 1976.
- H. BERGSON, *Il riso, Saggio sul significato del comico*, Roma-
Bari, Laterza, 1983.
- L. BINNI, *Attento te!... Il teatro politico di Dario Fo*, Verona,
Bertani ed., 1975.
- E. BRUNO, *Teatro sessanta, tradizione, avanguardia*, Roma,
Bulzoni, 1977.
- C. CAPITANO, *Note sul teatro politico*, Roma, EDC, 1971.
- M. CASTRI, *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud*,
Torino, Einaudi, 1973.

- S. D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, vol. III, Roma, Bulzoni, 1982.
- R. DE ANGELIS, *Café-chantant*, a cura di S. De Matteis, Firenze, La Casa Usher, 1984.
- M. DE MARINIS, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.
- S. DE MATTEIS, R. MOLINARI (a cura di), *Famiglia d'arte. 80 anni di teatro nella storia dei Carrara*, Firenze, La Casa Usher, 1984.
- M. DE MICHELI, *Madre coraggio di Brecht*, Milano, Rizzoli, 1977.
- D. FO, *La storia di un soldato*, Milano, Electa casa ed., 1977.
- D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987.
- D. FO, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia, la ragione*, con L. Allegri, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- E. GIANNINI BELLOTTI, *Prima le donne ed i bambini*, Milano, Rizzoli, 1980.
- E. GIANNINI BELLOTTI, *Non di sola madre*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli BUR, 1985.
- M. GOR'KIJ, *La madre*, con prefazione di G. C. Paietta, Roma, Editori Riuniti, 1980.
- GREMESE, *Stelle del varietà*,

- F. MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico. Dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo, 1975.
- D. MARAINI, *La bionda, la bruna, e l'asino*, Milano, Rizzoli, 1987.
- L. MARIANI, *Il tempo delle attrici*, Bologna, Mongolfiera, 1991.
- G. MAZZOTTA ed., *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, 1977.
- C. MELDOLESI, *Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino*, Roma, Bulzoni.
- V. E. MEJERCHOL'D, *L'ottobre teatrale 1918/1939*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- C. MOLINARI, *L'attrice divina, Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985.
- M. MORANDINI, *Sessappiglio, gli anni d'oro del teatro di rivista*, Milano, ed. Il formichiere, 1978.
- MOUSINACC, *Il teatro dalle origini ai nostri giorni*, Bari, Laterza, 1981.
- A. NICOLL, *Lo spazio scenico*, Roma, Bulzoni, 1971.
- C. PALOMBI, *Il gergo del teatro*, Roma, Bulzoni.
- PAPIOL, *Il manuale della lingua teatrale*, Milano, Società editoriale Milanese, 1909.

- PREMIO ARMANDO CURCIO PER IL TEATRO, Franco Parenti, 1980.
- L. PASSERINI, *Storia di donne e di femministe*, Torino, ed. Rosemberg e Sellier, 1991.
- F. PIERONI BORTOLOTTI, *Alle origini del movimento femminile in Italia 1842/'92*, Torino, Einaudi, Reprints.
- P. CHIARINI (a cura di), *E. Piscator 1983-1966*, Roma, Officina ed., 1978.
- P. PUPPA, *Il teatro di Dario Fo dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio ed., 1978.
- C. RAVAIOLI, *La donna contro se stessa*, Bari, Laterza, Tempi nuovi, 1977.
- G. SCABIA, *Il teatro nello spazio degli scontri*, Roma, Bulzoni, 1973.
- S. TOFANO, *Il teatro all'antica italiana*, Roma, Bulzoni, 1985.
- L. TREZZINI, *Geografia del teatro n. 2. Rapporto sul teatro italiano d'oggi*, Bologna, Patron, 1984.
- C. VALENTINI, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- C. VICENTINI, *La teoria del teatro politico*, Firenze, Sasoni, 1981.
- WHO'S WHO IN ITALY, 1957-1958, Milano, Intercontinental book e publishing, 1958.

WHO'S WHO IN ITALY 1986, Edited by Jhon C. Dove, Bresso, Who's who in Italy, 1986.

WHO'S WHO IN ITALY 1987, Edited by Jhon C. Dove, Bresso Who's who in Italy, 1987.

G. WICKAM, *Storia del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988.

C. WOLF, *Che cosa resta*, Roma, ed. E/O, 1991.

A.A. V.V., *Non credere di avere dei diritti*, Torino, ed. Rosenberg e Sellier, 1988.

b) Riviste

E. BIANCHI, *Erano gli anni della "Balorda"*, in "La domenica del Corriere", Sett. '81.

E. BIANCHI, *Franca: una vamp tutta Dario, Jacopo e teatro*, in "La domenica del Corriere", ott. '81.

E. BIANCHI, *Carcerati, che passione*, in "La domenica del Corriere", ott. '81.

E. BIANCHI, *Recito, mia madre muore*, in "La domenica del Corriere", ott. '81.

K. KRÖLL, *La solidarietà critica di Franca Rame attrice: consegna e difende i suoi personaggi*, s.d.

- M. P. FUSCO, *Per Franca Rame parti femminili*, TrovaRoma, s. d.
- A. MANGANARO, *Franca, mai per caso una donna*, ott. '86, s. p.
- M. ALETTI, *Il fine giustifica "il mezzo"*, in "Quadrangolo", la domenica del quotidiano, maggio 1988.
- L. DE MARCHI, *F. RAME, film di copertura per sessualità dimezzate*, in "Cinema Nuovo", dic. 1981.
- s. n., *La RAI alla Palazzina Liberty*, in "Altri media", s. d.
- A. PENSOTTI, *Io e i brigatisti*, in "Oggi", maggio 1980.
- E. FERRI, *Mi dia un segno e sarò pazza di lui. Franca Rame racconta il suo tormentato rapporto con la fede*, in "Epoca", Febb. 1982.
- C. LAZZARO, *Perquisire a sinistra, e Franca Rame: perché colpiscono Soccorso Rosso*, maggio 1977.
- R. BINOSI, *Le donne, il teatro, Dario... Francamente*, in "Grazia", ott. 1981.
- P. L. GANDINI, *Difensori o complici i due avvocati? e Franca Rame dice "è la montatura di un provocatore"*, in "Repubblica", maggio '77.
- E. FERRI, *Dario Fo. Senza mia moglie, una vita impossibile*, in "Donna", aprile 1991.

- L. Mori, *Non faccio più l'amore con Fo*, in "Novella 2000", gennaio 1980.
- M. VALCARENGHI, *Felici come 2 cinesi*, in "Libera", ott. 1975.
- A. PENSOTTI, *Finalmente comando io*, in "Oggi", dicembre 1979.
- F. TAVIANI, *La composizione del dramma nella commedia dell'arte*, in "Quaderni di teatro" IV, (1982), n. 15.
- M. FERRIGNI, *I ruoli nel teatro drammatico italiano*, in "Rivista Italiana del dramma", Roma, Ist. Grafico Tiberino, 1939, vol. I.
- N. ASPESI, *Fo e Rame: uniti per non mollare. Quando fare teatro è soprattutto politica*, in "Repubblica", aprile '92.

Altra documentazione

Videocassette di proprietà personale di Franca Rame

a) spettacoli

Mistero buffo, s. d.

Tutta casa letto e chiesa, Teatro Odeon, 5 agosto 1986.

Il Papa e la strega, s. d.

La signora è da buttare, s. d.

Elisabetta, quasi per caso una donna, Torino, 25 aprile 1985.

Parti Femminili, RAI, s. d.
Buonasera con Franca Rame, s. d.

b) lezioni

Lezioni di Franca Rame a S. Francisco, giugno 1987.

