

A Franca
con toute stima e
profundie

Maurice Pilon

Università degli Studi di Roma
La Sapienza

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Musica e Spettacolo
Storia del Teatro e dello Spettacolo

Candidata: Mariarosa Rivellini

Franca Rame, figlia d'arte

Relatore: Luciano Mariti

Correlatore: Angela Paladini

Anno Accademico 1994/95
Sessione estiva

INDICE

PREFAZIONE.....	4
NOTE BIOGRAFICHE E CRONOLOGIA TEATRALE	7

CAPITOLO I

LA FAMIGLIA RAME

Cenni storici	13
Dalle Marionette alla recitazione “in persona”	15
I Rame e il Teatro dei comici dell’Arte: un ricco repertorio.....	21
Gli spettacoli più rappresentati dalla Famiglia Rame.....	25
Franca Rame figlia d’arte	28

CAPITOLO II

IL TEATRO POLITICO

Il Mestiere dell’Attrice: la politica motiva e arricchisce la storia di una non scelta	49
Gli inizi.....	53
Il teatro cosiddetto “borghese”	60
L’esperienza televisiva di Canzonissima	67
Il Teatro Sperimentale Politico	79
L’uscita dai Circuiti Ufficiali: Associazione Nuova Scena	84
Mistero Buffo	91
1970 - La Comune	96
Soccorso Rosso	104
Quasi una Conclusione.....	110

CAPITOLO III

IL TEATRO AL FEMMINILE

Gli anni '70	116
Il significato della Memoria	121
Tutta casa, letto e chiesa	123
La presa di Coscienza Collettiva passa attraverso la scelta individuale.....	126
I Monologhi a scena nuda	131
La donna sola cosciente della propria oppressione	136
Nuove Modalità stilistiche: Grottesco, quasi Drammatico.....	140
L'Incontro ruolo - Parti Femminili nel Teatro di Franca Rame: storia di una evoluzione	146

CAPITOLO IV

DRAMMATURGIA DELL'ATTRICE

Premessa.....	158
Intervista.....	162
Il Teatro Epico e Popolare.....	208
Dal Realismo all'Epico	211
Teatro di Situazione: da Brecht a Sartre	212
Il Linguaggio	222
Franca Rame autrice	225
La duplice esperienza: attrice -autrice	228
L'improvvisazione.....	234

CONCLUSIONI.....	240
BIBLIOGRAFIA	246
VIDEOGRAFIA	248

ALLEGATO

IL TEATRO DI DARIO FO E FRANCA RAME

Rappresentazioni all'estero dal 1960 al 1993 *perlo' non si'uo al 94.
o primavera 95?*

PREFAZIONE

Via via che aggiungevo pagine a pagine a questo lavoro, procedendo nell'analisi e nelle ricerche, mi accorgevo della necessità di motivare, attualizzandolo nel contesto del dibattito in corso sulla comunicazione e lo spettacolo, il perché di una tesi universitaria su Franca Rame (e conseguentemente su Dario Fo) di questi tempi.

Mai come ora si è tanto discusso di comunicazione e spettacolo.

L'attualità riguarda principalmente la televisione, il mass-media per eccellenza che comunica a grandi masse, permettendo ad ognuno di noi o a gruppi ristretti (familiari e non) di essere informati e ..."divertiti" in un ambito, però, intimistico e privato.

È partendo da questa considerazione, forse ovvia, che mi è sembrato importante risalire allo spettacolo teatrale e alla sua comunicazione, cogliendone l'esperienza collettiva che rappresenta.

Andare ad assistere ad uno spettacolo teatrale, ci costringe (come il cinema) ad uscire di casa, a stare con gli altri, a condividere una comunicazione, un messaggio, intenzionale e non, in modo diverso e più diretto. Un fatto sì, dipendente dalla singola sensibilità ricettiva e culturale di ognuno, ma, comunque, commisurato anche ad un contesto comunitario.

Inoltre, proprio il dibattito in corso sulla televisione ha una natura

prevalentemente politica: dallo “scontro” pubblico-privato, a quello sulle quote di pubblicità e alla conseguente necessità di regole anti-trust, per finire alla par-condicio nelle comunicazioni elettorali.

Ebbene, una differenza di mezzi, uno “individuale”, l’altro “collettivo” nel far spettacolo e comunicazione, un dibattito tutto politico ...per la politica, porta ad una tesi come questa sull’esperienza particolarissima di un’ attrice e un attore come Franca Rame e Dario Fo, che con il loro “teatro politico”, con un impegno di artisti-intellettuali motivati socialmente, fanno spettacolo e comunicazione, portando sulla scena la loro scelta di campo dalla parte dei “più deboli”, solitamente relegati al margine stesso dell’informazione e della comunicazione.

I media, troppo spesso strumenti di un potere (politico-economico), agiscono sui simboli per influire su un “immaginario collettivo” attraverso lo stimolo della fantasia-evasione individuale, condizionando comportamenti e valori sociali. Il teatro di Franca Rame e Dario Fo, in quanto teatro politico in chiave epica, alternativamente, agisce sottraendo al simbolo l’atemporalità del valore assoluto per restituirgli quella concretezza di rappresentazione di un tempo storico e dei suoi possibili valori. Teatro quindi come esperienza collettiva e come strumento di divulgazione politica in contrapposizione ad una comunicazione e ad uno spettacolo sempre più con una dimensione “orwelliana” dove un “grande

fratello" pensa ed agisce per noi.

E, nel mondo dello spettacolo teatrale, Franca Rame è una figura di attrice di particolare significato per la sua (e la nostra) esperienza femminile, per il contributo che la sua arte e la sua personalità originalissima hanno apportato al panorama teatrale nazionale ed oltre.

Franca Rame è, infatti, una delle attrici-autrici più significative ed interessanti, nel panorama culturale italiano, dal punto di vista artistico e sotto il profilo di un'esistenza tutta giocata alla ricerca di un senso del proprio fare teatro.

Con ciò intendo sottolineare il grande contenuto esistenziale, sociale e politico che la Rame ha riversato, da sempre, nel suo essere persona di teatro nel triplice ruolo di figlia d'arte, donna politicamente e culturalmente partecipe del suo tempo ed, infine, compagna, moglie, collaboratrice di Dario Fo.

Queste tre componenti, analizzate nella loro specificità prima, reintegrate nella loro reciprocità, poi, consentono di evidenziare quel sottile gioco di equilibrio, talvolta difficile, su cui è cresciuto il talento di Franca Rame, la sua creatività, il riconoscimento da parte del pubblico e della critica, nel tempo, del suo specifico valore professionale che va ben oltre il mero dato attoriale ma, nel suo caso, investe l'intera persona e le sue scelte.

NOTE BIOGRAFICHE

E CRONOLOGIA TEATRALE

Franca Rame nasce a Parabiago (MI) il 18 luglio 1929 da Domenico, ultimo discendente di una famiglia di burattinai e marionettisti.

L'avvento del cinema costringe gli animatori ad un cambiamento radicale: passare al "teatro di persona" immettendo tutte le invenzioni tecniche, i trucchi scenici del teatro magico delle marionette.

Il repertorio vastissimo è di tipo popolare, basato su trame semplici, ma anche classiche, legato soprattutto all'improvvisazione, in opposizione al teatro letterario e naturalista dell'epoca.

La madre, Emilia Boldini, prima attrice della compagnia, si occupa non solo della famiglia ma anche dell'amministrazione e dei costumi.

Nel 1950 Franca Rame lascia la famiglia, lavorando nelle compagnie di prosa e di rivista con Tino Scotti, le Sorelle Nava e Franco Parenti (1951-52) Billi e Riva (1952-53).

In quegli anni partecipa anche a numerosi film e debutta al Piccolo Teatro di Milano in uno spettacolo di e con Parenti-Fo-Durano: Il dito nell'occhio.

*Il dito nell'occhio e
"Il dito nell'occhio"
e altri musiche: "Gli uomini in
hanno merda", "Non tutti i ladri
venivano per noccioli" "Lo donna
si profumano
i cadaveri"
"Il dito nell'occhio"*

Nel 1954 sposa Dario Fo col quale nel 1957 forma compagnia e, sempre al Piccolo Teatro, debutta con ~~le due fasce~~ Ladri, manichini e donne nude di Fo e Comica finale, sulla base dei canovacci della Famiglia Rame riscritti da Fo (1958-59).

*(Festa di Torino)
"Quando sacca l'occhio mio", "Lo Hucobbi"
"Vu conto da vendere", "I Tu pravi!"*

Rilevati scene e costumi dallo Stabile di Torino, la coppia porta per un paio di anni gli atti unici in tournée in Italia.

Dal 1959 al '62 recita in Gli arcangeli non giocano a flipper, Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri, Chi ruba un piede è fortunato in amore.

Nel '62 sono protagonisti, oltre che autori e registi, di due trasmissioni televisive, che interrompono momentaneamente il loro lavoro teatrale: Chi l'ha visto? (Rai/2) e Canzonissima (Rai/1). Quest'ultima trasmissione televisiva, a causa di un seppur blando contenuto politico di alcuni sketch, viene pesantemente censurata. Dopo 7 puntate Dario Fo e Franca Rame,

non accettando i pesanti tagli imposti dalla Direzione TV, abbandonano la trasmissione. Questa decisione costerà loro 14 anni di "esilio" rispetto a qualsiasi trasmissione televisiva e 4 processi.

Dal '63 al '68 è ai teatri Odeon e Manzoni di Milano che Franca Rame riscuote personali successi in altre opere del marito: Isabella, tre caravelle e un cacciaballe, Settimo: ruba un po' meno, La colpa è sempre del diavolo, La signora è da buttare.

Nell'autunno del '68 la Rame e Fo fondano l'Associazione Culturale Nuova Scena, un collettivo teatrale indipendente, che sceglie di recitare in locali alternativi al circuito abituale. In mancanza di una sede permanente, recitano in capannoni, nelle Case del Popolo, nei palazzetti dello sport, negli stadi, nelle Camere del Lavoro, per un pubblico prevalentemente popolare.

Nel 1970 lasciano, per divergenze politiche, Nuova Scena e fondano il Collettivo teatrale La Comune.

Comuni di V. Colletta

Nel 1973 (con un forte sostegno popolare e di intellettuali) Fo, la Rame e "La Comune", occupano la Palazzina Liberty, un edificio del Comune,

Parti con me

Fo, Rame, Fedele, Raimondo, Tullio

Nuova Scena

c'è molta documentazione su questa sezione.

stessi Palmieri Volentini

Turner Ruffi Svizzera

abbandonato, nel centro di Milano e, sempre la Rame, recita in Guerra di popolo in Cile (testo scritto da Fo sul colpo di Stato in Cile) il cui ricavato è stato inviato al popolo cileno in lotta.

Nel 1975 il Collettivo compie un viaggio di un mese ospite della Repubblica Popolare Cinese.

Dal 1978 al 1986 ~~si~~ replica oltre 3000 volte la pièce, scritta a quattro mani con Fo Tutta casa, letto e chiesa, alternandola con altre opere di e con Fo, (tra cui Quasi per caso una donna: Elisabetta), consistente in vari monologhi ^{in chiaro linguaggio e drammaturgia} contro lo sfruttamento sessuale e psicologico della donna.

Con questo spettacolo la Rame parteciperà al Festival di Berlino e sarà presente in varie Nazioni europee.

Dal 1981 al 1985 ne porterà una nuova edizione in Argentina, in Colombia, in Canada e a Cuba.

Nel 1982 è a Londra, al Riverside Studios e ad Edimburgo.

Nel 1983 partecipa al XV° festival Québécois di Jeune Théâtre, a Quebec.

Nel biennio 1985-86 è con Hellequin, Halekin, Arlecchino di Fo alla Biennale di Venezia ed in tournée negli USA con Tutta casa, letto e chiesa. Qui, oltre a spettacoli in teatri di grandi città (New York, Washington, Boston, Baltimora, New Haven), tiene lezioni-spettacolo alla New York University e nei vari Colleges.

Nell'agosto 1986 sarà al Free Festival di Edimburgo con Coppia aperta.

Nell'86-87 debutta in due ^{altre commedie} ~~commedie~~ scritte con Fo: Una giornata qualunque e Coppia aperta al Teatro ^{NUOVO} ~~Manzoni~~ di Milano; in febbraio, ^{una nuova opera:} sempre a Milano al teatro Ciack con Il ratto della Francesca.

Nel 1987 firmerà con Fo la regia de Gli arcangeli non giocano a flipper per l'importantissimo American Repertory Theatre di Cambridge (Boston) legato alla prestigiosa Harvard University e sarà al festival di San Francisco con ^{"Coppia aperta" e alcuni monologhi} Una giornata qualunque.

198-89?

Nel 1989 è la volta di Lettera dalla Cina, rappresentata nelle piazze d'Italia durante le manifestazioni di solidarietà con i ragazzi trucidati nella strage di Piazza Tien An Men.

sempre a S. Francesco
stesso circolo
altre

Dopo una tournée in Brasile con il suo repertorio, reciterà, sempre con Fo, ne Il papa e la strega (1989-90), Zitti stiamo precipitando (1990-91).

Nell'ottobre '90, per il festival Italiano a Mosca, presenta con Dario Fo Mistero Buffo e, lo ripropone nell'aprile 1991 all'XI° Festival del Teatro Internacional a Palma e a Siviglia.

E' di nuovo coautrice col marito, nel 1991 di Parliamo di donne (L'eroina - Grassa è bello) e Settimo: ruba un po' meno n°2, una chiacchierata a ruota libera di satira politica su tangenti, costume politico italiano e le follie del quotidiano.

L'ultimo suo spettacolo, scritto in collaborazione con Fo ed il figlio Jacopo, è Sesso? Grazie, tanto per gradire del 1994, tratto dal "Lo Zen e l'arte di scopare" dello stesso figlio Jacopo Fo.

Un particolare salta agli occhi: nel corso di un'attività così lunga, frenetica e artisticamente qualitativa ha ricevuto un solo premio di riconoscimento del suo talento professionale, ovvero, il Premio IDI nel 1978. c'è anche il Premio "S. J. M."

CAPITOLO I

LA FAMIGLIA RAME

*qui occorre fare lista
elett. degli sp
di corso al 600 -*

CENNI STORICI

Si comincia a sentir parlare di Pio Rame intorno al 1874-76 quando viene preso come garzone da Domenico Rattazzi, un marionettista che lavorava con successo, girovagando per le campagne piemontesi.

Ben presto, ce lo testimoniano una serie di documenti (atti notarili stipulati tra i due) il rapporto si trasforma in qualcosa di più solido sia dal punto di vista professionale che da quello umano - affettivo, sancendo una continuità di rapporti sempre più stretti destinati a protrarsi fino alla morte del Rattazzi da cui il Rame erediterà tutta l'attività.

I soggiorni della ormai "compagnia Rame" (nel frattempo Pio Rame si è sposato con Giuseppina Rabozzi) nei vari centri dell'Italia Settentrionale, sono piuttosto lunghi e testimoniano successo e fama.

Durante la "Stagione" la famiglia Rame (Pio Rame aveva avuto due figli maschi, Tommaso e Domenico, che continuano l'attività del padre, mentre, una terza figlia, Stella, lascia il teatro dopo il matrimonio, ^{Giuseppe} Enrico ^{Pio} e Franca sono figli di Domenico) prendeva in affitto un appartamento in modo che la vita familiare si potesse svolgere tranquillamente.

Sino al 1901, sugli spostamenti della famiglia Rame, abbiamo il libricino del benservito che testimonia del rapporto con il Rattazzi.

Mentre per gli ulteriori sviluppi della compagnia abbiamo alcuni quaderni o registri di cassa che vanno dal 1905 al 1907 in cui Emilia, la moglie di Domenico Rame e madre di Franca, era solita registrare incassi, titoli delle rappresentazioni, il successo, le vicissitudini della famiglia e, cosa interessante, gli avvenimenti del luogo in cui il teatro sostava (umanità di affetti ed attenzione allo svolgersi di una realtà semplice e quotidiana).

Si noti come, via via, diventa sempre più frequente, soprattutto nei registri di cassa successivi (1914-1932) la cosiddetta recitazione "in persona" che si alterna a quella con "le marionette" (questo tipo di cambiamento non fu ben visto dal vecchio Pio Rame).

Dal 1915 in poi si trasforma in una vera e propria compagnia, pur mantenendo i pupazzi animati perché suscitano sempre grande interesse.

In quello stesso anno Domenico Rame succede al padre e ciò coincide con la permanenza, pressoché costante, nella provincia milanese.

Tommaso, invece, ^{no, era mio padre} era l'ideatore delle scene, l'autore dei testi ed il "riduttore" a testo teatrale delle vicende di cronaca e perfino dei film e dei romanzi.

Nel 1921 muore Pio Rame. ^{Povero uomo?} Curioso, per esempio, che il suo epitaffio parli così: "...Esplicò la sua azione artistica nel nativo Piemonte, in

Lombardia, nel Veneto e nell'Emilia, lasciando ovunque tracce del suo passaggio per le serate di beneficenza date a pro delle molteplici opere di carità..." e ancora "...arte randagia e popolaesca ma sana ed umana..."¹

Interessante risulta la sua somiglianza con Garibaldi che lui enfattizza per dare una nota di maggiore singolarità alla sua figura di capocomico.

Foto non ho

La sua morte segna la dispersione dell'edificio marionettistico della compagnia del quale rimangono solo: 3 marionette, ~~forse~~ al museo teatrale della Scala, parte dei copioni, i libricini dei permessi, qualche ritaglio di giornale.

DALLE MARIONETTE ALLA RECITAZIONE "IN PERSONA"

La compagnia era costituita dalle due famiglie di Domenico e Tommaso con mogli e figli più, 5 o 6 attori scritturati quando cominciano le rappresentazioni in persona.

L'originalità di questa compagnia a detta del fratello di Franca, Enrico Rame, consisteva nel fatto che: "non ebbero mai la pretesa di fare dell'arte, ... essi credettero invece nel teatro come in un lavoro da affrontare onestamente, attraverso una preparazione di tipo artigiano, con la quale si rivolgevano ad un pubblico di provincia, disposti ad accogliere certi determinati valori di carattere morale, il Bene, la Giustizia, la Libertà, senza pretese

¹Giornale di Busto Arsizio

intellettualistiche".²

Ingenua spontaneità ma utilizzo anche di mezzi tecnicamente all'avanguardia.

La cura del particolare è documentata anche da vecchie carte, una in particolare del 1886 nella quale Pio Rame vantava di aver inventato l'utilizzo di bengala di vario colore, tanto che le formule per gli scoppi di fuoco colorato diventano: "arte dei bengala e bombe artificiali".

Ad un certo punto compare come ^{scenografo.} sceneggiatore Achille Lualdi che aveva lavorato alla Scala di Milano ed al S. Carlo di Napoli, dando così un tocco di raffinata pubblicità ad un teatro artigianale. I costumi erano d'epoca, le scene fedeli all'ambientazione storica.

La pubblicità era curata dalla stessa compagnia attraverso l'uso di una "pedalina" acquistata dal padre di Franca, che stampava i manifesti da distribuire nei vari paesi, altri col nerofumo o ^{"placconi"} dipinti a tempera in cui venivano rappresentate le scene più salienti della rappresentazione.

L'acquisto di una "corrierina" ^{leggi, invece ogni giorno padre Lualdi} permise di proporre almeno due spettacoli al giorno ^{nei manifesti} in paesi diversi ^{o altri}

Ogni volta c'era il difficile compito di carico e scarico di tutta l'attrezzatura, dal palcoscenico smontabile in legno e cartone catramato,

²Tesi di Grazia Bistocchi, La Famiglia Rame, Urbino 1967-68

① Tutto questo però con l'obiettivo è la più bella e struggente
preservazione della scena (per il film) - Forse il testo va tagliato
o strufato partendo da questo punto
~~alle scene, ai costumi ed anche le poltrone per gli spettatori.~~

Le recite avvenivano, tempo permettendo, sotto il porticato o nel
cortile di una casa, oppure, in condizioni atmosferiche sfavorevoli,
ⁱⁿ
~~cercavano~~ una sala.

Tra ~~la~~ spettacolo ^{immediato o il dramma} (e la farsa ^{o il dramma}) (comica finale ^{da cui il titolo di uno dei}
primi spettacoli di Fo) il capocomico ^{Domenico} annunciava, con una formula
chiamata "invito" la recita del giorno seguente e quelle programmate per il
resto della settimana.

Nonostante l'atteggiamento restio di preti e curati nei confronti di
spettacoli di marionette, sia per il linguaggio non sempre ortodosso, sia per
la concorrenza con gli spettacoli parrocchiali, la famiglia Rame cerca, pur
conservando la propria matrice socialista ed anticlericale, di instaurare
^{nei diversi paesi}
sempre rapporti di cordialità tanto con la Chiesa, quanto con le autorità
civili (c'è, però, da specificare che nel loro teatro era bandito qualsiasi
elemento sboccato e scurrile), dando molti spettacoli per beneficenza e
devolvendo l'incasso "pro Assistenza Civile" (7.8.1916), "pro Russia
affamata" (1.9.1921) ecc., e giungono perfino ^{erano recalisti} ad aderire all'invito della
Camera del Lavoro di Busto Arsizio (2.9.1919) per una serata in favore
degli scioperanti metallurgici.

Nei ricordi della compagnia è possibile reperire un articolo di giornale
di tre colonne dal titolo "Attori", senza alcuna indicazione, nè

numero 1...

①
questo brano
è spostato
al di sotto
della pagina

Pubblicato
in fondo
alla
2a
pagina

frontespizio, probabilmente apparso su un giornale di Provincia e firmato Italia Davy (al centro la foto della "caravella motorizzata" cioè la corrierina di cui si servivano per i loro spostamenti) in cui, fra l'altro, si legge: "Da tre secoli ormai, prima come marionettisti e poi come attori, i Rame portano al popolo un umile e vivo messaggio di poesia: E' una tradizione di cui sono orgogliosi, cui sono legati con tutta la loro anima: i Rame nascono attori per il popolo. Arte non facile che richiede abilità psicologica e passione e dedizione: qualità ch'essi hanno spiccatissime.

In genere girano la provincia: chi di noi non ha visto in qualche pomeriggio domenicale, la loro grossa macchina sulle piazze delle nostre castellanze, davanti all'Oratorio o ad un teatrino? E' una festa quando arriva la grossa macchina: daranno "Le due orfanelle" o "Il fornaretto di Venezia"?

La gente si raduna e quando è l'ora è tutta lì schierata sulle sedie e sulle panche, e anche seduta per terra, se non c'è altro posto. Pronta a piangere e pronta a ridere: recitano i Rame, i loro attori.

Essi seguono il vecchio principio del teatro dell'Arte: portano la loro improvvisazione su un canovaccio tradizionale. Tommaso Rame, appunto, ha ripreso i vecchi lavori cari a tutti i pubblici, li ha ridotti alla nervatura, sopprimendo i personaggi e le scene pleonastiche, rendendoli vivi, vicini al pubblico per cui essi recitano...E ancora: se un paese offre una leggenda, se ha una pagina attraente nella sua storia, i Rame se ne impadroniscono, la rendono teatrale, la recitano, così è avvenuto che a Castiglione Olona fosse

presentata "L'Agnese da Castiglione" con l'interesse che sempre le avventure di un concittadino o di un compaesano possono suscitare anche se il personaggio in questione è morto da secoli.

Ancora a proposito del repertorio: il pubblico del paese o del rione operaio è un pubblico buono e sentimentale, cui piace esser premiato il buono e dannato il malvagio, cui piace la poesia e la bontà e l'espressione forte di essa.

Quindi ama: "Il ponte dei sospiri", "La portatrice di pane", "Il fornaretto di Venezia"...gli piacciono Giacosa e Niccodemi. Ma, dal momento che in genere non conosce il soggetto di queste ultime opere, si affolla molto più numeroso alle prime, a quelle che furono già care ai padri e ai nonni...Ecco, è quasi l'ora della rappresentazione: tutti gli attori sono in grandi faccende. Il primo attore giovane essendo anche trovarobe ha il suo bel da fare. Colui che fino a mezz'ora fa era l'autista, si sta truccando. Il teatrino sorge: ha belle scene. Sono di Lualdi che lavorò anche per la Scala e che adesso, come molti ottimi artisti, è "alla Baggina"...Il pubblico è entrato. Ci sono gli operai in tuta, i contadini, i ragazzi, i bambini in braccio alle mamme, famiglie intere. Si pagano 40 lire: il che è già un grandissimo merito di questo tipo di spettacolo. Ma non è il solo. Se i ragazzi ridono fino a piegarsi in due, se le mamme zitte zitte piangono, se i nonni commossi si soffiano il naso, se restano tutti immobili al freddo e al caldo, col fiato sospeso, se vengono come ad una festa aspettata da tanto tempo, è perché in questa forma di spettacolo trovano come un pane buono di cui c'è bisogno ogni tanto, perché qui trovano il bene, il male, l'odio, l'amore, la

miseria, la ricchezza, l'anima: li vedono lottare, partecipano alle lotte con dedizione, si ritrovano nei personaggi. E l'attore si dona, più qui che sugli altri palcoscenici: perché recita interamente per il suo pubblico.

E' per questo meno attore? Meno artista? Non si può dire.

La sua missione educativa - innegabile - qui è soprattutto morale e si attua nel repertorio: ed egli non potrebbe attrarre a sé e al suo repertorio il pubblico, se non sapesse riuscire gradito ai ragazzi, agli uomini, alle donne che l'ascolteranno. I trecento anni di familiarità col pubblico popolare hanno insegnato questo ai Rame: ed è qui tutto il loro segreto, la loro formula.

Compagni nel senso migliore della parola i Rame si dividono le parti, il lavoro, gli applausi, i disagi e lavorano sodo. La Domenica, talvolta, divisa in due la grande famiglia, danno quattro spettacoli, due pomeridiani e due serali. Sono entusiasti del loro lavoro: recitano per tradizione, per istinto e per passione...Questi valorosi attori continuano a portare nelle borgate agricole e nei periferici quartieri industriali il loro messaggio di poesia.

Un porticato, una scena, un sipario, un po' di trucco e la favola è creata. E' creata per vivere, per rimanere viva spesso più a lungo del breve spazio di una sera. E molto spesso accade che l'incasso sia devoluto dal Rame ad opere di beneficenza.

Anche se questa non è Arte, o anche se non è arte con la a maiuscola, come sostengono i teorici, chi può negare che questa non sia la più buona, la più generosa delle arti?"

Marionetto

I RAME E IL TEATRO DEI COMICI DELL'ARTE: UN RICCO REPERTORIO

Il repertorio dell'800 per il teatro dei "comici all'antica italiana" è rappresentato da melodrammi, drammi storici, tragedie lacrimate, romanzi patetici o avventurosi, fantascientifici (quelli tratti da Jules Verne), fatti ispirati alla storia patria, cronaca nera o alle imprese dei banditi più famosi, con l'aggiunta di maschere tratte dalla Commedia dell'Arte tipo Arlecchino o Pierrot e caratterizzati dalla contaminazione tra sacro e profano.

Se, dunque, per quanto concerne il teatro di marionette e burattini, l'800 è ricco di opere riprese da una tradizione "alta", è anche vero che, tutto sommato, il rischio di cadere nell'aulico e nell'improprio, per un teatro essenzialmente popolare, diventa elevato.

Di qui il grande merito della famiglia Rame: il loro repertorio (pochissimi copioni, purtroppo, ci restano oggi) presenta caratteri popolareschi, lontani dalle pretese culturali e artistiche di altre compagnie contemporanee come quelle dei Colla e dei Lupi: la loro caratteristica è la nobilitazione di un materiale povero attraverso serietà e impegno professionale.

non è solo dei miei

Due sono i filoni alla base del loro repertorio:

- a) religioso-edificante ("Sansone", "Genoveffa", ecc.)

b) storico-cronachistico ("Gesta e morte del Biondin", "Le ultime ore e la decapitazione di Sante Caserio", "Le due congiure ovvero l'assassinio di F. Ferrer").

*attenuare:
rec. trucco
d
so' bello*

Lo stile si risolve in una trattazione rapida con dialoghi essenziali e in un'azione drammatica fondata su forti contrasti di passioni e vicende.

Il tutto viene accentuato dalla presenza della maschera piemontese di Gianduja che si esprime in dialetto e spesso non entra nel pathos dell'azione, rimanendo isolato nel suo linguaggio difficile ed in un discorrere un po' pazzo.³

Trasformato poi in una marionetta, da burattino, è una maschera con abiti colorati, generoso, spontaneo, amante degli scherzi e del vino.

Da uno studio fatto su alcuni canovacci della famiglia Rame, risulta, per esempio, che in un'opera come "Sansone", il cui tema era di origine biblica, ciò che veniva messo in risalto erano essenzialmente i toni forti delle passioni in conflitto ed il contrasto, come elementi altamente teatrali e d'effetto.

Un pubblico semplice e un po' ingenuo veniva così raggiunto grazie alla

³ Gianduja non deriva come Pulcinella ed Arlecchino dalla Commedia dell'Arte, ma dal teatro dei burattini e delle marionette ed ha origine a Canaglieto d'Asti nel 1808. Probabilmente legato al burattinaio piemontese Giovanni Battista Sales, animatore del Gironi, esiliato da Genova per le battute mordaci verso il Doge. Gianduja nasce come Gioan de la duja, l'olla in cui in Piemonte si conserva sotto grasso il salame, contratto poi in Gianduja.

velocità della successione di scene, all'alternarsi di dramma e comicità (le due figure di Sansone e di Gianduaia sono l'esempio di contaminazione di elementi sacri e profani).

720 P. 120
al
interius
A

"Allo spettatore ingenuo del loro teatro i Rame offrono emozioni che non devono lasciare traccia, poiché scaturiscono dall'elemento essenzialmente tecnico della loro arte che, in questo caso è divertimento, evasione dal quotidiano, una "meraviglia" che si rinnova, sulla scena, ogni giorno".⁴

"Genoveffa di Brabante, grandioso spettacolo di antichi tempi in 5 atti e 15 quadri ricavato dalla storia del canonico Schmidt", così è scritto sulla prima pagina del copione riadattato per uso proprio da Tommaso Rame, il "riduttore" della compagnia.

Il copione, come tutti gli altri del resto, presenta la firma del Riduttore, il luogo e la data di rappresentazione.

10 pensieri
E
oscuro

Rispetto al Sansone, sono passati solo pochi anni, però siamo di fronte ad una variazione di gusto. Non c'è alcuna pretesa psicologica.

Il filone che più ci interessa, però, per un discorso sui possibili riferimenti rispetto al teatro di Franca Rame, è quello storico-cronachistico.

Innanzitutto, abbiamo notizia dallo stesso Enrico Rame di una tendenza socialista ed anticlericale propria della sua famiglia .

⁴Tesi di Grazia Bistocchi, La Famiglia Rame, Urbino, 1967-68.

Sarebbe, tuttavia, una forzatura vedere esclusivamente in questo, il punto di contatto con il teatro specificatamente politico e di impegno sociale della Rame.

L'aspetto interessante è, comunque, l'entourage rispetto alla rappresentazione di eventi tratti dalla storia e dalle cronache contemporanee. Certo, non è un caso che, al di là del valore mai schiettamente anarchico e di contestazione dell'ordine costituito, i Rame scegliessero per le loro rappresentazioni storie di "banditi celebri", cari addirittura alla fantasia popolare che molto spesso vedeva in loro dei giustizieri e dei vendicatori dell'ingiustizia sociale: era la nota formula "rubare al ricco per ridistribuire al povero".

quindi
di cavalletti
e basculanti
presenza
A

La famiglia Rame, a quanto pare, non cadde mai in un facile populismo che si risolvesse in un semplice "strizzare l'occhio" al pubblico, tuttavia, in rappresentazioni come quella di "Le ultime ore e la decapitazione di Sante Caserio", la simpatia degli attori va tutta a questa figura di anarchico convinto e coerente fino all'ultimo, dell'alto valore sociale ed umano del proprio gesto omicida.

Gianduja, contrappunto comico alla serietà degli eventi si perde, via via, in questi lavori dove l'accento epico si fa più forte e viene, quindi, meno l'esigenza di stemperare alcuni ritmi più patetici e lacrimosi o aulici con elementi di tipo comico.

presenza
ho
iniziativa
un'azione
Gianduja non c'è più

Questa maschera, in genere, nell'utilizzo che i Rame ne fanno all'interno del loro repertorio, ha il valore di uscire dalla rappresentazione e quindi è, in nuce, l'elemento straniante che produce una sorta di rottura con l'immedesimazione del pubblico nella rappresentazione di forti contrasti di passione, fornendo uno stimolo alla risata e, quindi, uno stacco rispetto al possibile fraintendimento di intenti moralistici.

Se il loro teatro, infatti, ha una matrice morale che si afferma con l'adesione ai valori popolari, anche quelli più tradizionali, va detto però, non trascende mai nel moralistico, ovvero nell'utilizzo di un mezzo espressivo a fini pedagogici o moralizzanti.

GLI SPETTACOLI PIÙ RAPPRESENTATI DALLA FAMIGLIA RAME

69 spettacoli

Il Cardinale	La Suonatrice d'Arpa
Giulietta e Romeo	Bianca e Fernando
I Piombi di Venezia	Il Feudatario
Linda di Chamonay	Malacarne
Il Povero Fornaretto di Venezia	Trovatelle di S.M.
Margherita Pusterla	La Macchia di Sangue
Otello il Moro	Gianni di Calè
Le due Orfanelle	L'amore di Tre Re

La Forza del Destino	Il Caporale Simon
Il Diavolo di Parigi	Maria Giovanna
Una Causa Celebre	Parricida
Pia dei Tolomei	Patria
Rigoletto	Juan Iosè
Tosca	La Campana delle Otto Ore
La Ruota Maledetta	I Postiglioni
Il Trovatore	Il Bravo di Venezia
Antonio Gasparoni	I Due Sergenti
Il Padrone delle Ferriere	La Favorita
I Rantzau	Poveri Bimbi
Ernani	Gerla di Papà Martin
La Povera Maria	Fedora
L'Africana	La Sonnambula
Lucia di Lamemour	Quo Vadis?
La Figlia Maledetta	Nerone
Dio non Paga il Sabato	Ponte dei Sospiri
Spazzacamini della Valle D'Aosta	Conte di Montecristo
La Colpa Vendica la colpa	I Due Derelitti
La Croce Maledetta	I Figli di Nessuno
La Gioconda	La Figlia di Jorio

L'Orfanella della Svizzera	Addio Giovinezza
La Coscienza Pubblica	Maria Stuarda
Amleto	Cena delle Beppe
Norma	La Battaglia di Legnago
La Portatrice di Pane	Musolino
Loengrin	Maino della Spinetta
La Pianella perduta nella Neve	Ballo in Maschera
Il Bastardo del Duca d'Argil	S. Giovanni Battista
La Statua di Carne	S. Agnese
I Promessi Sposi	S. Francesco d'Assisi
La Passione di N.S. Gesù Cristo	L'Ave Maria
La Casta Giuditta	Santa Lucia
Maestrina	Santa Giovanna d'Arco
La Traviata	Genoveffa
Scampolo	La Notte di Natale
Aida	Gira la Gobba
Gesta e Morte del Biondin	Le Due Congiure ovvero l'assassinio di F. Ferrer

Le Ultime Ore e la Decapitazione di Sante Caserio

*L'armonico del carcere di Livorno
Guglielmo e Romeo*

FRANCA RAME FIGLIA D'ARTE

Questo breve excursus sulle caratteristiche e sul tipo di teatro della famiglia Rame, ha lo scopo, in questa sede, di mettere in evidenza l'origine di alcuni aspetti del processo creativo drammaturgico di Franca Rame e alcune peculiarità che sono proprie della sua concezione di teatro.

Vorrei ricordare, a tal proposito, quell'enunciato gramsciano, riferito al ruolo dell'intellettuale organico, tanto caro, peraltro, all'esperienza di Dario Fo e Franca Rame soprattutto nella fase di uscita dai circuiti "ufficiali" ⁽¹⁹⁶⁸⁾ in nome di una nuova espressione di cultura popolare, in quella fase intensissima di dibattito degli anni '60-'70 sul teatro nuovo come recupero di una tradizione antica; specificatamente "bassa", espressione dell' "altra cultura", che ha un proprio lessico, un proprio linguaggio, una creatività fondata su altri valori.

L'enunciato dice: *"conoscere da dove veniamo per sapere dove vogliamo andare"*.

Nel caso di Franca Rame la tradizione sta nelle sue stesse origini, in quanto il bagaglio di esperienza teatrale popolare nella sua famiglia aveva una trasmissione orale di genitori in figli e, quindi, il suo andare verso il nuovo, poi, nel corso dell'attività svolta al fianco di Dario Fo, ha coinciso proprio con il recupero e la riattualizzazione di quell'antico su cui, da vera figlia d'arte, ha lavorato in termini di assimilazione e mimetizzazione.

“Attraverso l'esperienza di Ci ragiono e canto (1966) Fo è stimolato a precisare meglio il significato del proprio lavoro, sia nei contenuti che devono vivere nei propri spettacoli, sia nel rapporto con il pubblico. In un'intervista del 1967, parlando dei criteri con cui ha adattato ed allestito la "Passeggiata della domenica" di Georges Michel, dice: << Non è un caso che ... io mi sia rifatto a una nostra tradizione, ai gesti della commedia dell'arte e alle musiche antiche popolari, in quanto ritengo che a teatro, tanto più si va sperimentando verso il nuovo, tanto più occorre affondare nel passato, si intende nel passato che ci può interessare; ed a me interessa soprattutto un passato che sia attaccato alle radici del popolo, cioè che parta dalle manifestazioni di vita e di cultura del popolo, come fonte essenziale di solidità e di ampiezza di rappresentazione sia della vita, sia della cultura, per poter esprimere nuove ricerche e saggiare nuove indagini, sulla base del concetto del 'nuovo nella tradizione' al quale sono legato >> .⁵

Quale terreno di incontro migliore tra i due, quindi, nel loro sodalizio umano e professionale, di questa comune volontà di "mettere le mani" su un bagaglio di esperienza, antico, sedimentato e, mentre nel caso di Fo si tratta di "ripescare" nella memoria del popolo, nel caso della Rame, si tratta di riaffondare nella propria memoria alla ricerca di quelle assonanze, quei ritmi, quegli stilemi privilegio esclusivo dei figli d'arte.

⁵Dario Fo in L. Binni, *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani, 1975, p. 223

Su questa base cerchiamo ora di delineare cosa effettivamente ha significato nel suo modo di vivere il teatro il fatto di essere "una Rame".

Innanzitutto, c'è da dire che la tecnica teatrale che i Rame ereditarono dai loro antenati (lei stessa, Franca, rimanda ad una ipotetica origine della famiglia in termini artistici al 17° secolo) era la capacità di recitare a soggetto.

Tale tecnica, come è noto, implica un alto grado di flessibilità attorica: ^{, nei casi più fortunati} ^(affossa in pratica) con un paio di prove, senza alcun testo e con l'aiuto di una scaletta, gli attori della compagnia potevano attivarsi in una rappresentazione praticamente su qualsiasi soggetto.

Per loro il teatro era fondamentalmente una tradizione orale, un'arte (o lavoro professionalmente serio) che si poteva imparare soltanto sul palcoscenico a cospetto del pubblico e, soprattutto, un pubblico costituito da "gente comune".

Quando arrivava in un paesotto, la compagnia riusciva a raccogliere una platea di contadini ^{insolti - erano subbellificati da un} ignoranti e lavoratori manuali che non avrebbero sicuramente ^{accettato} percepito un tipo di teatro pretenzioso ed altisonante.

Franca Rame ricorda che i suoi parenti, spesso, si informavano sulla storia della gente del luogo, prendendo poi appunti e lavorando in comune sulle storie, mettevano in brevissimo tempo in scena quelle più interessanti, in modo da creare con il pubblico locale un rapporto di

immediatezza, di affinità, di "terreno comune" di identificazione.

In un'intervista Franca Rame dice testualmente: "...C'è un'altra cosa
(sta per essere)
che io trovo fantastica: i miei arrivando in una nuova piazza *del luogo* realizzavano
un'inchiesta per conoscere le origini, la "storia" o gli scandali. Raccoglievano i
dati *?* e poi li esponevano e li mettevamo in scena. La gente diventava matta,
vedeva concretizzate cose che aveva sentito raccontare, fatti di cento,
cinquant'anni prima e c'erano addirittura personaggi ancora vivi e si
riconoscevano lì, sul palcoscenico. Ci amavano molto. Il nostro lavoro piaceva
essenzialmente perché non facevamo la parodia ma cercavamo di ricostruire
fedelmente i fatti. La tradizione della mia famiglia risale al tempo della
Commedia dell'Arte e, infatti, questo tipo di improvvisazioni solamente chi ha
addosso la Commedia dell'Arte *lo* può fare."⁶

Questo dato documentale ed archivistico, direi, è rimasto come un
punto forza del suo modo di concepire l'evento teatrale: colpisce, per
esempio il fatto che tutto l'archivio presso il CTFR (*Centro* Teatrale Fo-
Rame) in Via Piave a Milano, in cui sono raccolti i 40 anni e passa della
loro attività teatrale, sia il risultato di un lavoro certosino della Rame, di
raccolta di materiale di ogni genere, dalle recensioni critiche della stampa,
alle tesi di laurea, *le pagine staccate dalle trascrizioni dei testi di Fo*
ai testi, video, saggi critici, materiale fotografico,

⁶Franca Rame, da un'intervista rilasciata alla Prof. Serena Anderlini per la rivista bimestrale Il Ponte, luglio-agosto 1988.

insomma tutto ciò che è legato alla memoria storica di un teatro che sicuramente anche per questo tipo di lavoro, più nascosto, ma non per questo meno importante, rimarrà nella storia della cultura teatrale italiana, come uno degli eventi più importanti del novecento.

Anche il tipo di ricerca documentaria che la Rame fa prima di ogni nuovo lavoro, parte sempre dal presupposto che il fatto teatrale abbia bisogno di una verifica costante di dati: lettura di giornali, di libri inerenti all'argomento, sondaggi di piazza (basti pensare all'importanza del valore d'inchiesta e documentario negli spettacoli degli anni '70, i cosiddetti "spettacoli di intervento"). Non per cadere in una facile dietrologia, ma a parer mio, il fatto di aver partecipato fin da bambina ad un tipo di teatro che con ricerche, inchieste, curiosità andasse verso la gente e ne traesse spunti creativi per il proprio mestiere, ha influenzato il suo atteggiamento mentale successivo verso il lavoro teatrale.

Quando, poi, nella sua famiglia, si dava spazio al repertorio tipico, che andava da Shakespeare ad Ibsen, la recitazione a soggetto di tipo realistico e improvvisato, consentiva loro di tradurre i classici nel linguaggio del popolo, fungendo così da mediazione tra la tradizione drammatica e la cultura contadina.

Se l'interesse del pubblico fosse durato più a lungo rispetto al loro repertorio, la soluzione era quella di mettere in scena un romanzo la cui

è un
nicheloni

trama veniva raccontata, a brevi cenni, dal capocomico alla compagnia, che l'avrebbe recitata con l'aiuto della scaletta, ovvero, a detta della Rame "...

Si faceva una "scaletta", una sequenza degli avvenimenti più importanti e la si metteva in quinta da una parte e dall'altra del palcoscenico, in modo che ognuno sapesse cosa stesse capitando in quel momento; poi si entrava in scena e si recitava a soggetto. Anche l'Amleto lo recitavamo a soggetto".

Va
usato
il
metodo

! ~~no!~~

E ancora Franca Rame così esprime il legame profondo con le sue radici: "...Certamente ai miei genitori devo molto, anzi, tutto. E voglio chiarire: non è che mio padre o mia madre mi abbiano mai dato delle "indicazioni di regia" insegnato a sviluppare una scaletta, distribuire i movimenti, le luci sulla scena come da didascalia, o altro, così come si dice nel linguaggio tecnico corrente. Non si è mai parlato di teatro, in casa, se non usando il linguaggio di casa. In quinta mia madre, fra una battuta e l'altra, prima di dirmi. "Va' che tocca a te!", mi chiedeva se avevo fatto i compiti, che cosa aveva detto lo zio, se mi ero messa la maglia di lana, ecc. Sono parole che ho appreso solo dopo, quando sono andata a lavorare in altre compagnie e successivamente con Dario. In verità ancora oggi mi suonano strane, artificiali. Io credo di aver appreso il mestiere del teatrante così come ho imparato a stare a tavola. Stare in scena per me ha coinciso col muovermi fra i

⁷ Citata intervista rilasciata alla prof. Serena Anderlini.

miei genitori, fratello e sorelle, in presenza di un pubblico pagante. Prima ancora di saper leggere o scrivere, così come si impara da bambini in una scuola di Stato, io ho imparato a stare sulla scena".⁸

Se ci rifacciamo, poi, alla definizione dei "Figli d'arte" fatta da Sergio Tofano in un interessante saggio sulla vita teatrale del primo trentennio del '900, dal titolo *Il teatro all'antica italiana*, vediamo quanta importanza per l'*habitus* mentale e per il retaggio culturale di Franca Rame abbia potuto avere l'essere nata figlia d'arte a tutti gli effetti. Si legge, infatti, in questo saggio: "...Qui si parla, naturalmente, dei veri figli d'arte, quelli di razza; che, ad esserlo in senso assoluto, non bastava essere nato da attori. Per averne il sacro crisma, la prima condizione era l'anzianità della discendenza... Esistevano alcuni nomi di ceppi famosi le cui radici si sprofondavano nella lontananza delle cronache...Ma il miglior titolo al nome di figlio d'arte era quello di aver succhiato, con la linfa materna, prima di venire al mondo, la passione del teatro nel teatro stesso e aver partecipato ancora ignoto, dal buio di una matrice, alle emozioni della sua vita. C'erano attrici, infatti, allora, che continuavano a recitare fino all'ultimo momento...

Ma non bastava essere nati 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,

⁸Franca Rame, da un'intervista rilasciata a Walter Valeri per la rivista Sipario, novembre 1992.

se lo porta in camerino... Poi crescendo, appena si regge in piedi comincia a sgambettare per i corridoi dei camerini o a ficcare il naso tra le quinte durante la recita: così la nozione della finzione scenica diventa a poco a poco per lui 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 pubblico senza meraviglia e senza paura, come se si trovasse a casa sua, rifacendo con la più semplice disinvoltura per mimetismo ereditato, quanto gli ha detto di fare. E quando avrà imparato a parlare, se avrà qualche battuta da dire, ha già talmente familiari nell'orecchio le intonazioni ascoltate sera per sera che non c'è da sorprendersi se le ripeterà spontaneamente, con quel tanto di falsa verità che hanno i bambini quando ripetono a pappagallo le battute che sono state loro imbeccate: Da quel momento seguirà i genitori in tutti i viaggi, trascinato di teatro in teatro, di paese in paese, come una valigia... La loro era una recitazione particolarissima, a orecchio, tutta fatta di reminiscenze, di echi lontani, risonanze, richiami, nei quali erano fuse ed amalgamate tutte le intonazioni e le cadenze e le appoggiature e le inflessioni e gli accenti e i manierismi e i brignai di cui la tradizione aveva imbevuto gli attori nati dal palcoscenico. Tutta un'incrostazione di antichi toni e vecchi modi che ognuno di questi attori portava dentro di sé, di lontani accenti rimasti sospesi nell'aria dei palcoscenici come un contagio al quale era difficile sfuggire... I figli d'arte recitavano come gli uccelli fabbricano i nidi e i castori scavano le tane, così, per un

insegnamento misterioso della natura ... ⁹ .

Tutto ciò chiarisce e motiva quella grande capacità propria della Rame di anticipare la reazione di un determinato pubblico e, soprattutto, la sua incredibile tendenza alla parola ed al gesto semplice, epurato da qualsiasi elemento eccessivo, teatralmente impreciso, culturalmente volgare.

E' una semplificazione rispetto a qualsiasi cerebralismo a teatro, rischio, peraltro, più probabile quando ci si trova di fronte ad un teatro comunque letterario, cioè scritto, quale è quello suo e di Fo, anche se poi la stesura del testo definitivo può avvenire dopo anni di integrazioni rispetto all'originaria messinscena ed è il frutto dell'esperienza "spettacolo" che, ogni sera, dall'incontro col pubblico, si arricchisce di nuovi elementi accuratamente selezionati.

Infatti, anche su quest'ultimo metodo drammaturgico il principio della collaborazione di Franca Rame rispetto ai testi di Fo verte su un dato di esperienza della percezione del pubblico, acquisita con la tecnica della recitazione a soggetto, che non risparmia alcuna critica, tanto da essersi lei stessa e venire definita dallo stesso Fo "il tiranno" della compagnia che insiste in continui cambiamenti finchè non si accettano quelli che lei reputa migliori, partendo sempre dal presupposto che la risposta del

⁹Sergio Tofano, *Il Teatro all'Antica Italiana*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 71-75

pubblico è la molla che induce lo spettacolo al proprio incessante miglioramento.

Si legge in alcuni suoi appunti critici alla preparazione dell'opera "Sghignazzo" dal titolo "Consigli di Franca a Dario per Sghignazzo:

"Rivedi labirinto- loro parlano c'è gran casino-RIVEDILO! Ci vuole pulizia - Semplicità" e ancora "Verifica con Carolin gli ^{la decisa, lo spazio che trovo} ~~orari~~ ^{alla} delle battute politiche e ^{storia} e pensaci su - taglia e poi puoi rimettere dentro - ma prima taglia" ed infine "Ti prego di scusarmi con tutti (la compagnia) se sono stata per caso invadente - mia intenzione era solo aiutarti ed aiutare loro!" ^{Sei tu che hai aggiunto parole eccessive alle prove}

Ho inserito questi brevi appunti conservati nel suo archivio, scritti a penna disordinatamente, in un linguaggio conciso e quasi in codice, perché mi è parso importante evidenziare la mistione di decisione, perentorietà, come risultato di una ^{di Fo scelta} ~~consapevolezza~~ ^{"Il III occhio"} professionale di Franca Rame, peraltro ribadita anche da lei nell'intervista concessami, e, al tempo stesso, quella sua capacità al ridimensionamento e all'umiltà che le deriva, a mio avviso, dal riconoscimento del valore e dell'alto livello di professionalità dello stesso Fo: un difficile equilibrio tra autonomia e collaborazione che caratterizza la figura della Rame e ne decreta fascino personale e scelte artistiche.

Una altro elemento che ha una chiara matrice familiare per Franca Rame è la sua concezione della professione dell'attore.

Abbiamo accennato alla concezione dei Rame che vedevano nel loro modo di fare teatro una professione da affrontare con serietà, con duro lavoro di preparazione: nessuna velleità artistica, solo dedizione verso un pubblico semplice, ancorato al mondo del lavoro e costante ricerca di un perfezionamento dei mezzi tecnico-espressivi su cui contare.

senza fine

Questa visione del teatro come di un mestiere acquisito con fatica, artigianalmente e che curava la preparazione dell'evento spettacolare attraverso una partecipazione di tutti i membri della compagnia, la non specializzazione e la non divisione del lavoro in termini rigidi, ma partecipativi, è fluita, successivamente, anche nel tipo di attività posteriore della Rame, fornendole un modello interpretativo della realtà dell'attore: un lavoro come un altro, da dover esplicitare con diligenza e con responsabilità, ma senza darvi un eccessivo connotato di mitizzazione (Franca Rame non è mai stata l'attrice inserita nello Star-system, modello che ha sempre rifiutato anche per scelta ideologico-politica chiaramente, come, del resto, rifiuta l'etichetta onorifica di "grande attrice").

*non un
acc
odio
di stile*

A tal proposito, ci rifacciamo ancora all'analisi fatta da Tofano sui figli d'arte. Ad un certo punto così si legge: "... *Alla base del loro mestiere c'era sempre un fatto abitudinario, un fenomeno inconscio di istinto naturale. Questo nasceva dalla circostanza che per tanto tempo i comici avevano formato una casta chiusa, tenuta a parte dagli altri strati sociali, cosicché i suoi*

componenti non avevano altra strada aperta che quella per la quale la nascita li aveva avviati: e il loro talento, non avendo potuto esplicarsi in altre direzioni, si era tutto sviluppato in quel campo dove gli era concesso di spaziare liberamente. Così il figlio d'arte nasceva prigioniero del suo mestiere. E le diserzioni erano rarissime...¹⁰.

Ciò spiega, quindi, quello che potrebbe vedersi come una "forma mentis" tipica di figlia d'arte: il fatto, cioè, di vivere la propria condizione di attrice non come una libera scelta, quindi caricata del valore dell'ambizione, ma come un fatto ereditario, acquisito geneticamente, quindi rispettato e condotto con quella fierezza con cui si gestisce un patrimonio familiare acquisito.

Sempre nell'intervista rilasciata a Serena Anderlini nel 1984 Franca Rame, a tal proposito, sottolinea: "...Mi sono trovata con questo lavoro ma non l'ho mai amato perché è un lavoro fatto per la vetrina. Occorrerebbe vestirsi in una certa maniera, avere certe relazioni pubbliche che io non ho e cose del genere..."¹¹.

¹⁰ Sergio Tofano, op. cit., p. 75

¹¹ L'apparente contraddizione tra accettazione-rifiuto del proprio mestiere di attrice va ancora una volta a sottolineare una tendenza propria dei figli d'arte, così chiaramente espressa da Sergio Tofano, op. cit., pp. 77-78: "...Quel sentimento di solidarietà fra loro, come una Massoneria, che li faceva pronti a prodigarsi uno per tutti e tutti per uno, quel senso di devozione alla propria casta e di orgoglio per la loro origine. Ma soprattutto quell'attaccamento cieco, ostinato, commovente al proprio mestiere che a parole maledicevano, ma per il quale in effetti sapevano accettare i più duri sacrifici e le più penose rinunce. Oggi, i nuovi attori arrivati in palcoscenico per vie estranee hanno portato in arte più istruzione e più educazione...: ma nessuno, o pochissimi, possono vantare come i figli d'arte, altrettanta passione e altrettanto disinteresse."

O.K.

Bello!

Semplici

Al fianco di Fo, mettendosi in proprio e formando compagnia, la sua funzione acquisiva sempre più un ruolo pluridimensionale, funzionale ad un discorso d'insieme: è il retaggio familiare e, ancora oltre, sull'orma antica dei comici dell'arte, per i quali arte significava controllo pieno di tutto il processo teatrale, da quello artistico-creativo (l'identificazione tra attore-autore) a quello gestionale, a quello critico-creativo, di verifica, cioè, attraverso il confronto col pubblico, di un materiale che prima ancora di essere artistico fosse rispondente ai requisiti elementari richiesti al loro mestiere e cioè far ridere o piangere il pubblico pagante o, comunque, riunito per una comune aspettativa. Questo retaggio per cui, quindi il vero prodotto dell'attore-autore non è la propria arte, bensì la reazione prodotta sul pubblico, la sua rispondenza o meno agli stimoli emotivi ed intellettivi, ha condotto Franca Rame ad acquisire una tecnica ed una padronanza tale sul palcoscenico, da garantirsi l'attenzione costante della platea e a verificare, anche in seguito, all'interno di un teatro politico, ideologicamente rivolto ai contenuti ed alle modalità della cultura popolare, un modello di fare teatro che prima ancora di andare al popolo venisse esso stesso, per la sua biografia artistica, dal popolo.

Dario Fo ha spesso sottolineato la grande importanza che questa tradizione ha avuto per lui come autore di testi teatrali, come le origini di Franca Rame siano state significative per lo sviluppo di tutto il loro modo

di fare e concepire il teatro, fino al punto di sostenere che il senso per le situazioni teatrali e la capacità di centrare la sua critica, caratteristici della Rame "non è soltanto un fatto d'istinto, ma è un fatto di cultura popolare"¹².

"Anche lei (F.Rame) va fuori chiave, improvvisa, anche lei "esce", anche lei gioca fingendo di prendersela col pubblico, fa commenti sulla donna che ride in platea, sullo spettatore maschio che si risente... Questa abitudine a rompere completamente, verticalmente la scena fa parte della sua cultura prima che della mia. Lì viene fuori il mestiere tramandato da ³quattro secoli nella storia della famiglia. Infatti, proiettando le memorie di tutti i suoi avi, si può quasi ricostruire la storia del teatro italiano; di quello popolare, s'intende. Franca per esempio non è una fanatica di lettura di testi antichi, ma a volte le escono degli stilemi che sono "storici", e io mi meraviglio. Le chiedo: "Ma da dove ti viene questo?". "Cosa?". "Ma questo lazzo che hai fatto". E lei: "Ma, non so, credo sia legato alle memorie, l'avrò visto fare da bambina o, forse, l'ho imparato quand'ero ancora nel ventre di mia madre, sul palcoscenico, dato che sta' matta ha recitato incinta di me fino all'ottavo mese". Ad ogni modo certe vocalità, certi ritmi in controttempo, certe nasalità che sono del tutto maschili, che non sono assolutamente del repertorio delle attrici, certe gutturalità che lei usa, non le ho mai sentite usare nel teatro comico femminile"¹³.

¹² Intervista con Dario Fo su Franca Rame e le sue figure teatrali, in *Il teatro politico di Dario Fo*, Quaderni di cultura e classe, n.14, Milano, 1977, p.150.

¹³ Dario Fo in L. Allegri, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, Bari, Laterza, 1990, pp.43-44.

Abbiamo, infatti, accennato al modo caratteristico di fare teatro popolare della famiglia Rame che era il risultato e di una padronanza totale dei propri mezzi espressivi, tipica dei Comici dell'Arte, quindi un fatto tecnico, e di una concezione fondamentale del pubblico come creatore attivo e originale dello spettacolo.

Se la struttura stessa dell'intreccio e dei personaggi rompeva continuamente l'illusione scenica, la finzione, originando quel dato metateatrale di grande fascinazione ed inconsapevole epicità al tempo stesso (l'uso della marionetta Gianduja nel prologo, per esempio, o come contrappunto comico alla drammaticità di determinate rappresentazioni aveva una funzione inconsapevolmente straniante), dall'altra parte, il continuo gioco di "rimbalzo", di spunti tra attori e pubblico, riconduce il teatro dei Rame al teatro popolare di piazza ed alle feste collettive (p.e. il carnevale) come le conosciamo dal Medioevo quando non c'era una divisione netta tra attori recitanti e spettatori passivi.

All'interno di una forma storicamente definita del riso popolare nel senso di un uso storico del comico da parte delle classi subalterne, *"il carnevale era uno spettacolo 'universale', nel senso che tutto il popolo vi partecipava immediatamente e realmente: spettacolo senza ribalta, in cui tutti partecipavano a tutto, senza il tramite di mediazioni. La spontanea visione del mondo delle classi popolari non vi era indicata o suggerita da storie esemplari,*

da modelli visivi, da formule didascaliche, non subita da spettatori passivi, neutrali fruitori estranei al senso implicito dello spettacolo stesso, ma vissuta nel suo stesso farsi, nel suo affermare un universo di radicale libertà, un contatto immediato di tutti con tutto".¹⁴

Se questo, dunque, è il presupposto del teatro popolare da cui Franca Rame ha attinto, va da sé che la sua scelta, in linea e con la propria origine e con i percorsi politico-artistici successivi, in sintonia con Fo, andasse verso il recupero di una epicità che fungesse da antidoto al teatro "borghese": al naturalismo, alla 4° parete, all'immedesimazione, alla catarsi.

Quest'ultimo concetto, infatti, la catarsi, fu utilizzato da Aristotele in difesa della tragedia: provoca "timore e pietà" e aiuta lo spettatore, mediante l'immedesimazione con gli stati d'animo dell'eroe a liberarsene attraverso la rappresentazione teatrale.

La tragedia, pertanto, costituiva per Aristotele una funzione essenziale per il mantenimento dell'ordine stabilito proprio grazie al processo di adattamento dell'individuo all'ordine sociale esistente, adattamento espresso dalla risoluzione del conflitto presente nella tragedia stessa.

E' evidente che una tale concezione del dato culturale teatrale sia possibile solo partendo dal presupposto dell'unicità della cultura, come

¹⁴Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 177-178.

fenomeno al di sopra delle classi, pretendendo, quindi, che la cultura sia
"una, così come è una la luna e uno è il sole che splendono indifferentemente
per tutti quelli che vogliono e se ne sanno servire".¹⁵

Contro questo dato, falsamente anonimo del fare cultura, Franca Rame
ha reagito riproponendo, invece, la parzialità della scelta culturale come un
valore, in nome di un'esperienza originaria che aveva fatto del mondo degli
umili e dei loro problemi, il proprio punto di riferimento.

Non che la famiglia Rame avesse scopi nettamente o prettamente
ideologici e politicizzati, ma è certo che, sia nella forma, sia nell'interesse
per alcuni temi scottanti del mondo del lavoro, degli umili a cui il loro
teatro era rivolto ("I figli di nessuno", un'opera sui pericoli del lavoro in
miniera, per esempio), sia quell'ideologia anticlericale e socialista che
costituiva, comunque, la chiave di lettura degli eventi sociali, fanno sì che
si possa interpretare il teatro successivo della Rame tenendo conto di una
continuità, che, tendenzialmente, non viene sottolineata, legando, invece,
il suo iter politico-artistico successivo, esclusivamente all'incontro con
Dario Fo.

A riprova di ciò, lei stessa, Franca Rame, dice: "*Tutti i discorsi politici
che Dario e io facciamo in questi anni i miei li avevano già messi in pratica,
cent'anni fa... Il teatro era legato alla vita stessa della gente. Ho dei documenti*

¹⁵F. Rame in *Le commedie di Dario FO*, Torino, 1975, vol. III, p. IX.

(A)

foto:
in
teatro,
sono
sua
propria
che si
sono
riferiti

in cui si legge che durante la guerra del '15-'18 la Camera del lavoro di Castellanza ringrazia la mia famiglia per aver fatto spettacoli per le filande occupate dalle maestranze. Quando Dario mi disse nel '68: 'Facciamo spettacoli per le fabbriche occupate ^{ho risposto} gli dissi: 'Per me non c'è niente di nuovo, tutto si ripete' ".¹⁶

Un ultimo accenno, va alla scelta propria della Rame di una forma di teatro più propensa al territorio comico-satirico rispetto all'ambito tragico-drammatico.

*non è una scelta
è intrinseca per me "Beppe"
in un testo, anche
che sia
come dire
o come un'isola - naturalista
ci deve essere una parvenza
per avere lo spettacolo*

Qui va fatta una precisazione: il rinnovo di quell'istanza epico-realistica propria del teatro di provenienza, familiare, della Rame che prevedeva, comunque, come abbiamo visto, tanto elementi di contaminazione tra sacro e profano, quanto elementi di commistione di comico e drammatico, si arricchisce, nel tempo, di una componente essenzialmente satirica, che diventa una peculiarità propria della sua drammaturgia e, di qui, la nuova istanza, frutto dell'incontro con Fo e di una presa di coscienza culturale e politica.

Questa è la grande "trovata" drammaturgica di Franca Rame, ovvero l'aver saldato una forma o modulo stilistico comico-satirico, in quanto espressione di un ribaltamento proprio della cultura popolare, ad una

¹⁶F.Rame, intervista Domenica del Corriere, 26.9.81, n.39, anno 83.

revisione riattualizzante del tragico, in quanto portatore di grandi tematiche, universali certo, ma verificabili realmente solo nell'ambito di un "umano" socialmente collocato e vincolato ai propri "bisogni primari".

Questa operazione, a mio avviso, culturale in senso lato, prima ancora che specificatamente artistica, ha un senso se rapportata a quel processo operato da parte della cultura "alta" nella duplice modalità dello svilimento nei confronti del satirico-grottesco e di depauperamento di tematiche nei confronti del tragico: così facendo la storia del teatro, via via, si è ritrovata dinanzi a formule teatrali quali il dramma e la commedia, "addolcite" certamente nell'uso storico che se ne è fatto, ma anche essenzialmente defraudate del loro contenuto innovativo.

E' quindi un processo di riappropriazione del contrasto¹⁷ che la coppia Fo-Rame mette in atto in un fare teatro che, rifacendosi ad Aristofane, a Ruzzante, ai giullari medioevali, ai comici dell'arte, a Moliere fino al nostro Totò ed Eduardo De Filippo mette in campo, se non in gioco, un meccanismo di visione dell'uomo che è sempre totalizzante, mai assoluta,

¹⁷D. Fo in Luigi Allegri, op. cit. p.5-6: "E' quasi una costante meccanica: là dove una forma satirica non possiede come corrispettivo la tragedia, tutto si trasforma in buffoneria. La tragedia come dramma della fame, come terrore e rifiuto della violenza in tutti i sensi, il problema del rispetto umano, il problema della dignità e qualità della vita, il problema del rapporto con la morte, il problema dell'amore, della sessualità è il grande catalizzatore del comico satirico. Dove manca quella spinta le satire daranno sempre sul parodistico, sul fredduristico da vignetta o addirittura sul "puttanesco". Anche se il soggetto preso a pretesto è il medesimo, ad esempio il sesso, in un caso ci sarà una sana voglia di fantasia, di immaginazione, una sollecitazione di impulsi primari, di carica vitale, nell'altro caso proprio soltanto la toccataccia, il lazzo volgare, triviale, fine a se stesso e, soprattutto, gratuito".

nel senso di un uomo capace di ridere complessivamente del proprio tragico, mantenendo però sempre attivo il pungolo di un'intelligenza selettiva e discernente.

OK

PIU' EMPLECTICA!

A completamento di ciò va anche aggiunta la convinzione, propria della Rame che la percezione culturale dei problemi femminili, o meglio, del punto di vista al femminile, sia sempre stato vincolato, soprattutto a teatro, ai canoni della drammaticità, di una serietà incapace, alla fine, di utilizzare lo strumento pungolante della fantasia e dell'ironia, rispondendo, così, ad un modello maschile "alto" del serio come "convenienza", moralità, razionalità etica, che ha relegato, da secoli, il riso in un "territorio minore": quello della superficialità, della perdizione, della follia e più in generale del corpo.

Dal momento che il riso "abbonda sulla bocca degli stolti", può diventare pericoloso, perché la risata dissacrante può proporre un modello di "stoltezza" generalizzante, capace di sovvertire gli schemi dell'ordine e della misura: a questi schemi la donna non ha saputo reagire, contrapponendovi soltanto e da sempre un meccanismo di autocompatimento e di isolamento. Se il pianto, infatti, è un fatto individuale ed isolante, la risata, come è noto, produce il contagio, si espande e, con essa, l'idea (talvolta rivoluzionaria) su cui cammina.

Ecco perché Franca Rame nel prologo del suo spettacolo Tutta casa,

letto e chiesa poteva con ironia e con fermezza affermare: <<L'ultimo brano è la Medea di Euripide, che presenterò prima di recitarvelo. Lo spettacolo è in chiave comico-grottesca. Lo abbiamo scelto apposta: prima di tutto perché noi donne sono 2000 anni che andiamo piangendo e questa volta ridiamo insieme e magari ci ridiamo anche dietro, e poi perché un signore che di teatro se ne intendeva molto, un certo Molière, diceva: "Quando vai a teatro e vedi una tragedia, ti immedesimi, partecipi, piangi, piangi, piangi, poi vai a casa e dici: come ho pianto bene questa sera e dormi rilassato. Il discorso politico ti è passato addosso come l'acqua sul vetro. Mentre invece per ridere - è sempre Moliere che parla - 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".

Ci auguriamo che questa sera qualcuno se ne torni a casa con la testa inchiodata! > >¹⁸

¹⁸Dal Prologo di Tutta casa, letto e chiesa, in Dario Fo e Franca Rame, *Venticinque monologhi per una donna*, Torino, Einaudi, 1989, Vol. VIII, p. 9.

CAPITOLO II

IL TEATRO POLITICO

IL MESTIERE DELL'ATTRICE: LA POLITICA ARRICCHISCE E MOTIVA LA STORIA DI UNA NON SCELTA

Ho nel capitolo precedente sottolineato come, rapportandosi al proprio mestiere di attrice, tradizionalmente inteso, Franca Rame, da sempre, lo abbia considerato in termini critici: il significato vero e la piena accettazione di una non-scelta quale essa è stata (evidenzio ancora una volta il peso, a livello di mentalità, dell'essere figlia d'arte) si è avuta solo grazie al suo grande impegno nel politico e nel sociale.

Utilizzando il teatro quale mezzo espressivo e comunicativo, nel fare cioè, brechtianamente, del teatro l'esemplificazione di un processo politico-sociale che lo trascende, la Rame è stata, dagli anni "caldi" del '68 e della "rivoluzione culturale" italiana ad oggi, al fianco di Dario Fo, una delle principali interpreti e testimoni del proprio tempo, collocandosi al centro delle battaglie sociali e politiche più importanti e trasformando, inoltre, aspetto non secondario, tale materiale attivo in un "fatto culturale" alternativo rispetto ai moduli interpretativi della "cultura ufficiale", in un fare cultura che non prevedesse mai la scissione fra teoria e prassi.

Attrice epica, un caso isolato nel panorama teatrale italiano, Franca Rame, a confronto con altri attori, ha sempre utilizzato molto del suo tempo per attività politiche che all'apparenza nulla hanno a che vedere col teatro.

Cercando di dare una definizione di attore epico, potremmo così caratterizzarlo: l'attore epico è colui che tende a ricreare, da solo, spazi, ambienti, facendo immaginare e sollecitando lo spettatore a reinventare criticamente ciò a cui lui allude attraverso gesto-parola-pause-azione, capace di riprodurre, cioè, con mezzi espressivi epici, orali-narrativi, la realtà.

In questa prospettiva, appare evidente, a parer mio, che il presupposto pratico alla base del concetto di "teatro epico" sia che l'attore abbia un messaggio personale che dal pubblico possa essere inteso come messaggio comune.

Il che esige e conoscenza dei meccanismi sociali, e una consapevolezza di ciò che può interessare al pubblico: tutto ciò, però, proposto non come demagogia politica ed opportunismo di argomenti. Lo stesso Fo nel libro intervista di Luigi Allegri così sviluppa il concetto di "impegno politico":

"...Noi facevamo dei testi che parlavano dei problemi che stavano sulla pelle della gente che veniva a teatro. Credo fosse la prima volta che un operaio non si sentiva ^{sc} estraneo alla storia che veniva rappresentata sulla scena. Anzi, per la prima volta gli capitava che gli stessero parlando proprio di lui, dei suoi

problemi".¹⁹

Insomma, il pubblico che va alle rappresentazioni del teatro Fo-Rame è già selezionato nella mentalità, nelle aspettative, è un pubblico che si è collaudato nel tempo, dagli anni della loro "grande determinazione (davvero rivoluzionaria)... di studiare ed imparare dai contadini e dagli operai la loro cultura, i loro bisogni e trasformarli ^{a loro} insieme in espressione d'arte".²⁰

Va sottolineato che un'analisi del percorso di Franca Rame dal punto di vista dell'impegno e delle scelte politico-artistiche conseguenti, non può prescindere, ovviamente, data la complementarità del vissuto, dal prendere in considerazione la figura di Dario Fo, suo compagno nei momenti più importanti di lotta politica, suo collaboratore ed alter ego critico nelle fasi più difficili di un processo creativo che, ininterrottamente per 43 anni, li ha visti insieme, appunto, in quella loro "grande determinazione".

Va però pur riconosciuta, all'interno di un percorso comune, una specificità di impegni, di attività, di mansioni, proprie della Rame che hanno avuto, rispetto al discorso creativo-drammaturgico che qui ci interessa, una diversa incidenza.

Se, infatti, il concetto delle funzionalità dell'intreccio ed una priorità del messaggio dello spettacolo, ha il più delle volte prevalso, va da sé che il

¹⁹Dario Fo, in L. Allegri, op. cit., p. 145.

²⁰Dalla testimonianza di Franca Rame, in *Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1975, Vol. III, p. IX

sacrificio

mai!

ruolo di Franca Rame, tanto più nel cosiddetto teatro politico, sia stato contrassegnato da un difficile equilibrio tra ambizione, realizzazione personale in quanto attrice ed utilizzazione, invece, della propria arte e dell'esperienza personale al fine di un discorso artistico e politico d'ensemble, che spesso ha richiesto, comunque, nella distribuzione delle parti, il sacrificio della scelta individuale (la rinuncia al ruolo di protagonista) rispetto al tessuto politico e teatrale (le situazioni) dello spettacolo.

Il sacrificio individuale, nel rilancio di un discorso d'ensemble, costituisce un evento fondamentale ~~al~~ di fuori del comune, rispetto al concetto di "parte", tanto caro all'attore del cosiddetto "teatro borghese", che ha teso, sempre più nel tempo, ad enfatizzarlo: un dato individuale, narcisistico, nonché gratificante, esclusivamente in virtù del rapporto intimistico rispetto al pubblico, o, introspettivo-psicologico, rispetto al personaggio stesso.

Odeleis, mai!

GLI INIZI

La grande avventura politica ed artistica della coppia Fo-Rame ha origine nei primissimi anni '50 quando, giovanissimi, si ritrovano entrambi nel clima ricco di discussioni politiche e culturali della Milano postbellica.²¹

Entrambi vi giungono con una storia particolare di origine legata al mondo del teatro, ad una realtà familiare popolare, con i rispettivi ruoli culturali: di figlia d'arte e bella donna Franca Rame, di fabulatore del Lago Maggiore e studente in architettura Dario Fo.

Sono gli anni della "ricostruzione", degli assestamenti sociali difficili che, nel grande capoluogo lombardo dovevano mettere in evidenza la loro contraddittorietà. Ma più in generale c'è nel Paese una tendenza politica di centro-destra (Governo Scelba-Tambroni) tendente per tutto l'arco degli anni '50 a vedere nelle esigenze delle classi lavoratrici una mera questione di "ordine pubblico".

In questo clima la coppia Fo-Rame, ideologicamente rivolta a "sinistra", inizia la propria attività teatrale proponendosi, da subito, con una carica di contestazione dell'ordine politico-culturale esistente, attraverso una satira

²¹ Uno dei centri culturali più attivi del capoluogo lombardo è sicuramente il Piccolo Teatro, luogo di incontro di giovani intellettuali locali. Scrive a questo proposito Giorgio Guazzotti in *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Torino, Einaudi, 1965, p.26: "Il compito specifico dell'intellettuale viene integrato nel processo politico con cui si vuole far progredire la società (...) è l'invito attivistico, è lo slancio rinnovatore che emana dal fermento politico della città a suggerire loro che è venuto il momento di sferrare l'attacco nel settore che li riguarda."

sociale sottile e lucida: Il dito nell'occhio e Sani da legare, sottolineando, nell'ambito di un dibattito che investe l'intera società e le sue istituzioni, la chiara correlazione tra potere e modello culturale dominante.

Quest'ultimo aspetto è da tenere ben presente perché, a partire dal '68 in poi, diventerà un elemento determinante per la scelta di uscita dai circuiti "ufficiali" e per la conseguente "svolta" che il loro teatro intraprenderà.

Ma proprio gli "inizi", ad un'attenta lettura, sono già contrassegnati da una chiara presa di coscienza e conseguente presa di posizione nei confronti del potere in Italia, dei suoi meccanismi funzionali, della sua tentacolare diffusione espressa, sul piano culturale, in termini di censura e di autoritarismo ideologico.

Al di là della satira di costume, infatti, che diventa via via sempre più politica e sempre più diretta (Il Dito nell'occhio sferza un colpo ai falsi miti mistificanti della cultura dominante e Sani da legare è una chiara accusa al potere burocratico in Italia), la vera rivoluzione teatrale della coppia Fo-Rame consiste, a mio avviso, in un costante atteggiamento provocatorio di sfida al concetto di "autorità introiettata".

Ovvero, la paura del potere nel duplice significato di paura da parte del potere (censura, mistificazione culturale) e paura nei confronti del potere (accettazione delle interdizioni sociali) ai loro occhi è stata, da subito, la

F' ufficio

molla per agire contro e così contrassegnare un'attività che, ancora oggi, smorzati i toni più accesi e rivoluzionari, si propone come il tentativo, davvero magistrale, di restituire sostanza politica allo scandalo (vedi per esempio l'episodio eclatante di Canzonissima) che, il più delle volte, nel mondo dello spettacolo non supera mai i confini della spettacolarità e riconferma sempre i valori costituiti.

Ci sembra, allora, che quella sfida iniziale verso censura, aggressioni dirette o indirette subite da entrambi, sia il filo di Arianna per una possibile lettura, in termini di continuità, di tutta la loro ormai pluridecennale attività teatrale.

Ciò premesso, mi sembra interessante vedere come la stessa Rame, dinanzi alla consueta vivisezione del loro teatro in un prima e in un dopo, rispetto al dato politico, reagisca con chiarezza dicendo: " *Non sono affatto d'accordo sulle distinzioni o scissioni che alcuni vogliono ad ogni costo ravvisare nella produzione di Dario tra un teatro politico e un teatro non politico (teso al gioco puro del grottesco-assurdo e del paradosso) cioè, per intenderci, tra i testi prodotti dal '53-'54 al '68 e quelli del periodo successivo. A specificare, per quanto riguarda quest'ultimo periodo, quei "lavori teatrali" che venivano realizzati (e lo sono tuttora) nel circuito alternativo, al di fuori delle strutture convenzionali di "regime" e di "potere". A parte che non è mai esistito un teatro non politico o apolitico, poiché anche quello di pura evasione,*

quello che serve a non ^{far} pensare, a non prendere parte, ad evitare la presa di coscienza e l'impegno, è teatro politico e come!.. è la politica delle classi dominanti. Ma, a proposito del teatro di Dario, quello era tutt'altro che un teatro di evasione, era già vero teatro politico d'impegno, con una ben chiara collocazione di parte nel gioco satirico, nella denuncia... tant'è vero che il "regime" di allora subito se ne rese conto e cercò con ogni mezzo di bloccarci e di restringerci gli spazi d'azione. Con ogni mezzo, dicevo, persino i più beceri e anacronistici: arrivando addirittura ad esporre fuori dalle chiese cartelli e manifesti che invitavano i "buoni credenti" a disertare i teatri dove si rappresentava il *Dito nell'occhio* e i *Sani da legare*, scritti da Dario con Parenti e Durano con le musiche di Fiorenzo Carpi. Due spettacoli che davvero rivoluzionarono nel nostro teatro il modo di fare il grottesco e la satira. Anzi, possiamo ben dire che Il dito nell'occhio fu il primo spettacolo veramente satirico del dopoguerra, un genere di spettacolo-rivista diverso, che lasciava perdere le donne nude (meglio, poco coperte), le canzonette facili e i temi ^{gli schec} "da ridere" ^{le barzellette..} finì a se stessi, affrontando invece argomenti di scottante attualità politica"²².

Il dito nell'occhio (1953) e Sani da legare (1954), "antiriviste" di satira politica e di costume, sono il risultato della collaborazione tra Dario

²² Conversazione con Franca Rame, op. cit., pp. 129-130.

Fo, ~~Giustino Durano~~ e Franco Parenti e costituiscono l'occasione per Franca Rame di cominciare ad uscire dal ruolo di soubrettona bella e svampita che interpretava nelle precedenti compagnie di rivista Franco Parenti, ^{PROSA: Tiuo Scotti, e} Sorelle Nava prima, Billi e Riva poi.

Che all'inizio del suo iter artistico, uscita dalla Compagnia del padre in cui aveva parti da protagonista, la Rame sia stata a lungo prigioniera della propria "prorompente fisicità" e della conseguente mentalità dominante della "bona" senza cervello, ce lo dice lei stessa in più di un'occasione, con molto rammarico: *"...Ho lavorato con la mia famiglia per molti anni. Quando la vita per le piccole compagnie di giro, come la nostra, s'è fatta difficile per la quotidiana concorrenza del cinema, me ne sono andata a* ^{VIVE} *lavorare nelle cosiddette compagnie primarie di rivista dove nessuno si è mai preoccupato di scoprire se avessi un cervello, nè se fossi in grado di dire due battute. Ero usata per quello che di me si vedeva: capelli biondi, seni tondi, gambe lunghe. Non ero felice. Ma era lavoro.."* ²³ E ancora: *"In Italia, nel giro del teatro e del cinema, imperversano una superficialità ed una banalità sconcertanti: siccome io ho determinate caratteristiche fisiche, per intenderci quelle della bella, non posso fare che la vamp. Questo è vero ancora oggi, figuriamoci allora. In ogni film facevo "logicamente" la vamp (però buona e un po' sfortunata) mai che mi si proponesse di interpretare il ruolo di una*

²³ Citata intervista alla Prof.ssa Serena Anderlini.

donna qualsiasi, che magari sa parlare e pensare in proprio. Questa specie di ipoteca sessista me la sono portata appresso per molti anni. Anche negli spettacoli di Dario ~~non mi si chiedeva assolutamente bravura, mestiere, senso~~ ^{mi si chiedeva} della scena..., beh, se c'era meglio... Questo, naturalmente da parte della critica ~~non si sono mai accenti (con tutti gli spettacoli) che non da parte di Dario che ha sempre cercato di fare dei personaggi precisi, e concreti, oltreché umani. Naturalmente non mi poteva far diventare gobba, ma un minimo di cervello me lo concedeva".²⁴~~

Insomma, l'incontro con Dario Fo, che di fronte agli attributi estetici della Rame riesce, comunque, a percepirne sensibilità politica e capacità recitative, diventa determinante per il passaggio dal ruolo di bella a tutto tondo al ruolo poliedrico di attrice epica.

Ovvero, a me pare, che la vera svolta verso parti sempre meno condizionate dal cliché logoro di "vamp-svampita" vada di pari passo con la maturazione di un iter politico che metteva sempre più in primo piano il "discorso" ed i relativi mezzi espressivi atti alla sua diffusione (per Fo-Rame il teatro rimane, comunque, una forma d'arte che ha una sua logica artistica intrinseca da rispettare e non può, quindi, essere assorbito dal mero dato propagandistico).

Ciò, rendeva più chiara la funzione della stessa Rame che diveniva, ora, il tramite di un'ideologia che si poteva esprimere, questo sì, ma solo in

²⁴ Conversazione con Franca Rame, op. cit. pp. 140-141

quanto prerogativa di ogni vero attore, attraverso tutto il corpo ed il suo linguaggio: gesto, parola, azione, nel loro interagire, facevano acquisire ai personaggi femminili da lei interpretati, una maggiore "realtà" situazionale e spessore psicologico.²⁵

Nel 1957 con Ladri, manichini e donne nude (4 atti unici), inizia l'esperienza di capocomici da parte di Dario Fo e Franca Rame.

La direzione capocomicale di Fo si esercita essenzialmente a livello di scrittura dei testi e regia, mentre la Rame cura l'aspetto organizzativo, a tutti i livelli, della compagnia. Così lei ricorda l'origine di questo spettacolo: "A un certo punto della nostra vita (i grossi cambiamenti nella vita di Dario li ho determinati io), mentre lui era sceneggiatore per Carlo Ponti ed io all'^{teatro} Arlecchino di Roma facevo "Non andartene in giro tutta nuda" di Feydeau, una pochade molto divertente, che sembrava scritta proprio per me, ho detto a Dario: 'Perché dobbiamo stare io a recitare da una parte e tu a fare la sceneggiatura, tu che sei un attore bravissimo? Perché non scrivi qualcosa e non

²⁵ E veniamo ai miei personaggi. Prima dell'uscita dai circuiti del teatro ufficiale, i miei personaggi, i personaggi femminili scritti da Dario Fo, serano tendenzialmente decorativi, d'appoggio, e però parlavano, ragionavano, seppur follemente, avevano un peso, insomma, usavano il loro cervello e funzionavano. Poi dal '68 ad oggi, abbiamo rotto con questi schemi. La madre di Michele Lu Lanzone (L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone, Camera del Lavoro, Milano, 20 novembre 1969), è un'anziana disperata e dolorosa come una Madonna sotto la croce; la protagonista di Legami pure che tanto spacco tutto lo stesso, è una donna cinquantenne distrutta e grigia di capelli, con una grande rabbia addosso. Tutti personaggi che si sono staccati dalla chiave della "bona" di un tempo". Conversazione con Franca Rame, op. cit. p.142.

P.S. Ladri nudi: Gli umbraledi mi era stato scritto per i Bonos
che l'hanno rifiutato. Non era piaciuto

debuttiamo insieme?' Così sono nati i 4 Atti unici che abbiamo presentato al
Piccolo Teatro. Alludo allo spettacolo *Ladri, manichini e donne nude*. Da lì è
cominciata la nostra stagione, lunghissima, di capocomici".²⁶

Questo spettacolo, sul genere della ~~farsa~~ ^{prosa}, una sorta di risposta italiana al
teatro dell'assurdo che in quegli anni si diffondeva in Francia, viene
immediatamente seguito da Comica Finale (1958), l'opera in cui Dario Fo,
in chiave riattualizzante, recupera, attraverso la memoria di Franca, in
quanto non esistevano più a livello di scrittura, i canovacci farseschi della
famiglia Rame (ricordo che la Comica Finale era la farsa al termine di ogni
spettacolo) ed assorbendovi elementi tratti dal cabaret, l'avanspettacolo, il (NO)
varieta, generi considerati inferiori, rielabora il tutto nel tentativo di
esprimere un contenuto nuovo improntato a criteri di impegno sociale e di
rinnovamento dei vecchi mezzi espressivi teatrali.

IL PERIODO COSIDDETTO "BORGHESE"

Se gli anni 53-59 sono quelli della sperimentazione delle possibilità e
delle capacità espressive per la coppia Fo-Rame, dal '59 al '67 ha inizio per
loro la stagione della maturità, della verifica e coincide con il periodo delle
cosiddette "commedie borghesi": una serie di 6 commedie, recitate al
Teatro Odeon, quindi in un circuito di diffusione borghese, sanciscono X
definitivamente il loro successo tra il pubblico.

²⁶ Citata intervista rilasciata alla Prof.ssa Serena Anderlini.

dell'atto unico *panacea* a. 3 o 2 atti

La frammentarietà delle farse e la conseguente carica liberatoria che in esse la risata produce, viene superata da una struttura narrativa più ampia; la storia è costruita su precise situazioni con un tema centrale ed il grottesco assume una precisa funzione ideologica.

9
A questa struttura drammaturgica, via, via più solida e compatta, fa eco una rappresentazione dei personaggi da parte della Rame più dilatata, più elastica: il passare in breve tempo, infatti, da un personaggio ad un altro rispetto allo svolgimento della situazione, che è l'elemento cardine del teatro epico-popolare di Fo, significa frantumare il ritmo identificativo del pubblico e, attraverso il paradosso ed il grottesco, giungere allo smascheramento dei luoghi comuni, proprio all'interno del luogo comune per eccellenza: il perbenismo borghese e le sue regole, comprese quelle teatrali.

La Compagnia Fo-Rame, una "compagnia di comunisti che facevano *propaganda rossa*", come dice ^{ironicamente} la Rame, all'interno del circuito Ente Teatrale Italiano, si ritrova, quindi, come un elemento anomalo nel provinciale panorama teatrale italiano ad affrontare il problema dello svecchiamento a teatro e della crisi dell'istituzione "teatro borghese" nella sua duplice faccia di "riesumazione dei classici" da una parte, "teatro digestivo", di puro intrattenimento, dall'altra.

A questa magra alternanza di moduli rappresentativi, la Rame e Fo

rispondono focalizzando immediatamente il problema del rapporto col pubblico, della capacità di tenerlo avvitato e farlo proprio.

Serve, allora, come prima regola, una grande autonomia di proposizione tematica e stilistica, una originalità ed una propria fisionomia precisa di compagnia. Il disarticolarsi del corpo di Dario Fo, la sua recitazione sempre al limite del paradosso e dell'illogico intelligente e mai intellettualistico, costituiscono un polo di tale peculiarità della Compagnia in quei primi anni di sfondamento delle barriere convenzionali a teatro, l'altro polo è costituito dalla varietà dei registri recitativi della Rame, dal suo realismo (un chiaro controbilanciamento al dilatarsi dei tempi e dei ritmi di Fo), dalla sua *"equivoca ingenuità sottolineata dallo stridulo falsetto della voce"*.²⁷

Ma non è solo un problema di stile, il vero fulcro è ancora una volta, lo ricordiamo, l'atteggiamento ironico e provocatorio che spinge al coinvolgimento del pubblico borghese, ancora principale interlocutore, che si trova così a dover frantumare il proprio finto "candore" culturale in un'autoironia che investe i propri meccanismi di gestione del sociale, del vivere quotidiano, di se stesso e, nel contempo, sempre la provocazione induce a mostrare, senza inibizioni, una figura di attrice, lei, Franca Rame,

²⁷ G. Quazzotti, *Comica Finale*, in *Il Dramma*, nov. 1958.

sciolta, sensuale nella sua ostentazione dei personaggi femminili che sono sempre in bilico tra autoironia (anche quella sessuale) e denuncia dello schema rigido dei ruoli.

Al candore di una ingenuità femminile senza tempo, legata all'ormai superato ruolo della bella vamp, via via si sostituisce l'ingenuità intenzionale collocata nel tempo e nella storia, di parti femminili che hanno già un chiaro riscontro nella realtà sociale (l'Enea di Settimo: ruba un po' meno).

La consapevolezza che l'ingenuità al femminile sia, da sempre, la risposta frustrata e difensiva a meccanismi inibitori nel sociale, al pari dell'illogico per il maschile che altro non è se non il rifugio dell'oppresso all'ingiustizia dei potenti, restituisce alla Rame una chiave di lettura per dimostrare, agli occhi attenti (ma non sempre) del suo pubblico, che si tratta allora di una finta ingenuità, la scorza entro cui le parti femminili possono mantenere intatto un proprio spazio di denuncia e di provocazione.

per il pubblico era evidente non la critica!

Con Gli Arcangeli non giocano a flipper (1959) inizia, dunque, quella fase di maggior approfondimento della realtà economica e sociale del nostro Paese, che, durante tutto l'arco degli anni '60 si precisa e si risolve in una satira sempre più politica e mirata a smascherare i finti miti sociali dell'Italia della ricostruzione e dell'ordine: del boom economico, della

burocrazia statale, della proprietà privata, del potere come garanzia, e della cultura come dato anonimo e super-partes.²⁸

Questa prima commedia borghese il cui argomento è tratto da un racconto di Augusto Frassinetti (per un errore anagrafico il protagonista risulta essere un cane bracco), vede come protagonisti il Lungo, sottoproletario ingenuo, sorta di capro espiatorio di una burocrazia assurda che lo ha trasformato in esemplare di razza canina e Angela, la “bionda”, “battona” (incontrata in sogno) con la quale si sposerà al termine di una serie di vicende che si susseguono freneticamente fino all’agnizione finale che tutto è stato un sogno. I vari personaggi sono interpretati, ad eccezione dei due protagonisti, dagli stessi attori, una prassi che nel loro teatro verrà spesso attuata. Il linguaggio teatrale, nonostante l’impianto più articolato della commedia, rimane quello delle farse (battute brevi, ritmi veloci, ecc.). !!

Ma c’è un elemento interessante che qui va sottolineato: per la prima volta in un testo da loro scritto e rappresentato, compare la parola giullare. *LUNGO:...* *quello di farmi sfottere è un po' il mio mestiere.* / *BIONDA: Il mestiere di farsi sfottere?* / *LUNGO: Sì, hai in mente i giullari?* /

²⁸ Il copione degli Arcangeli ci fu sequestrato per le troppe battute che avevamo aggiunto (non autorizzati) nello spettacolo. Per questo testo collezionammo “rapporti al questore” di ogni città dove si lavorava, per un totale di 280, tante quante furono le repliche”. Dalla Testimonianza di Franca Rame, op, cit. p. VI.

BIONDA: E... certo che li ho in mente. I giullari erano quelli che facevano ridere i monarchici... E' giusta? / LUNGO. (ridendo) Giustissimo. E anche per me è la stessa cosa... con la sola differenza che non essendoci più i monarchici, faccio ridere gli amici del caffè. Sono il rigoletto dei poveri, insomma..."

E, ancora, qui, nel teatro borghese Odeon di Milano, al cospetto di un pubblico borghese, Franca Rame e Dario Fo accettano, consapevolmente, di essere i "giullari della borghesia".

L'elaborazione dialettica della necessità di un salto qualitativo che trasformi il senso di un teatro di semplice denuncia, seppur coraggiosa, verso un teatro di attacco politico chiaramente di parte, sarà successiva, sarà il frutto di un confronto costante tra i due, quando la consapevolezza politica del concetto di gestione degli spazi culturali si trasformerà in prassi rivoluzionaria (1968: cultura di classe, spazi autogestiti, collettivi nelle fabbriche, a contatto con operai e studenti proletarizzati, ecc.)

Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri (1960), satira della burocrazia statale²⁹, Chi ruba un piede è fortunato in amore (1961), satira della proprietà privata, presentano caratteri analoghi alla prima commedia, seppure con una tendenza al dilatarsi della narrazione ed una

²⁹"Il debutto di Aveva due pistole, spettacolo che trattava della connivenza tra fascismo e borghesia, tra malavita organizzata e potere, venne bloccato da un intervento pesantissimo della censura che ci massacrò letteralmente il testo. Decidemmo di andare in scena lo stesso, senza tenere in alcun conto i tagli. Ci fu un braccio di ferro piuttosto teso tra noi e la Prefettura di Milano che ci minacciò di arresto immediato, ma alla fine, preoccupato dello scandalo che ne sarebbe venuto il Ministero tolse i tagli". Da una Testimonianza di Franca Rame, op, cit. p.VI.

credo
non fu
la
Aveva due

maggior insistenza ironica nei confronti della morale corrente e delle istituzioni.

In quegli anni, l'approfondimento del tipo di rappresentazione verso un'istanza epica, induce la Rame a lavorare sul piano dell'entrata ed uscita agevole dai suoi personaggi che studia, costruisce mentalmente e poi "fa".

Il suo agire sulla scena è sempre più consapevole a mano a mano che acquisisce sicurezza dei contenuti politici e sociali alla base delle situazioni teatrali, lavora "all'allestimento" degli spettacoli, acquisisce un rapporto fiduciario con Dario Fo che d'ora in poi diverrà inscindibile.

E' a partire dal '60-'61 che Franca Rame inizia a proporsi come presenza critica sia a livello di scrittura teatrale, sia, aspetto determinante, a livello di messinscena.

Le sue osservazioni, la discussione dei nuovi testi di Fo, proposte inizialmente con timidezza, vengono via via sempre più confermate nella loro validità e suggellate dal consenso del pubblico, tanto che, lo stesso Dario Fo, più di una volta ammetterà il contributo fondamentale e prezioso della Rame.³⁰

³⁰"In questi ultimi anni molto è cambiato, anche per il mio ruolo nella critica e nella discussione dei nuovi testi che Dario propone. Inizialmente portavo molto timidamente le mie osservazioni e lui replicava: <<Aspetto il pubblico, forse hai ragione, ma vediamo col pubblico>>. Poi, dopo la verifica col pubblico doveva ammettere: <<Porco Giuda, hai ragione!>>. Perché succede così? Credo che sia per il fatto che io sono nata in teatro e quindi il senso del taglio teatrale, l'intuire il giusto ritmo di una scena, lo stringere un pezzo, mi sono naturali come bere o mangiare. Nel teatro di Dario io ho avuto da sempre, e sempre più, un ruolo di collaborazione, di controllo critico". Conversazione con Franca Rame, op. cit., p.142.

L'ESPERIENZA TELEVISIVA DI CANZONISSIMA

che mese?

Nel '62 l'esperienza della televisione con Chi l'ha prima, rivista musicale in cui, attraverso brevi scenette, la coppia affronta temi di scottante attualità e sferra un "colpo al bersaglio" di ai luoghi comuni del qualunquismo, e Canzonissima (RAI 1), dopopopolarissima trasmissione televisiva del sabato sera, si fa più pre-scottante la messa a fuoco del problema della natura conservatrice gestione dei mezzi comunicativi di massa, e si comincia a delineamaniera sempre più netta, l'importanza della gestione dei luogstrasmisione culturale come elemento sostanziale e non formal'attuazione di un progetto culturale davvero alternativo.

Quest'ultima trasmissione televisiva, infatti, a causa del conpolitico di alcuni sketch³¹, viene pesantemente censurata.

Dopo 7 puntate Franca Rame e Dario Fo, non accettando i pesarimposti dalla direzione TV, abbandonano coerentemente la trasm in seguito ad una sofferta decisione presa insieme, respingendo il della censura, elemento quest'ultimo, con cui avranno sempre a che tutto il loro lungo iter artistico, fino ad oggi e denunciano la rep

³¹ L'arma principale di comunicazione in questi sketch rimane la satira nei confronti di clero, mafia; si parla apertamente dei problemi di vita delle masse popolari. Ma definitiva avviene in occasione di uno sketch sulle speculazioni degli impresa cosiddette morti bianche sul lavoro) proprio mentre nel Paese è in corso una dur lavoratori di questo settore.

dell'ente di Stato nei loro confronti.

Per questa scelta subiranno 4 processi e per 15 anni saranno completamente esclusi da qualsiasi trasmissione televisiva. Ma dalle parole della stessa Rame è possibile evincere l'importanza, a livello di maturazione politica per la coppia, di tale esperienza frustrante nella modalità, ma arricchente nella prospettiva della successiva "svolta" del loro teatro: " *Insomma, eravamo diventati i giullari della borghesia grassa e intelligente. Questa borghesia accettava che noi la criticassimo anche in maniera spietata attraverso la satira e il grottesco, ma a condizione che la denuncia dei suoi <<vizi>> si esaurisse dentro le sue strutture, gestite dal suo potere. Un esempio di questa logica è stata la nostra partecipazione a Canzonissima: qualche mese prima, sul secondo canale (da poco in funzione e privilegio delle sole classi abbienti), era andato in scena uno spettacolo nostro che aveva per titolo Chi l'ha visto? In quell'occasione ci avevano permesso di fare una satira a sfondo politico-sociale di una violenza piuttosto inconsueta per la televisione. Passò tutto senza grandi intoppi, anzi, le ~~critiche~~ ^{recensioni e i commenti} furono del tutto positive e fummo applauditi <<vivamente>> da quel pubblico selezionato. Ma quando riprendemmo gli stessi discorsi satirici davanti ad un pubblico di oltre venti milioni di spettatori nella trasmissione più popolare dell'anno, per l'appunto Canzonissima, ci fu il finimondo: i giornali (gli stessi che nella precedente emissione si erano prodigati in applausi) si scatenarono in*

veri e propri linciaggi: << E' un'infamia, - urlavano - dare in pasto simili scellerataggini da bassa propaganda politica ad un pubblico tanto sprovveduto e così facilmente influenzabile come è la gran massa televisiva >>. Quindi sollecitati dai comitati civici, dai centri di potere più retrivi, ecco che i dirigenti televisivi ci fecero piovere addosso tagli^{ai lesbi}(e divieti di una pesantezza inimmaginabile. Era il massacro dei testi. Era il ritorno alla censura di marca scelbiana. Fummo così costretti ad abbandonare clamorosamente la trasmissione. Preferimmo affrontare i quattro processi. ... Il potere non perdona a chi non rispetta le regole del suo gioco".³²

Dal 1963 al 1965, sempre al Teatro Odeon, Franca Rame riscuote personali successi in altre 3 opere del marito, ovvero Isabella tre caravelle e un cacciaballe (1963), Settimo: ruba un po' meno (1964) ed, infine, La colpa è sempre del diavolo (1965).

Con Isabella tre caravelle e un cacciaballe Franca Rame, nel duplice ruolo della regina Isabella e di sua figlia Giovanna la Pazza, aggiunge un ulteriore tassello di grande capacità interpretativa rispetto al suo repertorio, ormai divenuto vastissimo, all'interno di una struttura drammaturgica di derivazione chiaramente brechtiana in cui è superata, per altro, la sommarietà del canovaccio farsesco, rispetto alla precedente produzione, mentre il copione tende ad assumere una propria autonomia

³² Una testimonianza di Franca Rame. In: *Le commedie di Dario Fo*, Einaudi. Torino, 1975, p. VII

di scrittura.

Dario Fo parla di questo suo lavoro teatrale come di un tipico esempio di scrittura a rovescio, ovvero, riuscire a trovare il movente e l'andamento ideologico per poi ritrovare e, soprattutto, ricollocare, nel posto e nella sequenza giusta, a ritroso, personaggi e situazioni.

7. Brechtiano è il taglio dell'opera, la recitazione, la funzione delle canzoni che acquistano sempre più un valore di sintesi didascalica.

Lo stesso anno, infatti, Strelher mette in scena al Piccolo Teatro di Milano la riduzione del Galileo di B. Brecht di fronte al quale, probabilmente, nell'intento della coppia Fo-Rame, ormai matura per un discorso politico e teatrale più sfacciatamente provocatorio e consapevole, c'è una chiara presa di posizione distanziata e critica: Brecht non può essere addolcito, solfeggiato, nè, tantomeno, snaturato nella sua fenomenale carica di severità e lucidità ideologica.

Ed è ancora la Rame che, a questo proposito, interviene in termini perentori e ribadisce: *"Brecht, ormai da noi è quello che è: da Strelher in giù lo hanno edulcorato, mistificato, e riempito di orpelli edonistici, veramente tutti; il povero Brecht si starà rigirando nella tomba! Perché se Santa Giovanna dei macelli fosse stato eseguito correttamente, avrebbe dovuto esserci la polizia tutte le sere, ad interrompere lo spettacolo che conteneva un incitamento potente alla rivoluzione, all'impiego della violenza proletaria. Ma*

Valentina Cortese <<rivoluzione>> pareva che lo cantasse col solfeggio. Scendeva la neve, suonava un organo, le luci si facevano livide ... i borghesi si commuovevano, invece di incazzarsi...".³³

L'appello, dunque, alla serietà critica del pubblico diventa ora il dovere di chi vede nel teatro un'arma di attacco ai finti miti tranquillizzanti, primo fra tutti, quello della cultura come dato asettico, anonimo rispetto al potere il quale, al contrario, deroga proprio all'intellettuale la funzione teorizzante di ordine e di continuità del sistema. Da sempre, un certo tipo di intellettuale, infatti, non vivendo di altro lavoro se non della produzione di idee, subisce il ricatto del potere che queste idee commissiona, prima fra tutte, l'idea di se stesso e della propria legittimità nel tempo³⁴.

Isabella, tre caravelle e un cacciaballe è, dunque, la storia di un attore eretico (problema della censura inquisitoria: il pubblico non fa fatica a ravvisare nell'attore eretico la figura dei due eretici per eccellenza del teatro italiano del '900) che può, per legge, poiché condannato a morte, recitare a suo piacere un'opera senza l'intervento della censura e recita la

³³ Conversazione con Franca Rame, op. cit. pag. 146

³⁴ "Tornando ad *Isabella...*, tutto si impernia sul discorso della presa di coscienza dell'intellettuale, nel suo rapporto con le classi e le loro lotte: l'atteggiamento dell'intellettuale verso il potere, il dovere della scelta radicale, e la denuncia del gioco della furbizia dell'intellettuale che da sempre si adatta, e cerca di trovare il suo spazio, quando il potere lo chiama; e quando nasce il nuovo potere della borghesia capitalista, si inserisce subito, fresco e gran ciambellano, a stangare la classe dalla quale ha avuto origine. Insomma, come diceva Maiakowskij, <<la gran puttana in punta di penna, pennello e voce impostata>>. Dario Fo in *Il teatro politico di Dario Fo*, Quaderni di cultura e classe, n.14, Milano, Mazzotta, 1977, p. 11

storia di Isabella e Colombo. Siamo nell'ambito del teatro nel teatro e in quello che Sklovskij definisce il "procedimento dell'incorniciamento" in base al quale alcune novelle fungono da cornice di inserimento per altre.

Attraverso Colombo ed Isabella Fo e la Rame entrano in scena come voci fuori campo (io epico) attraverso il gioco del richiamo passato-presente-passato come pretesto e contesto di attualizzazione e presa di coscienza. Il tema dominante è quello dell'intellettuale e del suo rapporto col potere. Le figure femminili, Isabella e Giovanna la Pazza, sua figlia, sono entrambe forti, entrambe rappresentate dalla Rame ad indicare la complementarità delle situazioni: una (Isabella), la donna vista come esercizio di una razionalità funzionale alla conservazione del potere ed alla sua gestione cinica, ma, comunque, critica e smascherante dei bigotti luoghi comuni, l'altra (Giovanna la Pazza), attraverso la figura popolare del fool è la donna che può contrastare apertamente solo a patto dell'annullamento convenzionale delle proprie capacità razionali.

Giovanna è pazza: quindi ha l'alibi per dire ciò che pensa; in virtù del suo ruolo di fool può passare in rassegna gli aspetti illiberali e sessuofobi del regno.³⁵

³⁵ Giovanna la Pazza: "Tanto io sono pazza! Lo sanno tutti che sono pazza... Posso dire quel che mi pare. Tanto io sono pazza...". Da: *Isabella*, in *Il Teatro politico di Dario Fo*, Quaderni di cultura e classe, n.14, Milano, Mazzotta, 1977, p.116.

Nel 1964 Settimo: ruba un po' meno che originariamente doveva intitolarsi Storia di una becchina svergognata che di un defunto si era innamorata, vasta ed animata denuncia di tutto il sistema di potere economico-politico italiano, è un ritorno allo schema della farsa, eppure al suo interno si sviluppa un'argomentazione totalmente politica, filtrata attraverso il personaggio-chiave femminile e sarà proprio tale lucidità di analisi nella cui messa a fuoco grande merito va proprio all'interpretazione realistica, epica e partecipata della Rame, che avvicinerà in modo determinante l'attenzione del PCI verso il lavoro dell'ormai consolidata e famosa coppia, che, contemporaneamente, sembra non rimanere insensibile all'idea di un rapporto di collaborazione con la politica culturale promossa dall'allora Partito Comunista Italiano.

(NO)

?!

Quest'opera risulta importante perché, per la prima volta, il personaggio femminile (Enea) diventa la protagonista principale attraverso la quale avviene la presa di coscienza *e la denuncia conseguenti* (degli scandalosi imbrogli alla base della società italiana).

Enea, la becchina sottoproletaria, attraverso un itinerare di situazione in situazione, mette a nudo la propria condizione di sfruttamento sociale, senza però poter prescindere da una identificazione sessuale. Enea è una candida, ingenua (ritorna l'elemento dell'ingenuità femminile), ma in lei l'elemento sessuale è spinto al massimo delle sue potenzialità, tanto è vero

che il suo modo per liberarsi nel grottesco è diventare una prostituta. I becchini giocano, appunto, sul candore di questo personaggio: convincono Enea che l'unico modo di "liberarsi" della donna passi attraverso la promiscuità dei rapporti, facendo tabula rasa di complessi e condizionamenti atavici. In questo modo già viene a delinearsi una tematica che, sull'onda del femminismo degli anni '70-'80, la Rame recupererà quale punto dolente del concetto di libertà al femminile: appare, quindi, incredibile, come già allora, siamo nel '64, potesse, con tanta acutezza, essere proposta sulla scena dei palcoscenici italiani, una questione così spinosa quale è quella della liberazione sessuale.

Ed ancora, più in profondità, potremmo dire che già ci fosse la consapevolezza da parte di Fo, ma soprattutto della Rame, data la convinzione con cui in seguito ha trattato l'argomento, di mettere in atto un discorso altamente politico e detonante nel momento in cui si cominciasse a parlare di sessualità, sottraendola all'ambito tradizionale della morale per ricondurla alla sua reale dimensione che è nel sociale e nel politico.

?

Ad un certo punto Enea diventa suora: una condizione esistenziale prettamente femminile, un passaggio però capovolto rispetto al primo.

La suora è, infatti, legata a tutte le convenzioni, alla retorica. Ogni volta che Enea si traveste, si identifica col personaggio che recita: prima

becchina, poi medium, poi prostituta, poi suora ed, infine, all'interno di un discorso di pazzi, di nuovo becchina.

Questo utilizzo del personaggio in termini di conflitto, che poi è il modo per far muovere un teatro di situazione quale è il loro, può effettivamente realizzarsi solo grazie alla grande capacità di apertura e chiusura rispetto alla parte, propria della Rame.

Se il personaggio, infatti, è sempre epico e, quindi, è pretesto e, per essere credibile, deve avere contraddizioni, contropunte, conflitti, allora, solo l'approccio critico della Rame verso la parte, il suo raccontare attraverso i personaggi standone fuori e non dentro (ovvero ne fa la caricatura, lo apre, lo chiude) rende possibile esprimere il grottesco nel massimo della realizzazione tragica del personaggio stesso.

Questo è anche il motivo per cui, non certo per risparmiare attori, la Rame interpreta due personaggi che, il più delle volte, sono l'uno l'esatto opposto dell'altro.

È un procedere per blocchi contrapposti, infatti, che è poi un metodo creativo-drammaturgico in cui ha un peso notevole la memoria del teatro d'origine, lo abbiamo già evidenziato, dove le forti tinte contrapposte, il *basso* e l'*alto* degli argomenti, commisti, costituivano l'attrattiva di un modo di fare teatro realistico, ma al tempo stesso, evocativo.

È però anche un procedere che sottolinea, nel suo proporsi quale

strumento di lettura della realtà politica, la contrapposizione che è implicita nell'interagire umano-sociale, se è vero che "...il teatro deve rappresentare i rapporti intersoggettivi nell'epoca del dominio della natura o - più precisamente - la <<divisione>> degli uomini ad opera di questa <<gigantesca impresa comune>>. Brecht riconosce che questo implica la rinuncia alla forma drammatica. Il fatto che i rapporti intersoggettivi diventino problematici rende problematico il dramma stesso, proprio perché la forma drammatica concepisce come non problematici quei rapporti".³⁶

A conclusione del periodo cosiddetto *borghese* vanno ricordate La colpa è sempre del diavolo (1965) e La signora è da buttare (1967/68) *(ie prau me e lot c'eu fra qui)*.

Con la prima commedia fa la comparsa per la prima volta l'uso del dialetto veneto che, opportunamente integrato, diverrà poi quel dialetto "padano", "medioevale", il famoso *grammelot* di Mistero buffo (1968).

La signora è da buttare, ⁶⁷⁻⁶⁸ opera ormai troppo apertamente polemica, dal punto di vista ideologico, nei confronti dell'establishment politico, è l'ultima commedia rappresentata nei circuiti teatrali ufficiali. Rispetto al dato più strettamente tecnico, l'opera tende ad accentuare, rapportandola alle precedenti farse e commedie borghesi, l'aspetto spettacolare, carnevalesco: frantumazione della trama, frammentazione costruttiva,

³⁶Peter Szondi, *Teoria del Dramma Moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1982, p. 97.

velocità del ritmo scenico e rottura definitiva della quarta parete (l'anno successivo, non a caso, metteranno in scena Mistero buffo). (69-70)

Sulla puntualizzazione della scelta dei moduli recitativi che vengono attivati e, in qualche modo anche teorizzati, nel loro nuovo modo di fare teatro, basta rifarsi alla prefazione de La signora è da buttare in cui si legge: *“Nel testo i vari ruoli saranno accompagnati da un nome (Dario, Bob, Secondo, Franca ecc.) per indicare la possibilità di fare interpretare personaggi diversi ad uno stesso attore. Una parte degli interpreti sono veri clown, gli altri si sono allenati ad esserlo esercitandosi per qualche mese col trapezio (Franca), con strumenti musicali, attrezzi, negli esercizi a corpo libero, nelle camminate e soprattutto nell'uso della voce: falsetto, sgarrate ecc., badando bene di non risolvere il recitare clownesco in una mera imitazione, ma in una rivisitazione epica tendente alla creazione di maschere. E proprio per realizzare un autentico ruolo di maschere (e non di personaggi letterali) gli attori non avranno trucco sul viso, e i costumi saranno variopinti, ma completamente rinventati rispetto ai tradizionali abiti da pagliaccio del circo. In poche parole tutto dovrà essere allusivo e non naturalistico-imitativo. Saranno i gesti, i ritmi vocali, le camminate e, soprattutto, la situazione scenica a rappresentare i personaggi, più che il costume, il trucco e gli altri effetti della consuetudine clownesca”.*

Insomma, appare evidente come in questo lavoro, che è già un atto di

rottura verso la “commedia” tradizionalmente intesa, e verso il concetto ad essa sotteso di “interpretazione”, al quale viene sostituito quello epico di “rappresentazione”, Franca Rame abbia l’occasione di interpretare tutta una serie di personaggi che impongono trasformazioni incredibili, focalizzandola come un fenomeno di energia attorica e presenza scenica particolare nel panorama teatrale italiano.

IL TEATRO SPERIMENTALE POLITICO

Il '68 costituisce un momento importante anche nella storia del teatro europeo.

Il "maggio francese", la guerra in Vietnam, la rivoluzione culturale in Cina e i vari movimenti di guerriglia in America Latina ed in Africa, influenzano fortemente gli intellettuali italiani.

Sono anche gli anni delle "Stragi di Stato": 12/12/69 bomba nella Banca dell'Agricoltura di P.zza Fontana a Milano - 15/12/69 "suicidio" dell'anarchico Pinelli nella Questura di Milano.

Dal punto di vista teatrale l'Italia è in uno stallo creativo ed ideologico fortemente penalizzante, soprattutto per quel che riguarda il "*teatro sperimentale politico*": non aveva ancora conosciuto i movimenti innovatori della Germania degli anni '20 - le teorie di Piscator, i gruppi Agit-prop, la rivoluzione brechtiana e neppure il fenomeno particolarissimo del teatro dell'assurdo francese (Adamov, Genet, Beckett, Jonesco).

Solamente dopo il '68 si assiste ad una più vasta mobilitazione cultural-artistica che vede finalmente il teatro in una posizione dominante. Non si tratta di un movimento omogeneo, quanto, piuttosto, della nascita di numerosi gruppi, alcuni dei quali sono di breve durata.

Recitano nelle piazze pubbliche o nelle fabbriche con un evidente intento di propaganda politica e provocano discussioni teorico-ideologiche, creando così una nuova avanguardia teatrale ed il primo teatro politico-sperimentale.

L'esigenza di rivolgersi ad un pubblico nuovo e non solo al tradizionale pubblico borghese e il desiderio di creare un rapporto diverso tra palcoscenico e pubblico - sollecitano gli interventi più controversi.

Dichiara L. Famigli, a proposito del ruolo del teatro, in *Sipario*: *"si è aperto uno scontro di idee sulla funzione del teatro, sull'uso politico di esso come modo di comunicazione e di rapporto col pubblico, come strumento di azione politica che mobiliti larghi strati di popolazione..."*.³⁷

Per creare un teatro diverso da quello borghese si avverte, come ormai imprescindibile, il bisogno di operare in dimensioni e spazi indipendenti.

A proposito dell'importanza del luogo della rappresentazione Giorgio Grassi ribadisce: *"...il luogo teatrale è dunque la componente fondamentale del fatto artistico - la conditio sine qua non - per la sua realizzazione politica e culturale. Fino ad oggi ogni rivoluzione drammaturgica si è svolta all'interno del contenitore, nell'edificio teatrale. Il teatro di opposizione, invece, deve crearsi in primo luogo un suo spazio operativo. Questo spazio va ricercato fuori dai teatri, dai circoli culturali, dalle sale specializzate. È un salto radicale che*

³⁷L. Famigli, *Nuovi compiti dell'Ente Locale*, *Sipario*, 280 (1970), p.5.

va compiuto senza compromessi prima di iniziare ogni strategia drammaturgica".³⁸

Ma il teatro è una forma d'arte che non può essere confusa con l'educazione politica o con l'intervento politico diretto. Esso deve comunque mantenere un dato evocativo ed immaginativo: è proprio Dario Fo che in quest'ottica sottolinea: *"Ebbene, per noi riuscire ad essere <<hypocritès>> in quel senso di ricreare con mezzi espressivi epici la realtà, è proprio quello che ci proponiamo. Per noi l'immaginare, l'essere preso nel gioco della fantasia non è affatto un momento negativo e passivo proprio perché impone uno sforzo del cervello, perché impone quindi l'attivazione, il che non ha niente a che vedere con la <<magia ipnotica>> o con la <<fascinazione>>".*³⁹

Luogo teatrale, cultura di classe, teatro-provocazione e teatro-spettacolo; sono questi gli argomenti più problematici di fronte ai quali Franca Rame e Dario Fo si trovano, nel clima culturale-ideologico sopra accennato, a dover fare scelte fondamentali che diano un senso al concetto di alternatività, pur rimanendo su un determinante rispetto e recupero della tradizione a teatro: ciò significa che il massimo del momento rivoluzionario, nei parametri culturali teatrali, ha, per loro, coinciso con il

³⁸ G. Grassi, *Strategia e spazio operativo del teatro di opposizione*, Teatro, 1970, p. 98.

³⁹ Risposta di Dario Fo all'intervento di P. Pappa, pubblicato sulla rivista L'Erba Voglio, aprile 1972, tal titolo: *"Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è Dario Fo?"*.

massimo di riattualizzazione di un passato vivo e parlante: l'alienazione dei contadini nel documento verità-fantasia che è Mistero Buffo, per esempio, aderisce quasi simbioticamente al concetto di sfruttamento della classe operaia o proletarizzata nell'Italia del '68, la dissacrazione del potere ecclesiastico e temporale da parte del giullare, giornale del popolo del Medioevo, è la stessa cui deve far fronte una cultura italiana del nostro tempo che, per una assurda coazione a ripetere, sembra ristabilire quei criteri di mistificazione e mitizzazione del potere tanto che lo sfruttato, il villano, dice Fo nel suo spettacolo sembrano ancora nascere, per volontà divina, dal "peto di un asino".

È il tentativo di restituire agli spettatori, non solo la storia contraffatta e perduta, ma la possibilità di recuperare, ora, alle proprie radici di *popolo*, il gesto eversivo contro il potente, il *riso* contro i potenti del cielo e della terra. Ma anche le donne, interpretate magistralmente dalla Madonna che piange il suo figlio sotto la croce, sono, per la voce di Franca Rame, tutte le donne che ancora piangono l'umiliazione di una storia che non le ha mai redente al ruolo reale e non solo virtuale di persone, lasciando loro quale ultima spiaggia di protesta contro lo sfruttamento, lo spazio esclusivo della maternità, così che pure il loro, come quello della Madonna, è un pianto ancora solitario, inascoltato, anzi, talvolta persino strumentalizzato (vedi, *Medea*). Dello sconosciuto *mestiere* giullaresco ai due artisti, interessa non

è la
PRIMA
Rivista
femminile

solo la licenza, ma la possibilità di offrire alle masse, un modello di identificazione "liberatorio": inventività surreale, mimica astratta e giullaresca, estraniamento brechtiano ed empatia vengono miscelati a seconda del momento politico, del testo, della serata e del pubblico.

L'USCITA DAI CIRCUITI UFFICIALI: ASSOCIAZIONE NUOVA SCENA

Nel '68 Franca Rame e Dario Fo, la coppia del teatro ormai più esposta e compromessa nei confronti di quel potere che già li aveva *fustigati e messi* al bando rispetto ai circuiti comunicativi a più larga diffusione sul territorio nazionale, decidono di abbandonare il circuito teatrale istituzionale (l'E.T.I.) per creare l'Associazione Nuova Scena, che opera in spazi popolari come le Camere del Lavoro e le Case del Popolo, centri comunitari di lavoratori abitualmente affiliate all'ARCI e quindi al PCI.

L'ineluttabilità di una tale scelta è espressa nelle parole della Rame, quando lei stessa parla dell'uscita dall'ufficialità della cultura come sistema, decretando l'impossibilità di una permanenza rispetto al rigore ideologico che in questi anni l'intellettuale-artista si proponeva: "Ma è proprio alla fine della stagione della La signora è da buttare (1968) che maturammo la scelta di lasciare le strutture consuete del teatro ufficiale: ci eravamo resi conto che, a parte la reazione becera di qualche reazionario tra i più ottusi, la grande borghesia, alle nostre <<sculacciate>> reagiva quasi con piacere. Masochisti? No, eravamo diventati, senza essercene resi conto, i sollecitatori del loro ruttino digestivo. Il nostro <<fustigare>> accentuava la loro circolazione sanguigna... Perché ci si può prendere gioco del potere, ma se lo fai

No, eravamo
in testa agli
in carni e
a fine
nei più
in intanto
teatri.

l'abbraccio
in esito
- abate di
- livello -
- ero solo
- la carne
- P.S.C.A.

all' esterno ti bruciano! Ecco cosa avevamo capito: per sentirci coerenti con il nostro impegno politico, non bastava più considerarci artisti democratici di sinistra, pieni di simpatia per la classe operaia e per gli sfruttati in genere. La simpatia non bastava più. La lezione ci veniva direttamente dalle straordinarie lotte operaie, dal nuovo impulso che tutti i giovani stavano dando nelle scuole alla lotta contro l'autoritarismo, l'ingiustizia sociale, le spinte per un nuovo rapporto con le classi sfruttate, per creare una nuova cultura. Dovevamo smettere di fare gli intellettuali che, comodamente sistemati dentro e sopra i propri privilegi di casta, si degnano, bontà loro, di trattare anche i problemi degli sfruttati. Dovevamo deciderci a metterci completamente al loro servizio: diventare giullari degli sfruttati. Questo voleva dire andare a recitare in strutture che fossero gestite da loro, dalla classe operaia. Ecco perché subito pensammo alle Case del Popolo...".⁴⁰

Da quel periodo, oltre a Mistero Buffo (1969/70), nascono Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi (1968), L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 e per questo lui è il padrone e Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso (1969).

Questi spettacoli portano sulla scena direttamente, talvolta con una certa elementarità didattica, episodi di storia contemporanea: lo stimolo ad

⁴⁰Dalla Testimonianza di Franca Rame, op. cit. p. VIII.

una presa di coscienza da parte del pubblico induce i due artisti ad un atteggiamento professionale sempre più provocatorio che non vuole e non può trovare consenso, data la divergenza delle linee di lettura implicite in una distinzione tra partito e movimento, nemmeno più nell'area della sinistra ufficiale: in questi lavori affrontano i problemi interni al movimento operaio, il ruolo del Partito Comunista Italiano, il rapporto tra cultura del padrone e quella dei subalterni. Ed è proprio sul problema del recupero e della restituzione al popolo di quelle forme di cultura alternativa che solo il popolo sa esprimere, ma di cui, nel corso della storia, è stato puntualmente defraudato ad opera delle classi detentrici del potere, che è prima di tutto potere mistificante, che nasce una necessità di rielaborazione e sistemazione come fatto politico prima ancora che culturale, o meglio, di una politica culturale che la sinistra ufficiale non aveva interesse ad intraprendere.⁴¹

Come dice il titolo di L'operaio conosce 300 parole..., i due artisti

⁴¹"La grave responsabilità dei partiti della classe operaia sta proprio nel fatto di aver lasciato cadere le esigenze di espressione creativa di cui gli operai e i contadini avevano manifestato così prepotentemente il bisogno. Il tutto con la persuasione che è inutile sollecitare lo sviluppo di una cultura proletaria, giacché non esiste né può esistere... È ovvio che contro questa teoria interclassista ci trovammo subito a lottare. Nella polemica facevamo spesso l'esempio della rivoluzione cinese, dove il partito aveva mostrato di aver ben altra fiducia nella creatività del popolo, nella possibilità e nell'impegno che le masse hanno di costruirsi un altro linguaggio, un altro lessico, una diversa filosofia dei rapporti e della vita sociale, un altro amore... È logico che questi nostri discorsi facevano imbestialire i burocrati di partito che si attaccavano al solito luogo comune del <<bisogna andare avanti per gradi, attenti alle fughe in avanti, partire dai livelli più bassi>>. E lì usciva immancabile una certa sfiducia per l'intelligenza degli operai e la possibilità da parte loro di inventarsi autonomamente, oltre che di esprimere un proprio mondo culturale. Infatti quel pubblico delle case del popolo, non solo stava ad ascoltare, ma prendeva parte attiva al dibattito ed al nostro lavoro. F. Rame, Introduzione a *Le commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, vol. III, pp. VIII-IX.

globalizzano l'oppressione politica nella << *cultura del padrone* >>, non solo in quanto informazione manipolata cui contrapporre la controinformazione (si vedano per esempio le ricostruzioni della << *Strage di Stato* >> in tutti i suoi momenti in Morte Accidentale di un anarchico e in Pum! Pum! Chi è? La Polizia) ma in quanto ha saccheggiato la cultura contadina preborghese, espropriando le masse popolari delle loro stesse possibilità espressive che, in quanto tali, sono già eversive perché inventive, liberanti, non codificabili nelle strutture e norme linguistiche della cultura dominante.

Ecco allora che anche la recitazione in questi lavori sempre più controinformativi (basti pensare agli spettacoli politici degli anni '70/76) fa appello a tutte le risorse mimiche dell'attore e ai giochi di parole che ricercano l'originario accordo gestuale-verbale rotto dalla catena di montaggio e dal taglio dei tempi.

Ritmo serrato, allusioni chiare e dirette ai fatti legati alla cronaca politica, con personaggi che svolgono il loro ruolo di *smascherare*, con un linguaggio sparato verso il pubblico e non trattenuto nello spazio scenico, in un rapporto privato, interpersonale tra attori.

È quel "*pugno sui denti*", espressione che spesso la Rame ha usato in varie occasioni, per stimolare il secondo momento di differenza reale con il teatro borghese: quello del dibattito e del confronto dialettico sui problemi

comuni, un dato che collega l'apice del comico al tragico del quotidiano e viceversa.

Franca Rame e Dario Fo, ancora insieme in questo progetto virtualmente rivoluzionario, elaborano dibattiti, operano nei circuiti proletari cercando il bandolo di una dialettica che sia *riappropriazione*. Ma è l'esempio che loro stessi danno, nel momento dell'uscita dai percorsi ufficiali, in un lavoro che è sempre *d'ensemble*, privo di qualsiasi divisione gerarchica tra attori, tecnici, organizzatori, pubblico, che risulta essere la vera matrice di contestazione.

È nel loro impegno alla fine di ogni spettacolo, nel tentativo di raccogliere dati, problemi di un pubblico mai andato a teatro prima d'allora: ovvero, più che nel contenuto che è anche il risultato di un processo socioculturale più vasto e generale, che li trascende, la vera rottura è nel metodo: Franca Rame può finalmente ricongiungere un passato (il teatro familiare), che per lei è stato impostazione di un metodo, ad un progetto politico di prospettiva futura in cui forma e sostanza arrivano a coincidere fino all'annullamento dei reciproci confini dialettici.

Lei, questa esplosione di significato nel significato la racconta così, con quella carica che solo un'epoca così ricca di riscontri ideologici poteva alimentare: "...Così, quando finalmente andammo in scena, non era più lo spettacolo di "Nuova Scena", era lo spettacolo nostro, nel senso di tutti noi che

si stava in quel salone, perché l'avevamo montato insieme. E quando ci spostammo nelle altre case del popolo nei dintorni, quei compagni ci seguivano, presentavano lo spettacolo agli altri compagni del posto, andavano ad affiggere i manifesti, intervenivano sempre per primi nel dibattito, ci sostenevano: eravamo la loro squadra. In quel primo anno abbiamo recitato in più di 80 fra case del popolo, bocciodromi coperti, fabbriche occupate, cinematografi rionali e perfino in qualche teatro. Abbiamo recitato davanti a 200 mila e più spettatori, dei quali il 70% circa era la prima volta che assisteva ad uno spettacolo teatrale. I dibattiti che seguivano allo spettacolo erano sempre accesi, si protraevano quindi quasi sempre fino a notte alta. Parlavano tutti, donne, ragazzi, uomini e vecchi, e tutti parlavano delle proprie esperienze, della Resistenza, delle loro lotte e ci dicevano quello che avremmo dovuto raccontare nei nostri prossimi spettacoli: la loro storia... Ma da quei dibattiti non solo abbiamo rilevato i temi e le storie nuove, ma soprattutto un linguaggio nuovo, diretto, senza orpelli né sofistiche. Certo, per questo, qualcuno ci ha tacciato subito di populismo, ma il populismo è di chi si cala sul popolo dall'alto, col paracadute, non di chi sta dentro fino al collo e fa di tutto per imparare nella realtà le lotte del popolo...»⁴².

Bisogna, però, tenere anche conto che quando si parla di creazione collettiva degli spettacoli politici di quegli anni, per quanto concerne

⁴² Franca Rame, op. cit. pp. X-XI.

L'attività della coppia Fo-Rame, il rischio di equivocare cresce in proporzione all'alone di fascino e di luce-ombra che un simile tipo di lavoro ha prodotto attorno a se.

In due diverse e disgiunte occasioni di precisazione sull'argomento⁴³, tanto Franca Rame, quanto Dario Fo sottolineano la funzione sì fondamentale del pubblico nel duplice ruolo di artefice e fruitore del messaggio-discorso, ma senza mai obnubilare il dato creativo-originale dell'artista, veicolo tanto più unico nella sua professionalità, quanto più accresce la propria esperienzialità di un dato collettivo e condividente.

Come dire che lo spettacolo diventa il coinvolgimento di problematiche comuni rese esperienze in atto che, però, solo un grande "mestiere" ed

⁴³F. Rame, *Conversazione con Franca Rame*, in *Il teatro politico di Dario Fo*, Quaderni di cultura e classe, n. 14, Milano, 1977, p.134:"Si è fatta molta confusione sulla elaborazione e la stesura <<collettiva>> dei testi del nostro teatro. E bisogna dire che queste storie di <<stesure di gruppo>> non sono completamente vere, le sostiene soltanto Dario, ma per modestia e perché gli piacerebbe che così fosse. Collettivamente tu puoi elaborare delle idee, degli spunti, però ci vuole sempre quello che tira le fila, è chiaro... Un testo per stendere il quale abbiamo organizzato addirittura un seminario è stato Tutti uniti, tutti insieme... (1971) 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. Ci siamo divisi l'argomento per settori e per periodi e ognuno ha portato dei dati: ma portare dei dati non vuol dire scrivere lo spettacolo. 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. In due ore e mezza questo spettacolo capovolge la convenzione del <<risaputo>>. E poi è un testo che dà storia e teoria, senza rompere le scatole, è teatralmente riuscito, ridi, ti commuovi, pensi e alla fine hai imparato senza accorgertene un sacco di cose.

Dario Fo, in risposta al citato articolo di Paolo Pappa: "Pappa odia i ruoli ed il professionismo, con tutto il suo mettere le mani avanti non riesce a mascherare la sua contraddizione rispetto al pratica-teoria-pratica di Mao e certo non è d'accordo sul fatto che non basta <<essere rossi>>, ma che bisogna anche essere <<esperti>> per sviluppare un'arte valida e di classe. Si indigna quando nel documento <<Nuova Scena>> noi avvertiamo che il processo dialettico con il pubblico non dovrà sovrapporsi alla capacità creativa dell'autore o collettivo d'autori, cioè la preoccupazione nostra di mantenere un'autonomia critica e di non dover scendere a blandire dando tutto quello che il pubblico richiede non importa cosa purché sia contento, col pericolo di cadere in quel populismo piccolo-borghese di cui Pappa ha tanto timore."

un'arte" veramente consapevole riescono a restituire e a trasformare da messaggio in spettacolo e quindi a rendere il teatro, in forma epica, come una possibilità di modificazione del mondo e dell'uomo nella sua mutabilità.

MISTERO BUFFO

Mistero Buffo, il cui titolo si rifà alle rappresentazioni sacre dei contadini dei primi secoli dopo Cristo, l'opera fondamentale nell'esperienza Fo-Rame, costituisce, per quest'ultima, un'occasione di recupero e messa in campo della propria origine familiare popolare: attraverso il modulo di "teatro del popolo", legato ai fatti⁴⁴ e quindi, già solo per questo, virtualmente rivoluzionario, si verifica e si attua quel processo dialettico con il pubblico che era proprio del teatro dei giullari, e più in generale, del teatro di piazza.

Infatti, se Fo in Mistero Buffo affronta il passaggio da *amico del popolo* a *giullare del popolo*, grazie ad un uso disincantato della parodia sacra, le profanazioni grottesche cui faceva ricorso il giullare, l'alternanza di registro alto e linguaggio carnevalesco di piazza, Franca Rame non è da

⁴⁴"Si potevano far critiche di ogni genere al nostro teatro, ma bisogna ammettere che il nostro era un teatro vivo, dove si parlava di <<fatti>> di cui la gente aveva bisogno di sentir parlare. Per questo e per il linguaggio diretto da noi usato, il nostro era un teatro popolare. Il pubblico cresceva di numero ad ogni spettacolo". Dalla Testimonianza di Franca Rame, op. cit. p. VI.

meno nella sua pièce della *Madonna sotto la croce* che rappresenta epicamente, impersonando lei, sola, tutti i personaggi con un modulo recitativo che sarà poi sempre più collaudato negli spettacoli successivi.

A scena nuda, con uno scialle nero ed il microfono al collo dilata il suo corpo e ci fa immaginare la folla delle donne che vogliono proteggere la Madonna dalla vista del suo figlio morente, restringe lo spazio immaginativo e si ripiega nel rilassamento della sofferenza quando rappresenta il Cristo sulla croce, spalancando le braccia, volgendo con incredibile naturalezza le spalle rispetto alla linea immaginaria di un pubblico frontale.

Utilizzando il *grammelot*⁴⁵, un linguaggio semidialettale e semifantastico che Fo descrive come un "padano" del XV secolo, Franca Rame come le giullaresse del medioevo recita sola, in prima persona, rappresentando situazioni collettive a più personaggi, sottolineando il contatto iniziale con il pubblico attraverso una introduzione allo spettacolo (anche questo espediente diventerà bagaglio integrante della sua recitazione epica, per esempio in Tutta casa letto e chiesa fino ai suoi ultimi talk-show), che ingloba anche elementi di riferimento alla cronaca politica del momento e

⁴⁵"Il *grammelot* è una forma di teatro inventata dai comici della Commedia dell'arte, non quelli del '500, quelli ancor prima, ed è organizzata in forma di teatro in chiave onomatopeica...Cioè per riuscire a far arrivare concetti attraverso suoni che però non sono parole stabilite, convenzionali". Da Mistero Buffo, Verona, Bertani, 1973, p.4.

a nodi sociali problematici legati all'attualità, secondo la chiave di dissacrazione del potere che era tipica dei giullari⁴⁶.

La storia della passione del Cristo e dell'Annunciazione può essere così ribaltata e diventare, invece, la cronaca di una morte non annunciata dove l'Arcangelo Gabriele diventa il simbolo di tutti i poteri autoritari o falsamente rassicuranti e la Madonna e il suo "fiol", soli, uno dinanzi all'altro, testimoniano lo scarto sempre presente tra storia dei pochi, quale dominio delle coscienze, prevaricazione, violenza e storia dei molti quale sofferenza, accettazione coartata di un non sapere che è anche non - poter-agire - diversamente - da - ciò - che - è - dato.

Da Mistero Buffo in poi si affina la tecnica di una recitazione epica ma mai non partecipata in cui lo straniamento della Rame rispetto al vissuto dello spettacolo avviene attraverso il prologo, l'interruzione a commento, la ripetitività delle battute, l'utilizzo di espedienti tecnico-scenici che hanno una funzione non naturalistica-mimetica, bensì di supporto ad una logica di situazione.⁴⁷

⁴⁶ "...Se io cerco di creare la visione di una comunità, di un coro, di una comunione, evidentemente non mi preoccupo di parlare tanto di me stesso, ma dei problemi che sono collettivi. Se io cerco problemi collettivi, il mio discorso, il mio linguaggio sarà diverso e sarà obbligato ad essere epico. Perché alla base c'è un fatto ideologico ben chiaro. C'è l'ideologia della comunità, della comunione degli interessi, che sono interessi sociali, interessi di vivere insieme, di produrre insieme, di dividere quello che si ottiene... Allora di questo passo noi siamo arrivati a determinate esperienze... abbiamo capito anche perché nel teatro medievale l'attore tendeva a presentarsi solo sul palcoscenico e costruire parecchi personaggi...perché solo così poteva determinare con la propria esperienza ripetitiva il momento appunto epico della rappresentazione, la coralità". D. Fo citato in L. Binni, *Attento te! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani, 1975, pp. 153-154.

⁴⁷ Dalla Testimonianza di F.Rame, op. cit., pag.XIII: "...Anche gli oggetti sulla scena diventano

Mistero Buffo segna la possibilità di un ribaltamento dei valori canonici del teatro borghese, delle rigide regole della recitazione individualistica-introiettata, per aprire e preparare il terreno alla donna Franca Rame, attrice comunicativa verso il pubblico degli esclusi, le donne in primo luogo, alle quali il teatro epico della giullaressa del XX secolo, può finalmente presentare un mondo modificabile grazie alla variazione del punto di vista.

Ora, nel '68, dopo l'esperienza della realizzazione possibile di un teatro veramente alternativo, Franca Rame è pronta per la possibilità concreta di un teatro al femminile, focalizzazione di un punto di vista rovesciato della storia nel tempo, progetto che, a partire proprio dagli anni '70, troverà il suo punto di sviluppo totale nel '77 con Tutta casa letto e chiesa, mistero buffo di tutte le donne: mistero, perché il mondo femminile rimane sconosciuto ancora per gran parte alle stesse donne, buffo, perché la tragedia del vivere con dignità in una società veramente libera e valorizzante per le donne, passa soprattutto attraverso una dissacrazione dei valori costituiti, dissacrazione, grottesca, buffa appunto, possibile solo

personaggi di situazione: i libri nella biblioteca di L'operaio conosce trecento parole non sono elementi decorativi, ma elementi della situazione. Questo impone una grande spregiudicatezza nell'usare e impiantare la macchina. Per questo Dario si può permettere di portare indifferentemente sul palcoscenico pupazzi e burattini, manichini e maschere, attori a viso scoperto e facce dipinte. Il tutto imponendo, dal di dentro, un rapporto aperto con le canzoni, le tiriterie, i lazzi, le grida sguaiate, l'uso di strumenti fracassoni, le pause, il ritmo esasperato (ma mai caricato), uno stile rigoroso anche quando tutto sembra casuale, accidentale. Solo a gente superficiale il teatro di Dario può sembrare fatto < <a braccio> >".

ad opera di chi, come Franca Rame, ha scelto la strada dello sberleffo
giullaresco senza ritorno.

1970 - LA COMUNE

Gli anni '68-'70 sono, quindi, particolarmente importanti nella svolta teatrale di Dario Fo e Franca Rame: la loro posizione fortemente critica nei confronti del PCI porta ad una rottura inevitabile ed all'uscita dei due artisti dall'organizzazione nel 1970.

Dal '70 al '76 la coppia si trova in una posizione di parziale isolamento sia dalle istituzioni teatrali ufficiali, sia da quelle alternative della sinistra canonica: è la proposta culturale e politica non più solo contro la borghesia, ma anche contro un certo revisionismo di maniera, che nega contenuti e valori che non siano autocelebrativi.

Fedeli alla concezione di teatro popolare, intendono mettere il loro lavoro al servizio del movimento di classe. Lo strumento che viene scelto per portare avanti questa nuova fase di lavoro è il COLLETTIVO TEATRALE LA COMUNE.

Istituito nell'ottobre del '70, il Collettivo nasce, in un primo momento, come la diramazione di vari intergruppi unitari con il compito di organizzare gli spettacoli della Comune che ha la sua base a Milano, prima (fino al luglio '72) nel capannone ex-fabbrica di Via Colletta, successivamente (marzo '74) nella palazzina Liberty, un edificio fatiscente, sempre a Milano, che i membri della Comune occuperanno e ristruttureranno.

Nell'intera produzione di quegli anni gli spettacoli presentati si rifanno ai principali avvenimenti politici del momento, dalla strage di Stato, alla lotta di classe in Italia, dal problema della droga alla resistenza palestinese o cilena.

La Comune debutta con Morte accidentale di un anarchico (1970), spettacolo-documento, ispirato ad un preciso fatto di cronaca italiana: l'esplosione della bomba di Piazza Fontana a Milano nel '69 ed il "suicidio" dell'anarchico Pinelli durante gli interrogatori in questura.

L'opera, sicuramente la più significativa del loro teatro-inchiesta teatro-intervento, è una trasposizione italiana ed attualizzata di un fatto avvenuto nel 1921 a New York: un emigrato italiano di nome Andrea Salsedo volò giù dalla finestra del palazzo di polizia. Dopo perizie, inchieste e controinchieste sostenute da un vasto movimento di opinione pubblica, emerse una nuova verità: l'anarchico non si era suicidato ma era stato vittima di un interrogatorio duro e pressante.

L'episodio presentava evidenti analogie con il "caso Pinelli". A metà tra la cronaca e la discussione politica, lo spettacolo venne ad assumere un importante ruolo di controinformazione pur senza perdere nulla della sua vivacità scenica, anzi, usandola brechtianamente.

Nel pieno, quindi, del teatro come strumento di denuncia e di lotta politica, la Rame, che in questo lavoro rappresenta una parte minima

(NO)

(entra in scena nella 2^o parte del 2^o tempo come giornalista; è una chiara allusione alla giornalista de "L'Espresso", Camilla Cederna, che in quel periodo stava svolgendo un ruolo molto attivo nel ristabilimento della verità sulla morte di Pinelli), con estremo coraggio non lascia solo Dario Fo e il suo "discorso" da fare arrivare al pubblico, ma si adopera, rinunciando alla "parte" come pezzo di bravura per attuare un coordinato discorso d'ensemble: ritornano, pertanto, in particolar modo nel teatro politico, le due forze alla base della sua energia attorica, ovvero la concezione del mestiere dell'attore come lavoro collettivo, retaggio del suo essere figlia d'arte e l'impegno di un percorso esperienziale-ideologico tutto proteso agli interessi comuni in nome di una comune liberazione dell'individuo e della sua gamma di valori collettivi.

Quando insieme a Fo ha voluto mettere in scena temi politici generali (imperialismo, totalitarismo, delitti politici, ecc.), anche se la fatica dei ruoli non le comportasse grande soddisfazione personale, perché secondari o di semplice appoggio, la Rame ha, comunque, continuato a recitare, trasformando la sua parte, da semplice fatto situazionale, in materiale vivo e vero, grazie a quella sua sopracitata dinamica dialettica tra difesa e consegna del personaggio, ovvero in nome di una solidarietà critica che è un suo atteggiamento esemplare, anche al di fuori del teatro.

Gli spettacoli che seguono Morte accidentale di un anarchico

confermano una militanza politica sempre più accentuata ed un tentativo da parte della coppia e del Collettivo Teatrale La Comune di dialettizzare e proporre alla discussione argomenti di teoria politica.

E' un teatro dei grandi problemi: il problema del Partito Comunista in rapporto alla storia operaia in Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone? sulle lotte operaie dal 1911 al 1922; la condizione operaia e la critica del partito revisionista in Ordine! Per Dio. 000.000.!; il trasformismo politico e lo stato borghese dal 1943 al 1972 in Morte e resurrezione di un pupazzo; la situazione politica ed il terrorismo internazionale in Fedayn.(1972) e in Guerra del popolo in Cile (1973).

Il periodo '70/'72 diventa un momento di verifica e di critica allo Stato borghese, non più solo in linea di principio, cioè a livello ideologico, ma attraverso una denuncia della violenza che è nelle istituzioni, negli organi dello Stato e non più solo nella risposta esasperata e aggressiva di chi sta al di là della barricata: le lotte contrattuali del '69, l'autunno caldo", le grandi ondate di lotte operaie e studentesche per intaccare l'organizzazione del potere e la stessa credibilità del riformismo e dell'apparato sindacale, inducono ad una più sferzante attività di denuncia e di lotta sul fronte della politica culturale.

In linea, così, con istanze di ordine ideologico e pratico, al tempo stesso, la Comune ed i suoi membri si organizzano con vivacità su tutto il

territorio nazionale, coordinandosi a livello centrale con una serie di spettacoli definiti "di intervento", cioè subitanei rispetto agli avvenimenti incalzanti; la definizione è quella di "messa da campo" con pochi strumenti a disposizione, ma con un'efficiente organizzazione del lavoro e dei dibattiti finalizzata alla controinformazione ed alla raccolta di problemi ed argomenti da trattare in chiave teatrale.

Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente (70-71) è, infatti, il primo di una serie di "spettacoli d'intervento".

È un montaggio con il criterio del "collage", di testi sulla resistenza italiana e palestinese. Composto in pochi giorni (in collaborazione con il Comitato Vietnam di Milano) per uscire tempestivamente con uno spettacolo in favore della resistenza palestinese, si fonda essenzialmente su testimonianze recitate in diretta dalla Rame e da Fo, sotto forma di monologhi, i testi recitati sono montati con canzoni sostenute da un rigido filo conduttore: la linea di continuità tra esperienza partigiana in Italia ed i vari movimenti per i diritti e la libertà che si producono a livello internazionale.

Le testimonianze raccolte sulla guerra partigiana vengono da loro rappresentate nella chiave delle giullarate del Mistero Buffo. Nonostante l'assoluta mancanza di qualsiasi elemento di scena e nonostante che la struttura sia a monologhi (unendosi coralmemente nell'esecuzione delle

canzoni), la dimensione spettacolare è pienamente raggiunta al livello del montaggio.

I testi, le canzoni si susseguono in un'articolazione di scontro, di contrappunti satirici e drammatici, su un fondo di coralità epica e Franca Rame, in questo spettacolo-prototipo, è magistrale nella sua costruzione "scientifica" dei ritmi, del rapporto di tensione fra testo recitato e canzone, nel calcolo attento dei tempi, nella sua capacità di "tener avvitata la gente sulla sedia", di fare entrare il pubblico in una situazione di conflittualità dialettica e di costringerlo a "prendere posizione".

Ma la sua attività, in questo periodo, non si limita solo al dato attoriale: nella Comune la Rame gestisce la parte organizzativa degli spettacoli, interagisce nel dopo-spettacolo curando l'aspetto dell'autofinanziamento attraverso la vendita di dischi, cassette, libri editi dalla piccola casa editrice de La Comune, raccoglie fondi per l'organizzazione di Soccorso Rosso a cui lei darà un contributo fondamentale nella salvaguardia dei diritti di tutti gli esseri umani, compresi i detenuti, soprattutto quelli arrestati per "presunti" reati di carattere politico.

Un esempio eclatante dell'impegno non solo recitativo della Rame all'interno del Collettivo, è la sua partecipazione attiva, sia in fase di elaborazione, che in quella creativa, di uno spettacolo come Fedayn.

Viene scritto e messo in scena nel gennaio del '72. Sottotitolo dello

spettacolo: *“La lotta del popolo palestinese attraverso la sua cultura e le sue canzoni”*. In scena ¹⁰ otto “fedayn” del Fronte Popolare Democratico per la liberazione della Palestina e Franca Rame con una funzione iniziale di speaker e che poi reciterà autentiche testimonianze di guerrigliere palestinesi.

Lo spettacolo nasce sulla base di un’inchiesta condotta in Libano, in particolare nelle basi guerrigliere del Sud, da alcuni compagni che mettono poi a disposizione della Comune il materiale raccolto. I “fedayn” sono giunti a Milano ai primi di gennaio, in seguito ad una serie di incontri - in Libano - tra Franca Rame e il FPDLP. Lo spettacolo avrà la doppia funzione di conoscenza della reale situazione palestinese e di raccolta dei fondi, a seguito dello spettacolo, devoluti per un sostegno politico - finanziario. C’è però una difficoltà reale, all’interno di questo lavoro, ovvero, il problema della lingua. Viene risolto con la presenza attiva di Franca Rame all’interno dello spettacolo, con la funzione di sollecitare e inquadrare i racconti, le canzoni. Attorno alla chiave teatrale dei resoconti “autobiografici” di otto “fedayn” davanti al cadavere di un loro compagno assassinato dai soldati di Hussein, si sviluppa l’intero spettacolo, con momenti di azione: danze, gesti di lavoro, la ricostruzione mimica della vita in carcere, tutti elementi che raccolgono il processo emotivo e lo coinvolgono all’interno di una dimensione conoscitiva.

In questo clima di impegno e coscienza di una dimensione comunitaria che precede la propria definizione individuale, sia in senso strettamente professionale che in quello esistenziale, e in ordine ad una serie di tensioni ideologiche e divergenze politiche createsi all'interno del Collettivo che porteranno all'inevitabile scissione della coppia rispetto al gruppo maggioritario ed a scelte non sempre facili, Franca Rame vive la sua esperienza tragica di isolamento, insieme al suo compagno Dario Fo, isolamento e contestazione tali, tanto da parte del Collettivo stesso, quanto da parte delle istituzioni, che nel '73 la sua vita verrà stravolta da una serie di eventi duri e marcanti: la sua momentanea dissociazione, insieme ad un compagno <<scissionista>> dal Collettivo, continuando autonomamente l'attività con uno spettacolo dal titolo Basta con i fascisti (un audiovisivo sul fascismo con all'interno testimonianze di partigiane e di militanti recitate da lei), un'aggressione da parte di ignoti: picchiata e, solo successivamente dichiarerà stuprata, esperienza drammatica da cui scaturirà solo nel 1975 un monologo come Stupro, sorta di catarsi, inserito nei suoi spettacoli successivi; l'arresto di Dario Fo nel settembre ⁽⁷³⁾ dello stesso anno a Sassari, con la conseguente mobilitazione di massa e la quasi immediata scarcerazione; un atteggiamento di ghettizzazione e di accerchiamento da parte del potere nei loro confronti, perché tacciati di estremismo (processi a ripetizione, l'inchiesta di Sossi, lettere provocatorie

Confessione

fatte girare nelle carceri a nome di Franca Rame, la condanna a pagare 26 milioni alla RAI-TV come risarcimento per l' interruzione delle trasmissioni di Canzonissima nel '62).

SOCCORSO ROSSO

Una breve parentesi, per completezza di analisi e per inquadrare in una logica coerente ciò che Franca Rame ha inteso per teatro politico, va alla sua partecipazione e attività decennale, a partire dal 1970 in Soccorso Rosso.

Questa che inizialmente nasce nell'area della Sinistra Extraparlamentare come una attività di solidarietà militante con i così detti "Compagni colpiti dalla repressione", a partire dalla primavera del '72 si svilupperà in una organizzazione di sostegno al movimento per i diritti dei detenuti nelle carceri, con più di sei mila aderenti, comitati locali, un proprio giornale ("A pugno chiuso sul fronte del carcere"), un ruolo attivo nella campagna di sensibilizzazione al problema, sotto la direzione del Collettivo Teatrale La Comune.

*Ahah.
Zizeta!*

Nel periodo dei così detti "anni di piombo" all'interno di un sistema di potere che, non sempre lungimirante nella applicazione di un concetto di giustizia, tende a confonderlo, talvolta, con quello più discutibile di persecuzione giudiziaria, colpendo indiscriminatamente, la nascita di una

organizzazione come Soccorso Rosso, viene letta come una risposta altrettanto eversiva e provocatoria nei confronti del potere: i suoi membri, prima fra tutti Franca Rame, che in quel periodo aveva un ruolo fondamentale a livello di iniziative e coordinamento su scala nazionale, di tutta l'attività dell'organizzazione (procurare la difesa legale ai detenuti, raccogliere fondi negli spettacoli per assistenza a loro e alle famiglie, utilizzare lo strumento teatro per far conoscere la situazione nelle carceri, procurare assistenza medica e via dicendo) vengono sospettati di connivenza nell'area della Sinistra Extraparlamentare, con organizzazioni terroristiche quali le Brigate Rosse.

Ha quindi inizio una "caccia alle streghe" che investe Franca Rame e Dario Fo e costerà loro, anche successivamente, nel 1980, la negazione del visto di entrata negli Stati Uniti, perché accusati di complicità con il terrorismo italiano. (?)

Vengono finalmente ammessi negli USA il giorno dopo le elezioni presidenziali nel 1984: il tempo di vedere il fallimento a New York di una produzione di Broadway di Morte accidentale di un anarchico.

Citare la funzione della Rame all'interno di una organizzazione come Soccorso Rosso in questa sede, è secondo me, importante per una serie di fattori che investono il problema del rapporto tra l'attrice-autrice e la dimensione pubblica.

*che aveva riscosso
sue l'ho su cern
in tutto il mondo*

Primo fra tutti è il fatto che tale attività sociale, vissuta con partecipazione e coraggio, le ha consentito la tangibilità di problemi e aspetti della realtà, tale da determinarle un arricchimento di tematiche e una coscienza di vissuto che sono andati poi a confluire in una dimensione drammaturgica, creando il presupposto per un confronto serrato fra teatro e tematiche.

Molti dei temi, infatti, sono stati da lei riproposti e trasformati in chiavi teatrali nei suoi più drammatici monologhi: Ulrike (1975), Accadde Domani (1977), Una Madre (1980), Stupro (1978).

Sebbene siano stati scritti alcuni anni dopo lo scioglimento di Soccorso Rosso, sono molto legati all'esperienza della Rame in questa organizzazione. |||

I primi due raccontano di donne carcerate per terrorismo.

Ulrike, leader del gruppo Baader-Meinhof, aspetta che i carcerieri vengano ad ucciderla: è messo in risalto il contrasto tra il bianco e immutabile mondo della cella ed il continuo assalto di colori e immagini del mondo esterno.

Il secondo monologo, *Accadde domani*, sottotitolo: "*Storia di un suicidio impossibile: la Moeller*", è il resoconto del massacro nel carcere di Stammheim da parte dell'unico superstite.

In *Una Madre* una donna apprende dal telegiornale che suo figlio è stato

arrestato come terrorista ed essendo da poco nel "giro" non sa e non può quindi fare nomi, come molti responsabili, invece, possono fare: dal momento che il figlio non ha la possibilità di barattare il perdono, la madre decide di strangolarlo, piuttosto che abbandonarlo al sistema giudiziario.

Nel prologo, infatti, si dice: *"...Chi parla è la madre di un terrorista. E' una donna che ha fatto politica ed è stata sempre contro ogni idea di violenza. Frastornata si chiede come, nella sua casa, possa essere nato un terrorista. Ne va cercando le ragioni, cerca disperatamente di capire i motivi di tanta follia. Il monologo è realizzato su testimonianze autentiche, che ho raccolto tra le madri i parenti, i detenuti, gli avvocati, magistrati e giudici di sorveglianza. La madre si rivolge direttamente a voi, a voi, non come pubblico passivo, ma come testimoni partecipi della sua tragedia".*

Come mostra chiaramente Una Madre la causa del terrorismo è frutto della crescita esasperata di una violenza largamente diffusa, anche nelle istituzioni.

Nel quarto monologo una donna viene violentata in un furgone: quello che eccita gli stupratori non è la donna, ma la loro stessa violenza, quando le premono le sigarette accese sulla pelle.

Questo breve monologo, scritto nel 1975 e rappresentato solo nel 1978 in Tutta casa, letto e chiesa, costituisce la descrizione e, al tempo stesso,

e risposte

un atto catartico rispetto all'evento subito dalla stessa Rame anni addietro quando fu rapita nel momento di massima attività di Soccorso Rosso, da un gruppo di fascisti.

L'esperienza di Soccorso Rosso presenta un secondo fattore importante che evidenzia un problema di confusione di ruoli nell'opinione pubblica, tra la Rame e suo marito.

L'immagine dominante, infatti, di un Fo tentacolare che ha investito della sua presenza tutti gli aspetti di un impegno politico e culturale comune sì ad entrambi, ma, comunque, rielaborato nei rispettivi ambiti e rapportato alle diverse personalità dei due artisti, ha condotto ad una frequente e troppo spicciola liquidazione del problema in "*Franca Rame moglie di Dario Fo*", "*Dario Fo, genialità e ribellione - Franca Rame attrice, musa ispiratrice del genio e nulla più*".

Insomma, appare evidente che il riconoscimento di un valore suo proprio, della elevata qualità e professionalità, sia dal punto di vista artistico, che nella prospettiva esistenziale, risulti essere stato difficile, nel tempo, fino ad intaccare e mettere in discussione lo stesso ambito di attività ed autonomia politica della donna Franca Rame. Che in questa confusione di ruoli ci sia stata una intenzionalità di disconoscimento e svalutazione, principalmente da parte di una critica per certi versi più disattenta e prevenuta rispetto al femminile, soprattutto quando questo

affianca un maschile di grande calibro e portata, è un fatto ormai assodato, un elemento che, dagli scritti e dalle interviste della stessa Rame, traspare come un atto di violenza e sopruso e del quale non si può non tenere conto, nella valutazione complessiva della sua personalità, se, come è vero, la Rame conserva nel suo archivio una cartella intitolata: "*Umiliazioni Franca*".

Risulta, però, dall'analisi del suo "personaggio", altrettanto vero, che nella sua pluridecennale esperienza accanto a Fo, lei abbia interiorizzato, per alcuni versi e fino ad un certo punto della sua attività, un "complesso di dipendenza" che solo il tempo e le verifiche ottenute negli anni, hanno ridimensionato e ricollocato in una giusta e corretta prospettiva.

La difficoltà di mantenere uno spazio proprio ed una inattaccabile priorità di se stessa rispetto al ruolo di *moglie di Dario Fo*, non ha, però, leso il concetto fondamentale alla base della sua arte, ovvero la dimensione dell'insieme, nella vita come sul palcoscenico, un'ensemble finalizzato ad obiettivi sovrapersonali che l'ha sottratta all'ambizione, forse legittima, ma certamente caricata nel contesto della professione dell'attore, in genere, per restituirla, invece, a quello, dell'azione decisa, che, nello specifico per lei, attrice epica, ha coinciso, tanto nel teatro, quanto nella politica, nel suo rapporto con Fo, fino alle sue radici familiari a cui è così grata.

Per completare, in senso lato, il discorso sulla politicità del teatro Fo-

Rame, è, secondo me, importante, fare un breve accenno alla modalità del fare arte, che nel loro caso è contenuto, è ideologia, è carica eversiva e creatività dissacrante. In questa modalità è implicito, infatti, il carico innovativo apportato dalla Rame, dal momento che il maggior onere gestionale-organizzativo, critico e di impostazione di metodo passa attraverso il suo impegno, il suo senso pratico, la sua visione del teatro e la sua capacità a quel ridimensionamento che è poi anche adattamento agli aspetti concreti della realizzazione di qualsiasi obiettivo artistico-culturale.

QUASI UNA CONCLUSIONE

Franca Rame da 43 anni lavora e vive accanto al "geniale giullare" Dario Fo ed insieme hanno messo in scena mediamente uno o due spettacoli per stagione, portando il loro lavoro sui palcoscenici di quasi tutto il mondo: dal '70 all' '80 prevalentemente in Europa, dall' '80 in poi U.S.A., Argentina, Australia, Brasile, Cile, Nuova Zelanda, Turchia, Uruguay, Yemen, Venezuela, Israele, Colombia, Cuba, Canada, Paesi dell'EST, fino all'ottobre del 1990 in cui si spalanca finalmente il palcoscenico di Mosca e al Teatro Tagonka, per il festival Italiano, Franca Rame e Dario Fo propongono il loro "Mistero Buffo".

Tutta casa, letto e chiesa che è stato definito il Mistero Buffo di Franca Rame, certamente il lavoro che l'ha vista per la prima volta nel ruolo totale di protagonista e di coautrice, ha avuto dal '77 ad oggi quasi 3000

repliche in tutto il mondo ed è stato sicuramente lo spettacolo sulla condizione della donna più rappresentato ed applaudito.

Possiamo affermare che, probabilmente, una delle motivazioni che li ha condotti a questo grande successo (riconosciuto forse più all'estero, soprattutto nel caso della Rame, che in Italia), oltre al talento naturalmente, è l'indipendenza economica della loro compagnia che ha consentito loro di trattare sempre temi legati all'attualità: la violenza in tutte le sue manifestazioni, l'imperialismo, il terrorismo, i delitti politici, la tossicodipendenza, i colpi di Stato, la guerriglia, l'aborto, lo stupro, l'AIDS, la corruzione politica.

Inoltre, evitando l'eccessiva specializzazione dei ruoli e controllando direttamente, in tutti i suoi aspetti, il processo teatrale, dal testo, alla sua pubblicazione, alla messinscena, alla regia, alla scenografia, al rapporto con la stampa, e via dicendo, aspetti curati prevalentemente dalla Rame, si sono, da sempre, garantiti l'indipendenza ideologica.

E' opinione comune, infatti, che oggi in Italia non puoi mettere in scena un tuo spettacolo se non con la tua compagnia e più di una volta, a mo' di "tormentone" Franca Rame e Dario Fo hanno sottolineato la prassi "anestetizzante" e "soporifera" degli abbonamenti su cui si regge gran parte del sistema teatrale ufficiale e rispettive sovvenzioni ministeriali, criticando la logica che ne è alla base: ovvero la rappresentazione di autori defunti e

stranieri come *conditio sine qua non*, poiché ciò non costituisce il rischio di un "capitombolo" nella possibile provocazione del nuovo: così le piccole compagnie, i giovani autori o le compagnie ideologicamente non allineate vengono automaticamente accodate ai grandi nomi o addirittura tagliate fuori.⁴⁸

A proposito delle sovvenzioni ministeriali, in un comunicato del gennaio 94 firmato Franca Rame e Dario Fo, diretto all'ANSA, EPOCA, IL MANIFESTO, IL GIORNALE, LA NOTTE ed in aperta polemica con dichiarazioni di Paolo Rossi ivi apparse riguardo ad ipotetiche sovvenzioni ministeriali miliardarie in loro favore, si legge: "... La nostra compagnia (Fo-Rame) non ha mai ricevuto miliardi ministeriali, e nemmeno

⁴⁸"Negli altri Paesi, non esiste quell' "impacchettamento" totale, nel presentare i cartelloni delle varie stagioni teatrali che c'è qua. Il gioco della politica, degli organizzatori teatrali di proporre il "cofanetto regalo" degli abbonamenti per cui ogni teatro ad inizio di stagione offre alla sua stimata clientela un certo numero di opere, le quali vengono propinate a scatola chiusa: prendere o lasciare... Tutto il fenomeno è confezionato dentro una specie di strenna offerta ad un pubblico di privilegiati habitués. Si va a teatro perchè c'è il foyer, perchè bisogna presenziare... Allora hai tutta questa politica dell'offerta senza domanda che non c'entra niente con la scelta, con l'appoggio alla specifica compagnia. La logica della copertura finanziaria ad ogni costo che inficia un programma davvero articolato e libero di teatro... Il "ti do' Gassmann più Albertazzi se ti prendi anche quest'altra scartina" . Proprio come si fa con lo scambio di figurine: ti do' questa compagnia che sto lanciando, poi questa qui l'aiuto anche in disparte perchè ci ho un'interessanza del 6% e quell'altra la uso come traino. La nostra compagnia è rimasta tra le poche che vanno ad incasso. Sono rari i casi in cui accettiamo di essere inseriti in un cartellone...Ma sia chiaro che questa scelta ci costa il rischio del non esaurito. Però ne vale la pena. Quando ci troviamo inseriti in un cartellone, la qualità del pubblico che incontriamo è totalmente diversa. Ci può capitare che in una serata ci siano mille persone, tutte in abbonamento: un pubblico che, proprio perchè non ha scelto, non ha qualità...Distratto, troppo spesso assente e lento di riflessi. E' un pubblico che digerisce con il rutto, che arriva in ritardo sia in sala, che nell'intuire gli umori di quello che si sta recitando sulla scena. E i capocomici se ne fregano. Si preoccupano di presentare autori sicuri che non creino problemi. Ma non c'è un autore veramente contemporaneo. E gli autori contemporanei proposti sono più negativamente classici dei classici...Un discorso che ho inserito anche nel *Manuale minimo dell'attore*, e cioè che c'è un fuoricena incredibile da parte degli autori italiani, ossia un totale distacco dall'attualità, dalla storia che stiamo vivendo, uno scivolare da un impegno anche minimo verso i problemi della vita sociale". Dario Fo, citato in Luigi Allegri, *Dialogo provocatorio*, Bari, Laterza, 1990, pp. 81-84.

trattamenti di favore di chicchessia. Anzi, abbiamo, durante tutta la nostra attività teatrale avuto grande difficoltà a reperire i teatri dove rappresentare i nostri spettacoli. E quando l'ETI, Ente Teatrale Italiano, che avrebbe dovuto e dovrebbe privilegiare gli autori italiani, quali siamo, ci ospitava nel suo circuito, ci relegavano in piazze dove le compagnie strasovvenzionate rifiutavano d'andarci, inoltre il cachet (lire 100.000-centomila- stagione 1957-58-59) non copriva nemmeno il foglio paga. Ci hanno sempre permesso di far fronte ai nostri impegni: i diritti d'autore, i rientri ministeriali in percentuale sul costo del biglietto, il particolare che la compagnia fosse nostra e che scene, costumi e regia fossero "fatti in casa". Il ministero ha tentato nel '58 con l'opera "Comica finale", (4 atti unici) di classificarci come spettacolo di varietà per toglierci anche i rientri in percentuale, tentativo rientrato dopo vari ricorsi. Il primo contributo alla nostra compagnia ci è pervenuto nel 1963, dopo 11 anni di attività, con lo spettacolo "Isabella tre caravelle e un cacciaballe": 5 milioni. Contributo che decidemmo di rifiutare, devolvendolo al CUT, gruppo teatrale dell'Università di Parma. Dal '68, usciti dalle strutture teatrali tradizionali, (la nostra attività si svolgeva in cinematografi, palazzi dello sport, case del popolo, ecc.) per almeno una decina d'anni, non abbiamo presentato richieste di nessun tipo al ministero dello spettacolo e quindi nulla percepito. In questi giorni il nostro ufficio è impegnato a conteggiare tutti

i contributi ministeriali ricevuti in 43 anni d'attività ed abbiamo la certezza di non raggiungere quanto intascato in pochi anni, da compagnie, sia a nostro livello che a livello inferiore, ma politicamente allineate....".

Siamo di fronte, insomma, alla fiera affermazione di una indipendenza ideologica che ha coinvolto entrambi nelle scelte lavorative ed esistenziali per ribadire in pari misura il ruolo dell'intellettuale che si propone come modello destabilizzante, come spina nel fianco del sistema culturale e politico, come elemento non disposto all'assorbimento ed al riciclaggio, ma consapevole che il proprio essere "out" costituisca l'unica possibilità di una onestà concettuale e la massima apologia di quella razionalità pungolante che è poi anche il principale dovere di chi ha capacità espressive e comunicative da mettere a disposizione di una collettività.

Diremo, quindi, che il fare teatro è, nello specifico, per Franca Rame, un atto comunicativo di per se stesso, veicolo di una cultura che non si propone come un "sapere di più" bensì come un "sapere diverso", un'esperienza totale da mettere in gioco ogni sera sul palcoscenico e, più in là, ogni giorno nel confronto con la realtà circostante.

Se Dario Fo ha, infatti, proposto un modello di intellettuale che non solo "fa" cultura ed in questo suo fare ha costruito la propria identità, ma traduce anche in teoria il proprio agire attraverso scritti, interviste, manifesto, ecc., Franca Rame, invece, nel suo proporsi come donna

culturalmente consapevole di se e professionalmente matura, risolve tutta la sua comunicativa in un darsi senza spreco al proprio pubblico, priva dell'ambizione della teoria, consapevole, da vera figlia d'arte, che il principale documento di se è rappresentato da un'economia attorica che non prevede mai il risparmio di energia e di esperienza e che, allo stesso tempo, è disposto al continuo arricchimento e rinnovamento.

Franca Rame ogni sera mette in comune l'esperienza di decenni di teatro, vi ironizza, l'accarezza come il suo bene più prezioso, proprio perché non ostentato nè enfaticizzato, ma vissuto sempre come una, fra le tante possibili, risposte ad istanze di carattere civile e sociale

Consapevole del fatto che la padronanza piena delle proprie capacità e del proprio agire sociale, tale per lei è, infatti, lo strumento comunicativo del teatro, sia la base necessaria per la giusta collocazione dell'individuo nella collettività, Franca Rame, nella serietà della sua proposta artistica, ha compiuto due operazioni di alto valore ideologico: da una parte, ha recuperato il significato etimologico della politica come comunità e comunione di interessi, dall'altro ha sottratto, nell'utilizzo di un teatro dei fatti e nei fatti, il termine "concretezza" alla banalità del suo uso corrente, restituendolo al suo significato più profondo che è "crescere-con"; un modo, quindi, di vivere il concreto del fatto artistico, come un momento di crescita collettiva.

CAPITOLO III

IL TEATRO AL FEMMINILE

GLI ANNI '70

Gli anni '70 sono importanti dal punto di vista delle conquiste femminili: il divorzio (1970), il nuovo diritto di famiglia (1975), l'istituzione di consultori femminili (1976), la fine della discriminazione salariale (1977), l'aborto (1978).

La presa di coscienza di un percorso autonomo della Rame rispetto al vissuto comune con il *geniale giullare* Fo e nei confronti di un'attività sempre più fagocitante del Collettivo stesso, la induce ad una distanziamento psicologica ed artistica che si risolve in una richiesta esplicita, rispetto al passato, di un proprio spazio autonomo ed indipendente⁴⁹: confrontarsi con l'esperienza di una storia al femminile è

⁴⁹Da un'intervista rilasciata a Rosella Simone, "Marie Claire", agosto 1988: "Fino al 1977 hai sempre fatto compagnia con Dario. Poi ti sei messa in proprio. Perché? << Bisogna partire dal '68. Cosa è successo? E' successo che siamo usciti dai circuiti tradizionali. Ho continuato a fare l'attrice, ma c'era anche tutto il resto. Curavo l'amministrazione, vendevo i biglietti, facevo il servizio d'ordine, e, per moralità rivoluzionaria, niente donna di servizio. Poi, casualmente c'erano quei diecimila detenuti di cui mi occupavo. Era così allora: la politica al primo posto. E se nel testo c'era una bella parte per un'attrice, bene. Se no, "il discorso politico deve funzionare e tu che cavolo vuoi?". E infatti, io neanche chiedevo. Ma ero assolutamente abbruttita >>. Cosa hai fatto? << Una riflessione. Mi sono detta: fare l'attrice non mi fa impazzire, per giunta devo truccarmi, che non mi piace per niente, e ci sono un sacco di altri lavori da fare... Faccio quelli! Ho riunito il Collettivo e ho dato l'annuncio. Stravolti. Dario invece ha detto: "Franca ha ragione" >>. Solo questo?. << Dopo otto giorni è venuto da me e mi ha consegnato Tutta casa, letto e chiesa: "Questo è per te - ma se davvero vuoi cambiare mestiere..." >> E allora? << Lo abbiamo messo in scena e ho recitato. Da sola. Dopo la prima, che è stata un successo, avrei anche potuto smettere. Avevo dimostrato a me stessa che potevo farcela. E le mie

un modo di introiettare sia un contesto che è socio-culturale, ovvero la realtà della liberazione della donna attraverso concrete conquiste sociali e giuridiche, sia personale, ovvero percepire una maturità esperenziale artistica raggiunta, tale da imporre il misurarsi, sola, con i propri strumenti.

Ciò significava trasformare la propria presa di coscienza in presa d'atto da parte del pubblico e della critica che il cosiddetto "teatro di Fo" altro non fosse se non il risultato di una continua collaborazione rafforzata negli anni, basata su decisioni prese in comune, su rispetto ed ispirazione reciproci, su competenze differenziate ma complementari, sulla difesa di obiettivi concordi.

Prima di Tutta casa, letto e chiesa la critica borghese, infatti, l'aveva spesso definita attrice sopra le righe, insofferente a tutte le regole della buona recitazione.

L'aveva confrontata con un'ombra di sufficienza al famosissimo marito, lasciando capire che le sue interpretazioni erano solo degli accessori, anche se indispensabili, al teatro di Dario Fo.

Fino a quando con questo spettacolo, presentato alla fine del 1977 (debutta alla Palazzina Liberty il 20 novembre 1977), la Rame esplose dinanzi al pubblico e ad una critica teatrale in precedenza piuttosto disattenta, come una rara e corposa interprete, capace di una buffoneria

dirompente e al tempo stesso di registri seri, calibrati su una rappresentazione eroica, ma priva di sbavature brignolesche di quel tragico quotidiano implicito nella vita di tutti, sospesa in divagazioni irresistibili, in grado di tener da sola la scena per tre ore senza un attimo di cedimento, proprio come Dario Fo.

Ma il '77, anno internazionale della donna, segna una tappa estremamente significativa nella storia della coppia più dissacrante del teatro contemporaneo: dopo 14 anni di "esilio", vengono invitati dalla televisione italiana a proporre un intero ciclo retrospettivo del loro teatro.

I sette testi prescelti vengono mandati in onda, per un totale di 15 ore di trasmissione, nelle ore di maggior ascolto serale. (Due versioni di Mistero Buffo, due di Ci ragiono e canto e le tre commedie: Settimo: ruba un po' meno, Isabella, La signora è da buttare).

La prevista ondata di polemiche non risparmia neppure Franca Rame ed il suo spettacolo Parliamo di donne in aggiunta ai su citati spettacoli, (2 puntate su RAI 2, maggio 1977), un montaggio di atti unici e canzoni sulla situazione femminile che tocca argomenti delicati come l'aborto, la sacralità della famiglia o il potere del marito-padrone.

La donna portata sul palcoscenico è descritta ancora secondo gli stereotipi correnti e, nonostante le tematiche affrontate, lo spettacolo non piace alla femministe che accusano la Rame di trattare argomenti ardui,

con modalità semplicistiche da “commedia brillante”.

La risposta della Rame arriva immediata:” *Non volevo che la problematica femminile restasse fuori da queste nostre trasmissioni. Ma essa è così ricca e sfaccettata che abbiamo rinunciato a fare un excursus storico, per scegliere alcune situazioni emblematiche che sono le più vicine al nostro modo di fare teatro*”.⁵⁰

Questo spettacolo, girato nella Palazzina Liberty per la televisione, con la regia di Guido Tesi, è un assaggio-anticipazione di quello che sarà poi lo sviluppo tematico e l'impostazione “a solo” dell'attrice in una verifica serrata sul palcoscenico, a contatto con un pubblico vivo che funge da stimolo allo sviluppo, ampliamento, trasformazione del suo spettacolo di poco successivo, Tutta casa, letto e chiesa.

Parliamo di donne è il risultato di una seria rielaborazione di materiali raccolti nel tempo dalla Rame sulla condizione della donna, documentazione reale, elementi autobiografici di donne con cui aveva preso contatti, insomma “storie vere”, mescolate, nel contempo, ad argomenti legati al mito o alla storia, trattati in chiave comico-grottesca, ma colti anche nella loro assoluta emblematicità, come fatti appartenenti alla storia del femminile, spesso taciuta, il più delle volte negata.

Il tutto è miscelato e compattato grazie ad una recitazione precisa

⁵⁰ Articolo di Giulia Borgese, Corriere della Sera, 23.3.1977.

dell'attrice e ad una puntuale macchina della risata con le sue paradossali assurdità.

Ci sono, infatti personaggi emblematici, ripresi da spettacoli precedenti, come la Mamma Togni, la leggendaria partigiana dell'alto Po Pavese che continua a combattere, o situazioni-limite come il risveglio dell'operaia, la "nevrosi" della famiglia, il signore conservatore ed antiabortista che, in seguito ad una cura di ormoni rimane "incinto", ma ora è la moglie che non vuole farlo abortire. Forse, il monologo più interessante, però, dal punto di vista dell'espressività recitativa della Rame è quello della madre del sindacalista Michele Lu Lanzone, ucciso dalla mafia in Sicilia, monologo, peraltro, tratto dal L'operaio conosce 300 parole... del 1969, rinchiusa in manicomio perché non testimoni al processo contro gli assassini del figlio: una pazzia lucidissima e cosciente che traspare nel viso pallido e stravolto di una Rame sempre dialettica verso il suo personaggio.

La madre di Michele, attraverso la memoria ed il racconto al pupazzo che fittiziamente culla e tiene in grembo, ricostruisce, con dovizia di dettagli, la storia di un sopruso, l'uccisione del figlio e la sua vana lotta contro i potenti, la miseria e l'ignoranza dei contadini di Sicilia, sui quali tanto può la tracotanza del più forte.

Attraverso un'ulteriore figura di donna e di madre (varie e sfaccettate

Premio
ID

sono, infatti nel panorama dei suoi personaggi, le figure materne)⁵¹ Franca Rame ribadisce la peculiarità dell'essere donna attraverso l'esperienza materna, decretando la "dimensione altra" che essa rappresenta nell'analisi della realtà rispetto al maschile.

C'è uno scarto sottile, infatti, tra donna e uomo che passa, spesso, attraverso il filo conduttore del rifiuto della violenza: è la madre a denunciare un mondo violento in cui non è possibile crescere i figli se poi la società "se li piglia" piegandoli ad una logica illogica o li rende carne da macello delle ideologie perdenti, è la madre che lancia un messaggio a tutti i potenti del cielo e della terra perché sia possibile una dimensione più umana del vivere insieme, è la madre che uccide i propri figli per amore, anziché permettere alla società di ucciderli per odio.

Ma c'è anche un altro elemento che salta agli occhi nella rappresentazione epica, da parte della Rame, dei suoi personaggi femminili: *la memoria*.

IL SIGNIFICATO DELLA MEMORIA

Direi che non è un fatto casuale, in quanto la memoria, in questa ottica,

⁵¹ Basti pensare alla Madonna sotto la croce (Mistero Buffo), la madre del terrorista (La Madre), la mamma fricchettata (La marijuana della mamma è la più bella), la madre "assassina" (La Medea).

ha due precisi significati: innanzitutto, consente, attraverso il distacco, nel tempo e nello spazio, quel processo di straniamento del personaggio stesso rispetto al vissuto del racconto che facilita, così, l'incontro tra attrice e figura teatrale e permette, quindi, la sovrapposizione desiderata dalla Rame, di evocazione-immaginazione con epicità-descrizione precisa.

L'altro significato è che la memoria serve, in un teatro al femminile (si badi bene che la Rame non ha mai parlato di teatro femminista, proprio per mantenere, comunque, una distanza sostanziale rispetto ad alcuni estremismi del Movimento),⁵² perché è un atto liberatorio: recuperando con la memoria il tempo andato, l'individuo ricostruisce se stesso e la propria storia, condizione essenziale per quell'atto, forse tracotante, ma necessario, di riappropriazione di un'identità.

Solo chi ricorda e si ricorda in una progressione esistenziale, mantiene una presenza a se stesso; ciò consente di proporsi agli altri non come la sequenza casuale di singoli eventi e singole scelte, ma come un'entità organica e progettuale, unica perché unico è il vissuto.

Un'ultima considerazione va al fatto che, se è importante, nel teatro della Rame, ribadire la memoria al femminile, in quanto ricostruzione di

⁵² "Non sono opere femministe, sono opere sulla donna, non abbiamo mai fatto discorsi di parte, siamo sempre stati dialettici. Il femminismo ha dovuto stortare il bastone, ma in teatro guai se storti il bastone, diventi retorico, meccanico, unilaterale. C'è un titolo per queste opere: *Parti femminili*, che è quello inglese che poi abbiamo adoperato". Dario Fo, Intervista rilasciata ad A. Venezia, tesi universitaria Dalla svampita alla rapita, University of California, 1989.

un'identità attraverso una storia, è altrettanto importante ribadire che deve esistere una memoria collettiva per cui l'esperimento irripetibile, che è la vita di ogni individuo, non rimanga nell'isolamento dell'unicità, ma diventi esperienza comune.

La Rame fa, dunque, il più bel regalo ai suoi personaggi femminili: restituisce loro non solo la *memoria individuale*, attraverso un ricostituirsi in un'identità dignitosa, ma anche quella *memoria collettiva*, che il mondo maschile, nella ormai troppo frequente coazione a ripetere della brutalità, sembra aver perso nel tempo.

TUTTA CASA, LETTO E CHIESA

Ho, nel corso di questo lavoro, già evidenziato l'importanza che questo spettacolo ha avuto, sia nella vita artistica di Franca Rame, perché per la prima volta si tratta del *suo* spettacolo, il *suo* Mistero Buffo, in cui può esprimere totalmente se stessa come attrice e coautrice, sia nel panorama teatrale italiano, quando si parla di un raro caso di teatro epico al femminile, sia, aspetto questo non essenziale, forse, ma importante, all'interno di una cultura del femminismo in quegli anni in Italia (1970/80), che forniva stimoli di dibattito e di analisi culturale, opinabili, certamente, ma, comunque, tali da costituire un dato di realtà ineludibile.

Direi che c'è un altro aspetto fondamentale, per cui Tutta casa, letto e

chiesa rappresenta uno spartiacque, pur nella continuità, tra gli anni precedenti, di forte impegno politico, ed il successivo teatro della Rame e dello stesso Fo: ovvero, da quell'evento in avanti, il loro impegno socio-politico sembra rifuggire dalle grandi discussioni ideologiche per confrontarsi, invece, con una realtà più concreta e delimitata.

L'interesse sembra accentrarsi maggiormente, certo proprio per l'insistenza stimolante, in questo senso, della Rame, sulla problematica femminile.

La donna ed il suo mondo sono spesso il centro da cui prende avvio lo sviluppo di tematiche laterali.

Quasi per caso una donna: Elisabetta (1984) ne è un esempio significativo.

Ambientata nell'Inghilterra del 1600 (interessante è il riferimento culturale, ancora una volta, allo scontro tra potere ed intellettuale, rispettivamente nelle figure antitetiche di Elisabetta e di Shakespeare), quest'opera si concentra sulla figura della regina d'Inghilterra, vittima e carnefice per ragioni di Stato, che costituisce l'alibi per un'ennesima demistificazione del potere, rappresentato, in questo caso, da un personaggio femminile.

Questa donna-regina, che deve rinunciare "ai suoi connotati femminili", perché il potere non permette ad una donna di essere se stessa, "di essere

femmina o amante”, è ben lungi, sotto l’aspetto della presa di coscienza, dall’Isabella del ‘63 e, probabilmente inimmaginabile, senza l’energia eversiva assorbita nel corso di decenni di lotte e le tematiche proposte da uno spettacolo come Tutta casa, letto e chiesa.

Tale tematica, avrà un ulteriore sviluppo nelle successive opere scritte nell’86 (non a caso si tratta sempre di una scrittura cosiddetta “a quattro mani” di Fo e della Rame), Una giornata qualunque e Il ratto della Francesca.

L’analisi del personaggio femminile è ora finalmente circoscritto alla realtà della donna dei nostri tempi, immersa in un contesto socio-familiare che, seppur mutato, tuttavia, determina ancora una volta le sue scelte.

Ma ci sono le necessarie eccezioni: la donna d’oggi sa anche reagire in modo diverso ed affrontare la situazione esattamente come un uomo, con le sue stesse ossessioni e psicosi di potere.

Ecco il paradosso de Il ratto della Francesca, la storia di una donna-manager, forgiata sull’attuale modello padronale maschile, potente e priva di scrupoli che, rapita da una banda di professionisti del sequestro, avrà il sopravvento.

Alla luce di tali considerazioni, risulta impossibile sostenere ancora, a parer mio, la marginalità, rispetto al teatro di Fo, di una Franca Rame, attrice di grande talento, interprete di splendidi personaggi e null’altro, se è

vero, come appare, che da un certo punto in poi, lo stesso Fo costruisce le sue architetture teatrali in base ad un'idea assidua, determinata e determinante, della Rame sulla essenzialità e funzionalità della problematica femminile, come punto di partenza per osservare anche le più lontane e recondite dinamiche del sociale.

LA PRESA DI COSCIENZA COLLETTIVA PASSA ATTRAVERSO LA SCELTA INDIVIDUALE

L'entourage culturale in cui si sviluppa la decisione di uno spettacolo come Tutta casa, letto e chiesa è particolarmente legato al processo di trasformazione in corso nella società, soprattutto dal punto di vista dell'organizzazione delle donne per l'acquisizione di una parità reale sul fronte dei diritti con il maschile e nell'intento di proporre un modello culturale alternativo rispetto ai moduli finora proposti dalla cosiddetta "priorità dell'uomo".

E' un momento particolarmente acceso: nei primi anni '70 il dibattito sul ruolo della donna e sull'oppressione cui è stata costretta nei secoli, diventa dunque, centrale.

Roma, Milano ^{e in tutta Italia} vedono crescere gruppi femministi che sostengono la separazione dagli uomini e si dichiarano autonomi da ogni partito e corrente politica: si propongono come gruppi di autocoscienza, alcuni dei

quali daranno origine ai collettivi di "Lotta Femminile".

Anche le donne di "Lotta Continua" decidono di separarsi dai "compagni" maschi, perché le gerarchie interne all'organizzazione, seppur rivoluzionarie, rimangono per loro maschiliste. I nuovi gruppi possono così affrontare la specificità delle tematiche femminili e organizzare forme di lotta e di collaborazione che, ben presto, diventano modello ed esempio per le forze di sinistra.

cielo stile
sempre p
solo
cielo stile

Per Franca Rame è il momento di intervenire in prima persona, quasi a sottolineare che l'esperienza del fervore politico, dell'impegno sociale, nonché della sua ricerca assidua di un perfezionamento professionale, non potessero che condurla ad una "svolta" nel modo di costruire e rappresentare i suoi personaggi femminili.

?

Anziché "tormentare"⁵³ Fo perché lui inventi figure teatrali che

no c'è stato
una mia decisione
- su quello
questo
l'altro

⁵³ "E' questo un argomento teatralmente inavvicinabile..., il gran tormento mio e di Dario: la condizione femminile.

In verità il primo tormento per Dario sono io... voglio dire che a cicli puntuali e inesorabili io lo tormento, lo sollecito a scrivere uno spettacolo intero, ben ponderato, approfondito, convincente e soprattutto corretto sul problema della << donna >>... E lui allora immancabilmente reagisce di brutto: << Ma scrivilo te 'sto spettacolo... impara a emanciparti, ma sul serio... Sei una donna? E scrivilo tu... impara ad essere autonoma >>... Ad un certo punto Dario s'è commosso è sceso dal suo Aventino, mi ha dato una mano, anzi due, per fortuna... Beh!, devo dire che uno o due pezzi sono usciti proprio come ho sempre immaginato... sembrano proprio (finalmente) scritti da una donna... e di mio forse c'è di più di quanto non m'aspettassi si potesse utilizzare: il monologo del << risveglio >> per esempio è un vero capolavoro... Però questo è solo un buon inizio, adesso Dario dovrà mettersi, con tutto il suo impegno, altrimenti sarà dura, perché le donne stanno prendendo coscienza, e anch'io ho imparato, di conseguenza voglio il mio spettacolo, fatto giusto. Certo che collaboro anch'io: io lo tormento, lui scrive. Un giorno scriverò anch'io... D'altronde, per un teatro come il nostro che, ad un tempo, incalza gli avvenimenti e ne è premuto, mancare il collegamento con la questione delle donne sarebbe gravissimo. Il problema femminile, oggi, è troppo importante".
Conversazione con F. Rame, in *Il Teatro politico di Dario Fo*, Quaderni di cultura e classe, n.14, Milano, Mazzotta, 1977, p.143-144

riproducano più fedelmente la realtà delle donne, prende parte attiva alla loro costruzione, spezzando, quindi quella cortina di "dipendenza" rispetto al geniale Fo, nella sua grande capacità di scrittura teatrale.

Nel procedere verso la consapevolezza di tale "svolta", lei si propone non più solo quale voce vitale, capace di animare "parti femminili" a cui bastava la leggerezza della parola, ma, partecipando lei stessa, alla stesura dei testi, trasforma la parola in azione: ai suoi nuovi personaggi corposi, calati totalmente nella realtà, fa corrispondere una scrittura teatrale che agisce sulla realtà stessa.

Così in questo clima ricco di fermenti ideologici e dibattiti, nasce la prima opera scritta a quattro mani: Tutta casa, letto e chiesa.

Forse perché memore delle critiche femministe sullo spettacolo Parliamo di donne, il nuovo testo si compone di una serie di personaggi femminili diversi: l'étéourdiè delle prime commedie ha ormai raggiunto una diversa consapevolezza esistenziale.

S/Sci / con
purché
Avevano
TORTO
SI ERA
in T.V.

Accanto all'operaia ed alla moglie piccolo-borghese, non più rassegnate alla loro condizione di atavica sottomissione, nascono personaggi tragici come Medea o Ulrike Meinhoff.

Inoltre, un nuovo elemento accomuna questi scritti e li differenzia da quelli precedenti: per evidenziare la condizione della donna, all'ironia, al gusto del grottesco e del paradosso, si affianca, ora, anche il tragico.

Mano
alla mano
e' olep
67.

Protagonista di Tutta casa, letto e chiesa è la condizione della donna e delle sue servitù sessuali.

La Rame gioca un ruolo decisivo e di maggior indipendenza ideologica nella costruzione di un testo, nato da incontri, discussioni e testimonianze con donne di tutta Italia.

NO

Nella fase iniziale lo spettacolo, in appoggio alle lotte femministe, viene rappresentato in circuiti particolari legati al movimento e il suo ricavato viene devoluto per sostenere cause politiche come l'occupazione delle fabbriche, l'organizzazione di consultori e la raccolta di fondi per i detenuti.

NO

Negli anni seguenti i testi vengono rielaborati, trasformati e ricostruiti quasi ex-novo in uno spettacolo divenuto ormai popolarissimo e che la Rame porta da sola in tournée in Italia ed in Europa, mentre Fo è impegnato nelle varie versioni di Mistero Buffo.

La prima rappresentazione, alla Palazzina Liberty di Milano, nel 1977, è composta da cinque monologhi tutti recitati da Franca Rame: Il Risveglio, Una donna sola, La mamma fricchettona, Abbiamo tutte la stessa storia e Medea.

Prima in manicomio

Il testo pubblicato nel '77 include anche Monologo della puttana in manicomio, Accadde domani, Io Ulrike grido, e Alice nel paese senza meraviglie.

Verranno poi aggiunti due nuovi episodi: Contrasto a una voce sola e Michele Lu Lanzone.

Lo spettacolo è ancora, e volutamente, in chiave comico-grottesca. Ma il prologo con il suo linguaggio ironico e accusatorio sull'uomo e il suo sesso⁵⁴, già prelude al tono più sferzante con cui si affronteranno le nuove tematiche.

I personaggi femminili e le situazioni descritte offrono spunti di comicità irresistibile, ma descrivono soprattutto la condizione dolorosa e sofferta della donna che diventa spesso polemica ed arrabbiata.

La libertà sessuale è diventata la meta da raggiungere per spezzare le catene con cui è legata la donna, angelo del focolare, procreatrice instancabile.

La giustapposizione dei temi ideologici con la realtà quotidiana, fa scaturire sulla scena momenti di comicità esilarante e di drammaticità insostenibile.

Proprio questa giustapposizione renderà Il Risveglio e Una donna sola le opere più conosciute ed apprezzate dal pubblico che in esse si identifica più facilmente: con esse ride e con esse tollera quella quotidianità di cui, in

⁵⁴Il sesso maschile diventa metafora di potere:” Una volta, davanti ad un fatto eclatante, a qualche cosa che ci meravigliava, emozionava, si esclamava:’Oh! mio dio!?. Oggi, davanti alla stessa emozione si grida:’Oh cazzo!’. Lui al posto di Dio! Inaudito, terrificante! e nessuno se ne è accorto! Un tempo lontano, Lucifero tentò di spodestare il Padreterno e non ce l’ha fatta. Il maschio sì! “. Dal prologo di Tutta casa, letto e chiesa, La Comune, Milano, 1981.

parte, prende coscienza, riuscendo anche a intravederne una via d'uscita.

I MONOLOGHI A SCENA NUDA

Il Risveglio è il monologo introduttivo di Tutta casa, letto e chiesa.

E' la storia di una giornata tipica nella vita di un'operaia-massaia. La Rame recita con un unico elemento di scena, una sedia o una panca ad indicare il letto; una bambola è chiaramente visibile al pubblico: gli oggetti, secondo la recitazione epica, sono evocati dai gesti mimici.

Una mattina, dopo essersi alzata, aver accudito al marito ed al figlioletto che deve essere portato all'asilo nido, non trova la chiave per aprire la porta.

“E allora - racconta Franca Rame - per cercare di ricordarsi dove ha cacciato' sta benedetta chiave è costretta a recitarsi tutto l'itinerario dei gesti e degli atti che ha eseguito la sera prima, dal ritorno a casa fino al momento in cui è rientrato il marito ...li recita in fretta, avanti e indietro per la casa come in un film a pellicola accelerata: comprese le riflessioni, i dialoghi con il marito fino alla lite esplosa per le solite contraddizioni e incomprensioni fra il maschio-borghese e la femmina-proletaria , e i rapporti con l'esterno, il lavoro, lo sfruttamento, le frustrazioni... la condizione di assoggettata, rifocillatrice, madre santa, vestale, regina del focolare, imperatrice di frigorifero e lavastoviglie.

La successione concitata delle operazioni della donna scandisce il

ripetersi convulso e meccanico di gesti che sono gli stessi ogni mattina, ogni settimana, ogni mese: cambiare i pannolini del piccolo, prepararlo, farsi la doccia, cercare le chiavi, far piano per non svegliare il marito, cercare i biglietti del tram, il tutto per tempo; alle 6.35 deve uscire di casa. Quando finalmente è pronta, la chiave in mano, si rende conto che è Domenica, l'unico giorno in cui può dormire un'ora in più.

La ricostruzione farragginosa degli eventi del giorno precedente, diventa una lucida e circostanziata denuncia dello sfruttamento della donna, non solo oberata dagli impegni del suo lavoro, ma anche da quelli familiari e domestici.

Il marito assiste come uno spettatore, senza aiutare.

In un momento di sconforto e di rabbia, la donna irrompe in una imprecazione-maledizione contro l'istituzione della famiglia: *"La famiglia, 'sta sacra famiglia l'hanno inventata apposta perché tutti quelli come te sballati dai ritmi bestiali di lavoro, ritrovino in noi mogli tuttofare, il materasso su cui sfogarsi!"*⁵⁵

All'obiezione del marito che la deride per queste sue nuove istanze femministe, trova finalmente forza ed il coraggio di urlargli tutte le sue frustrazioni e stanchezze di donna-madre-moglie-operaia: *"Mi chiedi mai:*

⁵⁵ p. 62, Tutta casa, letto e chiesa, La Comune, Milano, 1981. Tutte le citazioni successive relative al testo in esame, sono tratte dalla stessa fonte, salvo quando specificato diversamente.

'Sei stanca? Vuoi una mano?' Chi fa il mangiare? 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!' (p.62)

La donna denuncia poi la sua solitudine quotidiana ed esistenziale: è sempre lui a parlare dei suoi problemi, è lui a prendersi la Domenica libera per andare alla partita, è lui ad addormentarsi subito la sera dopo aver rovesciato tutte le sue angosce del giorno su di lei.

Nel finale cantato, la protagonista invoca un futuro fatto solo di giorni festivi: *"E' scoppiata la Domenica eterna"*.

La canzone brechtiana è usata, come già in altri lavori precedenti, per risolvere le frustrazioni con la fuga nel sogno: la donna sogna così una fabbrica circondata dal verde, un marito che la aiuta a fare il bucato, un mondo dove non ci sia più egoismo, ma solo libertà.

Nel brano successivo Una donna sola, la frustrazione della donna di casa non trova più sbocco nella soluzione onirica: esplose, invece, in una rabbia troppo lungamente repressa, che vede la protagonista imbracciare il fucile contro gli uomini colpevoli di aver reso la sua vita un inferno.

Lei è una donna di casa piccolo-borghese, chiusa a chiave dal marito per evitare "trasgressioni sessuali", che conversa con una vicina immaginaria.

Sopravvissuta a due tentativi di suicidio, deve lottare contro le avance del cognato handicappato, un guardone armato di telescopio, un maniaco

del telefono amante dell'oscenità e il suo ex insegnante di inglese, innamorato di lei.

I ruoli intesi per la "donna sola" sono quelli di moglie fedele, di casalinga appagata e circondata da tutti i comforts della tecnologia moderna, di madre solerte ed angelo del focolare.

In verità il matrimonio è privo di amore, basato sulla prepotente supremazia del marito; i gadgets della vita moderna sono alienanti e precludono ogni tipo di comunicazione; la sua sensibilità di "femmina" viene indirizzata alla cura del cognato invalido e maniaco sessuale e persino il suo bambino esprime solo esigenze e non è in grado di comunicare con lei.

In questa condizione di completo isolamento la donna sola racconta alla sua vicina (che non appare mai sul palcoscenico) le sue disillusioni e i suoi tentativi frustrati di adattarsi o di trasgredire.

Mentre stira ceste colme di biancheria al suono chiassoso della radio, del giradischi e del registratore e mentre il cognato suona la trombetta, il bambino piange ed il telefono squilla, confida alla vicina i suoi problemi sessuali: *"Io con mio marito non ci sto! Insomma non sento ... non riesco ad arrivare ...ecco, sì ... quello ... quella parola lì ... Che parola! Non la dico mai! Orgasmo! Mi pare come il nome di una bestiaccia schifosa ... un incrocio fra un mandrillo e un orango. Mi pare di leggerlo a grandi titoli sui giornali:*

"Orgasmo adulto fuggito dal circo americano!" (pp.23, 24)

La tematica della sessualità femminile repressa e negata o ad uso e consumo del marito è un refrain che tornerà con una certa insistenza nei lavori di questo periodo, certamente influenzati dai movimenti femministi.

La donna sola racconta se stessa e la sua vita matrimoniale con un candore disarmante che contribuisce a rendere ancora più oscenamente detestabile il comportamento del marito.

Quella che lei definisce una vita normale è infatti costellata da continui episodi di violenza. Si concentrano nel racconto della donna tutte le caratteristiche più deteriori del maschio come la prepotenza arrogante, la gelosia, la violenza fisica: *"Ha detto che appena torna mi prende a schiaffi...Ma dice che lo fa perché mi ama, che mi adora! Che io sono rimasta una bambina, che lui mi deve proteggere..."* (p.23).

Nel testo originale del '77 Maria, la donna sola, sempre per rispetto al marito, accettava di procurare piacere al cognato paralizzato: *"Lui me lo domanda con gli occhi e io lo lascio fare. Lo so, lo so è terribile, disgustoso...ma che devo fare...lo faccio per mio marito. Pensare che lui normalmente è così geloso con gli altri, possessivo che non le dico...ma sa, qui si tratta di suo fratello...è una cosa di sangue..."* (p.8)

La donna sola è anche colpevole per le telefonate oscene degli sconosciuti perché *"lui dice che se loro insistono è perché sentono che io mi*

turbo, si eccitano di più e insistono col masturbo! E va a finire che mi fa togliere anche il telefono” (p.21)

Nel finale da farsa esplode la follia fredda e vendicatrice della donna che spara al guardone, getta giù dalle scale il cognato e, fucile imbracciato, aspetta il marito.

LA DONNA SOLA COSCIENTE DELLA PROPRIA OPPRESSIONE

Il personaggio femminile della donna sola esprime una comicità nuova.

Scompare la combinazione naivité-scaltrezza che caratterizzava i tipi femminili precedenti; nasce una diversa progressione: dall'assenza di consapevolezza si passa all'acquisizione di una nuova coscienza della propria oppressione.

La mamma fricchettona non sfugge a questa regola.

La storia della mamma, modello di virtù, alla ricerca del figlio che vive tra gli indiani metropolitani⁵⁶, descrive la trasformazione della tipica mamma italiana in fricchettona libertaria che scopre la droga ed il libero amore e che alla fine viene denunciata alla polizia dalla sua famiglia e dal figlio, nel frattempo, “rinsavito”.

La droga e la rottura di certi schemi consentono alla donna di sperimentare sensazioni nuove e diverse; per esempio di fare l'amore con

⁵⁶Un movimento libertario hippie che si sviluppò in Italia a metà degli anni '70

un ragazzo più giovane di lei: *"ho fatto l'amore con un ragazzo di cui non mi ricordo neanche più il nome...ma mi ricordo i suoi occhi, il naso, la bocca e le sue parole, mi ricordo le sue mani e le cose che mi diceva mentre facevamo l'amore..."* (p.50)

Tutto ciò è ancora più accentuato da slogan e stereotipi tipici di certa mitologia d'epoca: *"Il resto del mio tempo lo voglio passare tra la gente, tra le donne...lo sai figlio mio che il cielo è azzurro, ed io non lo sapevo più?"* (p.51).

Il problema sessuale viene ripreso, e molto più direttamente, in Abbiamo tutte la stessa storia, dove si dimostra come il sessismo e la prevaricazione siano di casa anche tra i gruppi più illuminati di sinistra, così come in tutte le altre realtà politico-sociali.

Nel monologo la Rame si rivolge ad un lui imputato assente, accusato di considerarla solo un sistema di impulsi sensoriali e di ridurre il rapporto sentimentale ad uno scontato ripetersi di rituali meccanici.

Anche l'uomo compagno sembra, quindi, incapace di sottrarsi all'inesorabilità dell'egoismo falloocratico-maschilista.

Lo dimostrano la sua leggerezza nel provocare la maternità alla propria compagna e la sua sostanziale indifferenza quando lei decide di proseguire la gravidanza.

Il monologo⁵⁷ a questo punto trasforma la conversazione senza risposta

⁵⁷Con una struttura simile al tipo della "voix Humaine" di Jean Cocteau, per le riscontrabili

in una serie di voci allegoriche che danno vita alla curiosa immagine-caricatura dell' "uomo femino", "*una razza speciale di uomini che se hanno un rapporto sessuale con una femmina e non hanno preso l'anticoncezionale, restano incinti*" (p.76).

In questa sessualità capovolta dal sogno, è la donna che interpreta un ruolo attivo ed è il maschio, che, al contrario, diventa oggetto dell'intraprendenza della sua partner e vittima dei condizionamenti acquisiti dalla sua nuova natura femminile.

Una natura che lo porta a rimpiazzare i ruoli più integrati, come la gravidanza.

L'assurdità della situazione fa sì che sia la donna (la vera donna, s'intende) ad applicare all'uomo gli stessi stereotipi e categorie mentali che lui aveva fabbricato per lei: "*L'uomo si realizza solo se nasce madre! Madre! Madre!*" (p.76).

Dopo un intermezzo comico provocato dai problemi spiccioli dello svezzamento della bimba nata da questa coppia "alla rovescia", la storia muta ancora di registro, approdando sul terreno della simbologia, con la favola della bambina e della bambola di pezza, raccontata per far addormentare la piccola.

La storia della ragazzina, della sua bambolina che diceva le parolacce, del

analogie nella formula "analisi-confessione".

gattaccio rosso che se la porta via nel bosco, e del lupo tremendo che la vuole sposare, è una chiara metafora della condizione femminile.

*“La bambola dolce - dice la Rame - è quella parte di noi, docile, che subisce, che accetta- la bambolina delle parolacce rappresenta invece le nostre ribellioni: Il gattaccio rosso è il compagno. Il lupo rappresenta tutti quei personaggi maschili che ci opprimono fin , dal padre al fratello, al capo-ufficio, ecc....Poi cresciamo, le due parti si fondono, diventiamo una cosa sola, c'è la maturazione, la presa di coscienza”.*⁵⁸

In questa storia sono riconoscibili i riferimenti di Fo alle riletture delle favole in chiave di eros e psicoanalisi o alle favole all'incontrario di Rodari.

Ma più originale e importante è la figura della bambola, proiezione degli istinti libertari della bambina, soprattutto per l'uso che essa fa di un linguaggio volutamente provocatorio e corrosivo.

Quello che ne deriva è la sovrapposizione dei fili che muovono la bambola e la bambina: entrambe, sono accomunate, infatti, dallo stesso ruolo subalterno ad un lui che, per la bambola, è rappresentato dal gattaccio rosso, arrogante e violento; mente, per la bambina, è l'ingegnere-lupo cattivo, l'uomo in carriera, tutto preso dal suo lavoro, che la lascia sola tutto il giorno, ad eccezione della sera quando rincasa e reclama i suoi diritti coniugali.

⁵⁸ Prologo, p.12

La favola, per tradizione riparatrice dei torti subiti, anche questa volta ripagherà le vittime delle ingiustizie patite, eliminando tanto il gattaccio rosso, quanto l'ingegnere lupo-cattivo.

Importante, dal punto di vista della lenta presa di coscienza di bambola e bambina, è il passaggio delle due da un ruolo totalmente assoggettato al maschio in cui era pure presente una lieve venatura sado-masochista (*"mi faceva fare la serva, io piangevo, ci stavo male, ma mi piaceva ancora di più, perché dopo tutto mi faceva sentire una femmina e anch'io avevo il mio maschio!"* p.78) alla progressiva liberazione dei due maschi padroni, che esercitavano su di loro forme di più o meno sofisticata violenza.

Il legame simbiotico che lega le due protagoniste della favola si celebra, alla fine, quando la bambola entrerà nel cuore della bambina.

Dopo aver percorso un tratto di strada insieme (riscoperta di se stesse riappropriandosi del proprio io?), incontreranno altre bambine che curiosamente racconteranno ognuna la propria storia uguale a quella di tutte le altre e che inizierà invariabilmente con: *"Io quando ero piccola avevo una bambolina di pezza che diceva parolacce"* (p.81).

NUOVE MODALITÀ STILISTICHE: GROTTESCO, QUASI DRAMMATICO

Lo spettacolo originale del 1977 si concludeva con Medea basata su una versione popolare della tragedia di Euripide proveniente dalla Magna

Grecia in cui la tragedia protagonista, simbolo della nuova donna, uccide i suoi figli non per gelosia ma per il desiderio di liberarsi dalle pastoie della servitù domestica.

La storia, reinvenzione del mito greco da un punto di vista femminile, diventa l'evidente allegoria della condizione storica della donna: Medea, grazie ai suoi poteri magici, fa vincere il vello d'oro a Giasone e rinuncia alla sua giovinezza per amore di lui, ma quando comincia ad invecchiare, viene abbandonata dal marito per una donna più giovane.

Medea recita in un fantomatico dialetto del centro sud Italia; è sicuramente la più alta prova tragica di Franca Rame: è il personaggio più lontano da ogni tipo di compromesso e quello che più profondamente esprime il dramma della donna.

Nel prologo, infatti, si precisa che il pezzo "*è profondamente drammatico e col più alto contenuto femminista di tutto lo spettacolo*" (p.95).

La comicità tradizionale dei personaggi femminili precedenti lascia il posto ad una caratterizzazione tragico-grottesca finora sconosciuta.

Il grottesco acquista qui toni apertamente drammatici e apre una problematicità prima sconosciuta: Fo e la Rame sperimentano così nuove modalità stilistiche che rompono con i modelli tradizionali del loro teatro.

Il monologo è strutturato come una tragedia greca: si apre con un coro di donne che tentano inutilmente di placare le ire di Medea contro Giasone

che è in procinto di sposare una donna più giovane.

Il ricordo di se stessa bella e fresca a sedici anni si alterna alla bruciante invettiva contro gli uomini e le loro leggi.

Ma il coro replica che è legge della natura: *“No, Medea, è natura, è il naturale: l’omo dura più a lungo a invecchiare...lui, l’homo, col tempo stagiona, noi si appassisce. Noi femmene si gonfia, s’avvizzisce...lui, l’homo, matura e s’insavisce. Noi potere si perde e lui n’acquisisce. Questa è la legge dellu monno!”* (p.105).

Medea si ribella e preferisce essere ricordata dai posteri come una “bestia feroce” piuttosto che come una “cavra mansueta”: per rinunciare alla sua oppressione deve sacrificare un elemento importante della sua identità, e cioè i figli: *“Necessità è che ‘sti figlioli a mia, abbino a morire, perché tu Giasone e le tue leggi infami, abbite a schiattare! Armate amiche mie’sta mano mea, spigni Medea desperata lo ferro nella carne tenerella delli figli, fanne sangu, dolce, inzuccherato...Dimentica core meo che so’ figli a questa carne...fanno sangue...fanno sangue...E no termare a quando grideranno: ‘Matre! Pietà! Pietà!’ e fora della porta tutta gente faranno crido: ‘Mostrol e cagna e scellerata! Mater for de natura! Zozza!’ Ed eo me dirò chiagnendo: ‘Muori, muori! Pe’ fa nascere una donna nova...Morì! Pe’ fa nascere ‘na donna nova!’* (p-111).

La questione del potere è qui affrontata in maniera molto più

problematica che nei lavori precedenti.

L'unico potere che lei possiede, quello sui figli, viene utilizzato in maniera distorta e disumana perché non c'è altra via per lei che renda possibile la nascita di una donna nuova.⁵⁹

In particolare, la Rame, non crede che la liberazione della donna dall'oppressione si realizzi con l'assunzione del potere, come invece si è sempre verificato nel mondo maschile. Un paradigma diverso deve essere creato dalle donne. Nel caso di Medea, persino un'esperienza così specificatamente femminile come la maternità deve essere ridiscussa.

In Tutta casa, letto e chiesa Fo ricorre ancora alla farsa, al rovesciamento carnevalesco, al varietà: sono gli strumenti ideali per delineare le strutture del potere capitalista o il personaggio del naive, ma non sufficienti per esprimere il mondo complesso dell'esperienza femminile.

Quando cioè il soggetto dello spettacolo diventa più articolato e solleva questioni ideologiche, il grottesco richiede una strutturazione diversa.

Per esempio, in Io, Ulrike grido c'è una sorta di compromesso tra i moduli stilistici vecchia maniera e quelli del nuovo grottesco.

⁵⁹E' comunque sintomatico che la rielaborazione dei miti greci sia una pratica comune tra i lavori più recenti delle scrittrici femministe, per esempio "Cassandra" di Christa Wolfe o "Clytemnestra" di Marie Cardinal. L'adattabilità del mito greco alla causa femminista favorita dalla rigidità dei ruoli che gli eroi rappresentano e che si ripetono in eterno, immodificabili, così come è immodificabile la Legge.

Dalle labbra di Ulrike - Meinhoff, personaggio chiave degli anni di piombo in Germania, associata al proprio compagno Baader in un impossibile tentativo di destabilizzare l'opulenta società tedesca, esplose un violento *j'accuse* al sistema omologante, spietato e spersonalizzato, che sembra annegare qualunque spirito critico in un intossicato benessere.

Ulrike denuncia il modello di prevaricazione ed ingiustizia che continua ad essere adottato da questa società nei riguardi delle donne.

Ed è a loro che la detenuta rivolge un messaggio-manifesto: *"Tutte le donne che hanno capito la loro condizione di sottomesse, umiliate e sfruttate, loro capiranno perché mi trovo qui...proprio come una strega al tempo delle streghe"* (p.46).

Ecco dunque che la protesta isolata della ribelle Ulrike si salda ad un più profondo tema di sopraffazione femminile che nella florida Germania si compie o attraverso lo sfruttamento della donna operaia alla macchina, o attraverso il bombardamento di immagini consumistiche che impediscono di pensare: *"Non voglio essere una delle vostre donne confezionate sotto cellophane..."* (p.46).

Dopo aver denunciato i "padroni dello stato del diritto" e l'autoritarismo burocratico, Ulrike prosegue il suo monologo per neutralizzare con il suono della sua voce "la privazione del sensoriale", l'atrocità di una cella, "sepolcro di silenzio" (p.45).

Per meglio descrivere la sua condizione ricorre al paradossale confronto tra il mondo capitalistico esterno fatto di colori fiammanti e quello che a lei impone lo Stato, del tutto incolore: *“Che grottesco, a me togliete ogni colore e fuori il vostro mondo fradicio e grigio l'avete ridipinto a tinte sgargianti, perché nessuno se ne accorga e costringete la gente a vivere tutto a colori: avete colorato di rosso sgargiante gli sciroppi al lampone, e che importa se procurano il cancro, d'arancio brillante gli aperitivi...Come pagliacci impazziti tingete perfino le vostre donne: rosa garanzia sulle guance, azzurro pervinca e violetta sulle palpebre e rosso cinabro sulle labbra...e costringete me nel bianco (p.45).*

Proprio per rendere tollerabile il silenzio letale in cui sprofonda insesorabilmente, Ulrike ricrea i rumori del mondo esterno, quelli delle fabbriche, delle strade, delle caldaie, delle catene di montaggio e ringrazia i carcerieri per evitarle il fracasso inumano inventato dai padroni.

Questo umano sarcasmo nato dalla voce sofferta e intensa della carcerata, riprende poi nella parte finale i toni di ottimistica polemica: *“Ma non ci potete mai proibire di sghignazzare di tanta vostra imbecillità, imbecillità classica di ogni assassino. Pensate come una montagna è la mia morte...centomila e centomila braccia di donne l'hanno sollevata questa immensa montagna e addosso ve la faranno franare con una terribile risata!”*
(p.46)

L'INCONTRO RUOLO-PARTI FEMMINILI NEL TEATRO DI FRANCA
RAME: STORIA DI UN'EVOLUZIONE

Se Tutta casa, letto e chiesa segna, come abbiamo detto, uno spartiacque nell'evoluzione verso l'autocoscienza dei personaggi femminili rappresentati dalla Rame, vediamo ora di analizzare, nelle linee essenziali, tale trasformazione che, a parer mio, ha una corrispondenza parallela nel percorso artistico e di ruolo della stessa Rame.

Ciò vuole significare che proprio la variazione o il completamento del suo punto di vista come donna-attrice e, finalmente, scrittrice teatrale, modifica lo stesso rapporto con Dario Fo e, conseguentemente, lo induce a costruire, con la sua costante collaborazione, un punto di vista femminile prioritario all'interno di un "teatro nei fatti e dei fatti".

Gli anni '70, ma, soprattutto, gli anni che vanno dall'80 ai giorni nostri, vedono Dario Fo e Franca Rame alle prese con una denuncia provocatoria che è anche carica creativa a ritmi incalzanti, che affonda sempre più in un contesto storico e sociale concreto, filtrato, non a caso, attraverso l'esperienza emblematica (Quasi per caso una donna: Elisabetta, Il ratto della Francesca) o qualunque (Coppia aperta, Una giornata qualunque, Parliamo di donne) della donna.

Dall'*etourdie-naivité* dell'assurdo paradossale degli atti unici, farse e commedie iniziali, al personaggio determinato da una situazione

emblematica, perché politica in senso lato, del periodo delle grandi battaglie ideologiche, fino agli ultimi personaggi quotidiani, alle prese con la propria piccola-grande realtà dell'hic et nunc, avvitati, talvolta, su se stessi, perché espressione di tempi incapaci di una visione collettiva, il percorso è lungo e passa attraverso la vita insieme e l'esperienza politica comune di questi due grandi artisti, la cui vera chiave vincente è, probabilmente, nell'aver saputo, nella variazione dei tempi, cogliere le contraddizioni, i riflussi, saper conservare intatta, in qualsiasi momento, una capacità di denunciare, di ironizzare, di indignarsi e di riderne; e, ancora, avere la forza ed il coraggio di credere in valori umani e proporli, con l'evidenza della "ragione" in un mondo che sembra, ormai, averla fittiziamente sostituita.

Lo stesso Fo dice: *"Non avrei mai potuto scrivere personaggi femminili abbastanza solidi e, senza voler fare il modesto, di un certo peso, se non ci fosse stata Franca. Sono stati scritti proprio con Franca, non addosso a Franca...Mi è impossibile pensare la scrittura di un testo da lei recitato, senza di lei, senza aver pensato le sue chiavi, i suoi modi espressivi, la sua grande carica e personalità di teatrante, sia comica che drammatica. E questo è tanto vero, che quando all'esterno cercato di trovare qualche donna che recitasse questi testi, ci siamo sempre trovati a mal partito..."*⁶⁰

⁶⁰Da: *Il teatro politico di Dario Fo*, Quaderni di cultura e classe, n.14, Milano, Marzotta, 1977, pp.148-150

Quindi, se la stesura dei testi, le chiavi teatrali, la situazione nascono da una presenza attiva della Rame, va da sè, che il teatro degli inizi, rispetto ad un suo ruolo più ridimensionato nelle modalità, fondato su una collaborazione ed una trasmissione istintuale, più che cosciente della propria creatività di donna nata e cresciuta nel teatro, fosse legato a personaggi femminili maggiormente influenzati dal gusto per l'assurdo, il paradosso, l'illogico smascherante di Dario Fo.

Nella collaborazione che Franca Rame offre con la sua recitazione appositamente "svampita" si realizza la versione femminile del balordo-naif che popola le prime esperienze teatrali in comune.

L'immagine della finta ingenua (l'abbiamo accennato in precedenza) l'*étourdie* della Commedia dell'Arte, risponde ad una figura macchiettistica e stilizzata delle prime farse: l'ingenua sprovveduta di Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri o la balorda di Settimo: ruba un po'meno, o, ancora, La Borghese rampante di Chi ruba un piede è fortunato in amore, negli anni sessanta, sono figure femminile-tipo più che personaggi, modellati su vecchi stereotipi della tradizione letteraria e teatrale.

Ma già nelle prime opere la donna è protagonista o, comunque, indispensabile co-protagonista.

Anche quando gioca un ruolo "da spalla" rispetto al personaggio

maschile dominante, in realtà assolve ad una funzione essenziale nella poetica teatrale: rappresenta cioè l'altra verità storica, quella popolare, quella degli oppressi e dei perdenti, contrapposta alla logica della storiografia ufficiale. Questo ruolo femminile, già individuabile nei primi esperimenti teatrali degli anni '50, si è poi meglio definito con il passare degli anni, ed è diventato centrale nelle ultime commedie.

Nel primo periodo del loro teatro i personaggi femminili erano spesso ingenui, poco o nulla consapevoli dei meccanismi sociali e la loro naivité, come nel carattere maschile del balordo, permetteva di rivelare verità scomode e di denunciare ingiustizie sociali.

Basta pensare all'Angela di Gli arcangeli non giocano a flipper, candida e dolcissima nonostante la sua professione di prostituta. Schiette ed intraprendenti, ma sempre escluse dal potere, le donne erano relegate nell'ambito familiare e delle relazioni personali.

Con gli anni '70 e la nascita del collettivo La Comune, il mondo femminile si fa portavoce dell'ideologia e dell'impegno politico del gruppo, rappresentando in scena donne testimoni della storia "rivoluzionaria": c'è la mondina partigiana, la donna araba del movimento di liberazione, Mamma Togni, l'Antonia dell'autoriduzione proletaria.

È la fase in cui lei, l'attrice destinata a dar voce a tali personaggi, non a caso, vive e si propone, come una attivista politica, calata nella dimensione

dell'impegno ideologico, compagna di lotte sociali e culturali, accanto a Dario Fo.

Alla luce di queste considerazioni i personaggi femminili del periodo di maggior militanza politica della Rame, cioè del decennio '70, possono essere divisi in due categorie: il primo gruppo comprende la diretta testimonianza di donne - spesso in monologhi biografici - utilizzate negli spettacoli di intervento, le già citate "messa da campo"; il secondo gruppo include, invece, l'erede del balordo-naif nella versione femminile, ora arricchito di una nuova componente controinformativa.

I personaggi della prima categoria costituiscono un importante sviluppo nella drammaturgia dei due artisti, in quanto attingono alla loro esperienza diretta ed ai loro interventi politici in diversi momenti.

Ne è un esempio importante la "messa da campo" organizzata a Brescia dopo l'attentato fascista del giugno '74, quando una bomba fatta esplodere contro una manifestazione antifascista organizzata dai sindacati, si concluse con una strage: nove morti, decine di feriti.

Franca Rame interpretò allora Mamma Togni, figura mitica della resistenza partigiana italiana, a cui i fascisti avevano ucciso marito e figlio.

Sul palcoscenico improvvisato di una piazza di Brescia, la Rame arringa i presenti incitandoli a ribellarsi e urla ai vecchi partigiani: "*perchè questi qua sono gli assassini di appena l'altro ieri...perchè se voi avete il fegato ed il cuore*

di semolino bollito... parlo a voi uomini e donne di Montù Beccaria, io vi dico, che non ci sto a farmi insultare el meo fio che l'hanno ammazzato proprio come se fosse l'altro ieri e mio marito che nel '23 a bastonate gli stessi fascisti gli hanno fatto vomitare i polmoni...⁶¹

Mamma Togni è - sulla scena come nella vita reale - la Mamma per antonomasia: adotta giovani partigiani che aiuta come figli, è la Madre Courage di Brecht, è la Mamma-Madonna sotto la croce dell'episodio di **Mistero Buffo**.

Il grottesco del suo linguaggio, che privilegia espressioni poco femminili come "cuore di semolino bollito" o "far vomitare i polmoni", sdrammatizza il suo personaggio, contribuendo a creare, così la chiave comica del pezzo.

La balorda ingenua, della seconda categoria, invece, che aveva contribuito notevolmente col suo grottesco all'amenità della commedia o della farsa del periodo iniziale, ha ora una importante funzione didattica di controinformazione, in quanto è spesso in posizione antagonista verso il potere economico e politico, ma non ha ancora una coscienza politica.

Antonia, per esempio, la protagonista di **Non si paga, non si paga** (1974), partecipa al movimento di autoriduzione proletaria, nascondendolo al marito, membro "legalitario" del PCI (in concomitanza con le lotte di disubbidienza civile dell'autunno '74) che convince, alla fine, a schierarsi

⁶¹ L. Binni, op. cit. p.109

dalla parte della disubbidienza: a differenza di Mamma Togni, politicizzata ed informata, deve attraversare tutto l'iter della situazione teatrale, prima di giungere con consapevolezza ad essere la voce della controinformazione, quella che segue e commenta gli avvenimenti al di fuori dei quadri istituzionali o partitici e che, da cosciente informatrice della polizia, diventa una militante socialista dell'ala rivoluzionaria.

Il passaggio successivo, infine, verso i personaggi dell'ultimo periodo nel teatro Fo- Rame, avviene, ancora, attraverso un'evoluzione graduale di rapporto tra il ruolo della Rame e la costruzione delle sue figure teatrali.

Possiamo, perciò, dire che, stemperata la foga del periodo delle grandi costruzioni ideologiche, nella lotta politica per una crescita omogenea dei diritti di tutti gli esseri umani, Franca Rame si accorge che, al di là del colore delle ideologie stesse e del loro possibile fallimento, la società comunque, continua a basarsi sul diritto del più forte, su una gerarchia di valori mitizzanti il ruolo del potente, su un atteggiamento discriminante che tende a togliere la parola al più debole.

Ridare veramente la voce alle donne, ricostruendo un percorso che parte dalla loro storia taciuta, in quanto "storia debole", diventa il compito prioritario, che propone, con la stessa evidenza della logica, al suo compagno Fo.

Nella sua storia individuale, lo ripetiamo, ciò corrisponde anche ad un

atto liberante, in senso lato, capace di riequilibrare, nel giusto rapporto, "l'atteggiamento di sudditanza" e la "stima".

Con Tutta casa, letto e chiesa, si apre una nuova fase del loro teatro: da questo momento il personaggio femminile diventa centrale, soggetto ed elemento di ispirazione delle commedie, non più carattere marginale, portavoce dell'illogico-logico o semplicemente funzionale alla "situazione".

I testi indagano il mondo femminile e le sue contraddizioni, che il più delle volte, sembrano essere lo specchio di conflitti più generali di comune dominio; essa diventa filtro interpretativo di una realtà sociale, politica e culturale che, finalmente, non viene più letta solamente "al maschile".

Se, però, ciò che conta non è più solo il punto di vista dell'uomo, valido non è nemmeno il capovolgimento ottuso e forzato di una lettura esclusivamente "al femminile": l'evoluzione dei personaggi-donna del loro teatro, negli ultimi anni, sembra rispondere ad una possibilità di risoluzione reale del conflitto; solo nel cammino comune, strutturato sull'uomo e la donna "insieme".

Anche l'uomo fallisce se la donna non è veramente libera, è questo il messaggio di Coppia aperta, oppure quello di Una giornata qualunque.

Per Franca Rame, infatti, Una giornata qualunque, che è un monologo con appoggio di dialogo, ovvero, con l'appoggio di interventi d'ascolto, rappresentato, per la prima volta, a Milano nell'ottobre 1986, è il testo più

bello dell'ultimo periodo, "almeno come studio di un personaggio femminile".⁶²

È un testo che l'attrice ama molto: "perchè c'è dentro la sofferenza di un miliardo di donne, la loro condizione di disagio. Non è un caso che lo stiano traducendo in tutto il mondo. C'è il disagio di una donna che arriva a cinquant'anni, ha il suo lavoro, un posto nella società ed improvvisamente si trova sola proprio nel momento in cui è più giusto che le sia vicino l'uomo con cui ha vissuto per tanti anni".⁶³

Una giornata qualunque è, quindi, lo spettacolo-documento, rivelatore della condizione reale, ad oggi, della donna emancipata: ad un difficoltoso tentativo di liberazione e di affrancamento dai condizionamenti di 2000 anni di storia, fa seguito, ora, l'amara constatazione che la libertà ha, come costo, un destino di solitudine, laddove una società non sa più rispondere alle domande incalzanti del singolo, se non con l'apoteosi di un

⁶² "Quando io ho incontrato Dario e abbiamo cominciato a vivere e a lavorare insieme, io ero bella, non troppo scema. E Dario scriveva dei ruoli per cui la capacità di recitazione era essenziale per la buona riuscita del testo, ma era anche importantissima la presenza fisica. Col passare degli anni, i miei personaggi hanno acquistato maggiore consistenza, a cominciare da La signora è da buttare o Isabella del '63, un personaggio che io ho odiato visceralmente perché era una che parlava dalla mattina alla sera, ma che teneva lo spettacolo. Con Non si paga, non si paga e con Clacson e trombette, avevo una grossa presenza in scena e se una sera stavo male o ero sotto tono, Dario stesso prendeva meno risate. Con il testo della Francesca sono protagonista assoluta. Quindi, ricapitolando, nei primi anni era sì importante la recitazione, ma dominava soprattutto il personaggio con i suoi vestiti e i suoi tic. In seguito arriva il '68 e il femminismo: i personaggi hanno acquistato una fisionomia diversa, per fortuna. Senza però togliere niente ai personaggi di prima". Da una conversazione di A. Venezia con Franca Rame per la citata tesi di laurea Dalla svampita alla rapita, University of California, Los Angeles 1989.

⁶³ Franca Rame, citata conversazione tenuta con A. Venezia.

individualismo separante.

La scelta finale del suicidio, da parte di Giulia, acquista, quindi, un significato particolare: dopo decenni di lotte, di speranze, di rabbia, la donna indipendente, "liberata" capitolò di fronte alla solitudine e all'incapacità di gestirsi la "sua" vita.

E' incapace di adeguarsi e accettare il rituale di un gioco ormai poco interessante: il reale è troppo deludente, le idee "splendide" si sono rivelate inutili, le "utopie" rimaste tali.

Una tale prospettiva è intollerabile, sembra volerci dire Franca Rame, nella sua rappresentazione di un mondo femminile che lei non difende mai ciecamente, a mò di "evento risolto", ma restituisce al pubblico come un "problema aperto" da dialettizzare.

Tale dialettica, quasi sempre, si esprime in una consegna e difesa, al tempo stesso, dei suoi personaggi.

Consegna i suoi personaggi nel momento in cui ne evidenzia l'assurdità comportamentale e l'adeguamento della parte al ruolo, modello sociale precostituito: l'ironia e l'autoironia del personaggio stesso è il mezzo con cui li consegna al pubblico.

Li difende dinanzi allo stesso pubblico nel momento in cui, uscendo dalla logica del personaggio, attraverso un'alternanza di registri recitativi, riesce, comunque, a farlo percepire alla platea come il risultato di un

processo collettivo iniquo, schiacciante, emarginante, ovvero come il risultato di una situazione che, prima ancora di essere teatrale, è essenzialmente socio-esistenziale (vedi la Rosa di Clacson, trombette e pernacchie).

Anche in Una giornata qualunque, quindi, vediamo , da una parte la donna schiacciata, il personaggio femminile di Giulia totalmente calato nella sua "parte" di moglie e, qui, Franca Rame ce lo restituisce criticamente con l'intelligenza e l'ironia, quando le fa dire:"...E poi quel:<<Sono io, tua moglie!>> Pare la voce di Dio! (Rifacendosi il verso in grottesco). Sono io, tua moglie...che viene dall'oltretomba a tirarti i piedi!" e dall'altra parte, lo difende nel momento in cui, dallo svolgimento della situazione teatrale risulta, comunque, un mondo femminile vittima della violenza della cultura, del sopruso al maschile (il marito, il poliziotto la cui voce sovrasta nell'appartamento come la voce di Dio, i due rapinatori, la voce del medico che la vuole rinchiudere in manicomio).

Ma proprio quando, grazie all'apertura verso l'altro (l'altro in questo caso sono le due donne che con i loro problemi di inadattabilità all'ordine delle cose esistente, si rivolgono telefonicamente a lei erroneamente, credendola un'analista) Giulia decide di desistere dal suo "folle" gesto suicida, la triste realtà dell'ordine sociale un'altra volta sovrasta e lei, per

uno scambio di persone che nasce dallo svolgimento paradossale della situazione teatrale stessa, viene presa e condotta in manicomio.

Ecco il ribaltone, il grottesco che, Franca Rame ci vuole dire non è nella macchina teatrale, è nella vita, nella società: paradossalmente, all'atto di "guarigione" e di presa di coscienza lucida della donna, in virtù di un cambiamento esistenziale effettivo, corrisponde il non-riconoscimento, la violenza delle istituzioni, poliziesche e mediche, che, per prassi culturale, tendono alla segregazione. Al desiderio di apertura verso il mondo e i suoi problemi da parte dell'individuo donna si contrappone la cultura della chiusura in ambiti controllati e manipolati. L'atto unico, infatti, termina così:"

VOCE MEDICO:...Stia tranquilla, adesso arriviamo, stia rilassata e non opponga resistenza...

GIULIA: Al manicomio no... Al manicomio no...

VOCE ALLA PORTA: Apra signora, faccia la brava... Apra o ci toccherà sfondare la porta

GIULIA: No, al manicomio no... al manicomio no, no, no...

Si abbassa lentamente la luce. Stacco musicale.

CAPITOLO IV

LA DRAMMATURGIA DELL'ATTRICE

PREMESSA

Mi sembra opportuno, per affrontare l'ultima sezione che è dedicata alla drammaturgia dell'attrice-autrice e vuole essere un'analisi di alcuni aspetti interessanti nella concezione del teatro di Franca Rame, inserire una conversazione piuttosto informale tenuta con lei in un albergo di Firenze (Residence Ricasoli) l'8 aprile di quest'anno durante la sua tournée per presentare l'ultimo spettacolo Sesso? Tanto per gradire.

Devo premettere che la gentilezza e la disponibilità al dialogo mostratami da Franca Rame in quell'occasione, nonché il suo prezioso contributo ad ogni mia richiesta per questo lavoro, vanno a sottolineare ancora una volta quella caratteristica a lei propria di "apertura verso l'altro" che, a mio avviso, costituisce il dato veramente politico. Esso non è, pertanto, risolvibile in una mera scelta di contenuti e forme teatrali sintetizzabili nella nota formula del cosiddetto "teatro epico-politico", ma assorbe e rafforza la dimensione di un'intera esistenza in cui il teatro risulta essere stato solo un mezzo rivelatore. Ciò premesso, due sono le precisazioni che, a proposito dell'intervista, vanno fatte.

La prima è che ho preferito conservare integralmente il testo della conversazione perché risponde ad una precisa volontà di non cadere in un facile errore di interpretazione e de-contestualizzazione delle risposte e consente, invece, semmai, di elaborare una successiva “analisi tra le righe” delle risposte stesse, un tessuto extra-verbale che, a parer mio, proprio perché rientra in un fatto di “cultura teatrale” della Rame, non sempre risulta essere esplicito e consapevole, quindi dialettizzabile, ma tende a mimetizzarsi dentro l'immediatezza e la linearità del suo discorrere.

Inoltre, la scelta della trascrizione precisa dal nastro, omettendo, cioè, solo le ripetizioni e le esitazioni tipiche della comunicazione orale, nasce dalla considerazione di una caratteristica importante della retorica della Rame, ovvero, il suo raccontare, fatti, episodi o situazioni riportando i relativi dialoghi, utilizzando molto spesso il discorso diretto piuttosto che l'indiretto, tipico della oralità.

Non ho, pertanto, voluto parafrasarla perché ciò mostra, a parer mio, una sua dote essenziale non solo per quanto concerne la dimensione, ormai nota, dell'attrice-fabulatrice, ma, originalmente, anche quella solitamente meno rimarcata di scrittrice di teatro.

L'altra precisazione è che, come si potrà cogliere dal testo della conversazione, Franca Rame risulta essere un fenomeno teatrale al femminile unico e irripetibile al pari di Dario Fo, suo compagno di vita e

di arte.

Nell'intervista, infatti, forse emerge ancor più nitidamente rispetto al discorso condotto in questo mio lavoro, come il troppo spesso abusato epiteto di "teatro di Fo" altro non sia che una formula un po' semplificativa nei confronti di un teatro proponibile solo come "teatro di Fo e Rame", due termini di una dialettica che si snoda in sintesi creativa e in profonda stima affettiva.

Credo che questi due fenomeni particolarissimi, rispettivamente al maschile ed al femminile, con la loro specificità, abbiano costituito, proprio perché insieme, un evento irripetibile nel panorama teatrale del '900, non solo italiano.

Ad un'analisi della loro arte risulta un fatto davvero insolito, raro: più si cerca una distanziamento ed una specificità "separante" dei due rispettivi talenti, tentando un allontanamento che valorizzi la rispettiva dimensione creativa, più i termini del confronto si risolvono in sintesi e riavvicinamento, per cui uno risulta consapevolmente essenziale all'altro.

Questo rapporto quasi "calamitale" non consente separazione, né strumentalizzazione alcuna da parte di chi vorrebbe il teatro Fo-Rame semplicemente come teatro di Dario Fo più o meno Franca Rame, ma ad ogni tentativo di semplice sommatoria o, peggio, di omissione svilente, con l'evidenza dei fatti, si ripresenta un fenomeno particolare di simbiosi

dialettica, di trasformazione esponenziale e non additiva delle rispettive cariche professionali.

Dalla conversazione tenuta con Franca Rame, insomma, quello che più, in fin dei conti mi resta è l'impressione di due entità, due soli nello stesso cielo, che hanno lavorato tutta una vita per affermare un difficile equilibrio, che non fosse il costo dell'uno per l'altro, tra la propria centralità e la dimensione di un insieme come utopia possibile.

Un'ultima considerazione, frutto di questa intervista è l'impressione esaltante, ma dall'altro canto amara, che il teatro di Franca Rame (lo stesso dicasi per Fo) sia destinato a sparire con lei, proprio perché evento irripetibile, non studiato, ma vissuto con la naturalezza del mestiere acquisito, scevro da qualsiasi teorizzazione che non sia quella dell'impossibilità stessa di teorizzare. Franca Rame, insomma, si è dimostrata vera "figlia d'arte", anche in questa occasione, erede di quei leggendari "comici dell'arte" di cui la sua famiglia è stato forse uno degli ultimi esempi, lo è stata nel trattare l'evento teatrale come un dato misterioso, una fascinazione per cui istrionicamente tutto è affidato al carisma, niente regole se non il fatto che a teatro, come nella vita, ciò che più conta è il rispetto degli altri nella "misura".

INTERVISTA

R.R. Di te si sa che sei figlia d'arte e che hai imparato a muoverti sulla scena come gli altri bambini imparano a leggere e scrivere a scuola. Ne vogliamo parlare?

F. Rame - Il discorso è questo. Nella mia famiglia si recitava a soggetto. Addirittura quando non c'era più possibilità di attingere al repertorio in una città, in una piazza, dico piazza per dire paese, perché non abbiamo mai recitato in piazza ma nel nostro teatro viaggiante, quando si passava, insomma e tutto il repertorio veniva rappresentato, alla fine succedeva che mio padre o mio zio leggevano un romanzo, ce lo raccontavano e facevano una scaletta della storia che veniva messa nella quinta di sinistra e nella quinta di destra e noi l'indomani sera si andava in scena. Quindi questa abitudine di recitare a soggetto. Per di più anche le varie parti, i vari personaggi si imparavano sentendoli prima dalla sorella, poi dalla cugina maggiore, poi toccava a te e via che andavi in scena.

R.R. - Teatro di marionette e burattini insieme, prima, poi sempre più "teatro di persona" per la concorrenza del cinema, pur mantenendo, però, tutti i trucchi del teatro di marionette. Il risultato era magico, soprattutto se rapportato al tipo di pubblico semplice a cui vi rivolgevate.

F. Rame - Forse anche un tipo di pubblico non semplice perché Spielberg non c'era ancora, non c'era ancora il cinema come oggi e quindi

era una cosa veramente insolita.

R.R. - *Pensi che questa idea di sollecitazione magico-fantastica, che era alla base del vostro teatro, abbia poi influito sulla tua idea successiva, parlo anche del cosiddetto teatro politico nel senso che voi avete ripreso il modulo del teatro popolare con recitazione epica- distanziata però al tempo stesso c'è sempre la ricerca della sollecitazione della fantasia dello spettatore, della sua immaginazione. Secondo me potrebbe esservi l'influenza del tuo teatro d'origine.*

F. Rame. - No assolutamente. E' un genere lontanissimo da quello che sto facendo. Rispetto a quello che io sono oggi, il mestiere che ho l'ho acquisito nell'infanzia l'ho mangiato col pane quotidiano. Ho recitato tutti i giorni e non so assolutamente se fossi brava o non fossi brava, se quelli della mia famiglia fossero attori scadenti o meno so che avevano un qualcosa, quel famoso quid, quel famoso carisma per cui i teatri della mia famiglia erano sempre pieni come i miei del resto. Non so giudicare, ero piccola, non so dire, magari erano dei "cagnoni tremendi", ma avevano certamente qualcosa: la gente non si muove da casa per nulla, avevano sicuramente una marcia in più degli altri, perché altre compagnie che facevano il nostro stesso repertorio morivano di fame.

R.R. - *Senti si può dire che nel vostro teatro la marionetta avesse (nel suo utilizzo, per esempio, prologante) una funzione già a grandi linee epica,*

brechtianamente straniante?

F. Rame - No assolutamente, non cercare dell'intellettualismo nel teatro dei miei genitori perché non c'era. In prima cosa non te lo so dire perché quando sono nata io i miei facevano già teatro di persona da anni, tutto quello che so io delle marionette è che sono rimaste due marionette che ora si trovano al Museo della Scala regalate dalla mia famiglia, in seconda istanza l'intellettualismo non c'era perché non fa parte della nostra cultura.

R.R. - *Usavate il dialetto?*

F. Rame - No assolutamente.

R.R. - *Si può parlare di una peculiarità del modo di recitare femminile, un filone all'insegna della continuità delle parti femminili?*

F. Rame - Ma no, queste sono sovrastrutture intellettuali che non c'entrano niente né con me di oggi né con me di allora né con il repertorio della mia famiglia. Nella mia famiglia non c'era assolutamente il problema della condizione della donna. Raccontavano le storie e il repertorio andava dal "Ponte dei sospiri" alle "Due orfanelle" al "Moro di Venezia" a "Scampolo". Quello che sono oggi è una maturazione che è venuta via via negli anni. L'unica cosa che io posso dirti della mia famiglia è il "mestiere". IO sono in scena e mi accorgo prima che si accorga il datore di luci che si spegne un riflettore. Come entro in scena so esattamente se tutte le luci sono esatte o se ne manca qualcuna, me ne accorgo prima io e sono spesso

io a dare istruzioni. Questo è il mio lavoro che so fare profondamente, seriamente, me ne vanto. Io non sono una presuntuosa, anzi non sopporto i presuntuosi, quelli troppo sicuri di se stessi, però rispetto al mio lavoro ho una grande sicurezza, nel senso che se tu mi dai una parte, se io sono cosciente di poterla fare, vado e la faccio. A parte che all'inizio, anche con Dario, quando lui scriveva un testo e arrivava il giorno in cui bisognava provare, io dicevo subito: "No io non sono capace, per me è troppo difficile, io non la so fare". E questa è un'insicurezza che fa parte del mio carattere. Meglio un'insicura che si mette sempre in discussione, piuttosto di uno strasicuro che poi alla fine fallisce. Però per quanto riguarda il mestiere io posso avere dei timori di non essere in grado di fare una storia, un personaggio qualsiasi, perché fa parte della mia timidezza, della mia insicurezza, però quando sono nel pieno del mio lavoro, che sia una regia, che sia fare le luci, occuparmi di ogni cosa in scena, sentire i toni, gli sbagli, tirare se uno rallenta e Dario si diverte anche perché dice: "Mi dirige come un maestro d'orchestra". Perché sono lì e sento se a un certo punto si allunga nel discorso, allora faccio un segnale particolare (leggero colpo di tosse) e lui capisce che deve stringere, oppure se va troppo di testa allora c'è un altro tipo di richiamo: gli faccio il segnale diaframma e lui va giù con la voce e questo lo sanno tutti quelli che lavorano con me, oppure il tempo delle risate, se uno parla sulla risata e allora bisogna ripetere la

battuta e via insomma, perché sono nel mio elemento. Dopodiché questo lo devo alla mia famiglia, ho assimilato tutto di questo mestiere, ma dal repertorio di allora ad oggi non c'è continuità. Il teatro politico. Anche allora si facevano dei testi politici che per allora erano sicuramente politici perché per esempio "I figli di nessuno" erano le prime rivendicazioni non ti dico sindacali perché il sindacato non c'era, ma chiedevano: riposo festivo, dieci ore di lavoro perché ne facevano quindici e l'aumento di due centesimi sulla paga.

R.R. - *Vorrei sapere se e come c'è una relazione fra il tipo di ricerche-indagini che i tuoi facevano nelle varie località in cui si fermavano a recitare e quel dato documentale che mi pare sia molto forte in te.*

F. Rame- Io mi sono trovata gioco-forza costretta a fare determinate cose perché così era il momento avendo un marito che è un genio, lo dico convinta, che però è negato per l'amministrazione e tutto ciò che rappresenta l'organizzazione del lavoro, completamente negato, forse perché nessuno lo ha obbligato a mettercisi. Io ho l'esperienza di mia madre che allo stesso modo si occupava del lato amministrazione mentre mio padre di tutto il resto. Evidentemente ho assimilato nella mia persona per esigenza e per bisogno le doti o lavoro della mia mamma, cioè l'amministrazione e l'organizzazione e il lavoro di mio padre ovvero la recitazione. Il fatto di archiviare, perché io lo dico con vanto, sono una

grande archivista, nonostante Dario, nasce dall'essere una cosa che mi piaceva: guarda bene che io per anni ho archiviato più le cose che riguardavano Dario che quelle che riguardavano me. Questo fa parte della condizione mentale della donna che a me non l'ha insegnata nessuno ma, evidentemente, mia madre si è sempre messa in secondo piano rispetto a mio padre. Ti faccio un esempio di quella che sono io: quando Mario Riva, comico di rivista col quale io ho anche lavorato anni fa, in una serata a Verona è salito all'aperto senza un'impalcatura, è caduto ed è morto, io cosa ho fatto? Ho assicurato Dario, non mi è venuto nemmeno in mente di pensare che essendo io un essere umano vivente che andavo tutti i giorni in giro con un lavoro anche rischioso potessi avere qualche infortunio. Questa è una condizione mentale che fa parte di una certa classe di donna che è quella che si sacrifica per la famiglia e lei "non c'è". Purtroppo questo mio "non esserci" me lo sono portato dietro per molto tempo. Non sto facendo la vittima, sto, anzi, denunciando una mia arretratezza mentale. Quando, infatti, ho avuto l'incidente della macchina che mi ha investita⁶⁴ io non avevo l'assicurazione. Questo per renderti l'idea. Per il fatto dell'archivio è una cosa che mi piace e mi diverte e penso che ora sono stanca e ho sempre meno interessi e poi che sono tutte cose che porterà

⁶⁴F. Rame il 16 gennaio del 1977 è stata investita da un'automobile a Genova, durante una tournée. Tale incidente le ha procurato un lungo periodo di sofferenza ed inattività.

avanti mio figlio o faremo una fondazione, perché è materiale che alla fine interesserà a qualcuno.

R.R. - *Tu la scorsa volta che ci siamo viste, hai parlato della tua mancanza di ambizione come dato caratteriale. Ci ho ragionato, e ho provato a far derivare questo aspetto, invece, dal fatto che tu sei cresciuta e vissuta con l'ipoteca dell'essere figlia d'arte. Può essere che, l'aver accettato questo tuo mestiere come un dato di fatto e non come una scelta, abbia ridimensionato il dato dell'ambizione (che, appunto, la scelta di un obiettivo comporta) e accresciuto, invece, il dato di responsabilità e serietà verso un lavoro che è per te quasi l'eredità lasciata dalla tua famiglia, una sorta di codice implicito Teatro come mezzo, quindi, non come fine. Ecco il connubio tra espressione teatrale e la politica. Che ne pensi?*

F. Rame - Quando io dico che non sono ambiziosa non ho il tipo di ambizione di far carriera e arrivare a dire per esempio:” Potessi interpretare Giulietta e Romeo!”. Io sarò che l’ho fatta dai dodici anni ai sedici non mi è mai interessata. “Potessi arrivare a fare quel film!”, “Potessi arrivare a prendere l’Oscar!”. Io nella mia vita credo di aver preso in tutto due premi, forse uno solo, ma io non ti saprei dire esattamente quali sono stati i riconoscimenti, nel senso che non ci tengo dietro. Per farti capire come sono, quando escono le recensioni critiche, specialmente quest’anno, dopo le prime quattro o cinque, non le ho più lette. Ma se io riesco a farti

ottenere la casa dal Comune, ecco, quella è una mia ambizione! Se io riesco a tirar fuori un ragazzo dalla droga, sono molto contenta. IO penso sempre di aver sbagliato professione. La mia professione ottimale sarebbe forse stata la psicologa. Rifletto e sento di trovarmi spesso nel posto sbagliato, perché quando ho capito che questa professione non mi piaceva ero vecchia e non ho avuto la forza di dire:” Adesso basta, faccio quello che mi interessa” non perché ero figlia d’arte o altro.

Questo spettacolo per esempio⁶⁵, è la prima volta che succede, l’ho voluto a tutti i costi. Mio figlio mi ha detto:”Tenta, mamma”, Dario era contrario e diceva:”E’ un discorso troppo delicato, troppo intimo, portarlo in scena, come è possibile! Non ce la farai mai!”. Ecco io ho dovuto fare un grandissimo lavoro che potevo fare solo io, in quanto sono io la donna, sono io che a 65 anni devo andare in scena a parlare di certe cose. Quindi ho dovuto mediare, essere chiara, dire e non dire, portando però quello che volevo. Ti assicuro che nemmeno dopo “Tutta casa, letto e chiesa”, che è stato un grande successo oppure “La coppia aperta” o “Una giornata qualunque” che erano bellissimi spettacoli io mi sono sentita così contenta come oggi perché sento la gente che esce dal teatro portandosi dentro qualcosa di bello, di “pulito”, e se ne vanno via portandosi qualcosa di

⁶⁵Franca Rame, Dario e Jacopo Fo, *Sesso? Grazie, tanto per Gradire*, I rappresentazione: Teatro comunale, Cervia 18 novembre 1994

bello della loro vita. Comunque, in generale, io non ho spinte verso la socialità, cosa che questo mestiere richiederebbe.

R.R. - *A proposito di questo ultimo spettacolo, volevo fermarmi sul discorso della sessualità che tu hai condotto già da alcuni anni. Sei stata una delle prime a portare sul palcoscenico questo tipo di argomenti che oggi risultano attuali più che mai. In fondo il fine ultimo anche di questo spettacolo è quello di sottrarre la sessualità all'ambito chiuso e bigotto del moralismo per restituirla, invece, all'ambito del sociale e del politico: il modo di vivere la sessualità, per un popolo è, insomma, sembri voler dire, anche il suo livello di civiltà e di coscienza politica. Partendo da questo dato, vorrei sapere se riconosci nella storia della sessualità dei tuoi personaggi un'evoluzione dalla donna di "Tutta casa, letto e chiesa" fino ad oggi.*

F. Rame - Intanto sono in momenti storici e politici diversi perché se tu mi parli della Becchina di "Settimo ruba un po' meno" del '74 lì sono i becchini che le fanno credere l'idea falsata che la vera liberazione della donna passi attraverso la promiscuità dei rapporti. Lì però non c'è ancora un discorso sulla sessualità in termini ideologico e politico in quanto si tratta solo di un gioco teatrale: la becchina è un'ingenua, è una primitiva, è un personaggio naif. La donna sola di "Tutta casa, letto e chiesa" nasce, invece, in un momento storico preciso, il femminismo. Vedevo mia madre e pensavo come realmente ero io, mia madre, le altre donne, le casalinghe,

si trattava di raccontare delle storie comuni. Lì c'è una presa di coscienza, le critiche al frigorifero e alle servitù sessuali poi c'è il pezzo stupendo della bambolina che è stupendo, straordinario. Poi con cosa finiva? La Medea.

La Medea è legato a quel tempo, sono i primi sospiri tirati fuori nel teatro, sono sicura di questo, sono passati tanti anni, era il '78, siamo nel '95! Sono le prime fotografie che si facevano osservando la società femminile con i suoi tabù, le sue difficoltà, le sue servitù di tanti tipi non solo sessuali, anche consumistiche: il sentirti beata perché avevi la pentola a pressione, il girmi, ecc.

R.R. - *E' anche il messaggio del monologo Ulrike, io grido ovvero la donna come prodotto del consumismo, quindi come omologazione ideologico-esistenziale.*

F.Rame - In Ulrike, io grido, è vero, c'è l'attacco alle altre donne che si adeguano al modello maschile-consumistico, mi ci fai pensare ora, io, invece, quando penso a questo monologo ho subito in mente la politica. Ma all'interno di questo discorso politico c'è il mettere i punti precisi su questa donna bella, colorata, profumata che geme a comando, sì certamente, c'è anche questo che tu dici.

Quello spettacolo (Tutta casa, letto e chiesa) è rappresentato tutt'oggi in tutto il mondo, quindi vuol dire che gran che non è cambiato. Certo non è

che tutte le donne abbiano tutti quei problemi insieme, ma molte ancora li vivono sulla propria pelle. Poi via, via arriviamo a "Coppia aperta", attenzione perché poi ci sono le donne all'interno degli spettacoli di Dario: "Clacson, trombette e pernacchi", la donna che a tutti i costi riconosce il marito che non si riconosce perché devastato dall'incidente e lei invece dice "sì, sì, è lui" pur di portarlo via, pur d'avere l'uomo a tutti i costi si becca in casa Agnelli.

R.R. - *A proposito della Rosa di "Clacson, trombette e pernacchi", io ho notato che c'è da parte tua sul palcoscenico un atteggiamento dialettico di consegna e difesa (rispetto al pubblico) dei personaggi che tu rappresenti. Ovvero: consegna il personaggio nel momento in cui vi ironizzi sopra. Per esempio nella Rosa, che è una donna tradita e abbandonata dal suo uomo, metti in evidenza come si adegui poi alla fine al ruolo di donna e moglie tradizionale quando desidera e prova addirittura un piacere erotico a lavare i panni, le camice, del marito e, nonostante tutto, è ancora desiderosa di attendere a lui. Li difendi nel momento in cui, invece, li rappresenti come il risultato di un processo sociale, economico, politico e, quindi di mentalità, che li trascende, li sovrasta, ne fa in un certo senso delle vittime.*

F. Rame - Rispetto a tutto quello che mi dici posso risponderti che è vero, perché tu dal di fuori puoi fare questo ragionamento e mi può andare anche bene, io so soltanto che quel personaggio quando è nato non era

niente ed io ho fatto una gran fatica per tirarne fuori qualcosa. Ad esempio proprio il fatto che uscivo dicendo:” Le sue camice, lavarle, stirarle, che meraviglia!” venne fuori una sera per caso, tanto per dirti. Proprio per dirti come riflettendo sulle cose si vedano poi aspetti che non sono nemmeno passati per la testa di chi le ha interpretate. Io poi non ci ragiono tanto, sai, sui personaggi. Imparo a memoria e vado. Io non capisco quando attrici o attori “chiamano i morti” per sapere come interpretare, mi meraviglio sempre un po', perchè io ti dico prendo un personaggio, lo studio a memoria, cerco di capire chi è ovviamente, mi segno le risate o i silenzi, dopodiché vado, insomma. Dario non mi ha mai dato un tono in tutta la sua vita perché si è sempre fidato di come mi uscivano.

R.R. - *Potresti parlare delle difficoltà e dei vantaggi della collaborazione con Fo?*

F.Rame. - Il vantaggio è che io credo di essere l'unica attrice in Europa, ce n'è un'altra in America, credo, ad avere l'autore a disposizione. La difficoltà è che se c'è una commedia che non mi piace non posso dire:”Non la faccio”.

R.R. - *L'origine di questa tesi nasce, infatti, dall'analisi e dal risultato non convincente che ne scaturisce di un rapporto unilaterale tra te e Fo, dal sentire dire con troppa insistenza:”Franca Rame, la moglie di Dario Fo”, “Il teatro di Dario Fo”.*

F. Rame - Ma è il teatro di Dario Fo.

R.R. - *Sì, però all'interno di questo teatro da un certo punto in poi, passato il fervore delle grandi battaglie ideologico-politiche, la realtà comincia ad essere filtrata attraverso personaggi femminili e guarda caso questo momento coincide con il '77 che è l'anno di "Tutta casa, letto e chiesa" dove F. Rame dà un taglio ben preciso: c'è il femminismo, d'accordo, però c'è ad un certo punto da parte tua un bisogno di affermare te stessa.*

F. Rame - Certo, assolutamente sì.

R.R. - *Anche rispetto a Dario Fo.*

F. Rame - Non tanto Dario Fo. Per anni, diciamo così, io ho coperto i ruoli femminili che avevamo nel teatro "borghese", anche se questa è una parola imbecille, diciamo meglio, tradizionale e io avevo il mio posto: prima donna, prima attrice. Come si è fatto il "salto" io mi sono dovuta prendere sulle spalle praticamente tutto. L'impegno era molto pesante. Ad un certo punto la responsabilità finale di tutto ricadeva su di me e la sera in scena ero stanca perché c'era anche il carcere, i processi legati a Soccorso Rosso. Allora, sbagliando, ma era così, la politica era al primo posto, era scopare per terra in Palazzina, giusto, mi piaceva anche, o vendere i biglietti. La politica al primo posto era fare tutto ciò che serviva. Se poi tu, come individuo, non avevi nessun piacere nel fare il tuo mestiere che, casualmente, era quello dell'attrice, o avevi una bella parte, importante, o

una parte d'appoggio e allora ero meno contenta, però non potevi dire nulla perché la politica aveva una priorità rispetto a tutto il resto. A quel punto io ho detto: "Ma chi me lo fa fare, dal momento che trovo soddisfazione e sono anche capace di portare avanti una o due compagnie come produzione, come amministrazione, correre come una pazza e poi andare in scena con parti che non mi danno nemmeno soddisfazione, anzi che mi creano il fastidio di una preparazione (trucco, abiti) a cui non tengo". E' in quel momento che mi è venuta una crisi nel senso che ho riunito la compagnia e ho detto: "Io non sono felice in questo momento del mio lavoro di attrice, lo faccio un'altra ed io mi dedico a cose che mi interessano di più cioè carcere e sindacato, non sono contenta in quanto mi va bene tutto, ma quando sono in scena non posso fare sempre la spalla perché si mette sempre la politica al primo posto". io dicevo: "ma questa parte non mi piace tanto" e mi si rispondeva: "Ma c'è il discorso politico!" e, allora io: "Ma il privato è anche politico e io non posso continuare a lavorare così infelice" E' lì che saltò fuori "Tutta casa, letto e chiesa", come ti ho già detto. Anche perché poi ti viene fuori, lo puoi capire tu stessa, l'avvilimento degli anni che passano ed hai bisogno di una verifica del punto a cui sei giunta con il tuo lavoro. Quando io ho debuttato con "Tutta casa, letto e chiesa", successo strepitoso, il giorno dopo avrei anche potuto chiudere, non me ne importava nulla, avevo bisogno di sapere a che

punto mi trovassi nella vita con il mio lavoro.

R.R. - *Ritorniamo al discorso più tecnico. Nel teatro popolare cui tu attingi non si parte mai con l' "adesso vado a raccontare" esplicito, ma tutto viene pretestualizzato. Tu e Dario Fo avete ripreso, nel vostro teatro, questo tipo di approccio, ad esempio: "Lei è in ritardo", oppure, "Avete letto il giornale" e via dicendo.*

F.Rame. - Questo è più Dario che lo fa. A volte può capitare anche a me , ma io, piuttosto, se uno spettacolo è particolare ed ha bisogno di una presentazione, tendo a cercare di spiegare con tre parole anche per aiutare il pubblico ad accettare un aspetto più difficile. Ad esempio "L'eroina" è un testo anche duro e io ci tenevo a fornire qualche dato, dire che era una storia vera, ecc.

Con "Tutta casa, letto e chiesa" la presentazione era già un pezzo di teatro.

R.R. - *Sì, quello che intendevo, comunque, è che tu non hai l'atteggiamento di quella che va in scena e si mette ad interpretare il suo personaggio, ma hai un atteggiamento dialogante con il pubblico.*

F. Rame. - Sì, è vero.

R.R. - *Si dice sempre e Fo lo ha ribadito in più occasioni: "Franca possiede, proprio per la sua esperienza di figlia d'arte, un incredibile orecchio sui tempi e ritmi della recitazione (è il famoso "terzo occhio" che ti viene attribuito), una*

capacità di "buttar via" sulla battuta. Ne vogliamo Parlare?

F.Rame. - Praticamente è inspiegabile e non è per atteggiarmi. Mi sono trovata in Danimarca a fare uno Stage per attrici professioniste e c'erano attrici del peso e dell'età della Volonghi, lì c'è un atteggiamento diverso, molto più umile, cioè vanno agli Stage anche grandi attrici e la prima cosa che mi hanno chiesto è : "Insegnaci i tempi teatrali".

I tempi teatrali non si possono assolutamente insegnare. Non so come spiegarti un tempo teatrale, non so come dirtelo. Il tempo teatrale dipende, innanzitutto, dal pubblico. Tu sai quello che devi dire ma il come a me non l'ha insegnato nessuno. Io non so se nelle scuole insegnino a dire una battuta comica. La battuta comica nasce dalla situazione. Se io devo dire una battuta del tipo: "io devo essere sempre pronta con mio marito per fare l'amore, sempre pronta, signora, sempre pronta come il nescafé". Io penso che tutti la direbbero così. Dopodiché il tempo della risata sei tu in palcoscenico che lo senti, sei tu che senti quando la risata sta per finire, anzi, nei miei spettacoli, siccome le risate sono sempre tantissime, succede che mi sfalsano i tempi se gli permetto di ridere troppo e, allora, faccio cenno con la mano ed interrompo la risata, perché se no, sotto finale, non ce la fanno più e si perdono. Io penso che non si possano nemmeno teorizzare queste cose.

R.R. - *E il "buttar via"?*

F. Rame. - Il "buttar via" significa non caricare. Ci sono quelli che potrebbero dire: "Devo essere sempre pronta con mio marito, sempre pronta, come il Nescaféeee!" (voce enfatica-sguaiata). Ti ho fatto un eccesso. Non serve. Nel teatro comico più tu sei misurato, meno dai e più ottieni. Più carichi, più fai caricature, tartagli, fai lo zoppo, emetti enfasi, anche nel teatro drammatico e più ti perdi. Io vedo cose tragiche, delle attrici a cui trema il mento. Una che io non sopportavo era la Masina, si "fregava" con le sue mani: un teatro naturalista che non è il teatro realista, sono due cose ben diverse. Un'altra che fa del naturalismo è l'Adriana Innocenti. Mi fan paura. Nel '500 e '600 come parlavano? Come me e te, non è che avessero delle trombe sotto. Un teatro naturalista per me è insopportabile, lo vedo, lo riconosco ma non sono capace di accettarlo, non lo amo. Un teatro realista, epico, è tutta un'altra cosa. "Buttar via" è dunque non caricare. Il più grande complimento che mi hanno fatto, era una stroncatura per questo critico, è stato in Finlandia, a Tamper, in questo festival del nostro teatro: tutte le compagnie mettevano in scena nostri spettacoli e Dario ha recitato Mistero Buffo, io "Tutta casa, letto e chiesa". In questo teatro grandissimo, strapieno di gente, con i rulli, noi recitiamo all'Estero con la traduzione proiettata, il pubblico recepiva bene: ha riso per tutto lo spettacolo, con grandi silenzi quando c'erano i momenti tragici e alla fine applausi scroscianti. La recensione che doveva

essere secondo il critico una stroncatura diceva: "Non capisco, perché ci fosse il teatro pieno, la gente applaudisse, hanno fatto venire questa attrice (la Rame) fin dall'Italia e lei non alzava la voce, non muoveva le braccia, non gridava, non faceva niente e la gente rideva!".

Ma se io non facevo niente e provocavo tutto ciò nel pubblico, senza volerlo, mi hai fatto il più bel complimento. Cioè, per ritornare a noi, il massimo dell'economia che io pretendo, anche da chi lavora con me, parte dal presupposto che non serve gridare, agitarsi, enfatizzare, i finali sussurati hanno un effetto sicuramente maggiore: quando tu gridi, quando vai fuori, sei lì che sudi e piangi, non c'entra niente.

R.R. - *Tu tendi, quindi, ad un discorso di economia nella recitazione, però, quando reciti hai anche un grande dispendio di energia legato alla tua "presenza scenica", alla frantumazione del ritmo. Da dove la recuperi ?*

F. Rame. - Non so cosa tu voglia dire. Non so analizzarmi.

R.R. - *Voglio dire che c'è tutto un discorso sull'attore e la sua tecnica condotto, per esempio, da Eugenio Barba, che parla, tra l'altro, anche di questo problema dell'utilizzo finalizzato dell'energia, un utilizzo senza spreco, deciso.*

F. Rame. - Questi discorsi non mi appartengono. Barba è un mio caro amico, amico di mio marito, della mia famiglia. Ma quando leggo queste teorizzazioni, non mi ci ritrovo. Ammetto, però, che potrebbe essere anche così. Anzi, mi viene da ridere spesso perché fanno i "monumenti".

Sarà così per gli altri, ma per me, no. Io, mio fratello, mia sorella recitavamo così, non ce lo ha insegnato nessuno. E quando teorizzano sull'epico! Hanno detto: "Tu sei la più grande attrice epica italiana!". IO rispondo: "Ah sì?" Anche Dario quando si mette a teorizzare e io sono in platea io comincio a ridere e a dire: "Ma dai Dario, smettila di dire sciocchezze!". Non so come si possa analizzare un'interpretazione. In palcoscenico la "presenza" uno ce l'ha o non ce l'ha. La prima cosa è il tuo carisma, il quid. Quello per cui stasera la gente esce di casa, si prepara, viene lì, fa la coda, addirittura ieri sera stavano seduti sul palcoscenico, e ti vuole vedere. Poi è fondamentale che quello che tu dici sia importante nel senso di interessante, che importi a qualcuno. Pensa che Dario, che è Dario, ha fatto uno spettacolo, lo ha voluto fare a tutti i costi, sulla poesia di Porta e del Belli e dopo 7 giorni lo abbiamo tolto perché la gente vedeva il grande attore che parlava ma non aveva una grande spinta. Devi sapere tenere la gente. Io tendo ad avere una grande misura, una grande misura. Tutto quello che faccio io lo si può fare in molti altri modi diversi, migliori, questo è, però, il mio modo di recitare, ma non saprei teorizzartelo, non saprei spiegarlo. Io parlo. Quello che dico sempre ad attori ed attrici è: "Parlate, non cambiate voce, non cambiate atteggiamento!".

R.R. - *Dei comici dell'arte si dice che avessero la grande capacità di far*

percepire la fatica di costruire le parole in modo tale da far sembrare che stessero sempre inventando: recitare senza far recepire la memoria. Mi sembra che questo sia anche il tuo segreto. E' così'? Ovvero questo tuo modo di parlare naturale...

F.Rame. - Sì, però non direi naturale, bensì reale in quanto il naturalismo è insopportabile. Sì io parlo, anche se recitassi Machbeth parlerei.

R.R. - *Infatti tu parli di rappresentazione e non di interpretazione.*

F.Rame. - Sì, che poi è l'epico.

R.R. - *Leggendo alcune tue interviste, mi è saltato agli occhi un discorso interessante che tu fai sul rapporto attore-autore, che, a sua volta, mi rimanda alla Commedia dell'Arte oppure al '500 e '600 quando i più grandi drammaturghi erano anche attori (vedi Moliere o Shakespeare). Per esempio tu sostieni che al debutto di "Tutta casa, letto e chiesa" i monologhi erano sei, poi, successivamente, via via si sono ridotti a quattro. Per cui tu dici testualmente: "Io ero anche autrice in quel momento in quanto io in scena invento ed arricchisco". Alla fine, quindi, ritorniamo alla concezione del teatro improvvisato per cui il lavoro di incollo, scorporo, dilatazione era il vero processo creativo. E questo doveva avere una rispondenza nel pubblico nel senso che, poi, è il pubblico che ti lancia il ponte per intraprendere un discorso creativo.*

F. Rame. - Sì.

R.R. - *Questo confine labile tra autore-attore è poi ciò, mi sembra, che ti ha dato lo stimolo per metterti tu stessa a scrivere.*

F. Rame. - Sì.

R.R. - *Concordi con Taviani quando sostiene che il testo è poi il trampolino di lancio dello spettacolo per l'attore più che il suo punto di arrivo?*

F.Rame. - Certamente

R. R. - *Secondo te, dunque, la maggiore importanza data al drammaturgo nella storia del teatro piuttosto che all'attore, può avere origine dall'idea un po' materialistica per cui ciò che più si conserva più vale? Per cui il testo resta e lo spettacolo invece sparisce.*

F. Rame. - Sai i mezzi erano diversi perché non c'erano i videotape allora, quindi le interpretazioni venivano un po' tramandate da qualche cronaca. Dopo tanto se noi sappiamo che determinati personaggi della Commedia dell'Arte oltre che autori o non autori erano ottimi interpreti, lo sappiamo di rimando. D'altronde non abbiamo documentazione, non sappiamo come siano stati realmente, ma se siamo nel 2000 e ci dicono, leggiamo di queste interpretazioni, certamente qualcosa ci doveva essere. Il discorso del perché rimanga il drammaturgo, in effetti è giusta la domanda che tu poni, in fondo il testo è una prova tangibile che rimane, le interpretazioni, non avendo il modo di fissarle in alcuna maniera vanno

svanendo. Però siamo a conoscenza di interpreti, anche non autori, che erano valenti.

R.R. - *Ti ho fatto questa domanda, anche perché a me sembra che fino ad un certo punto, prima di metterti tu stessa a scrivere tu avessi nei confronti di Fo un atteggiamento non dico di ...*

F. Rame. - Sudditanza, di dipendenza, perché era suo il testo che veniva in scena, anche se poi collaboravo: durante le repliche i testi di Dario sono stati arricchiti, tant'è che se io invece di essere sua moglie fossi stata una signora scritturata sicuramente il mio nome sarebbe apparso nella stesura del testo. Io non mi sono mai sognata di chiedere di fare uscire il mio nome nemmeno a livello di collaborazione, tranne che per i testi che ho scritto, elaborato. Per esempio, in archivio c'è il testo del monologo "Una madre" che nasce poi ci sono pagine scritte da me poi vengono integrate da lui, poi riscritte da me. Quando Dario ha scritto i monologhi di "Tutta casa, letto e chiesa" io sono rimasta sconvolta. In un pomeriggio ha scritto l'intero pezzo di "Abbiamo tutte la stessa storia". C'erano delle nostre amiche danesi che avevano gli occhi spalancati perché in un pomeriggio l'ha scritto, in un pomeriggio. Ha una facilità Dario di scrittura che è impressionante, soprattutto se calcoli il fatto che è difficile scrivere per le donne. Poi quei testi hanno avuto il mio vaglio, frutto delle discussioni.: è ovvio una chiave si butta giù, poi si prende, si lascia, si elabora. "Tutta

casa, letto e chiesa” l’ha scritto Dario e poi durante le prove è stato elaborato, tagliato, ampliato, per non parlare poi delle versioni successive durante gli spettacoli. Un mio modo di lavorare, anche se adesso, che sono molto stanca lo faccio di meno, è di registrare gli spettacoli su audiocassette. Io ieri sera ho inventato, non mi ricordo dove, oggi riascolto il pezzo e lo ripeto stasera quando vado in scena. Le risate, come le battute, sono, infatti, dei momenti di “umore strano” anche del pubblico, per cui c’è una battuta da cui viene una risata oggi, la riprendi domani e la risata non ti ritorna più. Perché sono dei momenti particolari. Mentre , invece, quando la battuta non è fatta sull’umore, su quello che c’è intorno o hai addosso tu stessa, per cui ti muovi in una maniera piuttosto che in un’altra, se la battuta, insomma, è “quadrata” io la ritrovo e la sera successiva la rimetto “dentro” e funziona. Ieri sera, per esempio, ho detto che le ragazze sono convinte, per non rimanere incinte, che basta una lavanda vaginale con la coca-cola, ieri sera l’ho messa dentro e ho avuto in cambio una grossa risata.

R.R. - *Con la coca-cola hai aggiunto, perché non c’era.*

F.Rame. - Questo è un lavoro che dovrebbero fare tutti quelli che fanno le “cose comiche”, ma anche gli attori drammatici, perché ci sono i silenzi, per esempio, e qui in questo spettacolo ho trovato dei grandi silenzi e sono molto contenta. Ci sono dei silenzi, per esempio quando

dico la battuta: "Mi sono accovacciata davanti alla tana, qualcosa che mi sale, mi sale. Cos'è, cos'è?" Poi sto zitta e c'è un silenzio! Ed è poco che è cominciato lo spettacolo, alla parola "il dolore" la sala reagisce con un silenzio incredibile. Quindi anche nelle cose drammatiche sarebbe sempre bene registrare ed ascoltarsi, perché c'è quella sera che ti esce qualcosa di diverso che, poi, magari non ti torna più, non te lo ricordi, dunque la registrazione ti aiuta moltissimo.

R.R. - *Quindi, in parte mi hai già risposto, se nella tua concezione della drammaturgia dell'attore, c'è una correlazione tra che recita e l'autore, cos'è che ti spinge, ti fa scattare dentro, al cospetto del pubblico, una variazione, un taglio, un'aggiunta rispetto al testo scritto? Per meglio dire, da dove parti: da un'idea, da un fatto di cronaca, dall'improvvisazione?*

F.Rame. - Intanto, la mia sicurezza, forse, mi deriva dalla totale libertà con Dario autore: io posso togliere, aggiungere e lui non si disturba mai, mentre con un altro autore non potrei fruire di questa libertà, lascia stare questo testo che ho fatto io totalmente, nel senso che il grosso, nella totalità me ne sono occupata dall' inizio alla fine: altri autori non ti permetterebbero questo saltare, questo tagliare...

R.R. - *Ma forse, nemmeno Dario Fo avrebbe consentito ad un'altra attrice che non fossi tu questa estrema libertà di lavoro sul testo. Nel senso che alla base c'è sicuramente la sua grande fiducia nella tua professionalità.*

F. Rame. - Forse sì, hai ragione.

R.R. - *Quale è la prima opera che hai scritto interamente tu?*

F. Rame. - Un monologo in cui nessuno ci ha messo le mani è "Stupro", chiaramente, quello, come l'ho scritto è rimasto. Quando l'ho scritto, mi sono liberata, però non avevo il coraggio di recitarlo. Ho deciso di metterlo in scena quando in Parlamento stava passando la legge contro la violenza sessuale e c'era l'emendamento Casini che era pazzesco. Ho cominciato a recitarlo con uno sforzo incredibile, perché era roba mia, vissuta sulla mia pelle giorno per giorno. Però l'ho superato. Anche adesso io lo recito immobile, eppure in platea si scatena una... io, dal palcoscenico, di rimando ho questo silenzio agghiacciante.

Prima c'erano state discussioni sui testi e diciamo che lì più che scrivere ho cominciato a tagliare a partire da "Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri". Sicuramente sui tempi sono sempre intervenuta, sulla lunghezza, la difficoltà, anche nel caso di "Quasi per caso una donna Elisabetta". E quando ho cominciato a scrivere? Praticamente quando ho cominciato a fare le cose mie, perché, le cose mie nel senso di essere in scena da sola, per esempio il monologo "La madre" che è quello del terrorista, ecco lì, era proprio un bisogno che avevo io, sono tornata a casa ero sconvolta, ne ho parlato con Dario e lui: "Guarda questo pezzo devi scriverlo". Poi ho buttato giù qualche cosa timidamente, sai sono timida.

Ho scritto le mie impressioni su questa visita che avevo fatto in carcere. Parlando con una donna che era la madre di un detenuto. E questo testo si è sviluppato sull'onda delle emozioni. Non è che ci mettiamo lì insieme a scrivere, io non sarei capace neanche lui. Io scrivo una cosa, poi lui la guarda fa i suoi appunti e io prendo le due cose e le mischio come un mazzo di carte, poi vado avanti, sviluppo la chiave teatrale, lui la riprende, finché quando va in scena, allora intervengo solo io perché sul pubblico ci sono solo io che sento cosa succede e quindi taglio. Poi, un altro testo che amo moltissimo è l'Eroina. Anche quello l'ho voluto a tutti i costi e l'ho praticamente scritto da sola. Poi, Dario è subentrato e devo dire che tutto quello che ha aggiunto e messo in scena, l'ho poi tolto, perché il testo era molto semplice, lineare, era così come doveva essere. Di questa madre con quei figli tossicodipendenti era poi un fatto, un fatto accaduto realmente. Lo scrivere a quattro mani è una cosa che la gente dice spesso, perché i due nomi sono abbinati, ma non succede che ci mettiamo lì a scrivere insieme una da una parte uno d'altra. Per esempio il "Dito nell'occhio", Dario lo ha scritto invece proprio così con Franco Parenti. Noi invece non ci siamo mai messi lì ad elaborare alcun testo insieme, ragionandoci sopra. Abbiamo ragionato su un pezzo scritto da lui o da me e poi, lo abbiamo sviluppato.

R.R. - *Tu hai scritto o meglio curato il libro "Non parlarmi degli archi"*

parlami delle tue galere" legato al periodo di Soccorso Rosso e alla tua attività per i detenuti. Poi ci sono i pezzi teatrali che hai scritto, e altro materiale?

F. Rame. - Ci sono presentazioni ai testi di Dario quelli pubblicati da Einaudi e poi, articoli vari sui giornali; Espresso, Panorama. E ho moltissimo materiale, in archivio, che non ho pubblicato e mai pubblicherò: c'è la mia vita e molte chiavi teatrali. Mi hanno chiesto una biografia che ho cominciato a scrivere ma è un lavoro che per cui dovrei stare ferma. Ho scritto cinquanta pagine, ma è una storia troppo lunga, poi è in parallelo ai fatti politici, per cui per fare questo lavoro, dovrei stare in archivio tre mesi, perché man mano gli avvenimenti sono usciti sui giornali e se c'è un avvenimento nel quale sono dentro c'è l'ho come recensione, come fatto di cronaca, se poi invece mi ricordo una cosa devo focalizzare il periodo e cercare i giornali che hanno parlato di quei avvenimenti eccetera, quindi è un lavoro veramente grosso. Io purtroppo non ho il tempo sufficiente per occuparmi di cose mie.

R.R. - *Ma, valutando che non c'è nulla di organico su di te la cosa risulta veramente assurda. Facendo infatti delle ricerche manca proprio una organicità del materiale che ti riguarda.*

F.Rame. - Ma se tu pensi che io non ho un'audiocassetta e sono io che le faccio! Questa è la condizione della donna, questa era mia madre, è l'educazione che ci ha dato: l'uomo al primo posto e sempre da fare, fatto è

che io mi sono fatta la prima audiocassetta l'anno scorso con "Settimo: ruba un po' meno 2". Se le avessi fatte per tutti gli spettacoli, nessuno avrebbe nulla da dire, perché la Compagnia è la mia, me le pago io. Ma non mi passa per la testa, è questo che ti dimostra l'inibizione e forse non mi interessa questo lavoro.

R.R. - *Non centra niente un senso reverenziale nei confronti da Dario Fo?*

F. Rame. - Reverenziale? Non credo proprio.

R.R. - *Reverenziale nel senso di un grande apprezzamento per le sue capacità artistiche.*

F.Rame. - No! No! Assolutamente, è mio marito, io con Dario ci vado a letto tutte le sere, è un'altra cosa. Intanto io non posso non riconoscere quello che è, sarei una imbecille, lui è un grandissimo uomo di teatro, un grandissimo regista, è un genio di scrittura, ogni volta, quest'anno con "Ruzzante", mi meraviglia. Ma reverenziale non riesco a vedermi, ma neanche di rispetto, sono cosciente, ecco cosciente è la parola giusta!

R.R. - *Comunque, ridimensionare se stessi vicino ad una personalità così forte, è una cosa difficile.*

F. Rame. - Io non mi sono mai messa in competizione con lui, non ho mai sofferto quando Dario ha avuto successo, è un rapporto assolutamente alla pari. Poi lui è straordinario e alla fine, dico anche per consolarmi, che se lui così straordinario, sono quarantacinque anni che mi ama, sono un po'

straordinaria anch'io. Ma reverenziale no!

F.Rame. (chiama una sua collaboratrice) - Marina, vieni qui! Rosa, cercava di trovare un vocabolo giusto per definire il rapporto fra Dario e me. E diceva: "forse il tuo è un rapporto reverenziale". No! È un rapporto assolutamente alla pari, soltanto che io so che lui è un uomo di grandissima cultura, ha sicuramente delle marce in più, ma io vivo con lui, anzi sono l'unica che ogni tanto lo contesto dicendogli ciò che mi piace e ciò che è brutto nei suoi lavori. Marina tu, che vivi con noi, come definiresti il nostro rapporto?

Marina. - Collaborativo!

R.R. - *Di stimolo?*

F.Rame. - Il vero stimolo è quando Dario comincia a dire: "Smettila! Questa parte non la sai fare? Smettila! Vai e falla!" Perché io non ho stimoli per questo lavoro, io vado in scena, spesso dovendo concentrarmi qualche minuto prima per ricordarmi quello che devo dire.

F. Rame. - Perché non fai una intervista a Dario? Lui ti può dire meglio com'è il nostro rapporto.

Marina. - Io sinceramente ho l'impressione che Dario, sia lui un po' "dipendente" da Franca.

R.R. - *Il vostro teatro è stato in genere un teatro comico, basato sulla lucidità dello spettatore, più che sull'identificazione. Il riferimento a Brecht è*

evidente. Un teatro che fa appello alla ragione più che al sentimento.

F. Rame. - Non completamente. In fondo c'è sempre stata l'identificazione nel nostro teatro. In Non si paga, non si paga la gente si identificava nella tragedia quotidiana di andare a fare la spesa mentre tutto era aumentato. Il Fanfani rapito era un testo di battaglia, eravamo sotto le elezioni sull'aborto. Prendiamo L'Anarchico, non tutti avevano un figlio ammazzato però si identificavano col momento politico che si stava raccontando.

R.R. - *Sei d'accordo sul fatto che il massimo della resa a teatro sia nel raccontare i fatti piuttosto che farli accadere realmente sulla scena? Che poi è la formula epica del teatro?*

F. Rame. - L'epico è un tipo di recitazione, quando tu reciti con distacco, cioè anziché proporre naturalisticamente al pubblico le lacrime, evocarle. Ad esempio: "Stupro" è recitato in prima persona e sta avvenendo in quel momento, giusto? Ecco lì, recito epicamente anche senza rievocare perché lo sto vivendo. L'epico è un tipo di recitazione.

R.R. - *Dario Fo, in più di un'occasione ha sottolineato come nell'antichità la commedia (vedi p.e. Aristofane) avesse, sempre, come corrispettivo la tragedia, via via, nel corso dei secoli la tragedia si è trasformata in dramma e la satira in commedia: si è andati, insomma, verso un processo di edulcorazione.*

F.Rame. - Sempre da situazioni drammatiche può uscire il grottesco. Uno può trovarsi, per esempio, ad un funerale e per un giro di cose trovarsi in una situazione grottesca. In tutti i momenti tragici, se tu hai un certo modo di vedere la vita puoi ricavarne il comico. Ciò non toglie che ci siano cose tragiche che rimangono tali: "Maria alla croce" è un pezzo tragico che rimane tale. Così pure la Medea, anche se nella presentazione si parla di uno spettacolo in chiave comico-grottesca, è un pezzo profondamente tragico. Così pure nel teatro comico, per esempio in "Non si paga, non si paga", c'è il risvolto tragico, c'è il problema della fame. "Clacson e Trombette" è un fatto tragico, c'è il terrorismo, un sequestro che poi diventa comico perché la situazione è grottesca. Rosa è convinta che l'uomo irriconoscibile sia suo marito, invece è Agnelli e lei ci mette parecchio prima di scoprirlo. "Morte accidentale di un Anarchico" è un fatto tragico anche se ti fa morire dal ridere e da qui i chiodi della ragione che ti si infilano nel cervello.

R.R. - *Volevo sapere se, secondo te, la tua epicità, contro ogni tendenza naturalistica sia stata anche una scelta di campo ideologico.*

F.Rame. - La mia epicità nasce per suo conto. Quando mi dicono: "Tu sei epica" io rispondo: "E' un complimento o un'offesa?"

R.R. - *Sì però l'epicità in parte, nasce anche dalla recitazione realistica della tua famiglia.*

F.Rame. - Io ero epica fin da piccola, perché abbiamo sempre recitato così. Quando mi dicono epica, lo ripeto, dico: "Se è un complimento, grazie! Se è un'ingiuria, non posso farci niente", lo so di essere una delusione ma..... (risata)

R.R. - *Non mi stai deludendo, stai rispondendo con dovizia a tutte le mie domande e ti ringrazio. Senti, la recitazione epica, secondo te, per una donna è più difficile? La donna per come è strutturata psicologicamente forse tende maggiormente all'identificazione e ad un certo sentimentalismo e questo rende anche più difficile la recitazione comica femminile, senza forzature, senza cadere nel caricaturale per far ridere. Perché il comico si addice così poco alle donne? Forse perché la donna nel comico diventa orrenda, perché c'è un'immagine femminile che vuole per lei compostezza e rifiuto dell'esibizione?*

F. Rame. - Tutto, tutto questo che stai dicendo. Te l'ho già detto la scorsa volta: un uomo in scena che "fa la cacca" fa ridere. La donna un po' meno. L'ubriaco in scena fa ridere la donna diventa disgustosa. Il discorso del comico per la donna è che tu quando riesci a prendere una risata perché hai fatto una caricatura o un rutto, cadi sempre più in un'escalation in cui diventa poi difficile fermarsi e diventa impossibile regolarsi in base a quella "misura" di cui ti parlavo prima, ovvero ti prende una sorta di ebbrezza per cui tendi a forzare sempre di più fino a cadere facilmente nel triviale e nel grossolano. La misura vale tanto per gli uomini quanto per le donne,

ancora di più per le donne, per tutti i discorsi che fai anche tu.

R.R. - *C'è, inoltre, il fatto che nella storia il comico è legato alla corporeità e alla donna non è ben concesso esibire e deformare la propria corporeità.*

F.Rame. - Certo.

R.R. - *Insomma, tu sostieni che tutto passi attraverso il senso comune del "buon gusto".*

F.Rame. - Esatto, io non credo che ci sia una regola precisa. Come ti ho detto in quest'ultimo mio spettacolo il principale sforzo che ho fatto è stato quello di riuscire a parlare di clitoride senza che qualcuno si alzasse e se ne andasse. Riuscire a portare un discorso insolito in palcoscenico fruibile anche da parte della gente comune, come le casalinghe a cui il discorso deve essere portato lentamente, senza eccessi, senza forzature. In molti momenti dello spettacolo infatti, anche quando parlo di vagina o di prostata, più che la risata c'è l'attenzione, un silenzio riflessivo. Non so se io trenta anni fa avrei potuto fare questo spettacolo, me lo sono guadagnato. Questa attenzione e questo chiamiamolo rispetto anche quando parlo dei muscoli vaginali, non credo che lo avrei avuto anche tanti anni fa. Oggi sì, però, perché è il risultato di una vita di tappe in cui io ho condotto delle battaglie, di istanze difficili e questo so che non è assolutamente facile. Non è facile.

R.R. - *Eredi attrici di Franca Rame ne vedi?*

F.Rame. - Quello che ti posso dire è che raramente sono uscita soddisfatta da uno spettacolo di quelli miei che ho visto recitati all'estero perché la tendenza è di non cercare di capire fino in fondo il testo. Perché il testo, prima di recitarlo bisogna averlo capito. In Danimarca, per esempio, ho recitato con la traduzione simultanea, come siamo abituati a fare all'estero, quindi io recitavo e poi c'era la doppiatrice che traduceva. Io avevo una grande paura di andare in scena, c'erano quasi duemila persone. Finito lo spettacolo il pubblico ha cominciato a battere le mani e i piedi in contemporanea, le ragazze si sono riversate sul proscenio dandomi di tutto: un braccialettino, una molletta, un pacchetto di sigarette. Una grande emozione. Cosa era successo, inoltre? Che aveva debuttato un anno o due prima un'attrice brava di cui non ricordo il nome che aveva avuto un successo strepitoso. Come sono arrivata io l'hanno stroncata. Ma non perché questa non fosse brava: la verità è che la risata se tu non hai un "rigore interno" ti fa perdere il cervello. Ci sono attori che fanno una battuta, la gente ride e loro vanno giù di testa...

R.R. - *Nel senso che perdono il filo?*

F.Rame. - No, no, la ripetono, la ripetono ancora più avanti finché la gente non ride più. La risata ti esalta. Per tornare al perché della stroncatura di quell'attrice direi che io ero forse un'altra cosa. Come ti ho detto nel comico quello che più conta è la misura e, invece, purtroppo, nel

teatro comico molto spesso misura non ce n'è. L'anno scorso ho tenuto un corso di recitazione, c'erano 12 turche, 4 tedesche, un'inglese e c'era qualche italiana che assisteva. Ho visto "La coppia aperta" fatta da alcuni di loro e mi sono spaventata. Una volta in Finlandia ho litigato con un'attrice che mi interpretava perché ad un certo punto faceva uscire dei palloncini a forma di pene ed io le ho chiesto: "Ma tu come sei messa con le donne? Hai capito qualcosa di quello che reciti? ma non ti accorgi di come è volgare quello che stai facendo?" Se tu vuoi che quello che fai serva, poi puoi anche fare rumori col sedere e far ridere, ma se tu vuoi che quello che fai abbia un senso, vuoi far capire facendo ridere o piangere tu non devi far nulla che possa offendere quella tal signora, quella tal ragazza che ha una cultura diversa dalla tua, quella casalinga che non ha mai detto per esempio "clitoride" in vita sua, ecc.

R.R. - *A proposito di questo, siccome il vostro teatro è sempre stato considerato provocatorio, cosa significa per te provocazione.*

F.Rame. - *Provocazione è quando tu parli di cose di cui non parla nessuno e tu le denunci. Cos'è il teatro provocatorio? E' teatro di denuncia, noi provocavamo delle reazioni negative da parte di chi non era d'accordo con noi. Le denunce, la polizia che arrivava e invadeva la platea e noi non mollavamo, non suspendevamo lo spettacolo, sono i processi che abbiamo avuto, perché? Perché la nostra attività del Collettivo non*

piaceva...

R.R. - *E Canzonissima?*

F.Rame. - Canzonissima. Quella poi è stata una cosa pietosa, perché la critica che facevamo in Canzonissima non l'avremmo mai fatta in teatro, era polemica all'acqua di rose.

R.R. - *Quando tu hai fatto "Parliamo di donne" lo spettacolo in TV, le due puntate prima di "Tutta casa, letto e chiesa", hai avuto dei problemi con le femministe che ti accusavano del fatto che la problematica femminile la trattavi con modalità troppo blande, a mò di commedia brillante. Ti ricordi?*

F.Rame. - Caspita, c'erano dentro dei pezzi stupendi: c'era la madre del sindacalista, "Mamma Togni", il "Risveglio"...

R.R. - *C'era il pezzo dell'uomo che abortiva anche.*

F.Rame. - Sì, ma vedi fare questo tipo di critica significa non capire il momento politico. Ma cosa dovevamo fare in televisione? Abbiamo fatto passare dei discorsi enormi per il tempo e il momento politico e poi in televisione, temi come l'aborto, la denuncia della mafia, è niente? La mamma Togni è niente? Hanno provato addirittura a dirmi: "Tu perché ti fai fare la regia da un uomo?" "Perché ti fai scrivere i testi da un uomo?". Mi hanno fatto piangere, non te l'ho detto? Era a Palermo. Mi pare nel '78. Un gruppo di ragazze, cattive che cominciano a fare critica sullo spettacolo dicendo che era vecchio e sorpassato. Mi hanno detto di tutto. Ed io ho

risposto:” Scusate, ma il pezzo della donna, sola in casa, chiusa a chiave dal marito o il fatto della bambolina, o ancora il fatto che tu resti incinta e non vuoi restare incinta e il tuo compagno se ne lava le mani, Medea, l’uomo che tradisce, ecc.” Ad un certo punto, eravamo all’Università, una ragazza alla proposta di andare a 15 KM da Palermo la sera tutte insieme, sai cosa mi ha risposto:”Non posso, i miei non mi lasciano uscire”. Io allora ho detto:”Ragazze, fuori di qua, mi venite a contestare lo spettacolo e voi a che punto siete, ve ne rendete conto?” Perché il criticare significa esprimere un giudizio e ragionarci sopra. E’ una cosa, quindi, difficilissima da fare. Le ho cacciate via insomma.

R.R. - *Secondo te esiste un punto di vista “da donna” in arte?*

F.Rame. - Sicuramente.

R.R. - *Per esempio, nel tuo caso è la densità di stile dei monologhi e che forse manca in alcuni pezzi di Fo. Nel ‘77 dicevi che bisogna usare la comicità nel teatro delle donne.*

F.Rame. - Non obbligatoriamente. La comicità è un mezzo. Io faccio anche dei pezzi drammatici. Ho la fortuna di saper usare tutti e due i mezzi espressivi.

R.R. - *Preferisci chiudere uno spettacolo con un pezzo drammatico?*

F. Rame. - No. Li uso entrambi senza un preciso sistema.

E' necessaria, a questo punto, qualche considerazione su alcuni aspetti dell'intervista.

Innanzitutto, salta immediatamente agli occhi come Franca Rame, rispetto al mio tentativo incalzante di cercare un filo conduttore che dal teatro familiare giunga fino alla sua successiva e poi attuale dimensione professionale, alle stesse scelte ideologiche e comportamentali, rifiuti un percorso cerebrale, ogni velleità intellettualistica o sovrastrutturale, come la definisce lei, per ribadire, invece, un percorso autonomo e svincolato rispetto a scelte quali quella dell'epicità, per esempio, o della componente femminista del suo teatro, insomma, relegando il dato di origine ad una pura acquisizione di un mestiere.

A me pare, tuttavia, che ad ogni suo tentativo di svincolare la propria cultura teatrale, in quanto cultura acquisita e non derivata, appaia sempre più evidente, invece, il legame, soprattutto sul piano della mentalità di "figlia d'arte".

Alcune incongruenze potrebbero meglio evidenziare questo aspetto.

In primo luogo, Franca Rame parla di *carisma*, un certo *quid* per cui, tanto il teatro dei suoi genitori, quanto il suo, risultavano sempre stracolmi di pubblico.

Ebbene, Franca Rame rifiuta una possibile forzatura sovrastrutturale, ma, nella realtà, proprio quel *quid* risulta, in fin dei conti, quel dato di

fascinazione che io indico come uno degli elementi di continuità rispetto ad un prima e ad un dopo, come dato catalizzatore di attenzione e consenso, nella sua voluta inspiegabilità, direi addirittura che proprio questo sia il segnale di una continuità non solo genericamente nei confronti di un teatro popolare d'origine, ma, più nello specifico, rispetto all'istanza propria di "figlia d'arte" e di discendente di una cultura da "comici dell'arte".

Non era forse questo concetto di *presenza scenica* come mescolanza di mestiere, tecnica ed inspiegabile forza espressiva per cui Isabella Andreini riusciva a tenere da sola la scena nella celebre pièce della "pazzia", tanto da sconvolgere la mente e gli occhi di un pubblico desueto a simili "interpretazioni scapigliate" (perfino il re, che, pare, si fosse innamorato di lei), risultando dominante ed al tempo stesso posseduta da una "mania di esibizione"?

E' lei stessa, Franca Rame, che ne parla in un'altra occasione, a proposito della presentazione da lei fatta per il libro sui Comici dell'Arte in Francia "Arlecchino a Parigi" di Delia Gambelli.

Sull'intervento da lei scritto (16.1.94), da me reperito nell'archivio CTFR, si legge testualmente: "...Ciò che indigna maggiormente i bacchettoni parigini che assistono alle rappresentazioni degli <<Italiani>> è senz'altro la <<libertà delle donne che vi appaiono recitanti>>...Ma ciò che turbava

maggiormente gli uomini e le donne <<dabbene>> era la carica sessuale ed insieme l'<<autorità di presenza>> che sapevano imporre queste donne recitanti. Quante volte oggi, banalmente, di un'attrice che si presenti sulla scena con una certa autorità si dice: <<possiede l'incedere di una regina>>. Al tempo delle varie Isabelle della Commedia all'italiana, nessuna regina poteva illudersi di ispirare tanto fascino e regalità...Qual era il segreto di tanto fascino ed autorevolezza? Senz'altro la sapienza magica del proiettare se stesse con tutto il corpo, la voce, la gestualità, al di là della ribalta. Inimitabile dote, questa, degli attori della Commedia all'Italiana. Ancora la grande emozione che creava il recitare all'improvviso, quel coinvolgimento totale che riusciva a cancellare ogni cortina-sipario che nel normale teatro divide la sala ed il pubblico dal palcoscenico e dagli attori. Ma l'andare all'improvviso, ce lo ribadisce Delia Gambelli, non è solo questione di dote inimitabile, non è una specie di dono divino come credono i <<non teatranti>>. L'andare a soggetto, in verità, è un'arte costruita, cioè un mestiere imparato giorno per giorno. Ogni comico deve fabbricarsi un bagaglio enorme di situazioni, dialoghi, risposte, entrate, battute. Posso testimoniare personalmente: nella mia famiglia <<La Famiglia Rame>> si andava quasi sempre all'improvviso, a soggetto. Tutti avevamo accumulato infiniti dialoghi diversi, tirate, commenti che si applicavano a seconda delle situazioni che si presentavano, con tutte le varianti possibili".

Altra dissonanza rivelatrice potrebbe essere quella di un

disconoscimento di un'epicità voluta già a partire dal teatro della sua famiglia e poi, di contro, l'affermazione che: *"Io ero epica fin da piccola, perché abbiamo sempre recitato così"*.

Probabilmente, quello che Franca Rame rifiuta è l'idea di una epicità nella recitazione della sua famiglia come frutto di una intenzionalità forzata e forzante gli strumenti essenziali di un modo di rappresentare essenzialmente realistico.

Tanto è vero che Fo ci spiega: *"Franca è figli d'arte e per di più la sua chiave è profondamente legata al mondo femminile, alla dolcezza, alla passione ed anche ad un certo tono comico che si articola su temi e su moduli tipici del carattere femminile dei comici della sua famiglia, impostati nel recitare realistico con pochissime concessioni al buffonesco smaccato"*.⁶⁶

Ma allora, se già il teatro dei Rame era un teatro realistico, non incline alle forzature ma rimarcante una *misura* che fosse soprattutto il *non caricare* di cui parla Franca, siamo già molto avanti verso un discorso di tipo epico, anche se non in presenza di una teorizzazione dell'epico stesso: per la Rame, il passo successivo verso una maggiore consapevolezza dell'utilizzo dei propri strumenti doveva essere breve; in fondo, la differenziazione ed il riconoscimento, con relativa attribuzione di un valore tra epico e naturalistico da lei compiuto nell'intervista, risulta già

⁶⁶L. Allegri, op. cit., p.42

essere una teorizzazione.

Ancora un ulteriore aspetto che appare per lo meno "curioso" per chi, come me, cerca non tanto una derivazione, quanto un percorso senza fratture tra l'eccezionalità dell'essere una delle ultime attrici al mondo discendente da una famiglia di Comici dell'Arte e l'eccezionalità della sua vita e del suo talento, sottolineata, ancor più, dall'eccezionalità di un incontro con un uomo di teatro geniale quale è Dario Fo.

Tale "curiosità" consiste in una certa sottolineatura che Franca Rame compie tra un suo atteggiamento mentale verso il lavoro ed il maschile e quello della madre, che, come si è detto, recitava e curava tutti gli aspetti organizzativi ed amministrativi al pari di Franca.

Il suo "non esserci" come donna di fronte alla dimensione fagocitante dell'uomo, conduce, in termini di assimilazione o contrasto, ad un processo di rivisitazione dei ruoli e di una loro possibile risistemazione soprattutto dal punto di vista professionale.

Tant'è vero che, a questa risistemazione, corrisponde un rifiuto ed una presa di coscienza (Tutta casa, letto e chiesa ed il suo teatro successivo, quando parla delle "sue cose") che è poi l'inizio di un esserci come donna e finalmente come autrice di testi teatrali.

Insomma, sembra veramente impossibile disgiungere la dimensione personale, autentica, vissuta sul filo del passato-presente nel teatro di

Franca Rame e, ancora più difficile, appare la scomposizione dei tre fattori che abbiamo analizzato nel corso di questo lavoro, quali componenti essenziali e fondanti del suo percorso artistico, ovvero l'essere figlia d'arte, il suo rapporto con Fo, la concezione del sociale e della politica.

Tutta la sua drammaturgia pare intessuta su questi fili sottili, sempre in bilico tra contenuto esistenziale e dimensione professionale e l'eccezionalità sta forse anche in questa sua realtà plurivalente e sfaccettata.

Per concludere, queste considerazioni da parte mia, vogliono evidenziare più che un dato di contraddizione emerso nello specifico dall'intervista, un dato molto importante di carattere generale, ovvero una differenza sostanziale tra l'aspetto teorico-critico del sapere, e l'aspetto pratico del saper vivere il fatto artistico.

Franca Rame, riafferma e ribadisce l'importanza dell'agire per l'attore, con consapevolezza, certo, ma senza ricorrere a quell'intellettualismo che caratterizza gran parte del nostro sapere, anzi, valorizzando proprio la dimensione, forse persa, di un sapere diverso, scevro da sovrastrutture, tanto più accademiche, libero nella gratuità del suo stesso esistere come atto demiurgico.

Se, infatti, lo studioso, il critico, si pone necessariamente il problema del "perché" Franca Rame, per esempio, sulla scena agisca in un modo anziché

in un altro, da dove nascano gestualità e ritmi, lei, di contro, rimanda quest'incombenza ad altri, per lei vale solo il "come", come arrivare ad un livello di perfezionamento continuo, come rappresentare una "parte" e la pratica, con gli anni, le ha dato ragione.

La Rame, insomma, da vera "figlia d'arte" ha reso rivivescente il dato non intellettualistico che caratterizzava il teatro dei Comici all'antica Italiani: il problema dell'arte è altrove, per l'attore, l'artigiano dell'arte drammatica, quello che conta è il mestiere, la pratica, la rispondenza tra ricerca quotidiana e risultati, solo lì avviene la piccola -grande sfida per vincere l'anonimato del vivere.

Il "non sapersi analizzare", l'andare oltre il dato puramente teorico per ricercare una verità più intima che è l'esperienza concreta del riscontro sul pubblico, o la pratica quotidiana del rapporto con il palcoscenico, rimanda ad una concezione del teatro che poco o nulla concede alla teoria (interessante è anche l'accento al non condividere lo stesso Fo quando si cala nelle vesti del teorizzatore sistematico) ma che, non per questo, non persegue la strada di una ricerca costante, severa, per risalire alle origini del gesto più preciso perché è il risultato di mille altri gesti epurati nella pratica, o attinge a formule "fisse" perché collaudate nel tempo o, ancora, recupera la parola stratificata nella memoria per essere proiettata sulla platea con la naturalezza e l'evidenza dell'immediato.

Vorrei, infine, concludere queste mie considerazioni con le parole di Franca Rame che mi sembrano ribadire il concetto sopra espresso, nonché avviare e completare il conseguente discorso drammaturgico: "...*Per istinto e per educazione diretta noi non si ricorreva mai all'enfasi e non ci si poggiava mai su effetti drammatici o retorici. Tutto il nostro teatro nasceva da una pratica quasi naturale su modelli semplici. Per noi il recitare non poneva certo problemi di ricerca stilistica. Avevo imparato a muovermi e parlare sul palcoscenico quasi senza rendermene conto... recitare, per noi, era semplice come camminare e respirare. Poi più tardi entrando a lavorare in compagnie cosiddette primarie, mi sono resa conto, per confronto diretto, che noi si possedeva uno stile molto più limpido e produttore di quello caotico e pieno di brignao naturalistico che sciorinavano gli attori delle compagnie di nome. Noi si era dei guitti provvisti della dote di saper comunicare... Nessuna parola cascava a spiacciarsi sul palcoscenico, tutto era proiettato sul pubblico. All'inizio del mio impatto col teatro ufficiale e rinomato, io quasi mi vergognavo della nostra tendenza costante all'improvvisazione, qualcuno mi aveva convinto fosse un modo incolto, quasi cialtronesco.*"⁶⁷ Solo più tardi mi

⁶⁷ Su questa opinione diffusa è interessante, ancora una volta rifarsi ad un passaggio nel citato testo di Sergio Tofano: "...Altro carattere comune ai figli d'arte e loro retaggio era l'istinto della gutteria, quella tendenza innata alla non curanza, a lasciar correre, al 'come va va', commista a un appiccicaticcio di meschinità, di trasandatezza, di miseria, a un sospetto di scarsa pulizia. Molti con il graduale affermarsi delle loro capacità artistiche insieme a un progressivo raffinamento della loro sensibilità, riuscivano strada facendo a superare questa tendenza: ma essa era sempre lì in agguato, nascosta in un cantuccio dell'anima, con la minaccia di riprendere il sopravvento alla prima occasione. La gutteria era l'arte dell'arrangiamento la scuola del ripiego... Non c'era impreveduto che li cogliesse impreparati, non c'era mancanza che li sgomentasse". Sergio Tofano, op. cit., pp. 75-76.

sono dovuta rendere conto del grande vantaggio che avevo acquisito con l'essere nata teatrante di tradizione popolare. Ho provato subito grande affetto e gratitudine per Bertolt Brecht quando mi è capitato di leggere una sua famosa sentenza: < < Il popolo in arte sa esprimere con semplicità cose profonde. Certi intellettuali con farraginoso complessità riescono ad esprimere solo idee profondamente vuote > >.⁶⁸

⁶⁸Dall'intervento di Franca Rame in Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987, p.291

IL TEATRO EPICO E POPOLARE

Molto è stato detto, soprattutto da Fo, a proposito del loro teatro epico che, oltre a Brecht, tende a ricollegarsi per lo più alla tradizione teatrale popolare: il teatro popolare è infatti sempre stato epico, realistico e non naturalistico, avendo in sé una dimensione collettiva, corale. I personaggi, insomma, sono il pretesto per “far parlare la gente”.

*“Questo significa che i personaggi non si possono recitare, ma rappresentare e bisogna che l'attore non parli di se stesso, ma parli degli altri, di certe situazioni che il personaggio indica e per far questo bisogna che reciti epicamente, come dice Brecht, in terza persona”.*⁶⁹

Le tecniche, a questo proposito, sono precise: **eliminazione della quarta parete, l'uso della parte**” (in quanto consente l'atteggiamento critico nei confronti del personaggio stesso), **l'utilizzo dell' “incidente”** che ha una funzione di rottura del quadro scenico.⁷⁰

⁶⁹Dario Fo citato in C. Meldolesi, *Su un comico in rivolta*, Roma, Bulzoni, 1978, p.154.

⁷⁰“...Tutto l'opposto di quello che insiste ad affermare Brecht sul recitare in terza persona. Che cosa significa? Significa che l'attore invece di recitare, *rappresenta*. E che significa “Rappresentare”? Significa andare continuamente in “a parte”, cioè parlare sempre col pubblico, e per parlare col pubblico di quello che avviene l'attore deve per forza scomporsi, deve uscire dal personaggio, mediarlo, rappresentarlo, indicarlo. Questa è una funzione che non è solo mero estetismo. E' il fondamento di una visione ideologica completamente diversa di fare il teatro...Coinvolgere vuol dire un fatto razionale, perché sennò non ci capiamo niente...Coinvolgere non sul fatto delle viscere per cui io riconosco i *miei* problemi, riconosco la *mia* crisi, riconosco le *mie* impossibilità, la *mia* impotenza, e allora, siccome lo racconto, lo confesso a tante persone allora faccio del teatro popolare... Ma neanche per idea. Coinvolgere vuol dire ... in quelli che sono i discorsi che si sviluppano a tutto lato, cioè la visione del mondo...il problema di distruggere una società e costruirne un'altra diversa... non una condizione *mia*, per cui io sto meglio con altri perché abbiamo trovato una nostra identificazione...Allora, quando siamo arrivati all'esigenza di distruggere la quarta parete, di arrivare a parlare dei problemi collettivi ci troviamo in completa alternativa rispetto alla preoccupazione di identificare l'attore al personaggio: *io* che sono l'attore e cerco di identificare, di trovare dentro me stesso tutti gli orpelli, tutte le viscere, tutti i miei difetti, tutte

Ecco, allora, che Franca Rame in Tutta casa, letto e chiesa entra in scena da sola, illustra i brani, prologa, mentre il prologo è già un “pezzo” di teatro, non scorporato dal resto dello spettacolo, proprio per non determinare quella frattura tra un prima discorsivo ed un dopo recitante, anzi affermando, a livello pratico, una continuità all’insegna del “dialogato e del parlato”.

Ovvero, la funzione prologante, di straniamento, diventa il tramite per riflettere non più una dimensione intimistica della “parte”, interiorizzata come un problema tra attore e personaggio, ma diventa un modo per proiettare l’ “io epico” dialettico che riflette l’ideologia dello spettacolo ed ha una funzione essenzialmente didascalica.⁷¹

A mio avviso, a differenza di Fo, che utilizza il prologo attribuendogli un valore marcatamente provocatorio verso il pubblico, da una parte e

le mie qualità per rivestire poi di me il personaggio...questo è proprio Stanislavskij, cioè la peggiore posizione reazionaria, conservatrice, borghese della storia. Ma se io cerco invece di creare la visione di una comunità, di un coro, di una comunione, evidentemente non mi preoccupo tanto di parlare di me stesso, ma dei problemi che sono collettivi...” Dario Fo citato in L. Binni, op. cit. pp.152-153.

⁷¹Peter Szondi in *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1982, p.99, sostiene:”L’opera scenica può essere estraniata nel suo complesso mediante il prologo, l’antefatto o la proiezione di titoli. Essendo esplicitamente presentata, non possiede più l’assolutezza del dramma, e viene riferita al momento ora scoperto della <<presentazione>> come oggetto di questa” e ancora”La vicenda è oggetto di narrazione dal palcoscenico, il quale si comporta, nei suoi riguardi, come un narratore nei riguardi del suo oggetto; è solo dalla contrapposizione dei due che scaturisce la totalità dell’opera. E lo spettatore non è escluso dalla vicenda ma neppure viene trascinato in essa per suggestione <<illusione>> fino al punto di cessare di essere spettatore; ma viene posto di fronte alla vicenda in qualità di spettatore, ed essa gli viene presentata come materia di riflessione. Poiché l’azione non costituisce più di per sé tutta l’opera...Il presente della rappresentazione è in certo qual modo più ampio di quello dell’azione; essa perciò può volgere lo sguardo non solo all’esito, ma anche allo svolgimento e a ciò che è già stato. All’orientamento verso il fine si sostituisce qui la libertà epica di indugiare e riflettere”.

verso l'istituzione "teatro borghese" dall'altra, per cui l'attore entra in scena e comincia la sua performance non con un atto di "caduta a picco nel personaggio", bensì con un atto di "rottura dell'aspettativa", la Rame, mi pare abbia, piuttosto, un intento più cautamente didascalico-esplicativo e rassicurante, ma non per questo meno incisivo, il cui dato di provocazione, come emerge dall'intervista, nasce dalla proposizione dell'argomento proprio in termini chiari, come avviene per esempio nel citato spettacolo L'eroina, la cui difficoltà di percezione da parte del pubblico, viene tamponata grazie ai riferimenti concreti del testo alla realtà della situazione trattata.

La difficoltà delle tematiche comporta, per la Rame, infatti, un atto di ulteriore apertura verso il "personaggio" e verso la "situazione teatrale", in modo da far percepire l'evento teatrale come un evento importante, nel senso che, paradossalmente, per essere tale, deve filtrare attraverso il senso comune del pubblico e divenire esso stesso comune.

Ovvero, come emerge dall'intervista, "importante" non sta a serio o elevato, bensì ad un criterio di comune interesse e di comune dominio (indicativa in questo senso è la constatazione sul tipo di scelta da parte di Fo di mettere in scena le poesie del Belli e del Porta, una tematica "alta", ma in fin dei conti di scarso interesse ed incidenza sul pubblico): è un'ulteriore e preziosa dote della Rame quella di saper "tastare il polso"

alle richieste ed alle esigenze di un pubblico sempre affrontato con rispetto e misura, una dote che le deriva proprio da quella tradizione popolare cui attinge, dalla capacità che distingueva la sua famiglia di Comici dell'Arte, i quali, per trecento anni, ebbero familiarità con un pubblico popolare coltivando l'incredibile qualità del "rendersi graditi" con intelligenza e mestiere al senso comune delle persone semplici.

Questa mediazione tra **importante e comune** credo sia l'atto veramente epico e politico, al tempo stesso, del teatro di Franca Rame, nella sua concezione di teatro inteso come provocazione ideologica e mai come aggressione o prevaricazione culturale.

DAL REALISMO ALL'EPICO

Ad un'attenta lettura del suo percorso drammaturgico, è evidente una linea ascendente che dal tipo di recitazione non naturalistico-enfatica, bensì realistica, propria dell'imprimatur familiare-popolare, attraverso la "svolta" del teatro politico, si raccoglie in un'epicità particolare, non eccessivamente caricata della componente teorica, come si diceva, tesa, invece, alla concretezza del calare il personaggio nella situazione teatrale e l'attore nel controllo della propria componente emotiva: il tutto nel tentativo di produrre un'identificazione critica del pubblico non più sul dato sentimentale del personaggio rappresentato, ma sulla problematica

della situazione stessa.⁷²

Sul teatro di situazione, quale è il loro, infatti, bisogna aprire una breve parentesi, anche per cercare di capire cosa intenda esattamente Franca Rame nell'intervista rilasciatami, quando sostiene: "La battuta comica nasce dalla situazione".

TEATRO DI SITUAZIONE: DA BRECHT A SARTRE

Nel suo *Saggio sull'opera <<Ascesa e rovina della città di Mahagonny>>*, pubblicato nel 1931, Brecht enumera i seguenti <<spostamenti d'accento del teatro drammatico da quello epico>>:

FORMA DRAMMATICA DEL TEATRO

attiva

involge lo spettatore in un'azione scenica e ne

esaurisce l'attività

gli consente dei sentimenti

FORMA EPICA DEL TEATRO

narrativa

fa dello spettatore un osservatore,

però ne stimola l'attività

gli strappa delle decisioni

⁷²A questo proposito mi sembra opportuno inserire una nota sull'attore epico e il modo di recitazione epica introdotta da Brecht: "Egli deve limitarsi a mostrare il suo personaggio, o per meglio dire, non deve limitarsi a viverlo soltanto. Ciò non significa che avendo da raffigurare personaggi passionali, egli debba restare impassibile. Ma, in via di principio, i suoi sentimenti non dovrebbero essere quelli del suo personaggio: altrimenti anche lo spettatore identificherà per principio i propri sentimenti con quelli del personaggio". B.Brecht, *Breviario di estetica teatrale*, in *Scritti teatrali*, cit.pp.133-134.

"Franca, infatti, è un caso quasi unico. E un giorno se ne accorgerà anche lei. Spesso quando va all'estero il pubblico resta affascinato perchè è chiaro che non ha mai visto recitare una donna con tanto distacco... senza mai forzare... e che nello stesso tempo riesce a raggiungere tanto coinvolgimento. E qual'è la chiave di tanto successo? Perchè lei possiede un talento del tutto naturale di fabulazione, possiede la dote della raccontatrice: lei va e parla. La grande maggioranza delle attrici italiane no. Tendono a costruire meccanicamente i personaggi e quindi il loro modo di rivolgersi al pubblico risulta artefatto..." Dario Fo citato in Luigi Allegri, op. cit., pp. 101-102

gli procura emozioni	gli procura nozioni
lo spettatore viene immerso in un'azione	viene posto di fronte ad un'azione
viene sottoposto a suggestioni	viene sottoposto ad argomenti
le sensazioni vengono conservate	vengono spinte fino alla consapevolezza
l'uomo si presuppone noto	l'uomo è oggetto di indagine
l'uomo immutabile	l'uomo mutabile e modificatore
tensione riguardo all'esito	tensione riguardo all'andamento
una scena serve l'altra	ogni scena sta per sé
corso lineare degli avvenimenti	a curve
natura non facit saltus	facit saltus
il mondo com'è	il mondo come diviene
ciò che l'uomo deve fare	ciò che l'uomo non può fare
i suoi impulsi	i suoi motivi
il pensiero determina l'esistenza	l'esistenza sociale determina il pensiero

Il presupposto, quindi, di un teatro epico popolare come lo intendeva Brecht, era la "situazione teatrale", ovvero, la base sociale delle azioni nella sua oggettività ed estraniamento.

Se poi leggiamo il *Manuale minimo dell'attore*,⁷³ alla voce "Teatro di situazione" troviamo questa definizione: "Il teatro popolare per antonomasia nel quale si dà molta importanza alla situazione scenica, cioè a quel determinarsi di fatti inconsueti o comunque sollecitanti forte tensione che producono il pretesto essenziale allo svolgimento teatrale ed al dialogo"

⁷³ Dario Fo, op. cit., p. 352

Quindi, in un teatro di situazione a determinare l'azione sono i fatti e non i caratteri dei personaggi, i quali, invece, con un simile presupposto, nascono alla situazione, ne vengono influenzati, pur verificandosi e confrontandosi con la situazione stessa.

Questa concezione primaria della situazione, alla base del teatro epico di Fo e della Rame, curiosamente si sposa con la teorizzazione di un'altra grande figura della cultura filosofica e teatrale del '900, ovvero Jean-Paul Sartre.

Per Sartre, infatti, un teatro popolare deve necessariamente confrontarsi con le tematiche del sociale, sollevarle, stuzzicare il torpore di una cultura essenzialmente astratta e onnivora, ma priva di un vero reagente razionale capace di proporre soluzioni sociali.

Deve, insomma, affrontare gli "argomenti più importanti del mondo in cui viviamo" collegare il teatro a quelle "situazioni" che sono comuni a tutti, che costituiscono, cioè, uno specchio critico della realtà sociale e storica dell'oggi: mettere in scena *"il problema del fine dei mezzi, quello della violenza, quello della conseguenza delle azioni, quello dei rapporti della persona con la collettività, dell'impresa individuale con le costanti storiche"*.⁷⁴

Questo testo, conosciuto ed apprezzato da Fo, scritto nel 1955, è un

⁷⁴Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, p.72

testo di estrema importanza.

Tanto più importante se rapportato al fatto che Franca Rame e Dario Fo hanno conosciuto personalmente, poco prima della sua morte, il filosofo francese ed hanno intrattenuto con lui rapporti culturali, un confronto ed una progettualità, purtroppo stroncata dalla scomparsa di Sartre.

L'idea di teatro popolare è comune tanto a Fo e alla Rame, quanto a Sartre.

Se per la coppia, infatti, il teatro con le sue situazioni deve essere in grado di stimolare la fantasia, la conoscenza e la presa d'atto dello spettatore, sollecitandone la partecipazione critica, per Sartre *“quello che importa è di porre dei conflitti umani dentro situazioni storiche e di mostrare come dipendano da esse. I nostri temi devono essere temi sociali: i temi più grandi del mondo nel quale viviamo. L'elemento centrale della pièce non è <<le caractère>> che si esprime con sapienti mots de théâtre, è la situazione...Ciò che il teatro può mostrare di più emozionante è un carattere nel suo farsi, il momento della scelta, della libera decisione che impegna una morale e tutta la vita. La situazione è un appello: ci propone delle soluzioni, sta a noi decidere. E perché la decisione sia profondamente umana, perché metta in gioco la totalità dell'uomo, ogni volta bisogna portare sulla scena delle situazioni-limite...E siccome non esiste teatro se non si realizza l'unità di tutti gli spettatori, bisogna trovare delle situazioni così generali che siano comuni a*

*tutti...Ogni epoca sceglie la condizione umana e gli enigmi che sono proposti alla sua libertà attraverso situazioni particolari”.*⁷⁵

Superare, quindi, il naturalismo e la forma drammatica per recuperare l'uomo calato nella situazione del vivere qui, oggi, nella sua situazione-limite o situazione-conflitto significa per la Rame, tanto a livello attorico, quanto a livello di scrittura teatrale, lavorare sul personaggio-pretesto nel senso Brechtiano popolare.

Ovvero, la Giulia di Una giornata qualunque, per esempio, l'opera in cui la Rame ha lavorato molto sia come attrice che come autrice, nasce da una situazione teatrale ben precisa: la solitudine, l'abbandono nell'età del maggior bisogno da parte dell'uomo, la perdita di fiducia nell'altro ed in se stessa, il tentativo di suicidarsi. Ecco, il personaggio femminile, in questo caso, è pretestuale per esprimere e comunicare una situazione reale di conflitto e di solitudine sociale, ma non è “burattino”, deve, bensì possedere, per essere credibile, un carattere in divenire, dinamico, dialettico, reagente, deve avere contrasti, contropunte che inducano al ribaltone finale di un primo recupero esistenziale e, poi, di nuovo, di chiusura del sociale sull'individuo liberato.

La Rame non si traveste da personaggio, bensì in scena racconta delle situazioni attraverso i personaggi ed i personaggi, a loro volta, tramite la

⁷⁵Jean-Paul Sartre, op. cit. pp. 19-20

sua incredibile carica recitativa e la sua capacità di “star fuori” dalla parte, vivono spinte e contropinte, grottesco e tragico insieme, in un continuo fluttuare rispetto al tessuto del testo.

Questo, probabilmente, vuole dire la Rame quando nell'intervista mi spiega come la Rosa di Clacson, trombette e pernacchi, inizialmente, non fosse nulla come personaggio, ma solo funzionale all'economia della situazione teatrale, eppure, nel suo farsi personaggio - in - divenire acquista, grazie alla sua forza espressiva, uno spessore essenziale.

Tale processo dinamico la Rame lo attua sia lavorando sullo studio del personaggio nel suo crescere col testo, sia nello studio del personaggio in relazione alla percezione serale del pubblico che via, via, sera dopo sera, concorre con i suoi “umori” e le sue reazioni (le risate ed i silenzi che la Rame puntualmente si segna e rielabora) a stimolarla nel processo di tagli ed aggiunte improvvisate e la “battuta quadrata” come la definisce, riascoltata nelle registrazioni, successivamente, diventa poi parte integrante del carattere del personaggio o elemento di sostegno allo sviluppo della stessa situazione teatrale.

Dunque nel procedere drammaturgico del teatro di Franca Rame, non nascono prima i personaggi e poi l'azione, ma i personaggi stessi nascono in conseguenza di una storia da raccontare.

Il conflitto è la stessa problematica del racconto a porlo.

Poi, il personaggio, nel momento che vive e si alimenta del tessuto situazionale, con le sue "storture" ed i suoi cromatismi (frutto di un incredibile lavoro di lima e di rimodellatura continuo), svolge la storia stessa e ricrea il contropersonaggio. Un teatro, insomma, che funziona per dialettica degli opposti o per contropinte di colori complementari.

Il passaggio dal realismo all'epico è, inoltre, testimoniato da Franca Rame che ci dice: *"Eppure, con tutto il bagaglio di esperienze che mi portavo appresso, non conoscevo nulla della provocazione diretta. Non faceva parte del nostro teatro. Sì noi si era naturalmente epici, si rappresentavano i personaggi...non ci si rivestiva dei personaggi. Ma solo mio padre che era il capocomico e direttore della compagnia, sapeva rivolgersi direttamente al pubblico, intrattenerlo, scherzare, provocarlo nei prologhi che lui solo eseguiva (mai durante la rappresentazione vera e propria). Noi femmine di compagnia si recitava, ci si occupava dei costumi, si stava alla cassa, si andava materialmente ad allestire lo spettacolo...Ma sul palcoscenico non ci si affacciava mai a dialogare col pubblico. E così continuai a rivestire i panni e la logica della recitante non proiettata nella provocazione e nell'intrattenimento anche dopo, quando formai compagnia con Dario. Solo al momento in cui producemmo il grande salto, cioè decidemmo di abbandonare il circuito ufficiale, mi trovai costretta ad imparare a intrattenere il pubblico, rivolgendomi direttamente alla platea. E non è stato facile, anzi, all'inizio mi*

rifiutavo assolutamente di rivestire quel ruolo.

Oggi vi posso assicurare che si è trattato di una grande piroetta all'indietro. La prima volta mi sentivo impacciata, inibita. Posso assicurarvi che imparare a rivolgersi direttamente alla gente, guardarla in faccia, conversare con loro è molto più difficile che eseguire qualsiasi pezzo recitato a singolo o in coppia, o almeno lo è stato per me".⁷⁶

La dimensione di dialogo e intrattenimento, oggi, invece, per la Rame, costituisce un punto di forza essenziale, potenziato probabilmente, anche da una maggiore padronanza, in quanto autrice o coautrice, del materiale da portare in scena: la capacità provocatoria di proiettare sul pubblico in sala "verità" spesso scomode capovolgendo addirittura il rapporto tra rappresentazione e comunicazione diretta, si esprime nella scelta dell'utilizzo di talk-show quali sono i suoi ultimi spettacoli che fungono anche da contenitori -riepilogativi di tutta la sua produzione precedente, in particolar modo quella che risale al suo Tutta casa, letto e chiesa.

Un esempio chiaro di questa innovazione drammaturgica è riscontrabile nel prologo esplicativo dello spettacolo Settimo: ruba un po' meno n.2 (la prima rappresentazione è al Teatro Animosi di Carrara il 20 novembre 1992) scritto a quattro mani con Dario Fo e con la collaborazione del figlio

⁷⁶Dall'intervento di Franca Rame in D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987, pp.291-292

Jacopo.

Nel copione di scena, infatti, si legge:” FRANCA: *Buona sera a tutti...*

Vi dirò che il momento più bello di una serata teatrale, per chi fa il mio mestiere, è quando si entra in scena e c'è tanta gente che ti saluta con un bell'applauso.

Grazie.

Quest'anno non avevo intenzione di riprendere a lavorare in teatro...sono stanca di questo mestiere...è una professione che non ho scelto.

Nasco in una famiglia di attori, i miei avevano una compagnia teatrale...e a otto giorni sono entrata in scena in braccio alla mia mamma...facevo il figlio della Genoveffa di Brabante. Non parlavo tanto quella sera lì.

Da allora ad oggi, quasi tutte le sere, in questo momento, vado recitando...

Sono 63 anni! Non ne posso più!

Questa professione richiede doti che io non possiedo: presenzialismo ed altro.

Se questo lavoro non mi desse l'opportunità di portare avanti discorso in cui credo, ad esempio la violenza di tutti i tipi, specie quella sessuale, le difficoltà nei rapporti di coppia che molte donne soffrono al punto di finire in manicomio, se non addirittura morire...l'avrei lasciato da un pezzo.

Cos'è che mi ha spinto a risbattemi nella bolgia e con Dario scrivere e mettere in scena "Settimo: ruba un po' meno 2"? Gli avvenimenti dei giorni nostri, gli scandali, l'indignazione...la voglia di darvi qualche elemento in più di riflessione e anche di informazione. La certezza che in questo momento più

che mai sia necessario portare alla gente un "teatro utile" e non un pretesto tanto "per passare la serata".

Questo non è uno spettacolo teatrale nel senso tradizionale della parola, ma una chiacchierata a ruota libera...sulle tangenti, sugli sprechi vergognosi del nostro Paese, sulla politica, la pornografia, rapporto di coppia...i figli...e su quello che mi verrà in mente.

Questa grande tempera che vedete alle mie spalle, (indica il grande pannello alle sue spalle) che Dario ha dipinto, è l'allegoria del "potere"...rappresentata in una specie di corteo carnevalesco.

La canzone che avete ascoltato all'inizio...dopo aver elencato le varie truffe...le tangenti dell'epoca...finisce con:

*Ma tu miracolato del ceto medio basso,
tu devi risparmiare , accetta 'sto salasso:
non devi mangiar carne,
devi salvar la lira...*

Non vi sembra di sentir parlare il nostro Presidente del Consiglio Amato...."

E qui inizia la sua chiacchierata.

Come si può notare, le tematiche qui annunciate, toccano sommariamente i punti essenziali di tutto il suo teatro politico e femminista e la stessa situazione teatrale è portata fuori dal contenitore scenico, per invadere l'intera società ed i suoi meccanismi: la realtà, soprattutto quella politica, si fa essa stessa palcoscenico.

Appare altrettanto evidente come la Rame esprima quell'intento esplicativo-didascalico cui accennavo e come manchi totalmente lo stacco tra prologo e un tipo di recitazione che è sempre di più comunicazione, parlato, talvolta, come lei dice "sussurrato".

Certo non mancano in questo spettacolo splendidi passaggi di recitazione epica, quando, per esempio, rappresenta il tentativo goffo di Mario Chiesa di nascondere "il malloppo" delle tangenti gettandolo nello scarico del bagno, priva com'è di qualsiasi elemento di scena, ma utilizzando, secondo le indicazioni della recitazione epica, il gesto evocativo, la mimica allusiva alla realtà ed agli oggetti.

IL LINGUAGGIO

Il problema della misura a teatro è per la Rame la messa a fuoco dei propri mezzi espressivi e comunicativi insieme, epurati da qualsiasi incrostazione naturalistica-brignolesca o, peggio ancora, intellettualistica, per ritrovare l'essenzialità della parola proiettata sulla platea e la "necessità" del gesto contro qualsiasi arbitrio che, a teatro, spesso può coincidere con il generico "calcare la mano", tanto più fastidioso se legato ad una drammaturgia al femminile.

Anche per ciò che concerne il linguaggio teatrale è possibile, quindi, risalire alle radici di quella che è stata una non-scelta a livello di teatro d'origine familiare, ma anche una scelta ben precisa, di carattere culturale,

che attinge alla concezione politica del teatro elaborata accanto a Fo: si tratta ancora, insomma, di quell'incredibile equilibrio tra cultura derivata e cultura acquisita.

Se, infatti, alla base della sua matrice di figlia d'arte c'è quel non-caricare realistico, che è poi un ribadire la priorità dell'attore nel teatro popolare, ovvero la sua capacità di dare un valore "necessario" alla parola detta, rimarcando gestualità, suono, ritmi, pause, fascinazione che l'attore può produrre da sé solo, dall'altra c'è stato, nell'incontro con Fo, proprio nell'esigenza di restituire al teatro la sua vera dimensione di lotta, una ricerca culturale-ideologica ben precisa.

Nel caso della Rame, più ancora che per Fo, ha significato recuperare la propria origine artistica popolare ed istrionica, senza forzatura alcuna, senza trasformare l'idea di "popolare" che sta al suo teatro, in ideologia stratificata, o, peggio ancora, in intellettualismo di maniera, folcloristicamente benevolo e rivolto ai moduli "semplici" di detta cultura.

Se per Fo, infatti, il compito gramsciano dell'intellettuale organico di far conoscere "da dove veniamo" per sapere "dove vogliamo andare" si traduce nel tentativo di recuperare ciò che si è perso, in una ricerca sulle origini del teatro e sulla cultura contadina che rifiuti l'atteggiamento folcloristico crociano, per cui definisce la sua proposta che affonda le radici nelle origini italiane e popolari del teatro, Franca Rame, di contro, non

formalizza programmaticamente nessuna estetica teatrale, bensì, vive con la consapevolezza della pratica, quella dimensione di “teatralità collettiva”, da comica dell’arte, che i suoi stilemi e la sua drammaturgia richiamano, arricchite, però anche del valore politico-eversivo che il linguaggio epico raccoglie.

Il linguaggio, infatti, rimane l’elemento determinante della sua epicità.

*“Non bastano gli incidenti, le provocazioni per fare un teatro epico: la cosa più importante è il linguaggio che non significa usare determinati avverbi o una determinata struttura grammaticale, significa usare la totalità del teatro nel senso di gesti, suoni, canti, parole, danze, soprattutto ricordando che ogni elemento ha un significato proprio per il ritmo, la tonalità, i momenti onomatopeici; per cui una determinata frase arriva ad avere un significato drammatico o grottesco a seconda del ritmo che si è determinato tra i diversi attori, tra l’attore ed il personaggio...per questo Brecht ha usato la struttura del teatro cabaret, perché legato alla grande tradizione popolare della Germania, noi abbiamo la fortuna di avere una tradizione popolare molto più vasta: ad esempio il teatro di piazza, dei fabulatori, gli spettacoli dei burattini, delle marionette, dei saltimbanchi”.*⁷⁷

Franca Rame proviene da questa realtà popolare cui attinge quasi automaticamente, nel tentativo di vivificare, attualizzandolo, l’antico mito

⁷⁷ Dario Fo, citato in Meldolesi, op. cit. p.155

della commedia dell'arte quale teatro come esercizio miracoloso della spontaneità verso la perfezione tecnica: teatro antinaturalistico e antipsicologico, dissacrante e di denuncia, registri alti e bassi insieme, comico, grottesco e tragico miscelati a seconda della situazione.

Questa ricerca costante di un linguaggio che si rinnova e si modifica in continuazione adattandosi alla situazione teatrale, è la caratteristica precipua di un teatro che vede nell'attore l'elemento veicolare di un messaggio-comunicazione che può affondare le proprie radici nel tragico (situazionale) anche quando il linguaggio è comico e viceversa: il ritmo dello spettacolo, quindi, non è più affidato ad una scrittura esaustiva di tutti i significati possibili, ma lascia all'attore, proprio perché teatro che fa appello alla tradizione orale, in tutte le sue possibili varianti, un margine costante per completare, arricchire, veicolare, appunto, la sotto-partitura verso il pubblico, con ogni mezzo espressivo.

FRANCA RAME AUTRICE

La lingua usata nei monologhi o atti unici che la vedono coautrice o autrice a tutto tondo, proprio perché aderente e rispondente sempre ad una logica di situazione, tende a conformarsi il più possibile ad un criterio di realismo lessicale, rappresentando, nel suo utilizzo, un attacco alla lingua letteraria colta della nostra tradizione teatrale novecentesca.

E' una lingua soprattutto parlata, per nulla attenta alle esigenze

letterarie, anzi, volutamente compiaciuta nell'usare termini correnti e popolari, specie se ricchi di suoni espressivi (non dimentichiamo che nel loro teatro un linguaggio spesso usato è il *grammelot*).

Toni alti e toni bassi, in un uso parodistico del teatro comico scritto dell'800 e '900 o dei lazzi della commedia dell'arte.

Le battute, generalmente, non sono mai più lunghe di una frase, l'azione, spesso, è più veloce della parola ascoltata. Sicuramente, sotto questo aspetto, c'è l'influenza del montaggio televisivo che ha influenzato la ricerca di un ritmo e di un linguaggio più veloce proprio per rispondere alle esigenze di un pubblico avvezzo, ormai, all'incalzare dei tempi della televisione e del cinema e, quindi, per due persone di teatro così attente ai codici di lettura del pubblico, certamente ciò ha costituito un ulteriore passaggio ed aggiornamento rispetto alla precedente scrittura teatrale.⁷⁸

Ancora, nell'Eroina, lo spettacolo che, come emerge dall'intervista, Franca Rame ha quasi integralmente scritto e rielaborato da sola, riaffiora

⁷⁸ "Proponendovi questa raccolta di monologhi e atti unici, Franca Rame ed io ci permettiamo di farvi osservare il loro particolare taglio di scrittura: sono monologhi e dialoghi pensati per essere rappresentati in televisione: dentro una ripresa veloce ed inquadrature strette, col volto degli attori quasi sempre in primo piano, in base ad un montaggio rapido e nervoso. Quando poi ci è capitato di rappresentare gli stessi brani sul palcoscenico, all'interno di un allestimento del tutto teatrale, ci siamo resi conto che quella sceneggiatura veloce, stringata, essenziale, riusciva molto vantaggiosa anche per la nostra recitazione. Questa scoperta è diventata fondamentale nello scrivere e pensare i testi dell'ultima produzione mia e di Franca. Nello stendere un testo come *Una giornata qualunque* ed *Il papa e la strega*, per non parlare del nostro ultimo copione *Dialogo con i matti*, l'esperienza dello sceneggiare televisivo ci è stata di enorme aiuto: ormai il pubblico bombardato com'è dagli spettacoli televisivi e cinematografici, è aggredito a ritmi sempre più scatenati e li ha tradotti in un proprio codice di lettura, che occorre tener nel massimo conto quando si scrive e si allestisce un lavoro teatrale" da Premessa di Dario Fo a Fo e Rame, *Coppia aperta, quasi spalancata e altri quattordici commedie*, Torino, Einaudi, 1991, vol. IX, pp. VI-VII

l'esempio di questo costante adeguamento del linguaggio al tessuto della situazione .

Ad un'ambientazione squallida, con una scenografia ridotta all'osso, quasi a testimoniare il processo di progressivo depauperamento psicologico-esistenziale della protagonista Carla, denominata *mater toxicorum* dai giovani tossicodipendenti che a lei si rivolgono cercando ausilio, corrisponde un linguaggio "inventato" da malavita familiare, un gergo casereccio e dissacrante, riflesso di una visione dissacrata e sfiduciata della vita da parte della donna, sola dinanzi al mondo cosiddetto "perbene" e allo stesso Dio.

Carla: Ventuno...Che Dio li stramaledica! (Viene in proscenio e inizia uno dei suoi sproloqui con Dio) Senti tu, Eterno...(Si sente un colpo di un tuono. Al cielo) Sì...sto proprio parlando con te! Sto per finire la mia giornata...Ti costava tanto farlo arrivare qui tra un'ora che così io non c'ero? Perché lo fai' Per accrescere il mio senso materno-samaritano-stronzo' (Altro colpo di tuono) Ah sì? Guarda che io mica voglio diventare una beata martire...figlia di Maria o di chi so io...(S'interrompe) Non piove più...

E ancora:

Carla: Non sto scherzando! Dammi il telefono, mascalzone! (Il tossico le consegna l'apparecchio) Mani in testa, faccia all'albero! Seduto! (Il ragazzo esegue, sedendosi sulla panchina, spalle al pubblico) Non azzardare un solo

movimento o ti faccio un passaggio segreto tra il frontale ed il cervelletto.

Tanto nessuno ti reclama a te. Bastardo delinquente! Perdo il mio tempo...ti

pongo le mani, gratis...ti regalo l'impermeabile...mi fotti il telefono...e sono qui

che sto tremando come una foglia! Mascalzone! (Ripone la pistola in tasca)

LA DUPLICE ESPERIENZA: ATTRICE-AUTRICE

Una scrittura densa, dunque, la sua, priva di talune *sbavature* illogiche o surreali che caratterizzano, invece, un certo tipo di teatro di Fo, soprattutto quello degli inizi, una tendenza all'essenziale ed alla precisione della battuta, proprio per sottolineare quella sua tendenza al "tagliare", alla "pulizia" del testo che le deriva dal collaudo costante sul palcoscenico, dalla consapevolezza che la sintesi, l'economia del testo sono il trampolino di lancio, poi, sulla scena, nel momento fascinoso della trasformazione dalla parola scritta in spettacolo, per quell'economia di gesti, di voce che la rendono interprete di raro effetto e valore.

Inoltre, questo processo verso l'epurazione del testo da qualsiasi farcitura che tenda ad appesantire la macchina teatrale, si snoda grazie all'incontro, retaggio dell'esperienza dei comici dell'arte, tra l'autrice e l'attrice, fino a creare un'amalgama di soluzioni in cui ai due ruoli mai completamente distinti, corrispondono due differenti ma non disgiunti processi creativi che danno una carica esponenziale, nella loro complementarità, alla riuscita del lavoro-spettacolo.

La riprova di ciò sta nel fatto che, come ho già accennato in precedenza, la stesura del testo definitivo, nel teatro Fo-Rame, avviene anche dopo anni di sperimentazione sul pubblico ed è il frutto di centinaia di repliche e, prima ancora, quando la padronanza del testo non è totale, “letture e prove aperte”, ovvero, con il testo alla mano, la Rame sonda “piazze” cosiddette minori, piccoli centri, auditorium o piccoli teatri in cui il pubblico rappresenta, consapevolmente, il “laboratorio di prova” della riuscita successiva dello spettacolo.

Poi, la Rame, si segna le reazioni, “l’arrivo in pieno della battuta” o gli elementi superflui, rielabora a tavolino, ne discute con Fo, il quale taglia o aggiunge e lo riconsegna a lei, e, alla fine, sul palcoscenico, a mano a mano che si procede verso la totale gestione del testo, si concretizza l’evento spettacolo: il momento di verifica dei due processi creativi si confronta con un terzo elemento creativo, ovvero, l’attenzione, la fantasia, la rispondenza del pubblico in sala, consapevole di trovarsi non dinnanzi, bensì, dentro la rappresentazione, di partecipare a reinventare ogni sera i meccanismi di sollecitazione reciproca.

Se sul testo, infatti, l’intervento di Fo può essere più incisivo e più probabile perché frutto di un rapporto collaborativo mai interrotto, sulla scena, invece, da sola, è lei, la Rame che, a contatto con gli spettatori, crea, improvvisa, rielabora, proprio perché non chiusa nella morsa di una

interpretazione naturalistica del personaggio, ma aperta e proiettata epicamente verso il suo principale interlocutore di sempre.

Varie sono le sue tecniche interlocutorie per trasformare l'evento teatrale in fascinazione magica metateatrale: l'utilizzo di un incidente qualunque durante lo spettacolo o nella sala, tra il pubblico; interruzione a commento delle reazioni del pubblico all'imput della battuta, la sua stessa risata che, il più delle volte, anticipa la "trovata comica" e diviene "campanello d'allarme" per la risata generale in sala.

Assistendo ai suoi spettacoli, ho avuto, per esempio l'occasione di vedere come un espediente da lei spesso usato per non sbavare sui suoi tempi teatrali, confermato peraltro anche nell'intervista, sia quello di tagliare con un cenno della mano sulla risata del pubblico, riprendendo immediatamente il ritmo dello spettacolo, attraverso, quindi, una frammentazione e accelerazione continua che è poi ancora ribadire il significato veicolare dell'attore comico e del comico in genere, così come inteso da lei, un significato che ha spesso le sue radici nel tragico, nello stimolo al pensiero e che, quindi, non può mai concedere troppo spazio alla risata generalizzante e generica, ma va sempre in una direzione che recupera in tempi brevi il filo del discorso. E', d'altronde, quello che la Rame intende quando nell'intervista parla di come la risata faccia perdere spesso la testa all'attore comico, che, in tal modo tende a perdere la

padronanza della misura calcando la mano e forzando, con la ripetizione all'infinito, la ricettività del pubblico stesso, fino a smorzare il senso della comunicazione.

Alcuni elementi a cui presta attenzione, invece, successivamente, in fase di rielaborazione sul testo, possono avere, per così dire, carattere psicologico e vengono da lei riconosciuti ed utilizzati grazie alla padronanza del mestiere: l'eccesso di tosse (indice di disattenzione), la risata in ritardo o in anticipo (indice del non seguire la logica dello spettacolo) la risata "stonata", ovvero, quella che segue una battuta anziché un'altra (è quello che lei definisce "l'arrivare in pieno della battuta o meno").

Questa duplice dinamica di lavoro sul testo prima e, poi, davanti al pubblico, non risponde, dunque, ad uno schema rigido e chiuso, nel senso che, nel caso della Rame, non c'è separazione dei due momenti, ovvero, scrittura ed interpretazione, ma il tutto tende alla fluidità ed al dinamismo del processo creativo che, in quanto tale, non può essere delimitato in una successione lineare metodica di operazioni, ma vede piuttosto un atteggiamento "circolare" sull'evento spettacolo.

Qui si apre, a mio avviso, una parentesi che meglio può spiegare ciò che intendo.

Come appare dall'intervista, alla quale mi rivolgo per il suo valore

documentale, la stessa Rame, ad un certo punto, mi suggerisce la parola adatta per mettere a fuoco il tipo di atteggiamento nei confronti di Fo, in quanto autore, quando ancora la sua collaborazione e la sua professionalità si esprimevano per lo più a livello di interpretazione e in una logica *d'ensemble*.

La Rame parla, dunque, di "sudditanza", di "dipendenza perché era suo il testo che veniva in scena anche se poi collaboravo: durante le repliche i testi di Dario sono stati arricchiti, tant'è che se io, invece di essere sua moglie, fossi stata una signora scritturata, sicuramente il mio nome sarebbe apparso nella stesura del testo".⁷⁹

Ancora una volta, dunque, è possibile evidenziare, per poi reintegrarli, i due momenti o atteggiamenti culturali della Rame, quelli che segnano tutto il suo percorso artistico, ovvero, la concezione propria dell'attore che è anche autore, propria del teatro popolare e, qui, lei ha attinto alla dimensione di figlia d'arte e, solo successivamente, con l'incalzare di una coscienza della specificità, del problema culturale e politico alla base del suo teatro, la messa a fuoco che per riuscire a misurarsi nel miglior modo possibile sulla scena con i contenuti da far arrivare al pubblico, dovesse misurarsi innanzitutto con se stessa, con le proprie capacità e con la consapevolezza che il costruire un testo poteva, comunque, meglio

⁷⁹ Intervista rilasciatami in Firenze, 8 aprile 1995.

indirizzarla, poi, nel suo intento di *rendere comune* alla platea un'istanza da lei ritenuta estremamente *importante*.

E' quando sostiene: "Quando ho cominciato a scrivere? praticamente quando ho cominciato a fare le cose mie, perché le cose mie nel senso di essere in scena da sola, per esempio il monologo "La Madre" che è quello del terrorista, ecco, lì, era proprio un bisogno che avevo io, sono tornata a casa, ero sconvolta, ne ho parlato con Dario e lui: << Guarda, questo pezzo devi scriverlo! >> Poi ho buttato giù qualche cosa, sai sono timida. Ho scritto le mie impressioni su questa visita che avevo fatto in carcere. Parlando con una donna che era la madre di un detenuto. E questo testo si è sviluppato sull'onda delle emozioni"⁸⁰.

In alcuni appunti scritti a penna, trovati nel suo archivio a Milano, mi ha colpito una frase che voglio riportare perché rende il discorso che qui mi interessa: "Senza accorgermene ho imparato il lavoro in palcoscenico, così come, senza accorgermene, mi sono ritrovata autrice, o meglio, coautrice. Evidentemente per arrivare alla sintesi, indispensabile per un testo teatrale, al giusto linguaggio, al mio bisogno di portare alla gente i discorsi che come donna maggiormente mi interessano, con le parole di tutti i giorni. Tutto quello che so, che ho addosso, lo devo ai miei. Così come a loro devo quello che Dario chiama << il terzo occhio >>. Occhio che ha raramente sbagliato in

⁸⁰ Intervista rilasciatami in Firenze, 8 aprile 1995

tanti anni di collaborazione nel giudicare il giusto taglio di un testo. E' con orgoglio che lo dico, con tanto rispetto, amore e riconoscenza per quel gruppo di lavoratori dello spettacolo, i Rame, tanto diversi, come tanto diversa mi sento io, dai teatranti di oggi".

Dunque, alla sua famiglia, lo ribadisce in più occasioni, deve tutto: a loro deve l'ipoteca di figlia d'arte, incapace di creare un argine tra l'attore quale mero esecutore e l'autore quale pedante scrittore a tavolino, ma, vivendo nella pratica su di lei, esempio vivente, la dimensione antica di un'Isabella Andreini verso la quale, non a caso, prova grande stima e trasporto.

Nessuna scissione di ruoli, quindi, per una teatrante che ha addosso il fascino dell'improvvisazione, tecnica usata dalla sua famiglia e da lei, quando bambina, calcava le scene ogni sera nel tentativo di riprodurre ogni volta il gioco misterioso ed accattivante della fabulazione.

L'IMPROVVISAZIONE

L'ultimo accenno di questo mio lavoro, va rivolto, dunque, a questo punto, alla pratica dell'improvvisazione cui la Rame, dicevo, è stata abituata fin da bambina, grazie alla recitazione a soggetto.⁸¹

⁸¹ "E' la frase d'obbligo con cui l'attore inizia il proprio intervento (battuta di soggetto), sul quale inizio intesse, poi, il <<dialogo>>, sia improvvisando, sia andando a copione. Il soggetto è anche l'inciso, per lo più comico, che si reputa superfluo riferire per intero nel copione in quanto è patrimonio risaputo del comico che lo andrà ad eseguire". Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987, p.350

L'utilizzo di *lazzi* o *formule fisse* le ha consentito, infatti, una prontezza sui tempi teatrali ed un'orecchio avezzo all'ascolto, perfino, di quello che lei definisce l'"umore" variante del pubblico in sala.

Se il tempo teatrale può essere definito sommariamente lo spezzare un ritmo, prevedendo che in quella cesura si produrrà un effetto, allora il come ed il quando produrre tale cesura, nonché la previsione del livello di percezione degli spettatori, è decisamente un fatto di pratica e, giustamente, la Rame reagisce sbalordita quando le chiedono: "Insegnaci i tempi teatrali".

Molto si è discusso sul problema dell'improvvisazione come tecnica affidata al teatro orale popolare, basato su canovacci che dovevano conservare l'ermeticità del "non detto", appunto, e qui, paradossalmente, sta il loro alto valore documentale.

Ad oggi, comunque, gli studi effettuati sul teatro dei Comici dell'arte e sull'improvvisazione conducono ad una visione forse meno fascinosa, ma più aderente al criterio di verità storica. Ad esempio, cosa molto importante, sappiamo che in quel tipo di teatro le situazioni non erano improvvisate, ma si trattava di lavorare su un repertorio di frasi, concetti, dialoghi fissi, che avevano certe varianti: c'erano infinite varietà di chiavi, quali l'amore, la gelosia, l'odio, le risse, i finali.

A tale proposito, la stessa Rame, ricorda: "*C'erano dei finali fissi, classici*

nei nostri spettacoli. Uno era ricongiungermi a mio padre, a mio marito o mia madre e non dividermene più: questo era un classico...Quando veniva a recitare con noi un attore scritturato diventava pazzo. Da noi le battute non erano fisse, non si sapeva mai quando una battuta finiva ed una cominciava".⁸²

Quindi, nel teatro dei Comici dell'Arte, entravano battute che la spalla o il comico o il personaggio non si aspettava, però che riusciva a reinserire nell'ambito esatto della rappresentazione per la conoscenza a memoria della situazione ed il suo svolgimento, come fosse un codice di base cui poter attingere in caso di inaspettata stimolazione e l'originalità consisteva nell'attingere con prontezza e rielaborare.

Tutto ciò valeva chiaramente anche per la gestualità che noi sappiamo essere un elemento fondamentale all'interno del teatro popolare, correlato al ritmo della parola, cioè, quando un attore si posizionava in un certo modo, immediatamente si stabiliva un contrappunto che era, poi, ciò che determinava armonia e ritmo.

Quindi, all'idea errata che tende ad associare l'improvvisazione alla irripetibilità ed alla autenticità, un pregiudizio che presuppone l'assenza di qualsiasi elemento mediante tra il teatrante ed il suo pubblico, si è via via

⁸²Da un'intervista rilasciata ad Esther Bianchi, *Erano gli anni della "balorda"*, Domenica del Corriere, 26.9.81, n.39

sostituita una elaborazione più neutra e precisa: improvvisare significa comporre nell'atto stesso di eseguire.

L'elemento della composizione diventa, quindi, fondamentale. Essa non può fare a meno di materiali preesistenti e, tanto l'originalità, quanto la creatività, sia a livello di invenzione che a livello di percezione non sono, pertanto, assolute ed irriducibili.

Ciò premesso, è facile intuire come, su tale base, si chiarisca meglio quella dinamica di cui ho parlato precedentemente, tra attrice ed autrice.

Se l'attrice, per meglio interpretare e costruire il suo personaggio in funzione di una situazione e di una tematica, necessita di un'esperienza di scrittura teatrale che tenda a non creare alcuno iato tra rappresentazione e testo scritto, la scrittrice, altrettanto, si avvale necessariamente, tanto più nel caso della Rame per tutti i motivi fin qui analizzati, della pratica compositiva attorica, quale derivazione del teatro comico popolare, attingendo, pertanto, a *chiavi* o *formule fisse* ben precise, che vanno a confluire nel tessuto del testo.

Questo processo, per così dire inverso, di far confluire "tirate" e lazzi comici e non nella struttura del testo, è il tentativo di far amalgamare una dimensione orale di figlia d'arte con un teatro comunque letterario, perchè scritto, ceando una sorta di compromesso tra la dimensione antica, carismatica della irripetibilità dell'evento teatrale, con la ripetibilità e la

fruibilità, da parte del pubblico, di un materiale che da evento si trasformi in documento (il testo scritto).

Al concetto di *formula fissa* che la Rame spesso utilizza, potrebbe associarsi anche quello di *formula aperta*, ovvero, una chiave che è contrassegnata da una sorta di disponibilità al proprio utilizzo multiplo da parte della scrittrice o, piuttosto, in fase di composizione improvvisata, durante lo spettacolo.

Una formula fissa, ad esempio, spesso usata, integrata nel testo-copione o fuori testo, inserendola nell'ambito degli spettacoli, è quella della sua origine di Figlia d'Arte e della sua decennale esperienza teatrale: è una sorta di presentazione confidenziale che la predispone verso il pubblico (è anche un modo per rompere l'aspettativa immediata del "c'era una volta").

Nasco da una famiglia d'attori, i miei avevano una compagnia teatrale...e a otto giorni sono entrata in scena in braccio alla mia mamma...facevo il figlio della Genoveffa di Brabante. Non parlavo tanto, quella sera lì. Da allora ad oggi, quasi tutte le sere, in questo momento, vado recitando... Sono 63 anni! Non ne posso più.⁸³

Altra chiave comica che riprende in più occasioni è quella riferita all'educazione rigida della madre, reinserita, per esempio, tanto in Settimo: ruba un po' meno! n.2, quanto in Sesso?. Grazie, tanto per

⁸³ Dal copione di scena di: Settimo: ruba un po' meno! 2, 3° edizione, 23.2.93.

gradire.

“Una donna bravissima la mia mamma...maestra, cattolica fervente praticante...votante.

In casa mia tutto quello che riguardava il sesso era ritenuto osceno!

Il didietro, si chiamava “sedere”... e il davanti “sedere davanti”.⁸⁴

Molte, sono le varianti sparse nei vari copioni di scena, nella stesura del testo, durante gli spettacoli, e moltissime sono le chiavi mai utilizzate, riserva creativa, materiale sempre disponibile a quel processo circolare di cui si parlava, tanto più utile, dato il fondamento di teatro-cronaca, quale è, sotto molti aspetti, il teatro Fo-Rame: alla prontezza dell'evento, deve corrispondere una velocità e abbondanza di soluzioni drammaturgiche riattualizzate.

⁸⁴Dal copione di scena di: Sesso? grazie, tanto per gradire 3° stesura, 18.11.94

CONCLUSIONI

Tentare di tracciare delle conclusioni, giunta a questo punto, se da un lato mi consente il consueto riepilogo degli aspetti più importanti di questo lavoro, dall'altro, tuttavia, mi crea un dato di difficoltà, quasi a sottolineare un distacco comunque "doloroso" rispetto ad un materiale di studio vivo ed originale quale è il talento professionale e la grande carica espressiva di un'artista come Franca Rame. Le conclusioni, come qualsiasi tentativo di tirare le fila di un percorso, portano con sé la soddisfazione dell'obiettivo raggiunto, ovvero una crescita anche personale ed, insieme, la sensazione di un incompiuto, per cui la fine coincide quasi sempre con l'inizio della ricerca, soprattutto quando si tenta di analizzare quel "discorso aperto", mai esaurito, che la vita e le scelte di un'artista rappresentano.

Per questo studio, infatti, sono partita dal prendere in esame una serie di elementi critici, biografici, documentali che mi hanno convinto sempre più nel tentativo di rendere il più organico possibile, un materiale che ancora è in fase di sistemazione, tanto è vero che, ad ogni mia spinta ad andare più in profondità rispetto al "già detto", mi sono resa conto che molto, sì, è stato detto su Franca Rame, ma ciò che manca, forse, è proprio quella sistematicità che differenzia l'analisi critica dal semplice risaputo.

Risaputo è, infatti, che Franca Rame, grande teatrante, sia figlia d'arte,

altrettanto che abbia vissuto una intera vita artistica ed affettiva, accanto al geniale Dario Fo, come note sono la sua passione politica e le scelte umano-professionali conseguenti.

In questo mio lavoro, partendo da questo dato di innegabilità, ho tentato di dimostrare, o meglio evidenziare, come si intersichino nel suo vissuto artistico le tre linee portanti sopra accennate, come l'una, nel percorso, abbia sorretto e alimentato l'altra, sino a pervenire ad un reciproco condizionamento: il risultato, anche questo noto, è il carisma, la fascinazione, doti forse innate della Rame, ma insieme, anche quella grande fiducia e quel rispetto da parte del pubblico che lei si è così tenacemente conquistata.

Franca Rame, figlia d'arte: su questo codice culturale, come ho dimostrato nel quarto capitolo di questo lavoro, ha basato la maggior parte della sua costruzione drammaturgica, una architettura che ha la solidità delle linee semplici, essenziali.

Dentro a tale codice che le ha consentito un dato di cultura teatrale "sedimentato" ma, al tempo stesso, aperto, ha poi collocato una serie di contenuti ideologici, di tematiche sociali, via via sempre più impellenti, sempre più "senso" e quasi mai "pretesto".

Questo rimanere dentro la realtà l'ha indotta, inoltre, a mio avviso, ad un passaggio importante anche in relazione al suo rapporto con Dario Fo.

Ho cercato di dimostrare come Franca Rame, da sempre “critica presenza e non musa ispiratrice”, abbia in effetti contribuito in un modo determinante alla costruzione delle figure drammaturgiche femminili di Dario Fo, fino a divenire lei stessa dialettica controparte, capace di un discorso autonomo, mai contrapposto.

Al suo percorso professionale-esistenziale (si badi bene che nel suo caso risultano aspetti non separabili) ha corrisposto in termini di crescita consapevole, una costruzione delle figure femminili da parte di Dario Fo sempre più concrete.

Alla balorda - naif delle commedie iniziali, via via si sostituisce la dialettica presenza della donna più rispondente ai processi sociali della realtà mutevole (non a caso è il periodo in cui la Rame vive la sua dimensione politica-ideologica con fervore e determinazione).

Infine le parti femminili degli ultimi “lavori”, a partire dagli anni ‘80, sono ormai grumi di coscienza, più lontane dai meccanismi delle grandi utopie, ripiegate, per lo più a ritroso, sul proprio percorso esistenziale: il sociale è filtrato attraverso la loro esperienza.

Ancora, non a caso, sono gli anni successivi alle battaglie “al femminile” della Rame, sono gli anni di Tutta casa, letto e chiesa, ma sono anche gli anni in cui la Rame vuole verificarsi autonomamente, così come emerge nel corso dell’intervista rilasciatami; nascono da qui finalmente, le “sue” figure

femminili, originalissime, sofferte: la sua evoluzione è la storia del progressivo modificarsi del loro teatro e viceversa.

La complementarietà fra i due artisti, dunque, nella vita, come nell'arte, è stata la carta vincente, rispetto ad un modello sociale che tende a separare e svincolare le esistenze e forse, ancor più, i talenti, creando quel dato di sovrapposizione svilente o di contrapposizione competitiva: Franca Rame e Dario Fo, come appare dallo sfondo di questa trattazione, sono sfuggiti a questa logica perdente, offrendo una testimonianza di alto valore culturale ed anche umano.

Dei quattro capitoli attraverso i quali si sviluppa questo lavoro, ovvero La Famiglia Rame, Il teatro politico, Il teatro al femminile, La drammaturgia dell'attrice, nel suo incontro con l'autrice, quest'ultimo in particolare, evidenzia il tentativo di verificare sul palcoscenico, da vera figlia d'arte, con le conseguenze che ciò comporta, la dimensione di una intera esistenza in cui il gioco plurivalente dei ruoli e del vissuto cui ho accennato, si fa esperienza: ogni sera, al cospetto del pubblico è lì che Franca Rame spalanca il segreto del suo gioco poliedrico, ma non ne svela i meccanismi, accenna solo con la sapienza del gesto misurato, che il teatro è gioco, ma non solo e che la vita è serietà, ma non sempre.

Ho tentato, insomma, durante il corso di questo lavoro, ma in particolar modo nell'ultima sezione, dedicata, per l'appunto, all'incontro attrice-

autrice ed agli originalissimi sviluppi drammaturgici che il retaggio familiare le ha consentito, di mettere in luce aspetti nati dalla fusione di un tipo di cultura che da una parte risulta derivata, perchè sedimentata nella sua memoria di figlia d'arte (il non intellettualismo, la capacità di saper "tastare il pubblico" nelle sue richieste mutevoli, sera dopo sera, l'atteggiamento misurato e rispettoso verso la platea, l'utilizzo dell'improvvisazione come supporto tecnico in fase di composizione sia sul testo che sul palcoscenico, e via dicendo), dall'altra, è il frutto di un'acquisizione avvenuta nel tempo, filtrata attraverso l'esperienza del teatro epico-politico e del teatro al femminile.

Ovvero, quello che risulta, a mio avviso, essere stato l'elemento veramente originale nella drammaturgia di Franca Rame, è un dato di mediazione tra cultura, appunto, orale-popolare, da figlia d'arte, con l'esigenza di un teatro comunque letterario, poichè scritto: una sorta di compromesso tra la dimensione antica, carismatica dell'irripetibilità dell'evento teatrale, con la ripetibilità e la fruibilità, da parte del pubblico, di un materiale che da evento si trasformi in documento (il testo scritto).

La duplice dinamica di lavoro sul testo, prima, e, poi, davanti al pubblico, non risponde ad uno schema rigido e chiuso, nel senso che, nel caso della Rame, non c'è separazione dei due momenti, ovvero scrittura ed interpretazione, ma il tutto tende alla fluidità ed al dinamismo del processo

creativo che, in quanto tale, non può essere delimitato in una successione lineare metodica di operazioni, ma vede piuttosto un atteggiamento “circolare” sull’evento spettacolo.

Dunque, quello della Rame continua ad essere un lavoro di collocazione di un materiale sperimentato negli anni, emerso, talvolta, dalla memoria mai sopita delle sue prime rappresentazioni. Un processo di composizione che tende a saldare i due momenti fondanti la sua cultura di teatrante: da una parte, quello di comica dell’arte, modulo che ripropone la fascinazione del vivere il teatro come fabbrica di sogni ed illusioni - fabulazione che ogni sera si rinnova e si autorigenera nel suo stesso farsi; dall’altra, la concretezza dell’esperimento teatrale che si è arricchito di contenuti e valori, sulle piazze, a contatto con un pubblico vivo e fiducioso.

Infatti anche se la favola che Franca Rame riesce a raccontare ed evocare ogni sera, svanisce con lo spegnersi dei riflettori di scena, rimangono pur sempre la concretezza, i valori, la spinta ideologica ed ideale che cementano, da sempre, il suo teatro come utopia possibile: la realizzazione totale della dignità dell’uomo, l’indicazione che il percorso non è mai segnato, ma va fiduciosamente cercato.

Io, dopo questo lavoro, mi associo a tutte quelle persone che hanno creduto e credono nell’utopia possibile ed insieme a loro dico: “Grazie, Franca Rame”.

BIBLIOGRAFIA

- Brecht, Bertold. Scritti teatrali. Torino: Einaudi, 1977.
- Ferroni, Giulio. Il comico nelle teorie contemporanee. Roma: Bulzoni, 1974.
- Sartre, Jean-Paul, Un theatre de situations. Paris: Gallimard, 1973.
- Szondi, Peter. Teoria del dramma moderno (1880-1950). Torino: Einaudi, 1962.
- Binni, Lanfranco. Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo. Verona: Bertani, 1975
- Meldolesi, Claudio. Su un comico in rivolta. Dario Fo, il bufalo, il bambino. Roma: Bulzoni, 1978.
- Angelini, Franca. Il teatro del '900 da Pirandello a Fo. Bari,: Laterza, 1976
- Tofano, Sergio. Il teatro all'antica italiana. Roma: Bulzoni, 1985.
- Fo, Dario. Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri. Bari: Laterza, 1990.
- Fo, Dario. Manuale minimo dell'attore. Torino: Einaudi, 1987.
- Fo, Dario. Il teatro politico. Milano: Mazzotta, 1977.
- Rame, Franca. Non parlarci degli archi parlarci delle tue galere. Dovera (CR): F.R. edizioni, 1984.

Le commedie di Dario Fo. Torino: Einaudi.

Vol. I, 1974: Gli arcangeli non giocano a flipper, Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri, Chi ruba un piede è fortunato in amore.

Vol. II, 1974: Isabella, tre caravelle e un cacciaballe, Settimo ruba un po' meno, La colpa è sempre del diavolo.

Vol. III, 1975: Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi, L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone, Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso.

Vol. V, 1977: Mistero Buffo, Ci ragiono e canto.

Vol. VII, 1988: Morte accidentale di un anarchico, La signora è da buttare.

Vol. VIII, 1989: Venticinque monologhi per una donna. (di Franca Rame e Dario Fo)

La marijuana della mamma è la più bella. Verona: Bertani, 1976.

Tutta casa, letto e chiesa (di Franca Rame e Dario Fo). Milano: La comune, 1977; Verona, Bertani, 1978.

Clacson, trombette e pernacchi. Milano: La Comune, 1981.

Tutta casa, letto e chiesa (di Franca Rame e Dario Fo). Milano: La Comune, 1981.

Fabulazzo osceno. Milano: La Comune, 1982.

Coppia aperta. (di Franca Rame e Dario Fo). Milano: La Comune, 1983.

Quasi per caso una donna: Elisabetta. In Ridotto , n. 8,9,10, 1984.

Parti femminili: -Una giornata qualunque- Coppia aperta - (di Franca Rame e Dario Fo). Milano: La Comune, 1986.

Il ratto della Francesca. Milano: La Comune, 1986.

Parliamo di donne: L'eroina - Grassa è bello - (di Franca Rame e Dario Fo). Santa Cristina-Gubbio, V edizione, 1992. - copione di scena -

Settimo ruba un po' meno 2 (di Dario Fo, Franca Rame, Jacopo Fo). Carrara, 1992. - copione di scena -

Sesso? Grazie, tanto per gradire (di Franca, Dario, Jacopo Fo). Cervia, 1994 - copione di scena -

VIDEOGRAFIA (ARCHIVIO FO-RAME)⁸⁵

<u>La signora è da buttare</u>	RAI 1976
<u>Settimo: ruba un po' meno</u>	RAI 1976
<u>Quasi per caso una donna: Elisabetta</u>	Torino, 25.4.1985
<u>Tutta casa, letto e chiesa</u>	Teatro Odeon, 5.8.1986
<u>Il ratto della Francesca</u>	Teatro Ciak, 1.3.1987

⁸⁵Per quanto concerne la videografia specifica di Franca Rame, bisogna, purtroppo, riscontrare che, ad oggi, non risulta un panorama completo in commercio di tutti i video relativi alla sua opera, se si escludono, naturalmente i lavori in cui lei ha recitato accanto a Dario Fo. A riprova di ciò, va il fatto che, come lei stessa sostiene nell'intervista rilasciatami, quella della registrazione e produzione per il commercio dei "suoi" lavori teatrali, è una attività di recente data, un' omissione che ancora una volta rende più esplicita la difficoltà nel reperire un materiale documentario che è ancora tutto in fase di elaborazione. La videografia cui mi riferisco, prevalentemente, quindi, è quella degli spettacoli registrati che gentilmente Franca Rame, dalla sua videoteca privata, mi ha fatto visionare e che lei stessa ha scelto come alcuni lavori più rappresentativi del suo percorso artistico. Vanno aggiunte poi, le videocassette reperibili in commercio, che, al momento risultano assai scarse.

<u>Una giornata qualunque - Coppia aperta</u>	18.7.1988
<u>Parti femminili</u>	Trento, 1989
<u>Coppia aperta</u>	TV Svizzera 1991
<u>Isabella, tre caravelle e un cacciaballe</u>	1.4.1992

VIDEOGRAFIA IN COMMERCIO

Buona sera con Franca Rame

1978

Monologhi da Fabulazzo Osceno e Mistero

Buffo con la partecipazione di

Franca Rame (Medea)

1991

Settimo: ruba un po' meno2

1992

Sesso? Grazie, Tanto per gradire

(in preparazione)

ALLEGATO

IL TEATRO DI DARIO FO E FRANCA RAME

A conclusione di questo lavoro, ho ritenuto opportuno allegare l'elenco dei testi Fo-Rame rappresentati all'estero, aggiornato alla stagione teatrale 1992/93.

Come è possibile notare, infatti, la diffusione del loro teatro nel mondo, risulta un fatto evidente ed eclatante, al tempo stesso.

Tale sistemazione dei dati è stata possibile grazie ad un accurato lavoro precedentemente svolto da quanti hanno collaborato all'attività estero della Compagnia.

Un gran numero di allestimenti è stato realizzato senza tenere conto di agenti o Società Autori.

Molti teatri e compagnie in diversi Paesi, hanno spesso considerato questi testi di "pubblico dominio". Si trattava di compagnie impegnate politicamente in situazioni difficili, come la Turchia, il Sud Africa, la Spagna di Franco o molti Paesi dell'America Latina.

Inutile dire che gli autori non hanno bloccato queste produzioni "autonome". Di alcune si è avuta notizia, di molte altre, la stragrande maggioranza, no.

Purtroppo, lo stesso tipo di organigramma, non mi è stato possibile reperirlo, per quanto concerne l'Italia, in quanto non esiste, ad oggi, nulla di organico, come mi è stato confermato dall'Ufficio Stampa della Compagnia Fo-Rame.

Tale indagine, richiederebbe, infatti, un lungo lavoro attraverso la SIAE, una ricerca che, comunque, varrebbe sicuramente la pena di portare a termine.

LEGENDA

TITOLO nel PROSPETTO	TITOLO ORIGINALE
Anarchico	Morte accidentale di un anarchico
Arcangeli	Gli arcangeli non giuano a flipper
Arlecchino	Hellequin, Harlekin, Arlekin, Arlecchino
Aveva due pistole	Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri
Chi ruba un piede	Chi ruba un piede è fortunato in amore
Clacson	Clacson, trombette e pernacchi
Coppia aperta	Coppia aperta
Diario di Eva	Diario di Eva
Elisabetta	Quasi per caso una donna: Elisabetta
Fabulazzo Osceno	Fabulazzo Osceno
Fine del mondo	La fine del mondo
Farse/...	Ladri, manichini e donne nude - Comica Finale: I cadaveri si spediscono le donne si spogliano/ Gli imbianchini non hanno ricordi/ Ladri, manichini e donne nude/ La Marcolfa Un morto da vendere/ Non tutti i ladri vengono per nuocere/quando sarai povero sarai re/ L'uono nudo, l'uomo in frac/ I tre bravi
Funerale del padrone	Il funerale del padrone
Giornata qualunque	Una giornata qualunque
Grande pantonima	Grande pantonima con bandiere e pupazzi piccoli e medi
Guerra popolo in Cile	Guerra di popolo in Cile
Isabella	Isabella, tre caravelle e un cacciaballe
Johan Padan	Johan Padan a la scoperta de le Americhe
La colpa è sempre	La colpa è sempre del diavolo
Legami pure	Legami pure che tanto spacco tutto lo stesso
L'operaio conosce	L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1.000: per questo lui è il padrone.
Marijuana	La marijuana della mamma e la più bella
Misteri Apocrifi	I misteri Apocrifi
Mistero buffo	Mistero buffo
Nascita del giullare	La nascita del giullare
Non si paga	Non si paga, non si paga!
Ordine per Dio.ooo.ooo!!!!	Ordine per DIO.000.000.000!!!!
Papa Strega	Il Papa e la Strega
Parti femminili	Parti femminili: Una giornata qualunque/Coppia aperta
Patapunfete	Patapunfete
Poer Nano	Poer Nano
Pum, pum	Pum, pum: chi è? La polizial
Ratto Francesca	Il ratto della Francesca
Settimo	Settimo: ruba un po' meno
Sghignazzo	L'opera dello sghignazzo
Signora è da buttare	La signora è da buttare
Sun cuntent	Sun cuntent (collage)
Tutta casa	Tutta casa, letto e chiesa: Una donna sola/ La mamma fricchettona/ Il risveglio/ Abbiamo tutte la stessa storia/ Contrasto/ Medea/ Una Madre/ La puttana in manicomio/ Alice nel paese senza meraviglie/ Io, Ulrike, grido/ Accadde domani/ Lo stupro.
Tutti uniti	Tutti uniti, tutti insieme... a scusa, quello non è il padrone?
Tigre	Storia della tigre ed altre storie
Zitti!	Zitti! Stiamo precipitando!

NAZIONE	TESTO	CITTA	COMP/TEATRO	STAGIONE
ARGENTINA	Anarchico	Buenos Aires	Zemina/Teatro Bambalinas	83/84
ARGENTINA	Anarchico	Buenos Aires	Zemina/Teatro Bambalinas	84/85
ARGENTINA	Anarchico	Mar del Plata/Santa Fe	Zemina/T. Diagonal/T. Olimpo	85/86
ARGENTINA	Anarchico	Mendoza/Varias	Zemina/T. Don Bosco/T. Varios	87/88
ARGENTINA	Anarchico	Mendoza	Zemina/T. Don Bosco	88/89
ARGENTINA	Anarchico		Carlos Alsina	91/92
ARGENTINA	Clacson	Buenos Aires	Zemina/Teatro Bambalinas	86/87
ARGENTINA	Clacson	Buenos Aires/tour	Grupo Telon Final	92/93
ARGENTINA	Coppia Aperta		R.D.W. Producciones S.A.	87/88
ARGENTINA	Coppia Aperta		R.D.W. Producciones S.A.	88/89
ARGENTINA	Coppia Aperta	Tucumán	C. Alsina	89/90
ARGENTINA	Coppia Aperta	Buenos Aires	Hugo Gregorini	90/91
ARGENTINA	Coppia Aperta	Buenos Aires	(SIAE)	90/91
ARGENTINA	Coppia Aperta	Buenos Aires	(SIAE)	90/91
ARGENTINA	Coppia Aperta	Buenos Aires	Hugo Gregorini	91/92
ARGENTINA	Coppia Aperta	Buenos Aires	Hugo Gregorini	92/93
ARGENTINA	Coppia Aperta	Buenos Aires	Hugo Gregorini	93/94
ARGENTINA	Giornata qualunque	Buenos Aires	Marita Ballesteros	90/91
ARGENTINA	Giornata qualunque	Buenos Aires	Marita Ballesteros	92/93
ARGENTINA	Giornata qualunque	Buenos Aires	Marita Ballesteros	93/94
ARGENTINA	La colpa è sempre	Buenos Aires	Alicia Cun/Teatro ABC	69/70
ARGENTINA	Marijuana		Eduardo Pavelic	90/91
ARGENTINA	Marijuana		Eduardo Pavelic	91/92
ARGENTINA	Marijuana		Eduardo Pavelic	92/93
ARGENTINA	Marijuana		Eduardo Pavelic	93/94
ARGENTINA	Mistero Buffo	Buenos Aires	Jorge Venturini/La Gran Aldea	87/88
ARGENTINA	Mistero Buffo	Buenos Aires	Jorge Venturini/La Gran Aldea	88/89
ARGENTINA	Non si paga	Buenos Aires	E. Shafer/Sale Sindacali	76/77
ARGENTINA	Non si paga		Julio Piquer	83/84
ARGENTINA	Non si paga	Buenos Aires	Piquer/Teatro S. Martin	84/85
ARGENTINA	Non si paga	Necochea	Eduardo Pavelic/ T. Trinidad	85/86
ARGENTINA	Non si paga	tour	Piquer/Teatro Municipal	86/87
ARGENTINA	Non si paga	Buenos Aires	Eduardo Pavelic/IFT	87/88
ARGENTINA	Non si paga	Buenos Aires	Eduardo Pavelic/IFT	88/89
ARGENTINA	Non si paga	Frava	(SIAE)	88/89
ARGENTINA	Non si paga	Buenos Aires	Eduardo Pavelic/IFT	89/90
ARGENTINA	Non si paga	La Rioja	(SIAE)	89/90
ARGENTINA	Non si paga	Achavaní	(SIAE)	90/91
ARGENTINA	Non si paga	El Rosario	(SIAE)	90/91
ARGENTINA	Settimo		Bernardo Schifrin	75/76
ARGENTINA	Settimo	Buenos Aires	E. Shafer/Sale Sindacali	76/77
ARGENTINA	Settimo	Buenos Aires	Grupo Independente/T. Del Club	93/94
ARGENTINA	Tutta casa/Risveglio, Alice	Tandil	Alicia Dolinsky/T. Municipal	84/85
ARGENTINA	Tutta casa	Tandil/Mar del Plata	Alicia Dolinsky/T. Municipal	85/86
ARGENTINA	Tutta casa	Mar del Plata/Rio Cuarto	Alicia Dolinsky/T. Municipal	86/87
ARGENTINA	Tutta casa	Rio Cuarto	Alicia Dolinsky/T. Municipal	87/88
ARGENTINA	Tutta casa/Stessa Storia	Buenos Aires/Santa Fe	Susana Mayo/Atlas	88/89
ARGENTINA	Tutta casa	Buenos Aires	Coop Soy una Mujer	90/91
ARGENTINA	Tutta casa	Rosario/tour		90/91
ARGENTINA	Tutta casa	Buenos Aires	Susana Nova e Susana Salerno	92/93
ARGENTINA	Tutta casa/Donna sola	Buenos Aires	Grupo teatro Kilo	92/93
ARGENTINA	Tutta casa/Donna sola	Rosario de Santa Fé	La Compañía T. Mateo Bozo	93/94

NAZIONE	TESTO	CITTA	COMP./TEATRO	STAGIONE
AUSTRALIA	Anarchico	Sidney	Sidney University	77/78
AUSTRALIA	Anarchico	New Castle	Freewheels Theatre Co.	80/81
AUSTRALIA	Anarchico	New Castle	Freewheels Theatre Co	81/82
AUSTRALIA	Anarchico	Sidney	Nimrod Theatre	82/83
AUSTRALIA	Anarchico	Queensland	TN Theatre Co.	83/84
AUSTRALIA	Anarchico	Sidney	New Theatre Company	87/88
AUSTRALIA	Anarchico	Albany	Coco Youth Theatre	88/89
AUSTRALIA	Anarchico		Glenunga High School	88/89
AUSTRALIA	Anarchico		Victorian College Arts	88/89
AUSTRALIA	Anarchico			89/90
AUSTRALIA	Clacson	tour	New Moon Th. Company	84/85
AUSTRALIA	Clacson	tour	Playhouse Theatre	84/85
AUSTRALIA	Clacson	Melbourne/tour	Melbourne Theatre	85/86
AUSTRALIA	Clacson	tour	New Moon Th. Company	85/86
AUSTRALIA	Clacson	tour	Playhouse Theatre	85/86
AUSTRALIA	Clacson	Perth	Playhouse Perth	86/87
AUSTRALIA	Clacson	Sidney	Tau Theatre	86/87
AUSTRALIA	Clacson		Centrepont Theatre	87/88
AUSTRALIA	Coppia Aperta		Laidback Th. Company	88/89
AUSTRALIA	Coppia Aperta	Melbourne	Esplanade Theatre	89/90
AUSTRALIA	Coppia Aperta			89/90
AUSTRALIA	Coppia Aperta	Sydney	Helen Kennedy	92/93
AUSTRALIA	Fabulazzo Osceno		Stables Theatre	91/92
AUSTRALIA	Farse/Cadaveri	South Australia	Flinders University	72/73
AUSTRALIA	Farse/Non tutti i ladri	Canbera	Australian National Univ.	77/78
AUSTRALIA	Funerale del padrone	Sidney	Wales University	84/85
AUSTRALIA	Giomata qualunque	Universal Theatre		88/89
AUSTRALIA	Giomata qualunque			89/90
AUSTRALIA	Mistero Bulfo	South Australia	Flinders University	77/78
AUSTRALIA	Mistero Bulfo	Adelaide	University of Adelaide	87/88
AUSTRALIA	Mistero Bulfo		London Theatre Workshop	88/89
AUSTRALIA	Mistero Bulfo	Melbourne	Arts Centre University	91/92
AUSTRALIA	Non si paga	New Castle	Freewheels Theatre Co.	79/80
AUSTRALIA	Non si paga	Mount Lawley	Mount Lawley College	80/81
AUSTRALIA	Non si paga	Sidney	New Theatre Newtown	80/81
AUSTRALIA	Non si paga	Victoria	New Theatre Victoria	80/81
AUSTRALIA	Non si paga	Sidney/tour	Little Theatre	81/82
AUSTRALIA	Non si paga	Melbourne	Elizabeth Grubb Co.	82/83
AUSTRALIA	Non si paga	Fremantle/Murray	River Winter Theatre/Performing	82/83
AUSTRALIA	Non si paga	Lisnore/Victoria	Nomads Theatre Co.	83/84
AUSTRALIA	Non si paga		Hunter Valley Theatre	85/86
AUSTRALIA	Non si paga	Sidney	Tony Mitchell	85/86
AUSTRALIA	Non si paga	Victoria	Monash University	87/88
AUSTRALIA	Non si paga		New Theatre Company	88/89
AUSTRALIA	Non si paga		New Moon Theatre	89/90
AUSTRALIA	Non si paga		Theatre amatoriale	89/90
AUSTRALIA	Sellimo		Eunice Hanger	69/70
AUSTRALIA	Sellimo	S Lucia	Queensland Univ./Schonell	73/74
AUSTRALIA	Tigre	Adelaide	Adelaide Festival	88/89
AUSTRALIA	Tigre	South Wales	Seymour Centre	91/92
AUSTRALIA	Tigre		David Wenham	91/92
AUSTRALIA	Tutta casa	New Castle/tour	Freewheels Theatre Co	81/82

AUSTRALIA	Tutta casa	South Australia	Flinders University	82/83
AUSTRALIA	Tutta casa	Canberra/Aour	Act Arts Theatre Co.	83/84
AUSTRALIA	Tutta casa	Victoria	Universal Theatre	83/84
AUSTRALIA	Tutta casa	Woolloomooloo	Understudies	83/84
AUSTRALIA	Tutta casa	Sidney	Nimrod Theatre	83/84
AUSTRALIA	Tutta casa	Brisbane	La Boite Theatre	83/84
AUSTRALIA	Tutta casa	Melbourne	Universal Theatre	83/84
AUSTRALIA	Tutta casa	Perth	Hole in the wall	83/84
AUSTRALIA	Tutta casa	Sidney	C Guglielmo	84/85
AUSTRALIA	Tutta casa	Melbourne	Universal Theatre	84/85
AUSTRALIA	Tutta casa/Fisveglio	Sidney	Wales University	84/85
AUSTRALIA	Tutta casa	Melbourne	Understudies	85/86
AUSTRALIA	Tutta casa		Actors Studio Theatre	87/88
AUSTRALIA	Tutta casa	Queensland	Theatre Ensemble	92/93

NAZIONE	TESTO	CITTA	COMP./TEATRO	STAGIONE
AUSTRIA	Anarchico			77/78
AUSTRIA	Anarchico	Vienna	Ensemble Theater	78/79
AUSTRIA	Anarchico			78/79
AUSTRIA	Anarchico			79/80
AUSTRIA	Anarchico	Innsbruck	Keller Theater	80/81
AUSTRIA	Anarchico			81/82
AUSTRIA	Anarchico			82/83
AUSTRIA	Anarchico			83/84
AUSTRIA	Chi ruba un piede	Vienna		86/87
AUSTRIA	Chi ruba un piede			87/88
AUSTRIA	Chi ruba un piede			89/90
AUSTRIA	Clacson	Vienna	Fo Festival	81/82
AUSTRIA	Coppia Aperta	Vienna	Fo Theater	85/86
AUSTRIA	Coppia Aperta	Salisburgo/Innsbruck	Kleines Theater	86/87
AUSTRIA	Coppia Aperta	Linz	Landestheater	86/87
AUSTRIA	Coppia Aperta	Vienna	produzione televisiva	86/87
AUSTRIA	Coppia Aperta	Vienna	oselstadt Theater	87/88
AUSTRIA	Coppia Aperta			87/88
AUSTRIA	Coppia Aperta			87/88
AUSTRIA	Coppia Aperta			88/89
AUSTRIA	Coppia Aperta			88/89
AUSTRIA	Coppia Aperta			89/90
AUSTRIA	Coppia Aperta			89/90
AUSTRIA	Coppia Aperta			90/91
AUSTRIA	Elisabetta	Linz	Landestheater	85/86
AUSTRIA	Elisabetta	Linz	Landestheater	86/87
AUSTRIA	Elisabetta			88/89
AUSTRIA	Fabulazzo Osceno	Vienna	Neue Volkskomoedie	85/86
AUSTRIA	Fabulazzo Osceno	Vienna	Ethard Pauer	86/87
AUSTRIA	Fabulazzo Osceno	Graz	Skelet Theater	87/88
AUSTRIA	Farse/Ambianchini			65/66
AUSTRIA	Farse/Ambianchini			66/67
AUSTRIA	Farse/Ambianchini			71/72
AUSTRIA	Farse/Non tutti i ladri	Altenberg	Theatergruppe Altenberg	92/93

AUSTRIA	Farse/Marcolfa, Imbianch.	Vienna	Landurner/Asst. Culturale II	76/77
AUSTRIA	Farse/Non tutti i ladri			71/72
AUSTRIA	Farse/Non tutti i ladri			74/75
AUSTRIA	Farse/Non tutti i ladri			76/77
AUSTRIA	Farse/Non tutti i ladri			77/78
AUSTRIA	Farse/Non tutti i ladri	Vienna	Volkstheater	82/83
AUSTRIA	Farse/Non tutti i ladri	Bregenz	Bregenzer Festspiel	87/88
AUSTRIA	Farse/Non tutti i ladri			88/89
AUSTRIA	Farse/Uomo nudo			85/86
AUSTRIA	Farse/Uomo nudo			74/75
AUSTRIA	Farse/Uomo nudo			78/79
AUSTRIA	Giornata qualunque	Vienna	Fo Festival	85/86
AUSTRIA	Isabella	Vienna	Universal Edition	70/71
AUSTRIA	Isabella			78/79
AUSTRIA	Marijuana			77/78
AUSTRIA	Marijuana			78/79
AUSTRIA	Marijuana			79/80
AUSTRIA	Marijuana			80/81
AUSTRIA	Marijuana	Linz	Landestheater	81/82
AUSTRIA	Marijuana	Vienna	Fo Festival	82/83
AUSTRIA	Marijuana	Salisburgo	Landestheater	82/83
AUSTRIA	Mistero Bulfo			74/75
AUSTRIA	Mistero Bulfo			79/80
AUSTRIA	Mistero Bulfo	Doren	Die Kiste	85/86
AUSTRIA	Mistero Bulfo			86/87
AUSTRIA	Mistero Bulfo	Graz	Skelet Theater	87/88
AUSTRIA	Non si paga			76/77
AUSTRIA	Non si paga	Vienna	Schauspielhaus	77/78
AUSTRIA	Non si paga	Vienna	Fo Festival	78/79
AUSTRIA	Non si paga	Linz	Landestheater	78/79
AUSTRIA	Non si paga	Salisburgo	Scene der Jugend	78/79
AUSTRIA	Non si paga	Innsbruck	Th am Landhausplatz	79/80
AUSTRIA	Non si paga	Graz	Vereinigle Bühnen	79/80
AUSTRIA	Non si paga			80/81
AUSTRIA	Non si paga			81/82
AUSTRIA	Non si paga			82/83
AUSTRIA	Non si paga			83/84
AUSTRIA	Non si paga			84/85
AUSTRIA	Non si paga			85/86
AUSTRIA	Non si paga	Vienna	Volkstheater	86/87
AUSTRIA	Non si paga			87/88
AUSTRIA	Non si paga	Innsbruck	Tiroler Landestheater	88/89
AUSTRIA	Non si paga			89/90
AUSTRIA	Fatto Francesca	Vienna	Burgtheater	
AUSTRIA	Signora da buttare			79/80
AUSTRIA	Tutta casa			79/80
AUSTRIA	Tutta casa	Vienna	Die Komoedianten	80/81
AUSTRIA	Tutta casa	Vienna	Die Komoedianten	81/82
AUSTRIA	Tutta casa	Graz	Forum Stadtpark	82/83
AUSTRIA	Tutta casa	Innsbruck	Keller Theater	82/83
AUSTRIA	Tutta casa			83/84
AUSTRIA	Tutta casa	Salisburgo	Landestheater	84/85
AUSTRIA	Tutta casa			85/86

AUSTRIA	Tutta casa			86/87
AUSTRIA	Tutta casa	Vienna	Theatergruppe M	87/88
AUSTRIA	Tutta casa			88/89
AUSTRIA	Tutti uniti			77/78
AUSTRIA	Tutti uniti			78/79
AUSTRIA	Zitti! Siamo precipitando	Vienna	Graumann Theater	93/94

NAZIONE	TESTO	CITTA	COMP./TEATRO	STAGIONE
BANGLADESH	Giornata qualunque	Cornillas	(SIAE)	89/90

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
BELGIO FIAMM.	Anarchico	Bruxelles	Jeud & Th. Werkgroep	79/80
BELGIO FIAMM.	Anarchico	Gent/Bruxelles/Anversa/our	Nederlands Toneel	81/82
BELGIO FIAMM.	Anarchico	Gent/Bruxelles/Anversa/our	Nederlands Toneel	82/83
BELGIO FIAMM.	Anarchico	Birbeek	Spelevaren	88/89
BELGIO FIAMM.	Anarchico	Aarschol	Aleydislheater	89/90
BELGIO FIAMM.	Anarchico	Geel	Gls Volkstoneel	89/90
BELGIO FIAMM.	Anarchico	Aalst	Pact VZW	90/91
BELGIO FIAMM.	Anarchico		Fakkellheater	91/92
BELGIO FIAMM.	Anarchico	Diksmuide	Theater Periekel	92/93
BELGIO FIAMM.	Clacson	Anversa/Bruxelles	Nieuwe Komedia	82/83
BELGIO FIAMM.	Clacson	Anversa	Fakkellheater	85/86
BELGIO FIAMM.	Clacson	Anversa	Fakkellheater	86/87
BELGIO FIAMM.	Clacson	Lokeren	De Sinhavrienden	88/89
BELGIO FIAMM.	Coppia Aperta	Anversa	Fakkellheater	84/85
BELGIO FIAMM.	Coppia Aperta	Anversa	Fakkellheater	85/86
BELGIO FIAMM.	Coppia Aperta		produzione televisiva	86/87
BELGIO FIAMM.	Coppia Aperta	Brugge	Spiraal Antwerpen	87/88
BELGIO FIAMM.	Coppia Aperta	Borgerhout	De Passanten	88/89
BELGIO FIAMM.	Coppia Aperta	Lilbeek	Kring	88/89
BELGIO FIAMM.	Coppia Aperta	Sint-Niklaas	Pleuni Louw En Hugo Metsers	88/89
BELGIO FIAMM.	Coppia Aperta	Anversa	Spiraal Antwerpen	88/89
BELGIO FIAMM.	Coppia Aperta	Edegem/Anversa/Brussel	De Passanten	89/90
BELGIO FIAMM.	Coppia Aperta	Gent/brugge	Franck Van Laecke	89/90
BELGIO FIAMM.	Coppia Aperta	Rijmenam/Strombeek/Broecken	TK lheater Lier	89/90
BELGIO FIAMM.	Coppia Aperta	Deurnee	Toneelkring Dornica	89/90
BELGIO FIAMM.	Coppia Aperta	Mechelen	Urne Theater 87	89/90
BELGIO FIAMM.	Coppia Aperta	Gent	Teater de Urne	90/91
BELGIO FIAMM.	Coppia Aperta	Zelzate/Kuume	Teater Lier	90/91
BELGIO FIAMM.	Coppia Aperta	Gent	TV de Urne	90/91
BELGIO FIAMM.	Coppia Aperta	Aartselaar	De Passanten	91/92
BELGIO FIAMM.	Coppia Aperta	Eeklo	T. Reynaert	91/92
BELGIO FIAMM.	Coppia Aperta	Assenede	Nieuwe Asseneeds Toneel	92/93
BELGIO FIAMM.	Coppia Aperta	Nijlen	De Heer	92/93
BELGIO FIAMM.	Diario di Eva	Anversa	Spiraal Antwerpen	88/89
BELGIO FIAMM.	Elisabetta	Bruxelles	(SIAE)	85/86
BELGIO FIAMM.	Elisabetta	Anversa	Int. Nieuwe Scene	85/86
BELGIO FIAMM.	Elisabetta	Aarscholour	(SIAE)	87/88
BELGIO FIAMM.	Elisabetta	Dilsen/Dadizele	Int. Nieuwe Scene	88/89
BELGIO FIAMM.	Elisabetta	Lokoren/SI-Kat-Lombeek/our	Int. Nieuwe Scene	88/89
BELGIO FIAMM.	Elisabetta	Gent/Anversa/our	Int. Nieuwe Scene	89/90
BELGIO FIAMM.	Elisabetta	Deinze	T. Vooruit	91/92
BELGIO FIAMM.	Fabulazzo Osceno	Bruxelles/Anversa/our	Kamijn-Jan de Cleir	83/84
BELGIO FIAMM.	Fabulazzo Osceno	Anversa/Turnhout/Leuven	Jan de Cleir	90/91
BELGIO FIAMM.	Giomata qualunque	Gent	Int. Nieuwe Scene	88/89
BELGIO FIAMM.	Giullarata	Tessenderlo	Int. Nieuwe Scene	91/92
BELGIO FIAMM.	Grande Pantomima		Int. Nieuwe Scene	74/75
BELGIO FIAMM.	Grande Pantomima	Aalst	Soc. Jeugdatelier Arend	87/88
BELGIO FIAMM.	Johan Padan	Bruxelles/our	Int. Nieuwe Scene	92/93
BELGIO FIAMM.	Johan Padan	Genk/Willebroek/our	Int. Nieuwe Scene	92/93
BELGIO FIAMM.	Johan Padan	Beveren-Waas	Charles Cometti	92/93
BELGIO FIAMM.	Marijuana	Bruxelles/our	Brialmont Theater	80/81
BELGIO FIAMM.	Marijuana	Bunsbeek	Bunsbeekse Ouderkring	88/89

BELGIO FIAMM.	Marijuana	Edegem	Volvet	88/89
BELGIO FIAMM.	Marijuana	Strombeek-Bever	Kring	91/92
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Bruxelles	De la Monnaie	72/73
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Anversa	(SIAE)	73/74
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Gent/Ajkkel	(SIAE)	73/74
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	tour	Int. Nieuwe Scene	74/75
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Beersel	(SIAE)	81/82
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Anversa/Bruxelles/Liegi	Int. Nieuwe Scene	82/83
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Gent/Mour	Nat. Theater Arena	82/83
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Heeswijk	De Kersouwe	83/84
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Anversa/Bruxelles	(SIAE)	84/85
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Aarschol	(SIAE)	85/86
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Galmaarden	(SIAE)	85/86
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Zwevegern	Het Zwevegerns Theater	86/87
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Torhout/Aalst	(SIAE)	87/88
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Brugge	De Korre	87/88
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Antwerpen	(SIAE)	88/89
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Kortrijk/Leper	(SIAE)	88/89
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Houthutst/Wewelgem/Mour	Het Zwevegerns Theater	88/89
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Dilbeek	Int. Nieuwe Scene	88/89
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	HARELBEKE	(SIAE)	89/90
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Kortrijk	(SIAE)	89/90
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	MEULEBEKE	(SIAE)	89/90
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Halle	Kring	89/90
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Oostnieuwkerke	TK Wijnbouwen	89/90
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Lot/Deerlijk/Larelbeke	Zwevegerns Theater	89/90
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Aartrijke	(SIAE)	90/91
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Gent	(SIAE)	90/91
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Heute	(SIAE)	90/91
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Kortrijk	(SIAE)	90/91
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Antwerpen/Kortrijk	Diontheater	91/92
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Eeklo/Menen/Mour	Int. Nieuwe Scene	91/92
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Wihijk	K.I. Deugd en Vreugd	91/92
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Antwerpen/Mour	(SIAE)	91/92
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Koekelare	Eugene Delabie	92/93
BELGIO FIAMM.	Mistero Buffo	Kortrijk/Zwevegern	Zwevegerns Theater	92/93
BELGIO FIAMM.	Non si paga	Gent	Nat. Theater de Gent	79/80
BELGIO FIAMM.	Non si paga	Gent	Nat. Theater de Gent	80/81
BELGIO FIAMM.	Non si paga	Bruxelles/Anversa/Gent	Brialmont Theater	81/82
BELGIO FIAMM.	Non si paga	Anversa	Int. Nieuwe Scene	83/84
BELGIO FIAMM.	Non si paga	Anversa	Int. Nieuwe Scene	84/85
BELGIO FIAMM.	Non si paga	Brugge	De Valk	88/89
BELGIO FIAMM.	Non si paga	Kortrijk	T.K. Isegrim	88/89
BELGIO FIAMM.	Non si paga	Heusden	T.V. De Scheldezones	88/89
BELGIO FIAMM.	Non si paga	Evergem	T.V. Keerpunt	88/89
BELGIO FIAMM.	Non si paga	Zelzate/Assenede	Nieuw Asseneeds Toneel	89/90
BELGIO FIAMM.	Non si paga	Veume/Torhout	Zwevegerns Teater	89/90
BELGIO FIAMM.	Non si paga	Sint Marlens/Lat/Muizen	T. Vrank en Vroom	91/92
BELGIO FIAMM.	Non si paga	Leeldaal/Dierbeek	Toneelkring Spelevaren	92/93
BELGIO FIAMM.	Flatto Francesca		Int. Nieuwe Scene	88/89
BELGIO FIAMM.	Settimo	Anversa	K.N.S.	70/71
BELGIO FIAMM.	Sghignazzo	Bruxelles/Mour	Int. Nieuwe Scene	88/89
BELGIO FIAMM.	Storia di un soldato	Gent/Mour	Nat. Theatre de Gent	81/82
BELGIO FIAMM.	Sun Content (collage)	Anversa	Int. Nieuwe Scene	82/83

BELGIO FIAMM.	Sun Content (collage)	Anversa	Int. Nieuwe Scene	83/84
BELGIO FIAMM.	Tigre	Anversa/Bruxelles/Gent	Kamijn-Jan de Cleir	81/82
BELGIO FIAMM.	Tigre	Anversa/Bruxelles/Gent	Kamijn-Jan de Cleir	82/83
BELGIO FIAMM.	Tigre	Brugge	De Kone	87/88
BELGIO FIAMM.	Tigre	Bruxelles	Door - Jan de Cleir	87/88
BELGIO FIAMM.	Tigre	Gits	Zwevegems Theater	88/89
BELGIO FIAMM.	Tigre	Aarshot	A.K.V.T. Brabant	89/90
BELGIO FIAMM.	Tigre	Eppegem	KK Steven	89/90
BELGIO FIAMM.	Tigre	Aalbeke	Reginald Wietendaele	92/93
BELGIO FIAMM.	Tigre	Ekeren	Frans Van Damme	92/93
BELGIO FIAMM.	Tutta casa	Anversa	Int. Nieuwe Scene	78/79
BELGIO FIAMM.	Tutta casa	Brugge	De Ketk	81/82
BELGIO FIAMM.	Tutta casa	Anversa	F. Rolh (Amatoriale)	81/82
BELGIO FIAMM.	Tutta casa	Bruxelles/Gent		82/83
BELGIO FIAMM.	Tutta casa/Donna sola	Bruxelles	Door Soir/Caroline Van Gastel	87/88
BELGIO FIAMM.	Tutta casa	Dilbeek	Kring	88/89
BELGIO FIAMM.	Tutta casa	Aalst	Pleuni Touw	88/89
BELGIO FIAMM.	Tutta casa	Leuven	Ver Ned	88/89
BELGIO FIAMM.	Tutta casa/Donna sola	Konlich	Tejatergroep Black Out	88/89
BELGIO FIAMM.	Tutta casa/Donna sola	Tienen	V.N.V.T.K.	88/89
BELGIO FIAMM.	Tutta casa	Ieper	Athena	89/90
BELGIO FIAMM.	Tutta casa	Seraing	Teatre Communauté	89/90
BELGIO FIAMM.	Tutta casa	Asse	Vriendenkring Rijkswacht Ass	89/90
BELGIO FIAMM.	Tutta casa	Oostrozebeke	Damman Bemadette	90/91
BELGIO FIAMM.	Tutta casa	Anversa	Teaterlentog	90/91
BELGIO FIAMM.	Tutta casa	Seraing	Teatre Communauté	90/91
BELGIO FIAMM.	Tutta casa	Boigerhout	Teaterlentog	91/92
BELGIO FIAMM.	Tutta casa	Sint-Niklaas	Half Twaalf	92/93
BELGIO FRANC.	Anarchico		(SIAE)	78/79
BELGIO FRANC.	Anarchico		(SIAE)	80/81
BELGIO FRANC.	Anarchico		J. Echantillon	82/83
BELGIO FRANC.	Anarchico	Bruxelles/Aour	Th. de l'Esprit Frappeur	83/84
BELGIO FRANC.	Arcangeli	Aywaille/Engis/Aour	(SIAE)	73/74
BELGIO FRANC.	Arcangeli	Namur	Théâtre de l'Escalier	73/74
BELGIO FRANC.	Arcangeli	Bruxelles	Equipe Th. de Univer.	75/76
BELGIO FRANC.	Arcangeli	Bruxelles	produzione televisiva	78/79
BELGIO FRANC.	Arcangeli	Bruxelles	Th. National de Belgique	78/79
BELGIO FRANC.	Arcangeli		(SIAE)	80/81
BELGIO FRANC.	Arcangeli		(SIAE)	81/82
BELGIO FRANC.	Arcangeli	Bruxelles	Les Amis de l'Athénée	82/83
BELGIO FRANC.	Arcangeli	St.Ghislaine	Le club Th. St. Joseph	85/86
BELGIO FRANC.	Arcangeli	Waterloo	(SIAE)	91/92
BELGIO FRANC.	Coppia Aperta	Bruxelles	(SIAE)	86/87
BELGIO FRANC.	Coppia Aperta	Liege/Namun	(SIAE)	87/88
BELGIO FRANC.	Coppia Aperta	Liege/Namur/Fronton	(SIAE)	88/89
BELGIO FRANC.	Coppia Aperta	Gembloux/Andenne/Liege/Aour	(SIAE)	89/90
BELGIO FRANC.	Coppia Aperta	Mons	(SIAE)	89/90
BELGIO FRANC.	Coppia Aperta	Lieges	(SIAE)	90/91
BELGIO FRANC.	Coppia Aperta	Charleroi	(SIAE)	90/91
BELGIO FRANC.	Coppia Aperta	Ailon	(SIAE)	92/93
BELGIO FRANC.	Elisabella	Bruxelles/Buizingen	(SIAE)	85/86
BELGIO FRANC.	Elisabella	Charleroi/Aour	(SIAE)	87/88
BELGIO FRANC.	Fabulazzo Osceno	Bruxelles	ASBL/Kamijn-Jan de Clair	84/85

BELGIO FRANC.	Fabulazzo Osceno	Bruxelles		90/91
BELGIO FRANC.	Farse/Marcolla	Mouliers	Gruppo del liceo	77/78
BELGIO FRANC.	Farse/Tre Bravi	Ciney	Théâtre Municipal	78/79
BELGIO FRANC.	Farse/Uomo nudo		(SIAE)	83/84
BELGIO FRANC.	Farse/Uomo nudo	Bruxelles	(SIAE)	87/88
BELGIO FRANC.	Fine del mondo	Bruxelles	Sans Souci	78/79
BELGIO FRANC.	Funerale del padrone		Th Pop de Jurassenen	79/80
BELGIO FRANC.	Funerale del padrone	St Midard	Th Amateur St Midard	84/85
BELGIO FRANC.	Grande Pantomima	tour	(SACD)	74/75
BELGIO FRANC.	Guerra Popolo in Cile	Bruxelles/Liege/Arerstal	Nouvelle Scene	73/74
BELGIO FRANC.	Isabella	Bruxelles/Aour	Th National de Belgique	70/71
BELGIO FRANC.	Isabella	Bruxelles/Aour	Th National de Belgique	71/72
BELGIO FRANC.	Isabella	Braine	Théâtre Municipal	82/83
BELGIO FRANC.	Isabella	Bruxelles/Waterloo	(SIAE)	84/85
BELGIO FRANC.	Isabella	Liege	(SIAE)	88/89
BELGIO FRANC.	Isabella	Tellin	(SIAE)	90/91
BELGIO FRANC.	Isabella	Liegi	(SIAE)	91/92
BELGIO FRANC.	L'operaio conosce	Bruxelles	(SIAE)	83/84
BELGIO FRANC.	Misteri Apocrifi	Bruxelles	(SIAE)	85/86
BELGIO FRANC.	Misteri Apocrifi	Liege	(SIAE)	86/87
BELGIO FRANC.	Misteri Apocrifi	Tourcoing	(SIAE)	90/91
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Bruxelles/Aour	Nouvelle Scene	72/73
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Bruxelles/Aour	Nouvelle Scene	73/74
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Bruxelles/Aour	Nouvelle Scene	74/75
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Limousin	Centre Theatral	75/76
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Bruxelles	Circle Dramatique	75/76
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo		(SIAE)	78/79
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo		(SIAE)	80/81
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Bruxelles	(SIAE)	81/82
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Ath	Groupe Jeunesse Poétique	82/83
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Bruxelles/Aour	Nouvelle Scene	82/83
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Bruxelles/Aour	Nouvelle Scene	83/84
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Bruxelles	Groupe Faces	84/85
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Charleroi	Th de Lundi de Jambes	86/87
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Liegi/Menen/Namur	(SIAE)	87/88
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Bruxelles/Aour	Groupe Faces	87/88
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Veurne	(SIAE)	88/89
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Dour	Inst. de la Ste Union	89/90
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Bruxelles	(SIAE)	90/91
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Verviers	(SIAE)	90/91
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Mons	(SIAE)	91/92
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Liege	(SIAE)	91/92
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Namur	(SIAE)	91/92
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Liege	(SIAE)	92/93
BELGIO FRANC.	Mistero Buffo	Seraing	(SIAE)	92/93
BELGIO FRANC.	Non si paga	Bruxelles	Nicole Colchat/T. Ciné Rio	79/80
BELGIO FRANC.	Non si paga	Bruxelles/Aour	Nicole Colchat	80/81
BELGIO FRANC.	Non si paga	Liegi/Bruxelles	Sans Souci	80/81
BELGIO FRANC.	Non si paga	Louvain	(SIAE)	81/82
BELGIO FRANC.	Non si paga	Seraing	Athénée Foyal	85/86
BELGIO FRANC.	Non si paga	Bruxelles	(SIAE)	87/88
BELGIO FRANC.	Non si paga	Gembloux	(SIAE)	88/89
BELGIO FRANC.	Settimo	Bruxelles/Aour	Th. National de Belgique	69/70
BELGIO FRANC.	Settimo	Bruxelles/Aour	Th. National de Belgique	70/71

BELGIO FRANC. Settimo	Bruxelles/Aour	Th. National de Belgique	71/72
BELGIO FRANC. Settimo	Bruxelles/Aour	Th. National de Belgique	76/77
BELGIO FRANC. Settimo	Bruxelles	Groupe D'Edipe	84/85
BELGIO FRANC. Settimo		Athenée Royal	86/87
BELGIO FRANC. Signora da buttare	Bruxelles/Aour	Th. National de Belgique	66/69
BELGIO FRANC. Signora da buttare	Bruxelles	produzione televisiva	69/70
BELGIO FRANC. Signora da buttare	Eupen/Bruxelles	Th. National de Belgique	69/70
BELGIO FRANC. Signora da buttare	Charleroi	Institut St. André	83/84
BELGIO FRANC. Signora da buttare	Waterloo/tournée	Th. National de Belgique	83/84
BELGIO FRANC. Signora da buttare	Mouscron	(SIAE)	90/91
BELGIO FRANC. Tigre	Bruxelles	ASBL/Karmijn-Jan de Clair	84/85
BELGIO FRANC. Tigre		Colletif 2000	87/88
BELGIO FRANC. Tigre	Bruxelles	Troupe Meia Preta	91/92
BELGIO FRANC. Tutta casa	Bruxelles/Parigi	Sans Souci	77/78
BELGIO FRANC. Tutta casa	Bruxelles	Th. Ciné Rio	78/79
BELGIO FRANC. Tutta casa	Bruxelles/Parigi		79/80
BELGIO FRANC. Tutta casa	Bruxelles	Sans Souci	80/81
BELGIO FRANC. Tutta casa	La Louviere	(SIAE)	85/86
BELGIO FRANC. Tutta casa	Bruxelles	CDL-Nouveau Th.de Belgique	86/87
BELGIO FRANC. Tutta casa	Liegi	Les Comedians Animateurs	88/89

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
BRASILE	Anarchico	Rio de Jan./our	Teatro dos Cuatro	80/81
BRASILE	Anarchico	San Paolo	Fagundes/T.B.C.	82/83
BRASILE	Anarchico	Alegre/Curitiba/Campinas	Fagundes	83/84
BRASILE	Anarchico	Salvador/our	Fagundes	84/85
BRASILE	Anarchico	San Paolo	Lenine Tavares/T.B.C.	84/85
BRASILE	Anarchico	San Paolo	LTDA/Teatro Titita	84/85
BRASILE	Anarchico	San Paolo	Fagundes/Jardel F	86/87
BRASILE	Anarchico	San Paolo	Fagundes/C. Artistica	87/88
BRASILE	Anarchico	Campinas	University Group	88/89
BRASILE	Arcangeli	Rio de Janeiro	A. de Bonis-Caroneiro	84/85
BRASILE	Arlecchino	Campinas	Fora do Serio/Mendes	88/89
BRASILE	Arlecchino	Campinas	Fora do Serio/Mendes	89/90
BRASILE	Coppia Aperta	Rio de Jan./San Paolo	Herson Capri	84/85
BRASILE	Coppia Aperta	Rio de Jan./San Paolo	Herson Capri	85/86
BRASILE	Coppia Aperta		Francisco Gedivan	86/87
BRASILE	Coppia Aperta	Curitiba	Dram.Independ./Guaira	88/89
BRASILE	Coppia Aperta	San Paolo/our	Capela/P.C. Magno	88/89
BRASILE	Coppia Aperta	Belo Horizonte	Exp. O Palco/T. Oficial	89/90
BRASILE	Coppia Aperta	B. Horizonte/our	Capela/T. Marilla	89/90
BRASILE	Coppia Aperta	Divinopolis	Exp. O Palco/Theatron	90/91
BRASILE	Coppia Aperta	B. Horizonte/our	BCO De Ideias/T. Oficial	90/91
BRASILE	Coppia Aperta		Malú Rocha	91/92
BRASILE	Coppia Aperta	Belo Horizonte	Experimentando O Palco	92/93
BRASILE	Coppia Aperta		Malú Rocha	92/93
BRASILE	Fabulazzo Osceno		Roberto Vignati	89/90
BRASILE	Fabulazzo Osceno		Roberto Vignati	90/91
BRASILE	Farse/Morto da vendere	Municipal/San Paolo	(SIAE)	82/83
BRASILE	Farse/Morto da vendere	Rio de Jan./Preto Jan	(SIAE)	83/84
BRASILE	Farse/Non tutti i ladri		Simona Vidal	84/85
BRASILE	Farse/Non tutti i ladri	Curitiba	Grupo Italo Brasileiro	88/89
BRASILE	Isabella	Rio de Janeiro	Joao Batista Pinheiro	84/85
BRASILE	Isabella	San Paolo	Joao Batista Pinheiro	85/86
BRASILE	Isabella	Rio de Janeiro	Joao Batista Pinheiro	86/87
BRASILE	L'operaio conosce		Cooperativa Paulista	89/90
BRASILE	L'operaio conosce		Cooperativa Paulista	90/91
BRASILE	Marijuana	Copacabana	Calabria/Petraglia	92/93
BRASILE	Marijuana		Calabria/Petraglia	93/94
BRASILE	Misteri Apocriti	San Paolo	(SIAE)	81/82
BRASILE	Mistero Buflo	Rio de Janeiro	Juca de Oliveira Prod.	90/91
BRASILE	Mistero Buflo	Rio de Janeiro	Juca de Oliveira Prod.	91/92
BRASILE	Mistero Buflo	Rio de Janeiro	Juca de Oliveira Prod.	92/93
BRASILE	Non si paga	San Paolo/our	Revi Prod./T. Taib	81/82
BRASILE	Non si paga	Rio de Janeiro	Teatro Vanucci	84/85
BRASILE	Non si paga	Rio de Janeiro	Clara Nunes	86/87
BRASILE	Non si paga	Rio de Janeiro	Dina Sfat Empreendimentos	86/87
BRASILE	Settimo	Rio de Janeiro	Herson Capri/Malú Rocha	83/84
BRASILE	Settimo		Herson Capri/Malú Rocha	84/85
BRASILE	Settimo	Rio de Jan./San Paolo	Herson Capri/Malú Rocha	85/86
BRASILE	Settimo	Rio de Janeiro	Herson Capri/Malú Rocha	86/87
BRASILE	Settimo	Rio de Janeiro	Herson Capri/Malú Rocha	87/88

BRASILE	Tigre	San Paolo	M.Vanceau	84/85
BRASILE	Tutta casa	San Paolo/tour	(SIAE)	81/82
BRASILE	Tutta casa	San Paolo	LTDA/Teatro Tiliila	83/84
BRASILE	Tutta casa	San Paolo/tour	Assobradado	83/84
BRASILE	Tutta casa	Rio de Janeiro	S. Colafiero/T. Senac	83/84
BRASILE	Tutta casa	San Paolo/tour	Assobradado	84/85
BRASILE	Tutta casa	Mirassol	Casa da Cultura/S. Pedro	84/85
BRASILE	Tutta casa	Brasilia/B. Horizonte	Denise Stoklos	84/85
BRASILE	Tutta casa	Rio de Janeiro/P. Alegre	S. Colafiero/Senac	84/85
BRASILE	Tutta casa	San Paolo/tour	S. Colafiero/Hilton	85/86
BRASILE	Tutta casa	Rio de Janeiro/tour	Denise Stoklos/Arena	85/86
BRASILE	Tutta casa		Pera e Pessoa	85/86
BRASILE	Tutta casa	Rio de J./Florianopolis	Denise Stoklos/Da Barra	88/89
BRASILE	Tutta casa	P. Alegre	Hifi Prod.	88/89
BRASILE	Tutta casa	B. Horizonte	Teatro Marifa	90/91
BRASILE	Tutta casa	Divinopolis	Exp. O Palco/Theatron	90/91
BRASILE	Tutta casa	San Paolo	Roberto Vignati	92/93
BRASILE	Tutta casa		Roberto Vignati	93/94
BRASILE	Tutti uniti	Laguna	(SIAE)	90/91

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
BULGARIA	Anarchico	Sofia	Theatre de la Satyre	81/82
BULGARIA	Anarchico		Handjiev Pecheva	83/84
BULGARIA	Anarchico	Bourgas	Theatre Bourgas	84/85
BULGARIA	Anarchico	Bourgas	Theatre Bourgas	85/86
BULGARIA	Arcangeli	Sofia	Handjiev Pecheva	81/82
BULGARIA	Arcangeli	Sofia/tour	T. Pop. della Gioventù	82/83
BULGARIA	Arcangeli	Sofia/tour	T. Pop. della Gioventù	83/84
BULGARIA	Arcangeli	Sofia/tour	T. Pop. della Gioventù	84/85
BULGARIA	Arcangeli	Sofia	T. Pop. della Gioventù	85/86
BULGARIA	Arcangeli	Sofia/tour	T. Pop. della Gioventù	86/87
BULGARIA	Arcangeli	Gabrovo	NTM	87/88
BULGARIA	Arcangeli	Gabrovo	NTM	88/89
BULGARIA	Arcangeli	Sofia	NTM	89/90
BULGARIA	Arcangeli	Sofia	NTM	90/91
BULGARIA	Chi ruba un piede	Sofia	Theatre de la Satyre	83/84
BULGARIA	Chi ruba un piede	Sofia/tour	Theatre de la Satyre	84/85
BULGARIA	Chi ruba un piede	Sofia/tour	Theatre de la Satyre	85/86
BULGARIA	Chi ruba un piede	Sofia/tour	Theatre de la Satyre	86/87
BULGARIA	Chi ruba un piede	Sofia/tour	Theatre de la Satyre	87/88
BULGARIA	Chi ruba un piede	Sofia/tour	Theatre de la Satyre	88/89
BULGARIA	Chi ruba un piede	Sofia/tour	Theatre de la Satyre	89/90
BULGARIA	Chi ruba un piede	Sofia/tour	Theatre de la Satyre	90/91
BULGARIA	Chi ruba un piede		JUS AUTOR	91/92
BULGARIA	Clacson	Haskovo	Theatre Haskovo	86/87
BULGARIA	Clacson	Haskovo	Theatre Haskovo	87/88
BULGARIA	Clacson	Haskovo	Theatre Haskovo	88/89
BULGARIA	Clacson	Haskovo	Theatre Haskovo	89/90

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE
CANADA	Anarchico		Atelier de Sherbrooke	80/81
CANADA	Anarchico	Toronto	SFMT/Open Circle Th.	80/81
CANADA	Anarchico	Calgary	University of Calgary	81/82
CANADA	Anarchico	Toronto	(SIAE)	81/82
CANADA	Anarchico	Ottawa	Theatre Grande Corvée	85/86
CANADA	Anarchico	Ottawa	Theatre Port Royal	85/86
CANADA	Anarchico	Edmonton	Tiger Hill Theatre	87/88
CANADA	Arcangeli	Montreal	Theatre Nouveau Monde	71/72
CANADA	Arcangeli	Montreal	Theatre Nouveau Monde	72/73
CANADA	Arcangeli	Montreal	Les Gens d'en Bas	82/83
CANADA	Arcangeli	Montreal/Ottawa	André Brassard	87/88
CANADA	Clacson	Toronto		86/87
CANADA	Clacson			87/88
CANADA	Coppia Aperta	Montreal	Qual'sôus	84/85
CANADA	Coppia Aperta	tour	Qual'sous	85/86
CANADA	Coppia Aperta	Rimousky	(SIAE)	90/91
CANADA	Farse/Cadaveri	Windsor	University of Windsor	81/82
CANADA	Farse/Ambianchini		(SIAE)	80/81
CANADA	Farse/Morto da vendere	Windsor	New Theatre	82/83
CANADA	Farse/Non tutti i ladri	Calgary	University of Calgary	79/80
CANADA	Farse/Tre Bravi, Uomo nudo	Windsor	University of Windsor	75/75
CANADA	Farse/Uomo nudo		(SIAE)	80/81
CANADA	L'operaio conosce	Ottawa	(SIAE)	84/85
CANADA	Mistero Buffo	Montreal	Theatre Nouveau Monde	73/74
CANADA	Mistero Buffo	Montreal	Theatre du Vieux Quebec	81/82
CANADA	Mistero Buffo	Ottawa	Theatre Port Royal	85/86
CANADA	Mistero Buffo	Ottawa	Theatre Grande Corvée	86/87
CANADA	Non si paga	Montreal	Theatre du Rideau Vert	80/81
CANADA	Non si paga		Ass. Quebecoise du Jeune	80/81
CANADA	Non si paga	Montreal	Les Gens d'en Bas	81/82
CANADA	Non si paga	Toronto	L.A.M.T./Open Circle Th.	81/82
CANADA	Non si paga	Montreal	Troupe de Caraquet	82/83
CANADA	Non si paga	Montreal	Dawson College	82/83
CANADA	Non si paga	Quebec	J.J. Boutet	83/84
CANADA	Non si paga	Brunswick	T.N.	85/86
CANADA	Non si paga	Vancouver	Ist. Italiano Cultura	89/90
CANADA	Non si paga	La Victoria	(SIAE)	90/91
CANADA	Non si paga	Quebec	Théâtre Calypso Inc	92/93
CANADA	Signora da buttare	Montreal	Theatre Municipal	69/70
CANADA	Signora da buttare	Montreal	Th. Nouveau Monde	72/73
CANADA	Tutta casa	Toronto	HT Studios	82/83
CANADA	Tutta casa	Montreal	Th de l'Ouvrage	83/84
CANADA	Tutta casa/Madre	Quebec	(SIAE)	84/85
CANADA	Tutta casa	Montreal		85/86
CANADA	Tutta casa/Stupro, Madre	Toronto	Toronto Other Theatre	87/88
CANADA	Tutta casa	Quebec	Concordia University Dep. of Th	92/93

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
CECOSLOVACCHIA	Anarchico	Praga	T. Stabile di Praga	83/84
CECOSLOVACCHIA	Anarchico		Statni Divadlo Ostrava	89/90
CECOSLOVACCHIA	Anarchico		Statni Divadlo Ostrava	90/91
CECOSLOVACCHIA	Arcangeli			62/63
CECOSLOVACCHIA	Arcangeli			73/74
CECOSLOVACCHIA	Chi ruba un piede	Nitra	Divadlo Andreja Bagara	76/77
CECOSLOVACCHIA	Chi ruba un piede	Nitra	Divadlo Andreja Bagara	77/78
CECOSLOVACCHIA	Chi ruba un piede		LITA	83/84
CECOSLOVACCHIA	Coppia Aperta	Praga	Zednicek	87/88
CECOSLOVACCHIA	Coppia Aperta		Prazske Kulturni Stredisko	87/88
CECOSLOVACCHIA	Coppia Aperta		LITA	89/90
CECOSLOVACCHIA	Coppia Aperta	tour	T. Madàch (in ungherese)	90/91
CECOSLOVACCHIA	Coppia Aperta		Divadlo J.C. Tajavskeho	90/91
CECOSLOVACCHIA	Coppia Aperta		produzione televisiva	90/91
CECOSLOVACCHIA	Coppia Aperta		Divadlo J.C. Tajavskeho	91/92
CECOSLOVACCHIA	Coppia Aperta		Divadlo J.C. Tajavskeho	92/93
CECOSLOVACCHIA	Coppia Aperta	Bratislava	T° Korzo '90	92/93
CECOSLOVACCHIA	Coppia Aperta	Bratislava	produzione televisiva	92/93
CECOSLOVACCHIA	Isabella	Brno	Na Provazku	72/73
CECOSLOVACCHIA	Isabella	Cheb	Zapadoceske/Divadlo	72/73
CECOSLOVACCHIA	Isabella	Brno	Na Provazku	73/74
CECOSLOVACCHIA	Isabella	Brno	Na Provazku	74/75
CECOSLOVACCHIA	Isabella	Brno	Na Provazku	75/76
CECOSLOVACCHIA	Isabella	Brno	Na Provazku	76/77
CECOSLOVACCHIA	Isabella		Realistické divadlo	91/92
CECOSLOVACCHIA	Isabella		Realistické divadlo	92/93
CECOSLOVACCHIA	Mistero Buffo	Brno	Na Provazku	77/78
CECOSLOVACCHIA	Mistero Buffo	Brno	Na Provazku	78/79
CECOSLOVACCHIA	Mistero Buffo	Brno	Na Provazku	79/80
CECOSLOVACCHIA	Mistero Buffo		Karlovy Vary/V. Nezval	79/80
CECOSLOVACCHIA	Mistero Buffo	Brno	Na Provazku	80/81
CECOSLOVACCHIA	Mistero Buffo	Brno	Na Provazku	81/82
CECOSLOVACCHIA	Mistero Buffo	Praga	Jiri Schindl	84/85
CECOSLOVACCHIA	Mistero Buffo		Vychodoceske loutkové DRÁK	89/90
CECOSLOVACCHIA	Mistero Buffo	Praga	produzione televisiva	90/91
CECOSLOVACCHIA	Mistero Buffo		Vychodoceske loutkové DRÁK	90/91
CECOSLOVACCHIA	Mistero Buffo		Vychodoceske loutkové DRÁK	91/92
CECOSLOVACCHIA	Mistero Buffo	Praga	Divadlo Na Zábradlí	92/93
CECOSLOVACCHIA	Non si paga		produzione televisiva	78/79
CECOSLOVACCHIA	Non si paga			91/92
CECOSLOVACCHIA	Non si paga			92/93
CECOSLOVACCHIA	Pum Pum		produzione televisiva	79/80
CECOSLOVACCHIA	Settimo			67/68
CECOSLOVACCHIA	Settimo		(ETI)	79/80

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
CILE	Anarchico	Santiago	(SIAE)	82/83
CILE	Anarchico	Santiago	C. Martinez	85/86
CILE	Anarchico	Santiago	Medina/La Musarana	85/88
CILE	Coppia Aperta	Santiago	Carla Christi	85/86
CILE	Coppia Aperta	Santiago	Carla Christi	86/87
CILE	Coppia Aperta	Santiago	Carla Christi	87/88
CILE	Coppia Aperta	Santiago	Carla Christi	88/89
CILE	Coppia Aperta	Santiago	Carla Christi/ Teatro del Alma	92/93
CILE	Giomata qualunque	Santiago	Diana Sanz Fernandez	92/93
CILE	Giomata qualunque	Santiago	Carla Christi/ Teatro del Alma	92/93
CILE	Giomata qualunque	Santiago/Tour	Christian Villareal	93/94
CILE	Non si paga	Santiago	Medina/La Musarana	85/86
CILE	Non si paga	Santiago	Carla Christi	85/86
CILE	Tutta casa	Santiago	(SIAE)	82/83
CILE	Tutta casa	Santiago	Carla Christi	83/84
CILE	Tutta casa	Santiago	Carla Christi	84/85
CILE	Tutta casa		Oscar Olavarria	87/88

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
CINA	Non si paga	Honk Kong	Kathy Wai	84/85
CINA	Parti femminili	Hong Kong	Chung Ying Th.	89/90

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
DANIMARCA	Anarchico	Copenagen	Fiol Teater	72/73
DANIMARCA	Anarchico	Aarhus/Aalborg	Svalegagen Teater	73/74
DANIMARCA	Anarchico	Copenaghen/Svendborg	Fiol Teater	75/76
DANIMARCA	Anarchico	Odense/Aour	Odense Teater	80/81
DANIMARCA	Anarchico	Copenaghen	Det Danske Teater	86/87
DANIMARCA	Arcangeli	Aarhus	Aarhus Teater	64/65
DANIMARCA	Arcangeli	Copenaghen	Gladsaxe Teater	69/70
DANIMARCA	Chi ruba un piede	Copenaghen	Folke Teater	66/67
DANIMARCA	Clacson	Copenaghen/Aalborg	Ved Sorte Hest Teater	82/83
DANIMARCA	Clacson	Odense	Odense Teater	83/84
DANIMARCA	Coppia Aperta	Copenaghen/Aour	Deg Danske Teater	88/89
DANIMARCA	Coppia Aperta	Odense	Odense Teater	88/89
DANIMARCA	Coppia Aperta	Copenaghen	Teater Ved Sorpehes	88/89
DANIMARCA	Elisabetta	Odense	Odense Teater	86/87
DANIMARCA	Farse/Cadaveri	Copenaghen	Fiol Teater	62/63
DANIMARCA	Farse/Cadaveri		produzione radiofonica	77/78
DANIMARCA	Farse/Ambianchini		Kolding Teaterfound	65/66
DANIMARCA	Farse/Ambianchini		produzione radiofonica	66/67
DANIMARCA	Farse/Ambianchini	Copenaghen	TU Teater	67/68
DANIMARCA	Farse/Ambianchini		produzione televisiva	68/69
DANIMARCA	Farse/Marcolla	Aarhus	Landssteater	65/66

DANIMARCA	Farse/Marcolfa	Als	Lysabild Skovby	80/81
DANIMARCA	Farse/Marcolfa	Grasten	Teaterforlaget Drama	91/92
DANIMARCA	Farse/Marcolfa			
DANIMARCA	Farse/Morto da vendere	Copenaghen	Fiol Teater	62/63
DANIMARCA	Farse/Non tutti i ladri	Copenaghen	ABC Teater	62/63
DANIMARCA	Farse/Non tutti i ladri	Copenaghen	TU Teater	65/66
DANIMARCA	Farse/Non tutti i ladri		produzione televisiva	65/66
DANIMARCA	Farse/Non tutti i ladri	Copenaghen	Gladsaxe Teater	68/69
DANIMARCA	Funerale del padrone	Copenaghen	Fiol Teater	71/72
DANIMARCA	Funerale del padrone	Copenaghen	Jomfru Ane Teater	73/74
DANIMARCA	Isabella	Copenaghen	Ved Sorte Hest Teater	81/82
DANIMARCA	Isabella	Aarhus	Aarhus Teater	84/85
DANIMARCA	L'operaio conosce	Copenaghen	Fiol Teater	70/71
DANIMARCA	Marijuana	Aalborg	Jomfru Ane Teater	79/80
DANIMARCA	Mistero Buffo	Odense	Banden	80/81
DANIMARCA	Mistero Buffo	Aarhus	Byens Abne Scene	87/88
DANIMARCA	Nascita del giullare	Copenaghen	Ved Sorte Hest Teater	79/80
DANIMARCA	Non si paga	Funen	Baggardsteater	77/78
DANIMARCA	Non si paga	Copenaghen/Thorshavn	Ved Sorte Hest T./Grima T	78/79
DANIMARCA	Non si paga	Isole Faeroe	Comp. amatoriale	78/79
DANIMARCA	Non si paga	Aarhus	Aarhus Teater	79/80
DANIMARCA	Non si paga	Copenaghen/Aour	Det Danske Teater	88/89
DANIMARCA	Ordine per DIO.000	Copenaghen	Fiol Teater	74/75
DANIMARCA	Ratto Francesca	Copenaghen	Gladsaxe Teater	88/89
DANIMARCA	Settimo	Aalborg	Stadsteater	70/71
DANIMARCA	Settimo	Copenaghen	Det Kongelige	72/73
DANIMARCA	Settimo	Aarhus	Aarhus Teater	75/76
DANIMARCA	Settimo	Aalborg	Aalborg Teater	87/88
DANIMARCA	Settimo	Odense	Odense Teater	89/90
DANIMARCA	Settimo	Odense	Odense Teater	90/91
DANIMARCA	Sghignazzo	Copenaghen	Gladsaxe Teater	84/85
DANIMARCA	Signora da buttare		produzione televisiva	68/69
DANIMARCA	Tigre	Copenaghen	Totale Teater	83/84
DANIMARCA	Tigre	Copenaghen	produzione televisiva	84/85
DANIMARCA	Tigre	Copenaghen	produzione televisiva	85/86
DANIMARCA	Tutta casa	Copenaghen	Ved Sorte Hest Teater	79/80
DANIMARCA	Tutta casa	Isola Faeroe	Comp. amatoriale	80/81
DANIMARCA	Tutta casa		produzione televisiva	80/81
DANIMARCA	Tutta casa	Aarhus	Landsteater	81/82
DANIMARCA	Tutta casa	Odense	Banden	82/83
DANIMARCA	Tutta casa	Copenaghen/Aour	Dansk Total Teater	83/84
DANIMARCA	Tutta casa	Hillered	Annie Vindt	83/84
DANIMARCA	Tutti uniti	Copenaghen	Fiol Teater	74/75

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
ECUADOR	Signora da buttare	San Lorenzo	(SIAE)	90/91

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
FINLANDIA	Anarchico	Helsinki	Inlimi Teatteri	81/82
FINLANDIA	Anarchico	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	81/82
FINLANDIA	Anarchico	Helsinki	Inlimi Teatteri	82/83
FINLANDIA	Anarchico	Kotka	Kaupunginteatteri	82/83
FINLANDIA	Anarchico	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	82/83
FINLANDIA	Anarchico	Kotka	Kaupunginteatteri	83/84
FINLANDIA	Anarchico	Kotka	Kaupunginteatteri	84/85
FINLANDIA	Anarchico	Savonlinna	Savonlinna Kaupunginteatteri	87/88
FINLANDIA	Arcangeli	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	63/64
FINLANDIA	Arcangeli	Oulu/Aour	Kaupunginteatteri	82/83
FINLANDIA	Arcangeli	Sauvossa	Sauvon Kesateatteri	88/89
FINLANDIA	Aveva due pistole	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	64/65
FINLANDIA	Aveva due pistole		Steiner School	84/85
FINLANDIA	Chi ruba un piede	Helsinki	Lilla Teatern	66/67
FINLANDIA	Chi ruba un piede	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	66/67
FINLANDIA	Chi ruba un piede	Valkeakoske	Kaupunginteatteri	69/70
FINLANDIA	Chi ruba un piede	Helsinki	Kaupunginteatteri	77/78
FINLANDIA	Chi ruba un piede	Helsinki/Aour	Kaupunginteatteri	78/79
FINLANDIA	Chi ruba un piede	Helsinki	Kaupunginteatteri	79/80
FINLANDIA	Chi ruba un piede	Jyvaskyla	Jyvaskylan Teatteri	83/84
FINLANDIA	Clacson	Pori	Porin Teatteri	85/86
FINLANDIA	Clacson		Keravan Tyovaen Naytamo	86/87
FINLANDIA	Clacson		Rudolf Steiner School	86/87
FINLANDIA	Coppia aperta	Helsinki	Laila Teatteri	85/86
FINLANDIA	Coppia aperta	Jyvaskyla	Jyvaskylan Teatteri	86/87
FINLANDIA	Coppia aperta	Jyvaskyla	Jyvaskylan Teatteri	87/88
FINLANDIA	Coppia aperta	Kuusankoski	Kuusankosken Teatteri	87/88
FINLANDIA	Coppia aperta		Teatteri 41	87/88
FINLANDIA	Coppia aperta	Jyvaskyla/Kotka	Kaupunginteatteri	88/89
FINLANDIA	Coppia aperta	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	88/89
FINLANDIA	Coppia aperta	Tomiossa	Tomion Tyovaen Teatteri	88/89
FINLANDIA	Coppia aperta	Joensuu	Joensuu Kaupunginteatteri	89/90
FINLANDIA	Coppia aperta	Kokkola	Kokkolaw Kaupunginteatteri	89/90
FINLANDIA	Coppia aperta	Kuopio	Kuopion Kaupunginteatteri	89/90
FINLANDIA	Coppia aperta	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	89/90
FINLANDIA	Coppia aperta	Joensuu	Joensuu Kaupunginteatteri	90/91
FINLANDIA	Coppia aperta	Kokkola	Kokkolaw Kaupunginteatteri	90/91
FINLANDIA	Coppia aperta	Kuopio	Kuopion Kaupunginteatteri	90/91
FINLANDIA	Coppia aperta	Maantali		90/91
FINLANDIA	Coppia aperta	Rovanieme	Rovaniemen Kaupunginteatteri	90/91
FINLANDIA	Coppia aperta	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	90/91
FINLANDIA	Coppia aperta	Oulu	Oulu Kaupunginteatteri	91/92
FINLANDIA	Coppia aperta	Hämeenlinna	Hämeenlinnan Kaupungin Teatteri	91/92
FINLANDIA	Coppia aperta	Savonlinna	Savolinnan Kaupunginteatteri	92/93
FINLANDIA	Coppia aperta	Oulu	Oulu Kaupunginteatteri	92/93
FINLANDIA	Coppia aperta	Lohja	Teatteri Trala ry.	92/93
FINLANDIA	Elisabetta	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	85/86
FINLANDIA	Fabulazzo/Parpaja Topola	Kotka	Koktan Kaupunginteatteri	91/92
FINLANDIA	Fabulazzo/Parpaja Topola	Kotka	Koktan Kaupunginteatteri	92/93
FINLANDIA	Farse/Ambianchini	Riihima	Riihimän Teatteri	65/66

FINLANDIA	Farse/Ambianchini	Vaasa	Vaasan Teatteri	65/66
FINLANDIA	Farse/Ambianchini		Finland Keuruun Teatteri	65/66
FINLANDIA	Farse/Ambianchini	Lappeenranta	Tyovaenopisto	74/75
FINLANDIA	Farse/Ambianchini	Vili Auvinen	Tyoryhma	75/76
FINLANDIA	Farse/Ambianchini	Alastaro	Kansalaisopisto	76/77
FINLANDIA	Farse/Ambianchini		produzione televisiva	76/77
FINLANDIA	Farse/Ambianchini	Oulu	Oulas Opisto	80/81
FINLANDIA	Farse/Ambianchini	Loviisa	Harrastajateatteri	82/83
FINLANDIA	Farse/Ambianchini		Kaavin Kaiku	85/86
FINLANDIA	Farse/Ambianchini		Pitajannayttamo	86/87
FINLANDIA	Farse/Ambianchini	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	87/88
FINLANDIA	Farse/Ambianchini	Vuolijoki	Vuolijoen Nayttamoyhdistys	87/88
FINLANDIA	Farse/Ambianchini		Alkon Teattenkerho	87/88
FINLANDIA	Farse/Ambianchini		Kuoreveden nuorisoseura Nysa	87/88
FINLANDIA	Farse/Ambianchini	Helsinki	Kulttuuritalon Teatteri	90/91
FINLANDIA	Farse/Ambianchini	Maarianvaaran	Maarianvaaran nuorisoteatteri	
FINLANDIA	Farse/Marcolfa	Helsinki	Kellanteatteri	77/78
FINLANDIA	Farse/Marcolfa	Lannevede	Lanneveden Sampo	78/79
FINLANDIA	Farse/Marcolfa		Aetsan Kansalaisopisto	83/84
FINLANDIA	Farse/Marcolfa		Alkon Teattenkerho	87/88
FINLANDIA	Farse/Morto da vendere	Helsinki	Issalma Teatteri	64/65
FINLANDIA	Farse/Morto da vendere	Rauna	Kaupunginteatteri	65/66
FINLANDIA	Farse/Morto da vendere	Messukyla	Messukylan Toverit	80/81
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Lahden	Kaupunginteatteri	64/65
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Lappeenranta		64/65
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Rovaniemi		64/65
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	65/66
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri		produzione radiofonica	65/66
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Uude	Kaupunginteatteri	71/72
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Keski	Keskusammattikoulu	74/75
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Kokkola	S. Opintojärjestö	75/76
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Nummenma	Nummenmaan Tyovaen Nayttamo	78/79
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Vammala	Vammalan Teatten	78/79
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri		Alkon Teattenkerho	78/79
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Nummenma	Nummenmaan Tyovaen Nayttamo	79/80
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri		produzione televisiva	79/80
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Aanekoski	KSL Nayttamo	80/81
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Harrastaja	Harrastajateatteri	82/83
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Oulujärve	K. Naytemapiiri	82/83
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Vuolijoki	Vuolijoen Nayttamoyhdistys	84/85
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri		Kaanan Teatteri	84/85
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri		Pornaisten pohjoinen nuorisoseura	84/85
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri		KTV/naytelmakernho	85/86
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri		Timoteiteatteri	85/86
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Suonapit		86/87
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Nokun Nayttamo		87/88
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri		Pirkkalan KTV	87/88
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Lappeenranta	Nuorisoseura Rajan Nuoret Ry	88/89
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Turenki	Turengin Tyovaen Nayttamo	88/89
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri		Puruveden Kansalaisopisto	88/89
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri		Uudenkaupungin Kansalaisopisto	88/89
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Hangon	Hangon S. Kansalaisopisto	89/90

FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Suolahdesa	Suolahden Tyovaenopisto	89/90
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri		Kemijarven Nayttamovaki	89/90
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Hangon	Hangon S. Kansalaisopisto	90/91
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Helsinki	Kulttuuritalon Teatteri	90/91
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Messukyla	Messukylan Toverit	90/91
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Vettmajna	Vettmajmae Teatteri	90/91
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Viiala	Viiala Tyn naytelmakerho	91/92
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri	Vihd	Vihdin Teatteri	91/92
FINLANDIA	Farse/Non tutti i ladri		Cho Teatter	91/92
FINLANDIA	Farse/Quando sarai povero	Lahden	Teini Teatteri	85/86
FINLANDIA	Farse/Quando sarai povero	Teekkeri	Teekkariteatteri	80/81
FINLANDIA	Farse/Quando sarai povero		Viipurilaisen Osakunnan	83/84
FINLANDIA	Farse/Uomo nudo		produzione televisiva	85/86
FINLANDIA	Farse/Uomo nudo	Varkaus	Nuorisoteatteri	78/79
FINLANDIA	Farse/Uomo nudo	Helsinki	Posket On	81/82
FINLANDIA	Farse/Uomo nudo	Turku	Ylioppilasteatteri	81/82
FINLANDIA	Farse/Uomo nudo		Haminan Kansalaisopisto	85/86
FINLANDIA	Farse/Uomo nudo	Helsinki	Rantasilan Nayttamo	87/88
FINLANDIA	Farse/Uomo nudo	Helsinki	Rantasilan Nayttamo	88/89
FINLANDIA	Farse/Uomo nudo	Jyvaskyla	Ad Astra Teatteri	88/89
FINLANDIA	Farse/Uomo nudo	Jyvaskyla	Ad Astra Teatteri	89/90
FINLANDIA	Farse/Uomo nudo	Vantaalla	Tikkurilan Teatteri	91/92
FINLANDIA	Funerale del padrone	Napialan Tyovaen	Nayttamo	83/84
FINLANDIA	Funerale del padrone		Pielarsaaren Nayttamo	84/85
FINLANDIA	Marijuana	Vaasa/tour	Kaupunginteatteri	82/83
FINLANDIA	Marijuana	Helsinki	The Helsinki Student Theatre	88/89
FINLANDIA	Mistero Buffo	Helsinki	KOM Teatteri	81/82
FINLANDIA	Mistero Buffo	Helsinki	KOM Teatteri	82/83
FINLANDIA	Mistero Buffo	Helsinki	KOM Teatteri	83/84
FINLANDIA	Mistero Buffo	Kotka	Kaupunginteatteri	83/84
FINLANDIA	Mistero Buffo	Vaasa	Vaasan Teatteri	83/84
FINLANDIA	Mistero Buffo		Teatteri 41	83/84
FINLANDIA	Mistero Buffo		Theatre School	83/84
FINLANDIA	Mistero Buffo	Helsinki	KOM Teatteri	84/85
FINLANDIA	Mistero Buffo	Keski	Keski Lahden seurakunnan nayttamo	84/85
FINLANDIA	Mistero Buffo	Kokkola	Kokkolan Kaupunginteatteri	84/85
FINLANDIA	Mistero Buffo	Helsinki	KOM Teatteri	85/86
FINLANDIA	Mistero Buffo	Mikkeli	Mikkeli Teatteri	86/87
FINLANDIA	Mistero Buffo	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	86/87
FINLANDIA	Mistero Buffo	Turku	Tuomo Seppala	86/87
FINLANDIA	Mistero Buffo		Hanasaaren Kulttuurikeskus	86/87
FINLANDIA	Mistero Buffo		Fielo group	86/87
FINLANDIA	Mistero Buffo	Helsinki	Rantasilan Nayttamo	87/88
FINLANDIA	Mistero Buffo	Helsinki	Rantasilan Nayttamo	88/89
FINLANDIA	Mistero Buffo	Turku	Tuomo Seppala	88/89
FINLANDIA	Mistero Buffo	Loimaalla	Loimaan Seudun Teatteri	90/91
FINLANDIA	Non si paga	Helsinki/tour	Lilla Teatern	78/79
FINLANDIA	Non si paga	Kokkola/tour	Kaupunginteatteri	79/80
FINLANDIA	Non si paga	Tampere/tour	Tampereen Tyovaen Teatteri	80/81
FINLANDIA	Non si paga	Joensuu	Kaupunginteatteri	81/82
FINLANDIA	Non si paga	Kokkola	Kaupunginteatteri	81/82
FINLANDIA	Non si paga	Lisalm	Lisalmen Teatteri	81/82

FINLANDIA	Non si paga	Varkaus	Varkauden Teatteri	81/82
FINLANDIA	Non si paga	Kouvola	Kouvolan Teatteri	82/83
FINLANDIA	Non si paga	Savonlinna	Kaupunginteatteri	82/83
FINLANDIA	Non si paga	Savonlinna	Savonlinna Kaupungiteatteri	83/84
FINLANDIA	Non si paga	Kuusankoski	Kuusankosken Teatteri	84/85
FINLANDIA	Non si paga		Wasa Theatre	84/85
FINLANDIA	Non si paga		Wasa Theatre	85/86
FINLANDIA	Non si paga		Lahden Laurantainayttamo	86/87
FINLANDIA	Non si paga	Helsinki	Elannon Naytamo	89/90
FINLANDIA	Non si paga	Helsinki	Elannon Naytamo	90/91
FINLANDIA	Non si paga	Tomiossa	Tomion Tyovaen Teatteri	90/91
FINLANDIA	Non si paga	Lappeenranta	Lappeenrantan Kaupunginteatteri	90/91
FINLANDIA	Non si paga	Helsinki	Elannon Näyttämö	90/91
FINLANDIA	Non si paga	Lappeenranta	Lappeenrantan Kaupunginteatteri	92/93
FINLANDIA	Ratto Francesca	Helsinki	National Teatteri	87/88
FINLANDIA	Ratto Francesca	Helsinki	Suomen Kansallisteatteri	88/89
FINLANDIA	Ratto Francesca	Kotka	Kotkan Kaupungin Teatteri	88/89
FINLANDIA	Ratto Francesca		Finnish National Teatteri	88/89
FINLANDIA	Ratto Francesca	Helsinki	Suomen Kansallisteatteri	89/90
FINLANDIA	Ratto Francesca	Kansalli	Suomen Kansallisteatteri	90/91
FINLANDIA	Ratto Francesca		Tikkurilan Teatteri	91/92
FINLANDIA	Settimo	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	72/73
FINLANDIA	Settimo	Hammeeelinna/tour	Kaupunginteatteri	79/80
FINLANDIA	Settimo	Tapanila	Tyovaen Naytamo	81/82
FINLANDIA	Settimo	Lappeenranta	Kaupunginteatteri	82/83
FINLANDIA	Settimo	Turku/tour	Kaupunginteatteri	82/83
FINLANDIA	Settimo	Helsinki	TNL	83/84
FINLANDIA	Settimo	Turku/tour	Kaupunginteatteri	83/84
FINLANDIA	Settimo	Joensuu	Kaupunginteatteri	84/85
FINLANDIA	Settimo	Messukyla	Messukylan Tyovaen Nayttamo	86/87
FINLANDIA	Settimo		Salme Lihtonen	88/89
FINLANDIA	Settimo		Ruoveden Kansalaisopisto	89/90
FINLANDIA	Settimo	Kouvola	Kouvolan Teatteri	90/91
FINLANDIA	Signora da buttare	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	68/69
FINLANDIA	Signora da buttare	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	69/70
FINLANDIA	Signora da buttare	Kuopio	Yhteis Teatteri	72/73
FINLANDIA	Tutta casa	Helsinki/Tampere/tour	Suomen Kansallisteatteri	80/81
FINLANDIA	Tutta casa		Finnish National Teatteri	80/81
FINLANDIA	Tutta casa	Helsinki	KOM Teatteri	81/82
FINLANDIA	Tutta casa	Kouvola	Kouvolan Teatteri	81/82
FINLANDIA	Tutta casa		Finnish National Teatteri	81/82
FINLANDIA	Tutta casa	Helsinki	KOM Teatteri	82/83
FINLANDIA	Tutta casa	Kouvola	Kouvolan Teatteri	82/83
FINLANDIA	Tutta casa	Oulu/tour	Kaupunginteatteri	82/83
FINLANDIA	Tutta casa		Finnish National Teatteri	82/83
FINLANDIA	Tutta casa	Hameenlinna	Hameenlinnan Teatteri	83/84
FINLANDIA	Tutta casa	Pori	Porin Teatteri	83/84
FINLANDIA	Tutta casa		Finnish National Teatteri	83/84
FINLANDIA	Tutta casa	Hameenlinna	Hameenlinnan Teatteri	84/85
FINLANDIA	Tutta casa	Hyvynkaan	Hyvynkaan Teatteri	84/85
FINLANDIA	Tutta casa	Kansalli	Suomen Kansallisteatteri	84/85
FINLANDIA	Tutta casa	Rovanieme	Rovaniemen Kaupunginteatteri	84/85

FINLANDIA	Tutta casa	Seinajoki	Seinajokin Teatteri	84/85
FINLANDIA	Tutta casa		Finnish National Teatteri	84/85
FINLANDIA	Tutta casa	Helsinki	Lilla Teatern	85/86
FINLANDIA	Tutta casa	Majukka	Majukka Teatteri	85/86
FINLANDIA	Tutta casa	Rovanieme	Rovaniemen Kaupunginteatteri	85/86
FINLANDIA	Tutta casa	Seinajoki	Seinajokin Teatteri	85/86
FINLANDIA	Tutta casa	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	85/86
FINLANDIA	Tutta casa		Finnish National Teatteri	85/86
FINLANDIA	Tutta casa		Pieksamaen Teatteri	85/86
FINLANDIA	Tutta casa		Finnish National Teatteri	86/87
FINLANDIA	Tutta casa	Helsinki	Jurkka Teatteri	88/89
FINLANDIA	Tutta casa	Kouvola	Kouvolan Teatteri	88/89
FINLANDIA	Tutta casa	Tampere	Sissiteatteri	88/89
FINLANDIA	Tutta casa	Yuhdistys	Janakkalan Nuorisoteatteri	88/89
FINLANDIA	Tutta casa	Kouvola	Kouvolan Teatteri	89/90
FINLANDIA	Tutta casa	Kajaani	Kajaanin Kaupunginteatteri	90/91
FINLANDIA	Tutta casa	Kouvola	Kouvolan Teatteri	90/91
FINLANDIA	Tutta casa	Kuopio	Kuopion Teatteri	90/91
FINLANDIA	Tutta casa	Loimaalla	Laomaan Seudun Teattari	90/91
FINLANDIA	Tutta casa		Teatteri Pesa	90/91
FINLANDIA	Tutta casa/donna sola	Tampere	Tampereen Tyovaen Teatteri	90/91
FINLANDIA	Tutta casa	Joensuu	Joensuu Kaupunginteatteri	91/92

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
FRANCIA	Anarchico	La Bruyère	(SIAE)	79/80
FRANCIA	Anarchico	St. Etienne	Foyer de l'Ecole	80/81
FRANCIA	Anarchico	Limoges	(SIAE)	81/82
FRANCIA	Anarchico	Eze/Nice	(SIAE)	82/83
FRANCIA	Anarchico	Paris/tour	De la Bruyère	82/83
FRANCIA	Anarchico	Valdeblora/Valbonne	(SIAE)	82/83
FRANCIA	Anarchico		produzione televisiva	82/83
FRANCIA	Anarchico	Bordeaux/tour	(SIAE)	83/84
FRANCIA	Anarchico	Foix	(SIAE)	83/84
FRANCIA	Anarchico	Le Havre/tour	(SIAE)	83/84
FRANCIA	Anarchico	Paris	De la Bruyère	83/84
FRANCIA	Anarchico	St. Etienne/St Gauden	(SIAE)	83/84
FRANCIA	Anarchico	Limoges	Théâtre Balise	84/85
FRANCIA	Anarchico		produzione televisiva	84/85
FRANCIA	Anarchico	Aix en Provence	(SIAE)	85/86
FRANCIA	Anarchico		Théâtricul	86/87
FRANCIA	Anarchico	tour	British tour C.	87/88
FRANCIA	Anarchico		Théâtre Amateur	87/88
FRANCIA	Anarchico	Bollegarde	(SIAE)	89/90
FRANCIA	Arcangeli	Rennes/tour	Comédie de l'Ouest	67/68
FRANCIA	Arcangeli		produzione televisiva	67/68
FRANCIA	Arcangeli		(SIAE)	68/69
FRANCIA	Arcangeli	Cannes/tour	Comédies de Remparts	73/74
FRANCIA	Arcangeli	Yvoir/tour	(SIAE)	73/74
FRANCIA	Arcangeli	Paris	Théâtre Triangle	78/79
FRANCIA	Arcangeli		(SIAE)	79/80
FRANCIA	Arcangeli	Alpes Maritimes	Comédies de Remparts	81/82
FRANCIA	Arcangeli	Finistère	Théâtre de l'Instant	81/82
FRANCIA	Arcangeli	Laval	(SIAE)	82/83
FRANCIA	Aveva due pistole	Brame/Gerzatte	(SIAE)	82/83
FRANCIA	Aveva due pistole	Bellerive/Gerzat	(SIAE)	83/84
FRANCIA	Aveva due pistole	Echandens/tour	(SIAE)	84/85
FRANCIA	Aveva due pistole	Nantes/tour	(SIAE)	85/86
FRANCIA	Aveva due pistole	Noirmoutier/Touton	(SIAE)	86/87
FRANCIA	Coppia Aperta	St. Etienne	Comp. St. Etienne	84/85
FRANCIA	Coppia Aperta	Charleville	(SIAE)	85/86
FRANCIA	Coppia Aperta	Colmar/Mulhouse/Melun	(SIAE)	85/86
FRANCIA	Coppia Aperta	Drancy	(SIAE)	85/86
FRANCIA	Coppia Aperta	Lione/Marsiglia	(SIAE)	85/86
FRANCIA	Coppia Aperta	Roche sur Yon	L'Ecarquille	85/86
FRANCIA	Coppia Aperta	tour	Comp. St. Etienne	85/86
FRANCIA	Coppia Aperta	Istres/Bienne	(SIAE)	86/87
FRANCIA	Coppia Aperta	Metz	(SIAE)	86/87
FRANCIA	Coppia Aperta	Bedarieux	(SIAE)	87/88
FRANCIA	Coppia Aperta	Clemon F/Cauville/Mirande	(SIAE)	87/88
FRANCIA	Coppia Aperta	St. Jean	(SIAE)	87/88
FRANCIA	Coppia Aperta	Avignon	Festival d'Avignon	88/89
FRANCIA	Coppia Aperta	Banvoles	(SIAE)	88/89
FRANCIA	Coppia Aperta	Cardeden	(SIAE)	88/89
FRANCIA	Coppia Aperta	Le Havre/Villers/Montreal	(SIAE)	88/89

FRANCIA	Coppia Aperta	Nice/Tours	(SIAE)	88/89
FRANCIA	Coppia Aperta	Toulouse	(SIAE)	88/89
FRANCIA	Coppia Aperta	Nantes	(SIAE)	89/90
FRANCIA	Coppia Aperta	Nivance	(SIAE)	89/90
FRANCIA	Coppia Aperta	Béziers	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Coppia Aperta	Le Havre	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Coppia Aperta	Montigny	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Coppia Aperta	Montpellier/Avignon tour	Th. des Treise Vents	90/91
FRANCIA	Coppia Aperta	Nantes	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Coppia Aperta	St. Gervais	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Coppia Aperta	La Bruyère	Th. La Bruyère	90/91
FRANCIA	Coppia Aperta	Avignon	(SIAE)	91/92
FRANCIA	Coppia Aperta	Brive	(SIAE)	91/92
FRANCIA	Coppia Aperta	Calluire	(SIAE)	91/92
FRANCIA	Coppia Aperta	Ceyrat	(SIAE)	91/92
FRANCIA	Coppia Aperta	Grenoble	(SIAE)	91/92
FRANCIA	Coppia Aperta	Le Mans	(SIAE)	91/92
FRANCIA	Coppia Aperta	Lunel	(SIAE)	91/92
FRANCIA	Coppia Aperta	Port de Bouc	(SIAE)	91/92
FRANCIA	Coppia Aperta	Sarlat	(SIAE)	91/92
FRANCIA	Coppia Aperta	Aras/Calais	(SIAE)	92/93
FRANCIA	Coppia Aperta	Montpellier	Université Paul Valery Moitntpellier	92/93
FRANCIA	Coppia Aperta	Straburgo	(SIAE)	92/93
FRANCIA	Elisabetta	Alzonne/tour	(SIAE)	84/85
FRANCIA	Elisabetta	Chinon/tour	(SIAE)	84/85
FRANCIA	Elisabetta	Orleans/tour	(SIAE)	85/86
FRANCIA	Elisabetta	Lione/tour	(SIAE)	86/87
FRANCIA	Fabulazzo Osceno	St. Etienne/tour	Treteaux Luminas	85/86
FRANCIA	Farse/Cadaveri		(SIAE)	74/75
FRANCIA	Farse/Ambianchini	Dijon	Univ. di Digione	74/75
FRANCIA	Farse/Ambianchini		(SIAE)	77/78
FRANCIA	Farse/Marcolfa	Nice	Th. de la Ville	80/81
FRANCIA	Farse/Marcolfa	Valbonne/St.Laurent/tour	(SIAE)	80/81
FRANCIA	Farse/Marcolfa	Aix en Provence	(SIAE)	83/84
FRANCIA	Farse/Marcolfa	Dampierre/Gray/Jussey	(SIAE)	83/84
FRANCIA	Farse/Marcolfa	Dole/Scay/Saone	(SIAE)	84/85
FRANCIA	Farse/Marcolfa	Epinal/tour	(SIAE)	86/87
FRANCIA	Farse/Marcolfa	Dijon	(SIAE)	88/89
FRANCIA	Farse/Morto da vendere		(SIAE)	74/75
FRANCIA	Farse/Morto da vendere		(SIAE)	75/76
FRANCIA	Farse/Morto da vendere		(SIAE)	77/78
FRANCIA	Farse/Morto da vendere	Ailes/tour	(SIAE)	81/82
FRANCIA	Farse/Morto da vendere	Chartres/tour	(SIAE)	82/83
FRANCIA	Farse/Morto da vendere	Bourges/tour	(SIAE)	83/84
FRANCIA	Farse/Morto da vendere	Dole/tour	(SIAE)	83/84
FRANCIA	Farse/Morto da vendere	Jussey/Marnay/Gray	(SIAE)	83/84
FRANCIA	Farse/Morto da vendere	Nancy/tour	(SIAE)	86/87
FRANCIA	Farse/Morto da vendere	Bordeaux	(SIAE)	87/88
FRANCIA	Farse/Morto da vendere	Le Mensil	(SIAE)	88/89
FRANCIA	Farse/Morto vend., Marcolfa	La Garde	Action Cult. Provence Medit.	70/71
FRANCIA	Farse/Morto vend., Marcolfa	Arles	Th. Municipal de Artes	71/72
FRANCIA	Farse/Morto vend., Marcolfa	Avignon	Action Cult. Ollioules	72/73

FRANCIA	Farsa/Tre Bravi	Caen	Y.P. Laurent	76/77
FRANCIA	Farsa/Uomo nudo	Gray	Comp. de l'Esquil	83/84
FRANCIA	Farsa/Uomo nudo	Laval	(SIAE)	83/84
FRANCIA	Farsa/Uomo nudo	St Ghislain	(SIAE)	86/87
FRANCIA	Funerale del padrone	Nord de la France/tour	Théâtre de Liberté	78/79
FRANCIA	Funerale del padrone	Chartres	Ligne de L'Enseignement	79/80
FRANCIA	Funerale del padrone	Angeres	Th. Duoté	80/81
FRANCIA	Funerale del padrone	Morbihau	Th. Chirnère de Hennebout	80/81
FRANCIA	Funerale del padrone	Région du Tam	Les Treteaux du Languedoc	81/82
FRANCIA	Funerale del padrone		Comp. Th. de Nogen Lartaud	81/82
FRANCIA	Funerale del padrone	Roche sur Yon	L'Ecarquille	84/85
FRANCIA	Giornata qualunque	Figueres	(SIAE)	91/92
FRANCIA	Giornata qualunque	Gava	(SIAE)	91/92
FRANCIA	Giullarata		(SIAE)	74/75
FRANCIA	Isabella	Paris	produzione televisiva	70/71
FRANCIA	Isabella	Paris/Avignone	Jean Mercure/Th. de la Ville	70/71
FRANCIA	Isabella	Paris	Jean Mercure/Th. de la Ville	71/72
FRANCIA	Isabella		produzione radiofonica	73/74
FRANCIA	Isabella	Bourges	Théâtre de la Ville	79/80
FRANCIA	Isabella	Chatelleraut	Th. Pop. de Chatelleraut	79/80
FRANCIA	Isabella	tour	Le Groupe Theatro	79/80
FRANCIA	Isabella	Chateau/Thierry	Théâtre de la Mascara	80/81
FRANCIA	Isabella	La Salvetal	Théâtre de la Ville	80/81
FRANCIA	Isabella	Vignot	Troupe d'Amateur de Vignot	80/81
FRANCIA	Isabella		Tsycoum Tsycoum	80/81
FRANCIA	Isabella	Brame	(SIAE)	82/83
FRANCIA	Isabella	Gerzatte	(SIAE)	82/83
FRANCIA	Isabella	Mantes La Jolie	Centre d'Action cult.	82/83
FRANCIA	Isabella	Bellerive sur Allier	Amicale Laïque de Bellerive	83/84
FRANCIA	Isabella	Clemon Ferrand/tour	(SIAE)	83/84
FRANCIA	Isabella	Toulon	Le Theatre de la Chillière	83/84
FRANCIA	Isabella	Benevent	Club Th. Benevent	84/85
FRANCIA	Isabella	Condat/tour	(SIAE)	84/85
FRANCIA	Isabella	Cuincy	La Cabache de Cuincy	84/85
FRANCIA	Isabella	Gap/Nantes	(SIAE)	84/85
FRANCIA	Isabella	Lorient/tour	(SIAE)	84/85
FRANCIA	Isabella	Nantes/tour	(SIAE)	84/85
FRANCIA	Isabella	Orbes/Echandens	(SIAE)	84/85
FRANCIA	Isabella	Reims/Charleroi	(SIAE)	84/85
FRANCIA	Isabella	St. Sebastien/Loire	Omega Theatre	84/85
FRANCIA	Isabella	Toulon	Féd. des Oeuvres Laiques	84/85
FRANCIA	Isabella	Noirmoutier/Macon	Le Cie Vents et Marées	85/86
FRANCIA	Isabella	Noirmoutier	Le Cie Vents et Marées	88/89
FRANCIA	Isabella	Grenoble	(SIAE)	92/93
FRANCIA	Isabella	St. Denis	(SIAE)	92/93
FRANCIA	L'operaio conosce	Laon/tour	(SIAE)	80/81
FRANCIA	L'operaio conosce	Turenne	(SIAE)	80/81
FRANCIA	L'operaio conosce	Laon/St. Quentin/tour	(SIAE)	81/82
FRANCIA	L'operaio conosce	Moustier	Théâtre Municipal	81/82
FRANCIA	L'operaio conosce	La Bruyère	(SIAE)	82/83
FRANCIA	L'operaio conosce	La Bruyère/tour	(SIAE)	83/84
FRANCIA	L'operaio conosce	Aix en Provence/tour	(SIAE)	84/85

FRANCIA	L'operaio conosce	Mt. de Marsan/Foix	(SIAE)	85/86
FRANCIA	L'operaio conosce		produzione televisiva	85/86
FRANCIA	L'operaio conosce	Saint Gaudens	(SIAE)	86/87
FRANCIA	L'operaio conosce	Besançon	(SIAE)	91/92
FRANCIA	Legami pure		(SIAE)	78/79
FRANCIA	Legami pure		(SIAE)	79/80
FRANCIA	Legami pure		(SIAE)	80/81
FRANCIA	Legami pure	Amac Pompadour	(SIAE)	81/82
FRANCIA	Legami pure	Bagnols	(SIAE)	81/82
FRANCIA	Legami pure	Lorient	(SIAE)	81/82
FRANCIA	Legami pure	Servian	(SIAE)	81/82
FRANCIA	Legami pure	St. Georges	(SIAE)	81/82
FRANCIA	Legami pure	Terguier	(SIAE)	81/82
FRANCIA	Legami pure	Dammadra	(SIAE)	82/83
FRANCIA	Legami pure	Die	(SIAE)	82/83
FRANCIA	Legami pure	St. Quentin/tour.	(SIAE)	82/83
FRANCIA	Legami pure	Toul/Risery	(SIAE)	82/83
FRANCIA	Legami pure	La Roche	(SIAE)	83/84
FRANCIA	Legami pure	Bertrix	(SIAE)	84/85
FRANCIA	Legami pure	Les Herbiers	(SIAE)	84/85
FRANCIA	Legami pure	Dompiere	(SIAE)	85/86
FRANCIA	Legami pure	Fontenay	(SIAE)	85/86
FRANCIA	Legami pure	La Genetouze	(SIAE)	85/86
FRANCIA	Legami pure	Laval	(SIAE)	85/86
FRANCIA	Legami pure	Mouchamps	(SIAE)	85/86
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Strasburgo	(SIAE)	79/80
FRANCIA	Misteri Apocrifi		(SIAE)	80/81
FRANCIA	Misteri Apocrifi		(SIAE)	81/82
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Fontenay	(SIAE)	83/84
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Cavalaire	(SIAE)	84/85
FRANCIA	Misteri Apocrifi	La Garde/Valence	(SIAE)	84/85
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Villejuif	(SIAE)	84/85
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Avignon	Festival d'Avignon	85/86
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Bellegarde/tour	(SIAE)	85/86
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Miramas	(SIAE)	85/86
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Arras/tour	(SIAE)	86/87
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Grenoble/Malissol	(SIAE)	86/87
FRANCIA	Misteri Apocrifi	La Garde	(SIAE)	86/87
FRANCIA	Misteri Apocrifi	La Louviere	(SIAE)	86/87
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Montellimar	(SIAE)	86/87
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Annecy	(SIAE)	87/88
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Avignon	Festival d'Avignon	87/88
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Dijon/Martigues/Ploufragan	(SIAE)	87/88
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Seine/Creteil/tour	(SIAE)	87/88
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Strasburgo/tour	(SIAE)	87/88
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Vernissieux	(SIAE)	87/88
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Argentat	(SIAE)	88/89
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Arles	(SIAE)	88/89
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Avignon	Festival d'Avignon	88/89
FRANCIA	Misteri Apocrifi	St. Etienne/tour	(SIAE)	88/89
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Cannes/Nice/tour	(SIAE)	88/89
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Issoire/tour	(SIAE)	88/89

FRANCIA	Misteri Apocrifi	Aixen	(SIAE)	89/90
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Avignon/Dreux/tour	(SIAE)	89/90
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Boubonne	(SIAE)	89/90
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Brive	(SIAE)	89/90
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Lille	(SIAE)	89/90
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Paris	(SIAE)	89/90
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Tulle	(SIAE)	89/90
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Besançon/Aguilcourt	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Bollene	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Brest	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Champagnol/Vouziers/Dampa	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Chartres	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Crotenay	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Dijon/Salans	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Dinard	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Foucherans	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Le Rheu	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Limoges	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Montmiral	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Morley	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Niort	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Reims	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Strasburgo	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Auxerre/Coimbra	(SIAE)	91/92
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Avignon/Dole/Castres	(SIAE)	91/92
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Besançon/Nevers	(SIAE)	91/92
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Orange	(SIAE)	91/92
FRANCIA	Misteri Apocrifi	Reims	(SIAE)	91/92
FRANCIA	Mistero Buffo	Avignon/tour	(SACD)	72/73
FRANCIA	Mistero Buffo	Paris/Besançon	(SACD)	73/74
FRANCIA	Mistero Buffo	Caen/tour	M. Dubois/Comédie de Caen	74/75
FRANCIA	Mistero Buffo	Clemon Ferrand	Th. Action de Prairalle	74/75
FRANCIA	Mistero Buffo	Strasburgo/tour	(SACD)	74/75
FRANCIA	Mistero Buffo	tour	(SIAE)	75/76
FRANCIA	Mistero Buffo	Dijon/Cluny/tour	Group Rég. d'Action Theatral	77/78
FRANCIA	Mistero Buffo	tour	(SIAE)	77/78
FRANCIA	Mistero Buffo	Valence/tour	Spect. Vallée du Rhone	77/78
FRANCIA	Mistero Buffo		Le Baladins du Rhin/Th.Pop.	77/78
FRANCIA	Mistero Buffo	Auxerre	Centre d'animation d'Auxerre	78/79
FRANCIA	Mistero Buffo	Genovillac	F R J P.	78/79
FRANCIA	Mistero Buffo	Porrenty	Treteaux du Midi	78/79
FRANCIA	Mistero Buffo	Strasburgo/tour	(SIAE)	78/79
FRANCIA	Mistero Buffo	Bordeaux/Gradignan	GFAT de Bordeaux	79/80
FRANCIA	Mistero Buffo	Laon	Théâtre Municipal	79/80
FRANCIA	Mistero Buffo	Strasburgo/tour	(SIAE)	79/80
FRANCIA	Mistero Buffo	Valence	Comp. Th. des Margandiers	79/80
FRANCIA	Mistero Buffo	Valence/Bordeaux	Comp.L'Archipel de Gradignan	79/80
FRANCIA	Mistero Buffo	Béthune	Comp. de la Remontrance	80/81
FRANCIA	Mistero Buffo	Faches Thumes	(SIAE)	80/81
FRANCIA	Mistero Buffo	Franche	Comp. de l'Esquif	80/81
FRANCIA	Mistero Buffo	Paris	Treteaux du Midi	80/81
FRANCIA	Mistero Buffo	Région de Lille	Comp. de la Folle Avoine	80/81

FRANCIA	Mistero Buffo	Villers les Nancy	Le Centre Loisirs et Culture	80/81
FRANCIA	Mistero Buffo	Agen	Théâtre amateur d'Agen	81/82
FRANCIA	Mistero Buffo	Artes/La Rochelle	Th. la Calade de Artes	81/82
FRANCIA	Mistero Buffo	Bagnols/tour	(SIAE)	81/82
FRANCIA	Mistero Buffo	Montpellier/Languedoc	Le Th. d'un Jour	81/82
FRANCIA	Mistero Buffo	Paris	Treteaux du Midi	81/82
FRANCIA	Mistero Buffo	Somain	L'amicale laique de Somain	81/82
FRANCIA	Mistero Buffo	Valence	Théâtre de Margandiers	81/82
FRANCIA	Mistero Buffo	Villeneuve/tour	(SIAE)	81/82
FRANCIA	Mistero Buffo	Castres/tour	(SIAE)	82/83
FRANCIA	Mistero Buffo	Gujan Mestras	(SIAE)	82/83
FRANCIA	Mistero Buffo	Lille/tour	Comp. de la Folle Avoine	82/83
FRANCIA	Mistero Buffo	Orange/tour	(SIAE)	82/83
FRANCIA	Mistero Buffo	Terguier/tour	(SIAE)	82/83
FRANCIA	Mistero Buffo	Toulouse/tour	Th. la Traversée de Toulouse	82/83
FRANCIA	Mistero Buffo	Valence	Treteaux du Midi	82/83
FRANCIA	Mistero Buffo	Arles/tour	(SIAE)	83/84
FRANCIA	Mistero Buffo	Cote d'Azur/tour	Théâtre de la Rampe	83/84
FRANCIA	Mistero Buffo	Dammadra	(SIAE)	83/84
FRANCIA	Mistero Buffo	Dijon	Ass. Establis. Enseign.	83/84
FRANCIA	Mistero Buffo	Montpellier/tour	Théâtre d'un Jour	83/84
FRANCIA	Mistero Buffo	Orleans	Théâtre de l'Éscarpolette	83/84
FRANCIA	Mistero Buffo	Solan/tour	(SIAE)	83/84
FRANCIA	Mistero Buffo	Avignon	T. Déchargears	84/85
FRANCIA	Mistero Buffo	Crouy sur our/tour	(SIAE)	84/85
FRANCIA	Mistero Buffo	Douai	Atelier du Tigre	84/85
FRANCIA	Mistero Buffo	Largentiere/tour	(SIAE)	84/85
FRANCIA	Mistero Buffo	Paris	Théâtre Grac d'Athis Monse	84/85
FRANCIA	Mistero Buffo	Toulouse/tour	(SIAE)	84/85
FRANCIA	Mistero Buffo	Arles	produzione televisiva	85/86
FRANCIA	Mistero Buffo	Bollene/tour	(SIAE)	85/86
FRANCIA	Mistero Buffo	La Roche/tour	(SIAE)	85/86
FRANCIA	Mistero Buffo	Lione	Théâtre de la Platte	85/86
FRANCIA	Mistero Buffo	Montelimar/Lyon tour	J. Pierre Yvars	85/86
FRANCIA	Mistero Buffo	Epinal/tour	(SIAE)	86/87
FRANCIA	Mistero Buffo	Fontenay/tour	Th. Lundi de Jambes	86/87
FRANCIA	Mistero Buffo	Nancy/tour	(SIAE)	86/87
FRANCIA	Mistero Buffo	Nassogne	(SIAE)	86/87
FRANCIA	Mistero Buffo	Paris	J.P. Yvars	86/87
FRANCIA	Mistero Buffo	St. Herblain	(SIAE)	86/87
FRANCIA	Mistero Buffo	Aix en Provence/tour	(SIAE)	87/88
FRANCIA	Mistero Buffo	Cavalaire	(SIAE)	87/88
FRANCIA	Mistero Buffo	Istres/tour	(SIAE)	87/88
FRANCIA	Mistero Buffo		Festival du M.	87/88
FRANCIA	Mistero Buffo	Dijon/tour	(SIAE)	88/89
FRANCIA	Mistero Buffo	Besançon	(SIAE)	89/90
FRANCIA	Mistero Buffo	Dour	(SIAE)	89/90
FRANCIA	Mistero Buffo	Frontignan	(SIAE)	89/90
FRANCIA	Mistero Buffo	Lot	(SIAE)	89/90
FRANCIA	Mistero Buffo	Pezenas	(SIAE)	89/90
FRANCIA	Mistero Buffo	Pontarlier/Clemon Ferrand	(SIAE)	89/90
FRANCIA	Mistero Buffo	Troves	(SIAE)	89/90

FRANCIA	Mistero Buffo	Avignon	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Mistero Buffo	Besançon	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Mistero Buffo	Chagny	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Mistero Buffo	Chalons	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Mistero Buffo	Dijon	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Mistero Buffo	St. Priest en Jarez	Théâtre de la Tarlatane	90/91
FRANCIA	Mistero Buffo	Marseille	(SIAE)	91/92
FRANCIA	Mistero Buffo	Pontarfier	(SIAE)	91/92
FRANCIA	Mistero Buffo	St. Herblain	(SIAE)	91/92
FRANCIA	Mistero Buffo	St. Jean de Luz/St. Gilles	(SIAE)	91/92
FRANCIA	Mistero Buffo	Montbrison/Brigny	Th. de la Tarlatane	92/93
FRANCIA	Mistero Buffo	St. Herblain	(SIAE)	92/93
FRANCIA	Non si paga	Béziers/tour	J. Echantillon	75/76
FRANCIA	Non si paga	Paris/tour	Treteaux du Midi/Echantillon	79/80
FRANCIA	Non si paga	Chartres	Le Cercle laïque de Chartres	80/81
FRANCIA	Non si paga	Paris/tour	Treteaux du Midi/Echantillon	80/81
FRANCIA	Non si paga	Le Havre/tour	J. Echantillon	81/82
FRANCIA	Non si paga	Perigueux	L'Atelier Theatre	81/82
FRANCIA	Non si paga	Annecy/tour	J. Echantillon/ Tr. de France	82/83
FRANCIA	Non si paga	Nanteuil	Les Tiots Tr. de Nanteuil	82/83
FRANCIA	Non si paga	Pont St. Maxence/tour	Foyer de l'Ecole	83/84
FRANCIA	Non si paga	Auvergne	Theatre Populaire	85/86
FRANCIA	Non si paga	Clemont Ferrand	Th. Action de Prairalle	85/86
FRANCIA	Non si paga	Cotes du Nord	(SIAE)	85/86
FRANCIA	Non si paga	Languis	F.J.E.P.	85/86
FRANCIA	Non si paga	Orzens/La Roche/Colmar	(SIAE)	86/87
FRANCIA	Non si paga	tour	Gais Lurons de cheux	86/87
FRANCIA	Non si paga	Aix en Provence/tour	(SIAE)	87/88
FRANCIA	Non si paga	Marseille	(SIAE)	87/88
FRANCIA	Non si paga	Nyon/Reims	(SIAE)	87/88
FRANCIA	Non si paga	Cusset/Reims	(SIAE)	88/89
FRANCIA	Non si paga	Gava	(SIAE)	88/89
FRANCIA	Non si paga	Dijon	(SIAE)	89/90
FRANCIA	Non si paga	Eibar	(SIAE)	89/90
FRANCIA	Non si paga	Huesca	(SIAE)	89/90
FRANCIA	Non si paga	Monzon	(SIAE)	89/90
FRANCIA	Non si paga	Dijon	(SIAE)	90/91
FRANCIA	Settimo	Carcassonne	T.N.B. Belgio	68/69
FRANCIA	Settimo	Carcassonne	Théâtre du Midi	71/72
FRANCIA	Settimo	Nice/tour	(SIAE)	71/72
FRANCIA	Settimo	Paris/La Rochelle	(SIAE)	71/72
FRANCIA	Settimo		(SIAE)	76/77
FRANCIA	Settimo		(SIAE)	77/78
FRANCIA	Settimo	Chelles	Théâtre en Liberté	78/79
FRANCIA	Settimo	Montereau	Théâtre Municipal	78/79
FRANCIA	Settimo	Gembloux	Athénée Royal	86/87
FRANCIA	Signora da buttare	Rennes	Comédie de l'Ouest	68/69
FRANCIA	Signora da buttare	Nanterre	Théâtre des Amandiers	69/70
FRANCIA	Signora da buttare	Hennebont	(SIAE)	71/72
FRANCIA	Signora da buttare	Bordeaux/tour	(SIAE)	81/82
FRANCIA	Signora da buttare	Laon	Théâtre de la Ville	81/82
FRANCIA	Signora da buttare	Aix en Provence	(SIAE)	83/84

FRANCIA	Signora da buttare	Bedarieux	(SIAE)	83/84
FRANCIA	Signora da buttare	Castillon	(SIAE)	87/88
FRANCIA	Tigre	Drome/Ardèche/Rhone	Th. de l'Oeil Nu de Romans	83/84
FRANCIA	Tigre	Magnac/Touvre	Thierry Duclos	83/84
FRANCIA	Tigre	Paris	Ass. Parcours d'Alfabulation	83/84
FRANCIA	Tigre	La Garde/tour	Théâtre du Rocher	84/85
FRANCIA	Tigre	Drome/Avignon/Romans	Th. de l'Oeil Nu de Romans	85/86
FRANCIA	Tigre	La Garde	Théâtre du Rocher	85/86
FRANCIA	Tigre	Limoges	Régis Gayraud	85/86
FRANCIA	Tigre	Paris	Jacques Sabattier	85/86
FRANCIA	Tigre	Avignon/Paris/tour	Régis Gayraud	86/87
FRANCIA	Tigre	Paris	Jacques Sabattier	86/87
FRANCIA	Tigre	Paris/Lyon/tour	Comp. du Trelle d'Annency	86/87
FRANCIA	Tigre	Paris/tour	Comp. dei Capovolti	86/87
FRANCIA	Tigre	Romans/tour	Th. de l'Oeil Nu de Romans	86/87
FRANCIA	Tigre		Collectif 2000	86/87
FRANCIA	Tigre	Istres	Th. Demain d'Arles	87/88
FRANCIA	Tigre	Paris/Annecy/tour	Comp. du Trelle d'Annency	87/88
FRANCIA	Tigre	Paris/tour	Régis Gayraud	87/88
FRANCIA	Tigre		produzione radiofonica	87/88
FRANCIA	Tigre	Paris/tour	Régis Gayraud	88/89
FRANCIA	Tigre		Le treteaux luminus	88/89
FRANCIA	Tigre/Lucio	Provence/Cote Azur	Th. Demain d'Arles	87/88
FRANCIA	Tutta casa		(SIAE)	78/79
FRANCIA	Tutta casa		(SIAE)	79/80
FRANCIA	Tutta casa	Strasburgo/Reims/tour	Sans Souci	80/81
FRANCIA	Tutta casa	Paris/tour	Théâtre de la Rame de Paris	81/82
FRANCIA	Tutta casa	Les Yvelynes	Féd. des Oeuvres Laiques	82/83
FRANCIA	Tutta casa	Paris	De la Bruyère	83/84
FRANCIA	Tutta casa/Madre	Avignon/tour	(SIAE)	84/85
FRANCIA	Tutta casa	La Louviere/Le Mans	Darry Echantillon	84/85
FRANCIA	Tutta casa	Paris	De la Bruyère	84/85
FRANCIA	Tutta casa	St. Etienne	Comp. St. Etienne	84/85
FRANCIA	Tutta casa	La Rochelle/tour	Darry Echantillon	85/86
FRANCIA	Tutta casa	Strasburgo/tour	Comédie de St. Etienne	85/86
FRANCIA	Tutta casa/Madre	Bianzat/tour	(SIAE)	86/87
FRANCIA	Tutta casa/Madre	Salon de Provence	(SIAE)	86/87
FRANCIA	Tutta casa	Avignon/Cholet/Reims	(SIAE)	87/88
FRANCIA	Tutta casa/Donna Sola	Paris	Théâtre Arcane	87/88
FRANCIA	Tutta casa		Théâtre Elimp	88/89
FRANCIA	Tutta casa/Donna Sola	Nice	Traces	89/90

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
GERMANIA	Anarchico	Francoforte	Städtische Bühnen	77/78
GERMANIA	Anarchico	Mannheim	Nationaltheater	77/78
GERMANIA	Anarchico	Ambrigo	Deutsches Schauspielhaus	78/79
GERMANIA	Anarchico	Berlino Est/tour	Berliner Ensemble	78/79
GERMANIA	Anarchico	Francoforte	Städtische Bühnen	78/79
GERMANIA	Anarchico	Karl Marx	Städtische Theater	78/79
GERMANIA	Anarchico	Odenburg	Stadttheater	78/79
GERMANIA	Anarchico	Tubinga		79/80
GERMANIA	Anarchico	Berlino Est	Berliner Ensemble	79/80
GERMANIA	Anarchico	Monaco/tour	Theater im Weinhaus	79/80
GERMANIA	Anarchico	Colonia	Städtische Bühnen	80/81
GERMANIA	Anarchico	Berlino Est	Mixed Media Studio	80/81
GERMANIA	Anarchico	Osnabrück/tour	Städtische Bühnen	80/81
GERMANIA	Anarchico	Berlino/tour	Stadttheater	81/82
GERMANIA	Anarchico	Osnabrück/tour	Städtische Bühnen	81/82
GERMANIA	Anarchico	Eisleben/tour	Munzer Theater	82/83
GERMANIA	Anarchico	Osnabrück/tour	Städtische Bühnen	82/83
GERMANIA	Anarchico			83/84
GERMANIA	Anarchico		produzione televisiva	83/84
GERMANIA	Anarchico	Anklam	Theater Anklam	84/85
GERMANIA	Anarchico	Brema	Th. der Freien Hansestadt	84/85
GERMANIA	Anarchico	Bremerhaven	Kelins Haus	84/85
GERMANIA	Anarchico	Kaiserslautern	Platztheater	84/85
GERMANIA	Anarchico	Trier	Th. der Stadt Trier	84/85
GERMANIA	Anarchico	Wuppertal	Städtische Bühnen	84/85
GERMANIA	Anarchico			85/86
GERMANIA	Anarchico			85/86
GERMANIA	Anarchico	Anklam	Theater Anklam	85/86
GERMANIA	Anarchico	Dresda	Kleines Haus	85/86
GERMANIA	Anarchico			86/87
GERMANIA	Anarchico	Anklam	Theater Anklam	86/87
GERMANIA	Anarchico	Dresda	Kleines Haus	86/87
GERMANIA	Anarchico	Koln	Theater der Keller	86/87
GERMANIA	Anarchico	Zeit		86/87
GERMANIA	Anarchico	Koln	Theater der Keller	87/88
GERMANIA	Anarchico	Stuttgart	Studio Theater	87/88
GERMANIA	Anarchico	Dinkelsbühl	Frankisch-Schwabisches	88/89
GERMANIA	Anarchico	Pforzheim	Stadttheater Pforzheim	88/89
GERMANIA	Anarchico	Stuttgart	Studio Theater	88/89
GERMANIA	Anarchico	Bautzen	Deutsch Sorbischen	89/90
GERMANIA	Anarchico	Dinkelsbühl	Frankisch-Schwabisches	89/90
GERMANIA	Anarchico	München	Studio Theater	89/90
GERMANIA	Anarchico	Stralsund	Theater Stralsund	89/90
GERMANIA	Anarchico	Bautzen	Deutsch Sorbischen	90/91
GERMANIA	Arcangeli	Wattenscheid/Castrop Rauxel	Landestheater	80/81
GERMANIA	Arcangeli	Münster	produzione televisiva	83/84
GERMANIA	Arcangeli	Münster	Städtische Bühnen	83/84
GERMANIA	Aveva due pistole	Weilburg/tour	Konzertdirekt. Landgraf	87/88
GERMANIA	Aveva due pistole			88/89
GERMANIA	Aveva due pistole		produzione radiotonica	90/91
GERMANIA	Aveva due pistole	Syke	Gymnasiums Syke	92/93
GERMANIA	Aveva due pistole	Berlino	Wilhelm-Hausenstein-Gymnasiu	92/93

GERMANIA	Chi ruba un piede	Munster/Bremer/Wurzburg	Kleines Haus/Stadtlische B.	86/87
GERMANIA	Chi ruba un piede	Nurnberg	Willi Eck/Kummerspiele	86/87
GERMANIA	Chi ruba un piede	Bremerhaven/Wurzburg	Stadttheater	87/88
GERMANIA	Chi ruba un piede	Munchen	Modernes Theater	87/88
GERMANIA	Chi ruba un piede	Linz	Landestheater	88/89
GERMANIA	Chi ruba un piede			89/90
GERMANIA	Chi ruba un piede	Bergerhausen	Laientheatergruppe	90/91
GERMANIA	Chi ruba un piede	Lubeck	Johanneum zu Lubeck	91/92
GERMANIA	Chi ruba un piede	Neumarkt	Theaterverein SchloBspiele	92/93
GERMANIA	Clacson	Bielefeld	Mobiles Theater	81/82
GERMANIA	Clacson	Bochum	Bochum Theater	81/82
GERMANIA	Clacson	Dortmund	Stadtlische Buhnen Dortmund	81/82
GERMANIA	Clacson	Stuttgart	Wurtembergische	81/82
GERMANIA	Clacson	Aachen	Stadttheater	82/83
GERMANIA	Clacson	Hamburg	Stadtlische Buhnen	82/83
GERMANIA	Clacson	Monaco	Th. rechts der Isar	82/83
GERMANIA	Clacson	Monaco/Munster	Commedia Politica	83/84
GERMANIA	Clacson	Pforzheim	Stadttheater Pforzheim	83/84
GERMANIA	Clacson	Francoforte	Stadtlische Buhnen	84/85
GERMANIA	Clacson	Munster/Tour	Zimmertheater	84/85
GERMANIA	Clacson	Ulm	Ulmer Theater	84/85
GERMANIA	Clacson	Wuppertal	Grosses Haus	85/86
GERMANIA	Clacson	Kassel	Staatstheater	86/87
GERMANIA	Clacson			87/88
GERMANIA	Clacson			87/88
GERMANIA	Clacson	Laienspiel	Theater Inland	90/91
GERMANIA	Coppia Aperta	Berlino Est	Renaissance Theater	84/85
GERMANIA	Coppia Aperta	Bochum	Schauspielhaus	84/85
GERMANIA	Coppia Aperta	Colonia	Theater der Keller	84/85
GERMANIA	Coppia Aperta	GieBen	Stadttheater GieBen	84/85
GERMANIA	Coppia Aperta	Giessen	Staatstheater	84/85
GERMANIA	Coppia Aperta	Gottingen	Junges Theater	84/85
GERMANIA	Coppia Aperta	Hamburg/Tour	Theater im Zimmer	84/85
GERMANIA	Coppia Aperta	Heidelberg	Theater der Stadt	84/85
GERMANIA	Coppia Aperta	Hildesheim	Stadttheater	84/85
GERMANIA	Coppia Aperta	Kassel	Staatstheater	84/85
GERMANIA	Coppia Aperta	Neu Isenburg	Spottlicht	84/85
GERMANIA	Coppia Aperta	Berlino Est	Renaissance Theater	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Bochum	Schauspielhaus	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Bonn	Theater Central	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Bremerhaven	Stadttheater	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Castop-Rauxel	WLT Westfalisches	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Colonia	Theater der Keller	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Frankfurt am Main	Bei Rado	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Giessen	Staatstheater	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Gottingen	Junges Theater	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Hamburg/Tour	Theater im Zimmer	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Hannover	Werkstatt Th.	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Heidelberg	Theater der Stadt	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Hildesheim	Stadttheater	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Ingolstadt	Werkstatt Buhnen	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Kassel	Staatstheater	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Kiel	Die Komodianten	85/86

GERMANIA	Coppia Aperta	Mainz	Th. der Landeshauptst	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Marburg	Schauspiel	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Monaco	Th. Rechts der Isar	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Munster	Zimmertheater	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Neu Isenburg	Spotlight	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Oldenburg	Staatstheater	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Saarbrücken	Staatstheater	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Wiesbaden	Hessisches Staatstheater	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Würzburg	Stadttheater	85/86
GERMANIA	Coppia Aperta	Aachen/tour	Grenzlandtheater	86/87
GERMANIA	Coppia Aperta	Augsburg	Städtische Bühnen	86/87
GERMANIA	Coppia Aperta	Bielefeld	Bulmen	86/87
GERMANIA	Coppia Aperta	Bonn	Euro Theater	86/87
GERMANIA	Coppia Aperta	Brema/tour	Packhaus im Schnoor	86/87
GERMANIA	Coppia Aperta	Detmold	Landestheater	86/87
GERMANIA	Coppia Aperta	Frankfurt am Main	Städtische Bühnen	86/87
GERMANIA	Coppia Aperta	Ingolstadt	Stadttheater	86/87
GERMANIA	Coppia Aperta	Karlsruhe	Sandkomtheater	86/87
GERMANIA	Coppia Aperta	Kassel	Staatstheater	86/87
GERMANIA	Coppia Aperta	Koblenz	Theater Forum	86/87
GERMANIA	Coppia Aperta	Marburg	Schauspiel	86/87
GERMANIA	Coppia Aperta	Monaco	Th. Rechts der Isar	86/87
GERMANIA	Coppia Aperta	Norimberga	Theaterforum	86/87
GERMANIA	Coppia Aperta	Oldenburg	Staatstheater	86/87
GERMANIA	Coppia Aperta	Regensburg	Städtische Bühnen	86/87
GERMANIA	Coppia Aperta	Rottweil	Hinterzimmer Th.	86/87
GERMANIA	Coppia Aperta	St. Pollen	Full House	86/87
GERMANIA	Coppia Aperta	Trier	Theater der Stadt	86/87
GERMANIA	Coppia Aperta	Ulm	Theateri	86/87
GERMANIA	Coppia Aperta			86/87
GERMANIA	Coppia Aperta		produzione televisiva	86/87
GERMANIA	Coppia Aperta	Aachen	Grenzlandtheater	87/88
GERMANIA	Coppia Aperta	Aschaffenburg	Junge Bühne	87/88
GERMANIA	Coppia Aperta	Bonn	Euro Theater	87/88
GERMANIA	Coppia Aperta	Celle	Schlosstheater	87/88
GERMANIA	Coppia Aperta	Detmold	Landestheater	87/88
GERMANIA	Coppia Aperta	Dresda	Staatstheater	87/88
GERMANIA	Coppia Aperta	Frankfurt am Main	Städtische Bühnen	87/88
GERMANIA	Coppia Aperta	Heilbronn	Heilbronner Theater	87/88
GERMANIA	Coppia Aperta	Hof	Stadttheater	87/88
GERMANIA	Coppia Aperta	Ingolstadt	Stadttheater	87/88
GERMANIA	Coppia Aperta	Kaiserslautern	Pfalztheater	87/88
GERMANIA	Coppia Aperta	Karlsruhe	Sandkomtheater	87/88
GERMANIA	Coppia Aperta	Lubeca	Bühnen der Hansestadt	87/88
GERMANIA	Coppia Aperta	Monaco	Th. Rechts der Isar	87/88
GERMANIA	Coppia Aperta	Norimberga	Theaterforum	87/88
GERMANIA	Coppia Aperta	Oldenburg	Staatstheater	87/88
GERMANIA	Coppia Aperta	Stoccarda	Th. der Altstadt	87/88
GERMANIA	Coppia Aperta	Ulm	Theateri Herlingen	87/88
GERMANIA	Coppia Aperta	Berlino Est	Deutschen Theater	88/89
GERMANIA	Coppia Aperta	Dresda	Staatsschauspiel	88/89
GERMANIA	Coppia Aperta		produzione radiofonica	88/89
GERMANIA	Coppia Aperta	Colonia	Bauturm Theater	89/90
GERMANIA	Coppia Aperta	Postock	Volkstheater	89/90

GERMANIA	Coppia Aperta	Stendal	Theater Altmark Stendal	89/90
GERMANIA	Coppia Aperta		D. Nationalth. Weimar	89/90
GERMANIA	Coppia Aperta		produzione radiofonica	89/90
GERMANIA	Coppia Aperta	Allenburg	Landes theater	90/91
GERMANIA	Coppia Aperta	Bautzen	Sorbischen Volkstheater	90/91
GERMANIA	Coppia Aperta	Berlino	produzione televisiva	90/91
GERMANIA	Coppia Aperta	Colonia	Bauturm Theater	90/91
GERMANIA	Coppia Aperta	Freiberg	Stadt theater	90/91
GERMANIA	Coppia Aperta	Leipzig	Schauspielhaus	90/91
GERMANIA	Coppia Aperta	Monaco	Abdul Kunze	90/91
GERMANIA	Coppia Aperta	Neustrelitz	Friedrich Wolf Theater	90/91
GERMANIA	Coppia Aperta	Plauen	Theater Plauen	90/91
GERMANIA	Coppia Aperta	Rudolstadt	Thuringer Landes theater	90/91
GERMANIA	Coppia Aperta	Schwerin	Mecklenburgischen	90/91
GERMANIA	Coppia Aperta	Colonia	Bauturm Theater	91/92
GERMANIA	Elisabetta	Dortmund	Stadtsche Buhnen	85/86
GERMANIA	Elisabetta	Kassel	Schaspielhaus	85/86
GERMANIA	Elisabetta	Monaco	Bayerisches Staatschauspiel	85/86
GERMANIA	Elisabetta	Recklinghausen	Ruhr Festspiele	85/86
GERMANIA	Elisabetta	Amburgo	Hamburger Kammerspiele	86/87
GERMANIA	Elisabetta	Berlino Ovest	Weckwerth/Berliner	86/87
GERMANIA	Elisabetta	Berlino Ovest	Manufaktur am Halleschen	86/87
GERMANIA	Elisabetta	Berlino Est	Berliner Ensemble	86/87
GERMANIA	Elisabetta	Recklinghausen	Theater im Depot	86/87
GERMANIA	Elisabetta	Berlino Ovest	Manufaktur am Halleschen	87/88
GERMANIA	Elisabetta	Hamburg	Hamburger Kammerspiele	87/88
GERMANIA	Elisabetta	Plauen	Theater Plauen	88/89
GERMANIA	Elisabetta	Singen	Farbe GmbH	88/89
GERMANIA	Elisabetta	Aachen	Stadt theater	89/90
GERMANIA	Fabulazzo Osceno	Bremen	Freies Burg Theater	84/85
GERMANIA	Fabulazzo Osceno	Monaco	Th. Rechts der Isar	85/86
GERMANIA	Fabulazzo Osceno	Monaco	Th. Rechts der Isar	86/87
GERMANIA	Fabulazzo Osceno	Mannheim	National theater	87/88
GERMANIA	Fabulazzo Osceno			88/89
GERMANIA	Fabulazzo Osceno	Colonia	Atelier Theater	90/91
GERMANIA	Farse/Cadaveri			88/89
GERMANIA	Farse/Cadaveri			89/90
GERMANIA	Farse/Ambian., Non tutti i ladri	Trier	Max Tuch Theater	92/93
GERMANIA	Farse/Ambianchini	Mannheim	Freilichtbuhne	83/84
GERMANIA	Farse/Ambianchini	Laienspiel	Theater Inland	90/91
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Friburgo	Stadtsche Buhnen	77/78
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Tubinga	Zimmer theater	77/78
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Esslingen	Wurt Landesbuhne	80/81
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Berlino Est	Volkshuhne	82/83
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Dinslaken	Burghofb.	83/84
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Karlsruhe	Die Spur	84/85
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Munster	Stadtsche Buhnen	84/85
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Saarbrucken	Saarlandisches Landes th.	85/86
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Saarbrucken	Saarlandisches Landes th.	86/87
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Konstanz	Stadt theater	87/88
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Saarbrucken	Saarlandisches Landes th.	87/88
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Berlino Ovest	Intimes Theater	88/89
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Schleswig	Landes theater	88/89
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Stuttgart	Th. der Altstadt	88/89

GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Dobeln	Stadtheater Dobeln	89/90
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Düsseldorf	Off Theater e.v.	91/92
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Gaildorf	Limpurg Gymnasiums	91/92
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Kirchdorf	Theater Kirchdorf	91/92
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Bochum	Ruhr Universität	91/92
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Bonn	Theaterkreis 63	91/92
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Bayreuth	Schwarze Achale Universität	91/92
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Passau	Italienischer Theater Universität	91/92
GERMANIA	Farse/Non tutti i ladri	Salzburg	Salzburger Kulturvereinigung	91/92
GERMANIA	Farse/Uomo nudo	Berlino Ovest	Freie Volksbühne	77/78
GERMANIA	Farse/Uomo nudo	Augsburg	Akku	78/79
GERMANIA	Farse/Uomo nudo	Monaco/Erlangen/Francoforte	Th. Piccolo Bavaria	80/81
GERMANIA	Farse/Uomo nudo	Berlino Est	Volksbühne	82/83
GERMANIA	Farse/Uomo nudo	Karlsruhe	Die Spur	84/85
GERMANIA	Farse/Uomo nudo	Munster	Städtische Bühnen	84/85
GERMANIA	Farse/Uomo nudo	Saarbrücken	Saarlandisches Landesth.	85/86
GERMANIA	Farse/Uomo nudo	Saarbrücken	Saarlandisches Landesth.	86/87
GERMANIA	Farse/Uomo nudo	Saarbrücken	Saarlandisches Landesth.	87/88
GERMANIA	Farse/Uomo nudo			88/89
GERMANIA	Farse/Uomo nudo	Berlino Est	Theater Unterm Dach	88/89
GERMANIA	Farse/Uomo nudo	Dobeln	Stadtheater Dobeln	89/90
GERMANIA	Farse/Uomo nudo	Berlin	Theater im Kino	92/93
GERMANIA	Giomata Qualunque	Karlsruhe	Sandkomtheater	87/88
GERMANIA	Giomata Qualunque			88/89
GERMANIA	Isabella	Monaco	Lion Feuchtwanger Gymnasium	88/89
GERMANIA	Isabella	Kiel	Bühnen der Landeshauptstadt	78/79
GERMANIA	Isabella	Esslingen	Landesbühnen	85/86
GERMANIA	Johan Padan	Berlino	Maxim Gorki Theater	92/93
GERMANIA	Marijuana	Aachen	Stadtheater	77/78
GERMANIA	Marijuana	Wiesbaden	Hess. Staatstheater	77/78
GERMANIA	Marijuana	Amburgo	Deutsches Schauspielhaus	78/79
GERMANIA	Marijuana	Colonia	Theater der Keller	78/79
GERMANIA	Marijuana	Karlsruhe	Kellerth. Sandkorn	78/79
GERMANIA	Marijuana	Reutlingen	Theater in der Tonne	78/79
GERMANIA	Marijuana	Giessen	Stadtheater	79/80
GERMANIA	Marijuana	Hannover/tour	Mittwoch	80/81
GERMANIA	Marijuana			81/82
GERMANIA	Marijuana	Klagenfurt/Heilbronn	Klangerfurttes Ensemble	82/83
GERMANIA	Marijuana	Porta Westfalica/Bonn	Freilichtbühne	83/84
GERMANIA	Marijuana	Berlino Ovest	Wuhlmause	84/85
GERMANIA	Marijuana	Bonn	Theater der Jugend	84/85
GERMANIA	Marijuana	Neuwied	Landestheater	84/85
GERMANIA	Marijuana	Berlino Ovest	Freies Schauspiel	85/86
GERMANIA	Mistero Buffo	Essen	Städtische Bühnen	73/74
GERMANIA	Mistero Buffo	Essen	Städtische Bühnen	74/75
GERMANIA	Mistero Buffo	Munster	(SIAE)	78/79
GERMANIA	Mistero Buffo	Brema	Freies Burg Theater	84/85
GERMANIA	Mistero Buffo	Berlino Ovest	Freie Volksbühne	85/86
GERMANIA	Mistero Buffo	Kassel	Staatstheater	85/86
GERMANIA	Mistero Buffo	Monaco	Th. Rechts der Isar	85/86
GERMANIA	Mistero Buffo	Francoforte	Andrea Wellano	86/87
GERMANIA	Mistero Buffo	Oberhausen	Theater Oberhausen	86/87
GERMANIA	Mistero Buffo/Giull, Cieco	Bochum	Schauspielhaus	86/87
GERMANIA	Mistero Buffo/Lucio	Berlino Ovest	Barnbeck-Peetz	86/87

GERMANIA	Mistero Buffo			87/88
GERMANIA	Mistero Buffo			87/88
GERMANIA	Mistero Buffo			88/89
GERMANIA	Mistero Buffo			89/90
GERMANIA	Mistero Buffo	Colonia	Theater am Sachsening	89/90
GERMANIA	Mistero Buffo			90/91
GERMANIA	Non si paga	Amburgo	Deutsches Schauspielhaus	76/77
GERMANIA	Non si paga	Francoforte	Städtische Bühnen	77/78
GERMANIA	Non si paga	Monaco/tour	Th. in der Kreide	77/78
GERMANIA	Non si paga	Dresda	Stadttheater	78/79
GERMANIA	Non si paga	Dusseldorf	Kammerspiele	78/79
GERMANIA	Non si paga	Magdeburgo	Bühnen der Stadt	78/79
GERMANIA	Non si paga	Berlino Est	Berliner Ensemble	79/80
GERMANIA	Non si paga	Berlino Est	Volksbühne Rostock	79/80
GERMANIA	Non si paga	Osnabrück/tour	Städtische Bühnen	79/80
GERMANIA	Non si paga		produzione radiofonica	79/80
GERMANIA	Non si paga	Marburgo/tour	Marburger Schauspiel	80/81
GERMANIA	Non si paga	Zittau	Bühnen Zittau	80/81
GERMANIA	Non si paga	Annaberg	Eduard von Winterstein	81/82
GERMANIA	Non si paga	Berlino Ovest	Berliner	81/82
GERMANIA	Non si paga	Berlino Est	Berliner Ensemble	81/82
GERMANIA	Non si paga	Bruchsal/Braunschweig	Badische Landesb.	81/82
GERMANIA	Non si paga	Berlino Est	Berliner Ensemble	82/83
GERMANIA	Non si paga	Gera/Porta Westf./Greifswald	Freilichtbühne	82/83
GERMANIA	Non si paga	Lippstadt	Lippstadter B.	83/84
GERMANIA	Non si paga	Berlino Est	Berliner Ensemble	83/84
GERMANIA	Non si paga	Berlino Ovest	Berliner	84/85
GERMANIA	Non si paga	Berlino Est	Berliner Ensemble	84/85
GERMANIA	Non si paga	Schwedt	Stadttheater	84/85
GERMANIA	Non si paga	Senftenberg	Theater Bergarbeiter	84/85
GERMANIA	Non si paga	Altenburg	Berliner Ensemble	85/86
GERMANIA	Non si paga	Augsburg	Studio	85/86
GERMANIA	Non si paga	Monaco	Modernes Theater	85/86
GERMANIA	Non si paga	Altenburg	Landestheater	86/87
GERMANIA	Non si paga	Berlino Ovest	Berliner	86/87
GERMANIA	Non si paga	Plauen	Theater Plauen	86/87
GERMANIA	Non si paga	Senftenberg	Landestheater	86/87
GERMANIA	Non si paga	Berlino Ovest	Schauspielensemble	87/88
GERMANIA	Non si paga	Dortmund	Städtische Bühnen	87/88
GERMANIA	Non si paga			88/89
GERMANIA	Non si paga	Colonia	Piccolo Theater	88/89
GERMANIA	Non si paga	Ingolstadt	Stadttheater	88/89
GERMANIA	Non si paga	Leipzig	Theater Leipzig	88/89
GERMANIA	Non si paga	Rudolstadt	Theater Rudolstadt	88/89
GERMANIA	Non si paga			89/90
GERMANIA	Non si paga	Koblenz	Theaterforum Lahnstein	89/90
GERMANIA	Non si paga	Colonia	Atelier Theater	90/91
GERMANIA	Non si paga	Colonia	Piccolo Theater	90/91
GERMANIA	Non si paga	Berlino	Theater unterm Dach	90/91
GERMANIA	Non si paga	Cottbus	Stadt Cottbus	90/91
GERMANIA	Non si paga	Parchim	Landestheater	90/91
GERMANIA	Non si paga	Potsdam	Hans Otto Theater	90/91
GERMANIA	Non si paga	Schwerin	Mecklenburgischen	90/91
GERMANIA	Non si paga	Colonia	Piccolo Theater	91/92

GERMANIA	Non si paga	Berlino	Carrousel Th. an der Parkaue	92/93
GERMANIA	Papa Strega	Berlino	Grips Theater	92/93
GERMANIA	Ratto Francesca	Wurzburg	Stadttheater	87/88
GERMANIA	Settimo		produzione televisiva	67/68
GERMANIA	Settimo	Gorlitz	G. Hauptmann Th.	69/70
GERMANIA	Settimo	Berlino Ovest	Tribune	70/71
GERMANIA	Settimo	Zittau	Buhnen Zittau	70/71
GERMANIA	Settimo	Greifswald	Stadttheater	75/76
GERMANIA	Settimo	Nordhausen	Theatergruppe	75/76
GERMANIA	Settimo	Ulm	Ulmer Theater	75/76
GERMANIA	Settimo	Leipzig	Stadisches Theater	76/77
GERMANIA	Settimo	Bensheim	Theater der Keller	78/79
GERMANIA	Settimo	Stralsund	Theater Stralsund	78/79
GERMANIA	Settimo	Zwickau	Zwickauthheater	82/83
GERMANIA	Settimo	Eisenach	Landestheater	85/86
GERMANIA	Settimo	Peine	Gymnasiums am Silberkamp	91/92
GERMANIA	Sghignazzo	Tubingen/tour	Landestheater	83/84
GERMANIA	Sghignazzo	Bremerhaven	Stadttheater	84/85
GERMANIA	Sghignazzo	Brema	Theaterwerkstatt	87/88
GERMANIA	Sghignazzo	Recklinghausen	Ruhr Festspiele	87/88
GERMANIA	Sghignazzo			88/89
GERMANIA	Sghignazzo			89/90
GERMANIA	Signora da buttare	Berlino Est	Schauspielabteilung	71/72
GERMANIA	Signora da buttare	Halle	Thater Halle	78/79
GERMANIA	Signora da buttare	Tubinga	Zimmertheater	79/80
GERMANIA	Signora da buttare	Leipzig	Teatro Dilettante	82/83
GERMANIA	Signora da buttare	Monaco	Comedia Theater	82/83
GERMANIA	Signora da buttare	Postock		86/87
GERMANIA	Signora da buttare	Berlino	Carrousel Th. an der Parkaue	92/93
GERMANIA	Tigre	Berlino Ovest	Tiger Theater	81/82
GERMANIA	Tigre	Oberhausen	TIP	82/83
GERMANIA	Tigre	Stoccarda	produzione radiofonica	82/83
GERMANIA	Tigre	Bremen	Freies Theater Bremen	83/84
GERMANIA	Tigre	Kiel	Buhnen der Landshauptstadt	83/84
GERMANIA	Tigre	Mainz	Stadische Buhnen	83/84
GERMANIA	Tigre	Monaco	Th Rechts der Isar	83/84
GERMANIA	Tigre	Dusseldorf	Schauspielhaus	85/86
GERMANIA	Tigre	Kassel	Staatstheater	85/86
GERMANIA	Tigre	Dusseldorf	Schauspielhaus	86/87
GERMANIA	Tigre	Hannover	Werkstatt Th.	86/87
GERMANIA	Tigre	Neustadt	Theaterwehr	86/87
GERMANIA	Tigre			87/88
GERMANIA	Tigre			87/88
GERMANIA	Tigre			88/89
GERMANIA	Tigre			88/89
GERMANIA	Tigre			89/90
GERMANIA	Tigre			89/90
GERMANIA	Tigre			89/90
GERMANIA	Tigre	Bochum/Ingolstadt	Theater Inland	90/91
GERMANIA	Tigre		produzione radiolonica	90/91
GERMANIA	Tigre	Munich	Theatre Australia Europe	92/93
GERMANIA	Tigre	Berlino	Carrousel Th. an der Parkaue	92/93
GERMANIA	Tutta casa	Berlino/Lubeca/tour		78/79
GERMANIA	Tutta casa/Parliamo di donne	Francoforte	Theater Frankfurt	78/79

GERMANIA	Tutta casa	Francoforte	Städtische Bühnen	79/80
GERMANIA	Tutta casa	Kostanz	Stadttheater	79/80
GERMANIA	Tutta casa	Monaco	Tams Theater	79/80
GERMANIA	Tutta casa	Bielefeld	Bühnen der Stadt	80/81
GERMANIA	Tutta casa	Bremen	Th. der Freien Hansestat	80/81
GERMANIA	Tutta casa	Dortmund	Städtische Bühnen	80/81
GERMANIA	Tutta casa	Freiburg	Städtische Bühnen	80/81
GERMANIA	Tutta casa	Kiel	Bühnen der Stadt	80/81
GERMANIA	Tutta casa	Marburg	Marburger Schauspiel	80/81
GERMANIA	Tutta casa	Reutlinger	Theater der Tonne	80/81
GERMANIA	Tutta casa	Ulm	Ulmer Thater	80/81
GERMANIA	Tutta casa	Augsburg	Bühnen der Stadt	81/82
GERMANIA	Tutta casa	Dinstaken	Burghofbühne	81/82
GERMANIA	Tutta casa	Kaiserlauten	Pfalztheater	81/82
GERMANIA	Tutta casa	Norimberga/Munster/tour	Bühnen der Stadt	81/82
GERMANIA	Tutta casa	Oldenburg	Staatstheater	81/82
GERMANIA	Tutta casa	Reutlingen	Th. in der Tonne	81/82
GERMANIA	Tutta casa	Wiesbaden	Hessisches Staatstheater	81/82
GERMANIA	Tutta casa	Witten	Wittener Kinder	81/82
GERMANIA	Tutta casa	Aachen/tour	Stadttheater/Bühnen	82/83
GERMANIA	Tutta casa	Essen	Städtische Bühnen Essen	82/83
GERMANIA	Tutta casa	Freiburg	Wallgraben Theater	82/83
GERMANIA	Tutta casa	Göttingen	Junges Theater Göttingen	82/83
GERMANIA	Tutta casa	Hannover	Pavillon am Raschplatz	82/83
GERMANIA	Tutta casa	Ingolstadt	Stadttheater Ingolstadt	82/83
GERMANIA	Tutta casa	Köln	Schauspiel Köln	82/83
GERMANIA	Tutta casa	Monaco	Das Zimmertheater	82/83
GERMANIA	Tutta casa	Hildesheim	Stadttheater	83/84
GERMANIA	Tutta casa	Kassel	Stadttheater	83/84
GERMANIA	Tutta casa	Koblenz/tour	Theater für 99	83/84
GERMANIA	Tutta casa	Lüneburg	Stadttheater	83/84
GERMANIA	Tutta casa	Mannheim	Stadt Mannheim	83/84
GERMANIA	Tutta casa	Monaco	Theater 44	83/84
GERMANIA	Tutta casa	Baden Baden	Theater Baden Baden	84/85
GERMANIA	Tutta casa	Berlino Ovest	Theater der Jugend	84/85
GERMANIA	Tutta casa	Colonia	Freies Werkstatt Th.	84/85
GERMANIA	Tutta casa	Dortmund	Städtische Bühnen	84/85
GERMANIA	Tutta casa	Einsensch	Landestheater	84/85
GERMANIA	Tutta casa	Hannover	Foyer Dullhaus	84/85
GERMANIA	Tutta casa	Regensburg	Städtische Bühnen	84/85
GERMANIA	Tutta casa	Tübingen	Landestheater	84/85
GERMANIA	Tutta casa	Bruchsal	Landesbühnen	85/86
GERMANIA	Tutta casa	Bruchsal	Badische Landesbühne	85/86
GERMANIA	Tutta casa	Celle	Schlosstheater	85/86
GERMANIA	Tutta casa	Colonia	Freies Werkstatt Th.	85/86
GERMANIA	Tutta casa	Dresda	Staatsschauspiel	85/86
GERMANIA	Tutta casa	Duisburg	Universität	85/86
GERMANIA	Tutta casa	Einsensch	Landestheater	85/86
GERMANIA	Tutta casa	Meinigen	Meininger Theater	85/86
GERMANIA	Tutta casa	Moers	Schlosstheater	85/86
GERMANIA	Tutta casa	Zwickau	Theater im der Mühle	85/86
GERMANIA	Tutta casa/Donna sola	Hannover	Niedersächsisches	85/86
GERMANIA	Tutta casa	Altenburg	Landestheater	86/87
GERMANIA	Tutta casa	Berlino Est	Henschelverlag Kunst & Ges	86/87

GERMANIA	Tutta casa	Gera	Bühnen der Stadt	86/87
GERMANIA	Tutta casa	Moers	Moers Schlosstheater	86/87
GERMANIA	Tutta casa	Zwickau	Theater in der Mühle	86/87
GERMANIA	Tutta casa	Cottbus	Landestheater	86/87
GERMANIA	Tutta casa/Risveglio		produzione radiofonica	86/87
GERMANIA	Tutta casa	Moers	Moers Schlosstheater	87/88
GERMANIA	Tutta casa	Monaco	Studiotheater	87/88
GERMANIA	Tutta casa	Parchim	Landestheater	87/88
GERMANIA	Tutta casa	Stralsund	Theater Stralsund	88/89
GERMANIA	Tutta casa	Weimar	Deutsche Nat. Theater	89/90
GERMANIA	Tutta casa	Karlsruhe/Mainz/Osnabrück	Theater Inland	90/91
GERMANIA	Tutta casa	Frankfurt	Kleist Theater	90/91
GERMANIA	Tutta casa	Dessau	Landestheater	90/91
GERMANIA	Tutta casa	Colonia	Piccolo Theater	91/92
GERMANIA	Tutta casa	Berlino	Carrousel Th. an der Parkaue	92/93
GERMANIA	Tutti uniti	Stoccarda	Württemberg Staatstheater	76/77
GERMANIA	Tutti uniti	Brema/Monaco	Theater im Packhaus	80/81
GERMANIA	Zitti! Stiamo precipitando	Rostok	Volkstheater Rostock	92/93
GERMANIA	Zitti! Stiamo precipitando	Berlino	Deutsches Theater und Kammer	92/93
GERMANIA	Zitti! Stiamo precipitando	Pforzheim	Amateurtheater	92/93
GERMANIA	Zitti! Stiamo precipitando	Berlino	Die Bühnenstürmer	93/94

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
GIAPPONE	Anarchico		Gekidan Mingei	83/84
GIAPPONE	Anarchico	Tokyo/Osaka	Gekidan Mingei	84/85
GIAPPONE	Clacson	Tokyo	Naylor Hara	86/87
GIAPPONE	Clacson	Tokyo	Naylor Hara	87/88
GIAPPONE	Clacson	Tokyo	Naylor Hara	88/89
GIAPPONE	Clacson	Tokyo	Naylor Hara	89/90
GIAPPONE	Clacson	Tokyo	Naylor Hara	90/91
GIAPPONE	Non si paga	Tokio/Osaka	Mingei	84/85
GIAPPONE	Non si paga	Tokio/Osaka	Mingei	85/86
GIAPPONE	Tigre	Tokyo/tour	Ryuko Saeki	82/83
GIAPPONE	Tigre	Tokyo/tour	Black Tent Th.	83/84
GIAPPONE	Tigre	Tokyo/tour	Black Tent Th.	84/85

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
GRAN BRETAGNA	Anarchico	Londra/Liverpool/tour	Bell & Braces Co.	78/79
GRAN BRETAGNA	Anarchico	Londra	Bell & Braces Co./Windham Th.	79/80
GRAN BRETAGNA	Anarchico	Londra	Bell & Braces Co./Windham Th.	80/81
GRAN BRETAGNA	Anarchico	Bristol/Hampshire	New Vic Studio	81/82
GRAN BRETAGNA	Anarchico	Londra	Bell & Braces Co./Windham Th.	81/82
GRAN BRETAGNA	Anarchico	Liverpool/Newcastle/tour	Playhouse Theatre	82/83
GRAN BRETAGNA	Anarchico	Glasgow	Theater Co.	82/83
GRAN BRETAGNA	Anarchico	Edinburgo	Th. Workshop/Little Lyceum	83/84
GRAN BRETAGNA	Anarchico	Birmingham/tour	Birmingham Th.	85/86
GRAN BRETAGNA	Anarchico	Eastbourne	The Tickled Pink Th.	85/86
GRAN BRETAGNA	Anarchico	Leeds	Workshop Theatre	85/86
GRAN BRETAGNA	Anarchico	Sheffield	Crucible Th.	85/86
GRAN BRETAGNA	Anarchico	Southampton	Nullfield Th.	85/86
GRAN BRETAGNA	Anarchico	Gloucestershire		86/87
GRAN BRETAGNA	Anarchico		(Samuel French Ltd)	87/88
GRAN BRETAGNA	Anarchico		(Samuel French Ltd)	88/89
GRAN BRETAGNA	Anarchico		Century Theatre	88/89
GRAN BRETAGNA	Anarchico	Birmingham	Sculpture Theatre	89/90
GRAN BRETAGNA	Anarchico		(Samuel French Ltd)	89/90
GRAN BRETAGNA	Anarchico	Londra	Royal National Theatre	90/91
GRAN BRETAGNA	Anarchico	London	The Burton Taylor Theatre	90/91
GRAN BRETAGNA	Anarchico	London	BBC televisione	91/92
GRAN BRETAGNA	Anarchico		(Samuel French Ltd)	92/93
GRAN BRETAGNA	Anarchico	Edinburg	Gilded Balloon Theatre	92/93
GRAN BRETAGNA	Anarchico	tour	The Magnificent Th. Company	92/93
GRAN BRETAGNA	Anarchico	Edimburg/Glasgow	Gilded Balloon Theatre	92/93
GRAN BRETAGNA	Anarchico		BBC Radio	92/93
GRAN BRETAGNA	Anarchico	London	Reed Consuler BKS	92/93
GRAN BRETAGNA	Anarchico	Glasgow	The Arches Th.	93/94
GRAN BRETAGNA	Arcangeli	Watford	Palace Theatre	86/87
GRAN BRETAGNA	Arcangeli		(Samuel French Ltd)	86/87
GRAN BRETAGNA	Arcangeli			89/90
GRAN BRETAGNA	Arcangeli	London	Reed Consuler BKS	92/93
GRAN BRETAGNA	Chi ruba un piede	Edimburgo	Circuit 4 Castle	83/84

GRAN BRETAGNA	Chi ruba un piede	Glasgow	Channel 5 Theatre	83/84
GRAN BRETAGNA	Clacson	Londra	Phoenix Theatre	84/85
GRAN BRETAGNA	Clacson	Irvine	Borderline	84/85
GRAN BRETAGNA	Clacson	Londra	Phoenix Theatre	85/86
GRAN BRETAGNA	Clacson	York	York Theatre Royal	85/86
GRAN BRETAGNA	Clacson	Irvine	Borderline	85/86
GRAN BRETAGNA	Clacson	tour	New World Theatre	87/88
GRAN BRETAGNA	Clacson		Druid Theatre Company	87/88
GRAN BRETAGNA	Clacson			88/89
GRAN BRETAGNA	Clacson			89/90
GRAN BRETAGNA	Clacson		Actions and Words	89/90
GRAN BRETAGNA	Coppia Aperta	Londra	Soho Poly	83/84
GRAN BRETAGNA	Coppia Aperta	Londra	Resource Prod. & Fo Project	84/85
GRAN BRETAGNA	Coppia Aperta	Londra/tour	Phoenix Theatre	85/86
GRAN BRETAGNA	Coppia aperta		RSC Barbican	89/90
GRAN BRETAGNA	Coppia aperta	Manchester	The Green Room	90/91
GRAN BRETAGNA	Coppia aperta	Aberdeen	Aberdeen Arts Centre	90/91
GRAN BRETAGNA	Coppia aperta	Stirling/Fallirk	Maenads	90/91
GRAN BRETAGNA	Coppia aperta	Kentish Town	The Duke of Cambridge Th.	92/93
GRAN BRETAGNA	Elisabetta	Londra	Half Moon Theatre	86/87
GRAN BRETAGNA	Elisabetta	Londra	Half Moon Theatre	87/88
GRAN BRETAGNA	Elisabetta		(Samuel French Ltd)	87/88
GRAN BRETAGNA	Elisabetta	Londra	Half Moon Theatre	88/89
GRAN BRETAGNA	Elisabetta	Londra	Half Moon Theatre	89/90
GRAN BRETAGNA	Elisabetta	Londra	Half Moon Theatre	90/91
GRAN BRETAGNA	Elisabetta	Londra	Battersea Arts Centre	91/92
GRAN BRETAGNA	Elisabetta	Bath Avon	Out of Order Theatre Company	92/93
GRAN BRETAGNA	Fabulazzo Osceno	Londra	Gregson	
GRAN BRETAGNA	Farse	Surrey	Gutkford College	92/93
GRAN BRETAGNA	Farse/Non tutti i ladri	Richmond	Richmond Fringe Th.	79/80
GRAN BRETAGNA	Farse/Uomo nudo	Cardiff	Sherman Arena Th.	83/84
GRAN BRETAGNA	Farse/Uomo nudo	London	Meronica Dreyer Th. Co.	92/93
GRAN BRETAGNA	Farse/Uomo nudo	Chester	Chester Fringe Festival	92/93
GRAN BRETAGNA	Giornata qualunque	Stirling/Fallirk	Maenads	90/91
GRAN BRETAGNA	L'operaio conosce	Londra	Yonck Theatre Co.	84/85
GRAN BRETAGNA	Mistero Buffo	Glasgow/tour	Maskot Puppet Theatre	83/84
GRAN BRETAGNA	Mistero Buffo			88/89
GRAN BRETAGNA	Mistero Buffo	Scotland BBC	produzione televisiva	89/90
GRAN BRETAGNA	Mistero Buffo	Scozia/tour	Borderline	89/90
GRAN BRETAGNA	Mistero Buffo	Perth	SWY Theatre Co	89/90
GRAN BRETAGNA	Mistero Buffo	Stralford upon Avon	Drama Studio	90/91
GRAN BRETAGNA	Mistero Buffo	Cambridge	Clare College	90/91
GRAN BRETAGNA	Mistero Buffo	Brighton	The Brighton Inter. Festival	91/92
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Londra	Half Moon Theatre	77/78
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Londra/tour	Bell & Braces Co.	78/79
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Cardiff	Univ. College/Sherman Th.	79/80
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Derby	THA Studio	79/80
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Leeds	Leeds Univ. Union Th. Groupe	79/80
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Londra	Dramsoc Imperial Coll. Union	79/80
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Plymouth	Plymouth Action Community Th.	79/80
GRAN BRETAGNA	Non si paga	York	York Art Center	79/80
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Kingston upon Thames	Overground Theatre	79/80
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Liverpool	Everyman Theatre	79/80
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Londra	Critenon Theatre	81/82

GRAN BRETAGNA	Non si paga	Lincoln/tour	Great Eastern Stage	82/83
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Londra	Criterion Theatre	82/83
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Plymouth/Stoke on Trent	Drumbeat Co.	82/83
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Manchester/tour	Contact Theatre	83/84
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Dyled	Torch Theatre	84/85
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Harborough	Northern Lights Theatre	84/85
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Londra	The New Globe Theatre	84/85
GRAN BRETAGNA	Non si paga	St. Albans	(Samuel French Ltd)	84/85
GRAN BRETAGNA	Non si paga		Foundry Theatre	84/85
GRAN BRETAGNA	Non si paga		Theatre in the Round	84/85
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Banbury	Playhouse Theatre	85/86
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Harrogate	Harrogate Main Th.	85/86
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Horsington	Somerset & Dorset	85/86
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Londra/tour	London Bubble Th.	85/86
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Salisbury	Salisbury Th.	85/86
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Scarborough	Stephan Th.	85/86
GRAN BRETAGNA	Non si paga		Theatre Trust Ltd	85/86
GRAN BRETAGNA	Non si paga		Dundee Repertory Theatre	86/87
GRAN BRETAGNA	Non si paga		Spilsby Theatre	86/87
GRAN BRETAGNA	Non si paga		The Crucible	86/87
GRAN BRETAGNA	Non si paga		Mirror Theatre	87/88
GRAN BRETAGNA	Non si paga		Royal Lyceum	87/88
GRAN BRETAGNA	Non si paga		(Samuel French Ltd)	88/89
GRAN BRETAGNA	Non si paga		(Samuel French Ltd)	88/89
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Essex/tour	Proscenium Theatre Company	89/90
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Winchester/tour		89/90
GRAN BRETAGNA	Non si paga		The Young Vic	89/90
GRAN BRETAGNA	Non si paga		Mercury Theatre	90/91
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Londra	Theatre Technis	90/91
GRAN BRETAGNA	Non si paga	Essex	Colchester Mercury Theatre	90/91
GRAN BRETAGNA	Non si paga	St. Andrews	The Byre Theatre	90/91
GRAN BRETAGNA	Non si paga	tour in Scotland	Livespace Th.	92/93
GRAN BRETAGNA	Papa e Strega	Leeds	The West Yorkshire Playhouse	90/91
GRAN BRETAGNA	Papa e Strega		Freeshooter	91/92
GRAN BRETAGNA	Parti Femminili	Harborough	Northern Lights Theatre	84/85
GRAN BRETAGNA	Parti Femminili		Antonia de Sancha	84/85
GRAN BRETAGNA	Parti Femminili		Bruton Theatre Company	85/86
GRAN BRETAGNA	Parti Femminili		Harrogate Studio Theatre	85/86
GRAN BRETAGNA	Parti Femminili		Contact Theatre Co.	86/87
GRAN BRETAGNA	Parti Femminili		Hull Truck Theatre Company	87/88
GRAN BRETAGNA	Parti Femminili		St. Stephens Theatre	87/88
GRAN BRETAGNA	Parti Femminili	Sussex/tour	Janice Jones	90/91
GRAN BRETAGNA	Parti Femminili		Automatic Theatre	91/92
GRAN BRETAGNA	Ratto Francesca		Hampstead Th.	89/90
GRAN BRETAGNA	Settimo	Londra	(SIAE)	71/72
GRAN BRETAGNA	Settimo n. 2	London	BBC Television	92/93
GRAN BRETAGNA	Tigre		Fo-Rame Theatre Project	88/89
GRAN BRETAGNA	Tigre	Hull	The Watten Centre	91/92
GRAN BRETAGNA	Tigre		David Wenham	91/92
GRAN BRETAGNA	Tigre	Lenox	Stables Theatre	92/93
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Londra	National Theatre	81/82
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Walford	Palace Theatre	81/82
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Leicester/Londra/Walford	University of Leicester	81/82
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Londra	Yvonne Bryceland	81/82

GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Edimburgo	Festival	81/82
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Hull	Drama Department	82/83
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Winchester	King Alfred College	82/83
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Londra	National Theatre	82/83
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Essex	Univ. Women's Group	82/83
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Durham	University of Durham	82/83
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Oxford	University of Oxford	82/83
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Aberdeen	University of Aberdeen	82/83
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Glasgow	Glasgow Theatre	82/83
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Irvine	Borderline Theatre	82/83
GRAN BRETAGNA	Tutta casa/donna sola	Kelghley	Low Mill Lane Social Club	82/83
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Londra	Monstrous Regiment	83/84
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Worcester/Londra	Swan Theatre	83/84
GRAN BRETAGNA	Tutta casa/Risveglio	Accrington	Haworth Gallery	83/84
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Londra	Antonia de Sancho	84/85
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Londra	Café Theatre	84/85
GRAN BRETAGNA	Tutta casa		Crazy Larry's	84/85
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Harborough	Northern Lights Theatre	84/85
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Swansea	Wrench Theatre	84/85
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Harrogate	Anne Kingsley	85/86
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Londra	Antonia de Sancho	85/86
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Tottenham	Control Suite Prod.	85/86
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Derby	Derby Playhouse	85/86
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Canterbury	Festival di Canterbury	85/86
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Londra	Harrogate Studio Theatre	85/86
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Harborough	Northern Lights Theatre	85/86
GRAN BRETAGNA	Tutta casa		Studio Theatre	85/86
GRAN BRETAGNA	Tutta casa		Theatre Trust Ltd.	85/86
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Musselburgh	Bruton Theatre Company	85/86
GRAN BRETAGNA	Tutta casa/Madre	Londra/tour	Resource Prod. & Fo Project	85/86
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Londra	Tifter Theatre Company	86/87
GRAN BRETAGNA	Tutta casa/Madre, Ulrike	Londra	Café Theatre	86/87
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Hull	Spring Street Theatre	87/88
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Glasgow/Edimburgo	Pam Strachan	87/88
GRAN BRETAGNA	Tutta casa/donna sola		Linda Partridge	88/89
GRAN BRETAGNA	Tutta casa/donna sola		produzione televisiva	88/89
GRAN BRETAGNA	Tutta casa/Madre		Fo-Rame Theatre Project	88/89
GRAN BRETAGNA	Tutta casa/Madre		Netherbrow arts Centre	88/89
GRAN BRETAGNA	Tutta casa/Madre		The Corner Theatre Club	88/89
GRAN BRETAGNA	Tutta casa/Medea		Leicestershire County Council	88/89
GRAN BRETAGNA	Tutta casa/donna sola	Manchester	Contact Theatre	89/90
GRAN BRETAGNA	Tutta casa/Medea			89/90
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Brighton	Janice Jones	90/91
GRAN BRETAGNA	Tutta casa		produzione televisiva	90/91
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Cardiff	Sianel Pedwar Cymur	90/91
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Saint Andrew	Byre Theatre	90/91
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	South London tour	Nina Bell	90/91
GRAN BRETAGNA	Tutta casa/donna sola	Glasgow	Crawford Centre	90/91
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	Suffolk	Eye Theatre	91/92
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	tour	Tellus Theatre Company	91/92
GRAN BRETAGNA	Tutta casa/stessa storia		Univ. of East Anglia Campus	91/92
GRAN BRETAGNA	Tutta casa	tour	Tellus Theatre Company	92/93
GRAN BRETAGNA	Tutta casa/donna sola		Eye Theatre	92/93
GRAN BRETAGNA	Tutta casa/Medea		Old Red Lion	92/93

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
GRECIA	Anarchico	Atene	Alfa	76/77
GRECIA	Anarchico	Atene	Alfa	77/78
GRECIA	Anarchico	Atene/tour	Lineos-Fotiu	78/79
GRECIA	Anarchico	Stamatiou		84/85
GRECIA	Anarchico		SO.PE	87/88
GRECIA	Anarchico		produzione radiofonica	90/91
GRECIA	Arcangeli	Atene/tour		82/83
GRECIA	Arcangeli	tour	T. Pop. Gioventù Sofia	83/84
GRECIA	Aveva due pistole			76/77
GRECIA	Chi ruba un piede	Atene	Ramsis	77/78
GRECIA	Chi ruba un piede	Rodos	Kaloghirou	90/91
GRECIA	Chi ruba un piede	Atene	Dithiramvos/Teatro Rialto	92/93
GRECIA	Clacson	Livados		84/85
GRECIA	Clacson	Atene	SO.PE	85/86
GRECIA	Clacson	Atene	Atkina Theatre	86/87
GRECIA	Clacson		SO.PE	87/88
GRECIA	Clacson		SO.PE	91/92
GRECIA	Clacson		SO.PE	92/93
GRECIA	Coppia Aperta	Atene	Gheorgouli/Apothiki Th.	84/85
GRECIA	Coppia Aperta	Loutsas	Papadopoulou	85/86
GRECIA	Coppia Aperta	Atene	Gheorgouli/Apothiki Th.	85/86
GRECIA	Coppia Aperta		SO.PE	86/87
GRECIA	Coppia Aperta	Ioannina	T. Regionale di Ioannina	89/90
GRECIA	Coppia Aperta		SO.PE	91/92
GRECIA	Coppia Aperta	Tour Northern Greece	Th. Kyklos	92/93
GRECIA	Dio li fa poi li accoppa	Atene	Th. Alpha	90/91
GRECIA	Farse/Non tutti i ladri	Atene	SO.PE	86/87
GRECIA	Farse/Non tutti i ladri	Isola di Rodi	Teatro Municipale	86/87
GRECIA	Farse/Non tutti i ladri	Atene	SO.PE	87/88
GRECIA	Giornata qualunque	Atene	Gheorgouli/Apothiki Th.	88/89
GRECIA	Giornata qualunque		SO.PE	89/90
GRECIA	Grande Pantomima			75/76
GRECIA	Isabella	Atene	C. Koun/Teatro dell'Arte	74/75
GRECIA	Isabella	Atene	C. Koun/Teatro dell'Arte	75/76
GRECIA	L'operaio conosce	Salonico	Salonico Theatre	76/77
GRECIA	Marijuana	Atene/tour	C. Koun/Teatro dell'Arte	81/82
GRECIA	Marijuana	Atene/tour	C. Koun/Teatro dell'Arte	82/83
GRECIA	Marijuana	Atene	Polytechno Theatre	85/86
GRECIA	Marijuana	Ioannina/tour	Ioannina Theatre	90/91
GRECIA	Mistero Buffo			75/76
GRECIA	Mistero Buffo	Atene	V. Diamandoupolos	79/80
GRECIA	Mistero Buffo	Atene/tour	V. Diamandoupolos	80/81
GRECIA	Mistero Buffo	Atene	(SIAE)	81/82
GRECIA	Mistero Buffo	Sikeon		84/85
GRECIA	Mistero Buffo	Salonico	Art Center	87/88
GRECIA	Non si paga	Atene	Alfa	79/80
GRECIA	Non si paga	Atene/tour	Lineos Theatre	80/81
GRECIA	Non si paga	Atene/tour	Lineos Theatre	81/82
GRECIA	Non si paga	Atene/tour	Strofi	83/84
GRECIA	Non si paga		T. Karditsa	83/84
GRECIA	Non si paga	Atene	Lineos Theatre	84/85
GRECIA	Non si paga	Ioannina	Ioannina Theatre	85/86

GRECIA	Non si paga	Lamia	Lamia Theatre	85/86
GRECIA	Non si paga	Atene	Ioannina Theatre	86/87
GRECIA	Non si paga	Lamia	Lamia-Roumeli	86/87
GRECIA	Non si paga		SOPE	91/92
GRECIA	Non si paga	Rhodes	Regional Th. of Rhodes	92/93
GRECIA	Non si paga	Atene	SOPE (agenzia)	92/93
GRECIA	Signora da buttare			78/79
GRECIA	Signora da buttare	Atene	(SIAE)	82/83
GRECIA	Tutta casa	Atene	Gheorgouli/Apothiki Th.	79/80
GRECIA	Tutta casa	Atene/Atour	Gheorgouli/Apothiki Th.	80/81
GRECIA	Tutta casa	Atene	Gheorgouli/Apothiki Th.	81/82
GRECIA	Tutta casa	Atene/Salonicco	Xenoudaki (Amatoriale)	81/82
GRECIA	Tutta casa	Atene	Gheorgouli/Apothiki Th.	82/83
GRECIA	Tutta casa	Atene	Gheorgouli/Apothiki Th.	84/85
GRECIA	Tutta casa	Atene	Gheorgouli/Apothiki Th.	86/87
GRECIA	Tutta casa	Atene	Gheorgouli/Apothiki Th.	89/90
GRECIA	Tutti uniti			77/78

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
GROENLANDIA	Farse/Marcolla		Greenland Teater	70/71

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
IRLANDA NORD	Anarchico	Belfast	Lyric Players Th.	81/82
IRLANDA	Anarchico	Cork/tour	Cork Theatre	82/83
IRLANDA	Anarchico	Galway	Druid Theatre	82/83
IRLANDA	Anarchico	Limerick	Belltable Th.	82/83
IRLANDA	Anarchico	Sligo	Hawks Well Theatre	83/84
IRLANDA	Anarchico	Sligo	Blue Raincoat Theatre	91/92
IRLANDA	Anarchico	Dublin	The Minutemen Th. Co.	92/93
IRLANDA	Anarchico	Dublin	Smashing Times	92/93
IRLANDA	Anarchico		Blue Raincoat Co.	92/93
IRLANDA	Non si paga	Dublin	Projects Arts Centre	82/83
IRLANDA	Non si paga	Dublin	Legit Theatre Co.	83/84
IRLANDA NORD	Non si paga	North Belfast	Tinderbox Th. Company	91/92
IRLANDA NORD	Non si paga	North Belfast	Tinderbox Th. Company	92/93
IRLANDA	Papa Strega	Waterford	Red Kettle Theatre	92/93
IRLANDA	Tutta casa	Dublin	Projects Arts Centre	82/83
IRLANDA NORD	Tutta casa/Risveglio	Belfast	Lyric Players Th.	83/84
IRLANDA NORD	Tutta casa	Belfast	A. Pelan	84/85
IRLANDA	Tutta casa	Dublin	Smashing Times Theatre	92/93

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
ISLANDA	Anarchico	Reykjavik	Alpduleikhusid	80/81
ISLANDA	Chi ruba un piede	Reykjavik	Reykjavikur Teater	70/71
ISLANDA	Farse/Uomo nudo		produzione radiofonica	67/68
ISLANDA	Marijuana	Reykjavik	Leikfelag Reykjavikur	81/82
ISLANDA	Tutta casa	Reykjavik	Alpduleikhusid	80/81

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
ISRAELE	Anarchico	Tel Aviv/tour		81/82
ISRAELE	Coppia Aperta			86/87
ISRAELE	Coppia Aperta		Moadim	87/88
ISRAELE	Coppia Aperta		Moadim	88/89
ISRAELE	Coppia Aperta		Moadim	89/90
ISRAELE	Diario di Eva		Moadim	89/90
ISRAELE	Mistero Buffo	Tel Aviv	Moadim	88/89
ISRAELE	Mistero Buffo	Tel Aviv	Moadim	89/90
ISRAELE	Mistero B./hozze Cana	Nathanya	Teatro Municipale	92/93
ISRAELE	Non si paga	Tel Aviv/tour		80/81
ISRAELE	Non si paga	Tel Aviv/tour		81/82
ISRAELE	Non si paga	Tel Aviv	Habimah Theatre	85/86
ISRAELE	Tigre	contratto traduzione	Moadim Literary Agents	92/93
ISRAELE	Tutta casa			81/82
ISRAELE	Tutta casa	Tel Aviv	Habimah Theatre	83/84
ISRAELE	Tutta casa/Medea		Moadim	89/90

EX JUGOSLAVIA

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
SLOVENIA	Anarchico	Lubiana	T. Nazionale Sloveno	79/80
EX JUGOSLAVIA	Anarchico	tour	(SIAE)	79/80
CROAZIA	Anarchico	Zagabria	T. IDT	79/80
IUGOSLAVIA SERBIA	Anarchico	Belgrado	Beograd Drama T.	80/81
SLOVENIA	Anarchico	Lubiana/Belgrado/tour	T. Nazionale Sloveno	80/81
CROAZIA	Anarchico	Osijek	Comp. Nazionale	80/81
CROAZIA	Anarchico	Zagabria/tour	T. IDT	80/81
SLOVENIA	Anarchico	Lubiana/Belgrado/tour	T. Nazionale Sloveno	81/82
CROAZIA	Anarchico	Zagabria/tour	T. IDT	81/82
SLOVENIA	Anarchico	Lubiana	T. Nazionale Sloveno	82/83
MONTENEGRO	Anarchico	Montenegro	(SIAE)	89/90
CROAZIA	Arcangeli	Zagabria		60/61
EX JUGOSLAVIA	Arcangeli		(SIAE)	69/70
CROAZIA	Aveva due pistole	Zagabria		60/61
CROAZIA	Clacson	Zagabria/Belgrado/Lubiana/tour	T. IDT	82/83
EX JUGOSLAVIA	Clacson		Bagdan Jerkovic	85/86
EX JUGOSLAVIA	Coppia aperta	tour	T. Madàch (in ungherese)	90/91
SLOVENIA	Farse/Ambianchini	Lubiana	T. Nazionale Sloveno	82/83
SLOVENIA	Farse/Marcolfa	Lubiana	T. Nazionale Sloveno	82/83
IUGOSLAVIA SERBIA	La colpa è sempre	Belgrado	Jugoslav Drama	79/80
BOSNIA-ERZEGOVINA	La colpa è sempre	Sarajevo	T. Nazionale	83/84
BOSNIA-ERZEGOVINA	La colpa è sempre	Sarajevo	T. Nazionale	84/85
BOSNIA-ERZEGOVINA	La colpa è sempre	Sarajevo	T. Nazionale	85/86
EX JUGOSLAVIA	Mistero Buffo		(SIAE)	74/75
SLOVENIA	Mistero Buffo	Lubiana	T. Nazionale Sloveno	76/77
EX JUGOSLAVIA	Mistero Buffo		(SIAE)	78/79
CROAZIA	Mistero Buffo	Rijeka	Ivan Zajc/T. Nazionale	79/80
SLOVENIA	Mistero Buffo		Teatro Stabile Sloveno	79/80
CROAZIA	Mistero Buffo	Rijeka/Belgrado/tour	Ivan Zajc/T. Nazionale	81/82
CROAZIA	Non si paga	Zagabria	Komedija Zagreb	75/76
CROAZIA	Non si paga	Rijeka	Croatian Drama	77/78
CROAZIA	Non si paga	Zagabria	T. Group Tresnjevka	78/79
CROAZIA	Non si paga	Zagabria	(SIAE)	92/93
CROAZIA	Non si paga	Dubrovnik	Marin Drzic Th	92/93
EX JUGOSLAVIA	Pum Pum		(SIAE)	74/75
EX JUGOSLAVIA	Pum Pum		produzione radiofonica	74/75
CROAZIA	Settimo	Zagabria	(SIAE)	65/66
EX JUGOSLAVIA	Settimo		(SIAE)	77/78
SLOVENIA	Settimo		Teatro Stabile Sloveno	78/79
SLOVENIA	Settimo	Lubiana	produzione televisiva	81/82
IUGOSLAVIA SERBIA	Settimo	Belgrado	(SIAE)	89/90
CROAZIA	Settimo	Polja/Fiume	Ivan Zajc/T. Nazionale	89/90
SLOVENIA	Settimo	Lubiana	(SIAE)	90/91
CROAZIA	Tutta casa	Zagabria/Lubiana/Belgrado/tour	T. Group Tresnjevka	81/82
IUGOSLAVIA SERBIA	Tutta casa	Belgrado	Drama T	82/83

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
LUSSEMBURGO	Anarchico	Luxembourg	Nederlands Toneel Gent	81/82
LUSSEMBURGO	Anarchico		Th. de la Dulise	84/85
LUSSEMBURGO	Clacson	Luxembourg	A. Mitchell	87/88
LUSSEMBURGO	Clacson	Luxembourg	New World Theatre Club	
LUSSEMBURGO	Farse/Morto da vendere	Luxembourg	(SIAE)	82/83
LUSSEMBURGO	Farse/Uomo nudo		produzione televisiva	74/75
LUSSEMBURGO	Funerale del padrone	Luxembourg		79/80
LUSSEMBURGO	L'operaio conosce	Luxembourg	(SIAE)	83/84
LUSSEMBURGO	Misteri Apocrifi	Luxembourg	(SIAE)	86/87
LUSSEMBURGO	Mistero Bulfo	Atelier Duoi		84/85
LUSSEMBURGO	Non si paga	Luxembourg	(SIAE)	82/83
LUSSEMBURGO	Tutta casa	Luxembourg	(SIAE)	85/86

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
MALTA	Tutta casa	Malta	Café Theatre	82/83

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
MESSICO	Anarchico		Univ. Autonoma de Mexico	80/81
MESSICO	Anarchico	Città Messico/tour	Josè Luis Cruz	81/82
MESSICO	Anarchico	Città Messico/tour	Josè Luis Cruz	82/83
MESSICO	Anarchico	Città Messico/tour	Josè Luis Cruz	84/85
MESSICO	Anarchico	Città del Messico	Pedro Romero Martn�ez	90/91
MESSICO	Clacson		Teresa Comejo	85/86
MESSICO	Clacson		Teresa Comejo	86/87
MESSICO	Coppia Aperta	Città Messico	Teatro El Granero	86/87
MESSICO	Coppia Aperta		Teresa Comejo	86/87
MESSICO	Coppia Aperta	Città Messico	Teatro El Granero	87/88
MESSICO	Coppia Aperta		Teresa Comejo	87/88
MESSICO	Coppia Aperta		Teresa Comejo	88/89
MESSICO	Giornata qualunque		Lucy Tovar	89/90
MESSICO	Giornata qualunque		Lucy Tovar	90/91
MESSICO	L'operaio conosce		(SIAE)	84/85
MESSICO	Marijuana		SOGEM	92/93
MESSICO	Mistero Bulfo	Città Messico	Nancy Cardenas	83/84
MESSICO	Mistero Bulfo	Città Messico	Nancy Cardenas	84/85
MESSICO	Mistero Bulfo	Città Messico	Nancy Cardenas	85/86
MESSICO	Mistero Bulfo	Città Messico	Nancy Cardenas	86/87
MESSICO	Mistero Bulfo	Città Messico	Nancy Cardenas	87/88
MESSICO	Mistero Bulfo	Città Messico	Nancy Cardenas	88/89
MESSICO	Mistero Bulfo	Città Messico	Nancy Cardenas	89/90
MESSICO	Mistero Bulfo/Moralità cieco storpio		SOGEM	92/93
MESSICO	Non si paga	Città Messico/tour	Manolo Fabregas	81/82
MESSICO	Non si paga	Città Messico/tour	Manolo Fabregas	82/83
MESSICO	Non si paga	Città Messico	Virginia Fabregas	92/93

MESSICO	Tutta casa	Città Messico	Norma Aleandro	80/81
MESSICO	Tutta casa	Città Messico	Del Granero	81/82
MESSICO	Tutta casa	Cuauhtemoc/Zuniga		82/83
MESSICO	Tutta casa		B. Rojas	84/85
MESSICO	Tutta casa/Mamma fric.		Xavier Rojas	88/89
MESSICO	Tutta casa		Benjamin Caan	90/91
MESSICO	Tutta casa		Benjamin Caan	91/92
MESSICO	Tutta casa/donna sola		Carlos Niebla	92/93

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
MONTECARLO	Farse/Ambianchini	Monte Carlo	(SIAE)	80/81
MONTECARLO	Farse/Tre Bravi	Monte Carlo	(SIAE)	80/81

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
NORVEGIA	Anarchico	Trondheim	Trondelag Teater	75/76
NORVEGIA	Anarchico	Bergen	Den Nationalen Scene	81/82
NORVEGIA	Anarchico	Mo	Nordland Teater	83/84
NORVEGIA	Anarchico	Mo	Nordland Teater	84/85
NORVEGIA	Clacson	Oslo	National Teatret	82/83
NORVEGIA	Clacson	Trondheim	Trondelag Teater	82/83
NORVEGIA	Farse/Morto da vendere		produzione radiofonica	68/69
NORVEGIA	Farse/Non tutti i ladri		produzione radiofonica	68/69
NORVEGIA	Farse/Non tutti i ladri	Molde	Vart Teater	83/84
NORVEGIA	Funerale del padrone	Oslo	National Teatret	73/74
NORVEGIA	Isabella	Oslo	Nya Teater	84/85
NORVEGIA	Marijuana	Oslo	National Teatret	78/79
NORVEGIA	Marijuana	Oslo	Lille Teater	83/84
NORVEGIA	Marijuana	Tromso	Ombelicus Teatret	83/84
NORVEGIA	Mistero Bulfo	Tromso	Hologaland Teater	80/81
NORVEGIA	Mistero Bulfo	Oslo	Lars Steinar Soerboe	91/92
NORVEGIA	Nascita del giullare	Porsgrunn	Grenland Friteater	79/80
NORVEGIA	Non si paga	Oslo	National Teatret	78/79
NORVEGIA	Non si paga	Tromso	Hologaland Teater	78/79
NORVEGIA	Non si paga	Trondheim	Trondelag Teater	78/79
NORVEGIA	Non si paga	Bergen	Den Nationalen Scene	79/80
NORVEGIA	Non si paga	Forde	Sogn og Fordena	79/80
NORVEGIA	Ratto Francesca	Oslo	National Teater	88/89
NORVEGIA	Tutta casa	Oslo	National Teatret/Trondelag	79/80
NORVEGIA	Tutta casa	Trondheim	Trondelag Teater	79/80
NORVEGIA	Tutta casa	Tromso	Hologaland Teater	82/83
NORVEGIA	Tutti uniti	Vittona	(SIAE)	89/90

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
NUOVA GUINEA	Anarchico	Papua	Moresby Theatre	82/83

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
NUOVA ZELANDA	Anarchico	Christchurch	The Court Theatre	81/82
NUOVA ZELANDA	Anarchico	Newton	Corporate Theatre	81/82
NUOVA ZELANDA	Anarchico	Wellington	Downstage Theatre	81/82
NUOVA ZELANDA	Clacson		Corporate Theatre	85/86
NUOVA ZELANDA	Clacson	Wellington	Downstage Theatre	86/87
NUOVA ZELANDA	Coppia Aperta	Auckland	Wire Frame Ltd	92/93
NUOVA ZELANDA	Elisabetta	Wellington	Ho Ho Coompany/Bats Thez	90/91
NUOVA ZELANDA	Non si paga		Ann Robinson	80/81
NUOVA ZELANDA	Non si paga		Auckland Youth Theatre Inc	80/81
NUOVA ZELANDA	Non si paga	Dunedin	Fortune Theatre	81/82
NUOVA ZELANDA	Non si paga	Wellington	Town and Country Players	82/83
NUOVA ZELANDA	Papa Strega	Auckland	Turning Tide Company	92/93
NUOVA ZELANDA	Parti Femminili		(Amatoriale)	80/89
NUOVA ZELANDA	Tutta casa	Christchurch	Court Theatre	81/82
NUOVA ZELANDA	Tutta casa	Dunedin	Fortune Theatre	81/82
NUOVA ZELANDA	Tutta casa	Palmerstone	Center Point Theatre	81/82
NUOVA ZELANDA	Tutta casa	Wellington	Circa Theatre	81/82

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
OLANDA	Anarchico		Haagse Komedie	72/73
OLANDA	Anarchico		Haagse Komedie	73/74
OLANDA	Anarchico		Haagse Komedie	74/75
OLANDA	Anarchico	Amsterdam/Rotterdam/Groningen	Nieuwe Amsrelstraat	80/81
OLANDA	Anarchico		N.T.G.	80/81
OLANDA	Anarchico	Amsterdam/Rotterdam/Groningen	Nieuwe Amsrelstraat	81/82
OLANDA	Anarchico	Toneelgroep Saga		82/83
OLANDA	Anarchico	Amsterdam/Enchinizen	Toneelgroep Saga	83/84
OLANDA	Arcangeli	Maastricht/tour	Bij Leven en Welzijn	82/83
OLANDA	Arcangeli		(SIAE)	83/84
OLANDA	Clacson	Den Haag/Amsterdam/Rotterdam/	Nieuwe Komedie	81/82
OLANDA	Clacson	Den Haag	Nieuwe Komedie	82/83
OLANDA	Clacson			86/87
OLANDA	Coppia Aperta		Caroline Van Gastel	84/85
OLANDA	Coppia Aperta			85/86
OLANDA	Coppia Aperta			86/87
OLANDA	Coppia Aperta	Arnhem/tour	(SIAE)	87/88
OLANDA	Coppia Aperta		Plenij Touw Prod.	87/88
OLANDA	Coppia Aperta		Polona Produkties	88/89
OLANDA	Coppia Aperta		Polona Produkties	89/90
OLANDA	Elisabetta	Groningen/Arnhem/tour		86/87
OLANDA	Fabulazzo Osceno	Amsterdam/Rotterdam/tour	Kamijn	83/84
OLANDA	Fabulazzo Osceno	Amsterdam/tour	Kamijn	84/85
OLANDA	Fabulazzo Osceno	Pumerend	(SIAE)	84/85
OLANDA	Fabulazzo Osceno	Vlissingen	(SIAE)	84/85
OLANDA	Fabulazzo Osceno	Wageningen/tour	(SIAE)	86/87
OLANDA	Farse/Morto da vendere		(SIAE)	82/83
OLANDA	Farse/Uomo nudo		(SIAE)	82/83
OLANDA	Farse/Uomo nudo	Heerlen	(SIAE)	84/85
OLANDA	Farse/Uomo nudo	Groningen	(SIAE)	87/88
OLANDA	Giomata qualunque	Amsterdam/tour	Plenij Touw Prod.	87/88
OLANDA	Grande Pantomima	Rotterdam/Amsterdam/tour	Int. Nieuwe Scene di Anversa	74/75
OLANDA	Guerra Popolo in Cile	Eindhoven/Nijmegen	Int. Nieuwe Scene di Anversa	73/74
OLANDA	Manjuana	Woerden	Bnalmonitheater (Bruxelles)	80/81
OLANDA	Manjuana	Diskus Theatre		86/87
OLANDA	Misteri Apocrifi	Amsterdam	(SIAE)	81/82
OLANDA	Misteri Apocrifi	Rotterdam	(SIAE)	82/83
OLANDA	Misteri Apocrifi	tour	(SIAE)	83/84
OLANDA	Misteri Apocrifi	Leiden/Cuyk/Delft	(SIAE)	87/88
OLANDA	Misteri Apocrifi	Rotterdam/Maastricht	(SIAE)	87/88
OLANDA	Mistero Buffo	Amsterdam/Rotterdam/tour	Int. Nieuwe Scene di Anversa	73/74
OLANDA	Mistero Buffo	Amsterdam	Hot Amsterdam Jongerentoneel	80/81
OLANDA	Mistero Buffo	Hertogenbosch	(SIAE)	82/83
OLANDA	Mistero Buffo	Amsterdam/Sittard/tour	Limburgs Toneel	83/84
OLANDA	Mistero Buffo	Heeswijk	De Kersouwe	83/84
OLANDA	Mistero Buffo		Delftse Komedi	84/85
OLANDA	Mistero Buffo	Tilburg/tour	(SIAE)	86/87
OLANDA	Mistero Buffo	Amsterdam/Leiden	(SIAE)	87/88

OLANDA	Mistero Bulfo	Den Haag	(SIAE)	87/88
OLANDA	Mistero Bulfo	Veren	(SIAE)	88/89
OLANDA	Non si paga	Den Haag	Nieuwe Komedie	78/79
OLANDA	Non si paga	Den Haag/Amsterdam/tour	Nieuwe Komedie	80/81
OLANDA	Non si paga	Amsterdam/Rotterdam	Dendermonde Brialmont	81/82
OLANDA	Non si paga	Amsterdam	Toneelgroep Th.	82/83
OLANDA	Non si paga	Amhem/tour	Amhem Theater	82/83
OLANDA	Non si paga		Piccolitheater	82/83
OLANDA	Non si paga	Amsterdam/Deventer/Groningen	(SIAE)	83/84
OLANDA	Non si paga	Amsterdam/tour	Int. Nieuwe Scene di Anversa	83/84
OLANDA	Non si paga	Apeldoorn/Amheim	(SIAE)	83/84
OLANDA	Non si paga	Wageningen	(SIAE)	83/84
OLANDA	Non si paga	Breda/tour	(SIAE)	84/85
OLANDA	Non si paga	Zaandam	(SIAE)	84/85
OLANDA	Non si paga	Amsterdam/tour	(SIAE)	85/86
OLANDA	Non si paga	Groningen	(SIAE)	86/87
OLANDA	Non si paga	Valkenswaard	(SIAE)	86/87
OLANDA	Non si paga	Den Haag	Anglo-American Theatre	87/88
OLANDA	Non si paga	Middelburg	(SIAE)	87/88
OLANDA	Non si paga	Leeuwarden	Th. Il Huzumer Toaniel	93/94
OLANDA	Settimo	Rotterdam/tour	Toneelraad	73/74
OLANDA	Sghignazzo	Eindhoven/tour	(SIAE)	82/83
OLANDA	Sghignazzo	Amsterdam	(SIAE)	83/84
OLANDA	Sghignazzo	Rotterdam	RO-Theater	83/84
OLANDA	Sghignazzo	Alkmaar/tour	(SIAE)	85/86
OLANDA	Sghignazzo	Purmerend/tour	(SIAE)	85/86
OLANDA	Sghignazzo		produzione televisiva	85/86
OLANDA	Sghignazzo	Rotterdam/Vara	(SIAE)	86/87
OLANDA	Signora da buttare	Den Haag/tour	Haagse Komedie	70/71
OLANDA	Signora da buttare	Amsterdam	(SIAE)	82/83
OLANDA	Signora da buttare	Amsterdam	(SIAE)	83/84
OLANDA	Signora da buttare	Heeswijk	(SIAE)	84/85
OLANDA	Signora da buttare	Den Haag	(SIAE)	87/88
OLANDA	Signora da buttare	Zutphen	(SIAE)	87/88
OLANDA	Signora da buttare	Enhuizen	(SIAE)	89/90
OLANDA	Sun cuntent(collage)	Tilburg/Amsterdam/tour	Int. Nieuwe Scene di Anversa	83/84
OLANDA	Tigre	Amsterdam/Groningen/Rotterdam	Kamijn/Jan De Clair	82/83
OLANDA	Tutta casa	Amsterdam	Piccolitheater	81/82
OLANDA	Tutta casa	Amhem/tour	(SIAE)	82/83
OLANDA	Tutta casa	Rotterdam/tour	Cooperatief	82/83
OLANDA	Tutta casa/Madre	Amsterdam/Zevenaar	(SIAE)	84/85
OLANDA	Tutta casa/Madre	Deventer/tour	(SIAE)	85/86
OLANDA	Tutta casa/Madre		produzione televisiva	85/86
OLANDA	Tutta casa/Stupro, Risv.		Caroline Van Gastel	85/86
OLANDA	Tutta casa	Heiloo/Tricht	(SIAE)	86/87
OLANDA	Tutta casa	Maastricht	(SIAE)	86/87
OLANDA	Tutta casa	Rotterdam	(SIAE)	86/87
OLANDA	Tutta casa/Madre	Amstelveen/Zwolle	(SIAE)	86/87
OLANDA	Tutta casa/Madre	Tilburg/Eind	(SIAE)	86/87
OLANDA	Tutta casa/Madre	Wageningen/Valkenswaard	(SIAE)	86/87

OLANDA	Tutta casa/Donna sola	Amsterdam/tour	Plenij Touw Prod.	87/88
OLANDA	Tutta casa/Madre	Amsterdam/Leiden/Den Haag	(SIAE)	87/88
OLANDA	Tutta casa/Madre	Groningen	(SIAE)	87/88
OLANDA	Tutta casa/Donna sola	Weert/Sittard	Polona Produkties	88/89
OLANDA	Tutta casa	Enkhuizen	(SIAE)	89/90
OLANDA	Tutta casa/Donna sola		Polona Produkties	89/90
OLANDA	Tutti uniti	Amsterdam	Miek Strammer	80/81

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
PANAMA	Non si paga	Buenavista	(SIAE)	90/91

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
PARAGUAY	Parti femminili	Asunción	Franco Gallarini	89/90
PARAGUAY	Coppia aperta	Asunción	Grupo Ultraportatil	91/92
PARAGUAY	Coppia aperta	Asunción	Grupo Ultraportatil	92/93

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
PERU'	Chi ruba un piede	Lima	Filodrammatica	69/70

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
POLONIA	Anarchico	Cracovia/tour		79/80
POLONIA	Anarchico	Cracovia/tour		80/81
POLONIA	Anarchico			81/82
POLONIA	Anarchico			82/83
POLONIA	Anarchico			83/84
POLONIA	Arcangeli	Lodz/Bydgoszcz/Lublin	Powszechny	61/62
POLONIA	Arcangeli		produzione televisiva	75/76
POLONIA	Coppia aperta	Lodz	Teatr Im Stefana Jaracza	90/91
POLONIA	Funerale del padrone		produzione televisiva	71/72
POLONIA	Funerale del padrone	Wroclaw/Cracovia/tour	Kalambour	80/81
POLONIA	Funerale del padrone			81/82
POLONIA	Funerale del padrone			82/83
POLONIA	Funerale del padrone			83/84
POLONIA	Funerale del padrone			84/85

POLONIA	Funerale del padrone	Wroclaw	Kalambur Center	88/89
POLONIA	La colpa è sempre			70/71
POLONIA	Settimo	Varsavia/our		80/81
POLONIA	Settimo			81/82
POLONIA	Settimo			82/83
POLONIA	Settimo			83/84
POLONIA	Settimo			84/85
POLONIA	Settimo	Zaics		86/87
POLONIA	Tutta casa/Donna sola	Wroclaw	Kalambur Center	91/92

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
PORTOGALLO	Anarchico	Lisbona	Barraca	80/81
PORTOGALLO	Anarchico	Cascais	Boite Fle Maior	82/83
PORTOGALLO	Anarchico	Santos Manuel		83/84
PORTOGALLO	Coppia Aperta	Lisbona	Io Apolloni/T. Pesquisa	83/84
PORTOGALLO	Coppia Aperta	Lisbona	Io Apolloni/T. Pesquisa	84/85
PORTOGALLO	Coppia Aperta	Lisbona	(SIAE)	85/86
PORTOGALLO	Coppia Aperta		produzione televisiva	89/90
PORTOGALLO	Coppia Aperta		(SIAE)	89/90
PORTOGALLO	Elisabetta	Lisbona	(SIAE)	85/86
PORTOGALLO	Farse/Morto da vendere	Lisbona	(SIAE)	81/82
PORTOGALLO	Funerale del padrone	Lisbona	Apolloni Geada	75/76
PORTOGALLO	Funerale del padrone		produzione televisiva	75/76
PORTOGALLO	Funerale del padrone		(SIAE)	76/77
PORTOGALLO	Misteri Apocrifi	Province	(SIAE)	87/88
PORTOGALLO	Misteri Apocrifi	loumée	(SIAE)	91/92
PORTOGALLO	Mistero Bulfo	Oporto/Lisbona	Seiva Trupe	82/83
PORTOGALLO	Mistero Bulfo	Oporto	Seiva Trupe	83/84
PORTOGALLO	Mistero Bulfo	Lisbona	(SIAE)	84/85
PORTOGALLO	Non si paga	Lisbona	Comucopia	80/81
PORTOGALLO	Non si paga	Lisbona	(SIAE)	81/82
PORTOGALLO	Non si paga			84/85
PORTOGALLO	Non si paga		G. Rigeira	85/86
PORTOGALLO	Non si paga	RTP	produzione televisiva	92/93
PORTOGALLO	Signora da buttare	Lisbona	(SIAE)	85/86
PORTOGALLO	Signora da buttare	Nonifrates	(SIAE)	87/88
PORTOGALLO	Tigre		T.E.C. Esperimental	82/83
PORTOGALLO	Tigre		Esperimental de Cascais	83/84
PORTOGALLO	Tigre		M. Vanceau	84/85
PORTOGALLO	Tigre		Teia Preta	90/91
PORTOGALLO	Tigre		Filipe Crawford	92/93
PORTOGALLO	Tutta casa	Lisbona/our	Joao Laurenc	82/83
PORTOGALLO	Tutta casa		Teatro Estudio	82/83
PORTOGALLO	Tutta casa	Lisbona/our	T. Nacional de Maria II	82/83
PORTOGALLO	Tutta casa			84/85
PORTOGALLO	Tutta casa		La Baracca	85/86
PORTOGALLO	Tutta casa	Estoril	Pedro Carlos Rovai	88/89

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
PORTORICO	Anarchico	San Juan	Bohio Puertoriqueno	80/81
PORTORICO	Anarchico		Mario Paoli	81/82
PORTORICO	Non si paga	San Juan	Bohio Puertoriqueno	82/83

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
R. DOMINICANA	Misteri Apocrifi	Basse Terre	(SIAE)	86/87
R. DOMINICANA	Misteri Apocrifi	Pointe Pitre	(SIAE)	86/87

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP./TEATRO	STAGIONE
ROMANIA	Anarchico	Craiova	Teatro Nazionale Craiova	80/81
ROMANIA	Anarchico	Bucarest/tour	T. Davila	81/82
ROMANIA	Anarchico	Botosani	Theatre Botosani	83/84
ROMANIA	Anarchico	Craiova	Teatro Nazionale Craiova	83/84
ROMANIA	Anarchico	Mures	Theatre Tg. Mures	83/84
ROMANIA	Aveva due pistole	Arad	T. Nazionale	81/82
ROMANIA	Aveva due pistole	Bucarest	T. Comedia	81/82
ROMANIA	Aveva due pistole	Bucarest/tour	Le Fondul Literar	84/85
ROMANIA	Aveva due pistole	Bucarest/tour	Le Fondul Literar	85/86
ROMANIA	Aveva due pistole	tour	Le Fondul Literar	86/87
ROMANIA	Coppia aperta	Bucarest	T. Satirico-Musicale	89/90
ROMANIA	Coppia aperta		produzione televisiva	92/93
ROMANIA	Elisabetta		Le Fondul Literar	91/92
ROMANIA	Elisabetta		Le Fondul Literar	92/93
ROMANIA	Isabella	Constanta	T. Nazionale	73/74
ROMANIA	Settimo	Bacau	Bacovia	66/67
ROMANIA	Settimo	Bucarest	Giulesti	72/73
ROMANIA	Settimo	Oradea	T. Nazionale	76/77
ROMANIA	Settimo	Nord Satu	T. Nazionale	81/82
ROMANIA	Settimo	Bacau	Theatre Bacau	83/84
ROMANIA	Settimo	Brazov	Teatro Drammatico	83/84
ROMANIA	Settimo	Constanta	Theatre Constanta	83/84
ROMANIA	Settimo	Oradea	Theatre Oradea	83/84
ROMANIA	Settimo	Brazov	Teatro Drammatico	87/88
ROMANIA	Settimo	Brazov	Teatro Drammatico	88/89
ROMANIA	Settimo	Bucarest	Teatro Bulandra	92/93
ROMANIA	Sghignazzo			88/89
ROMANIA	Sghignazzo	Braila	Teatro Filotti	89/90
ROMANIA	Sghignazzo		Le Fondul Literar	90/91
ROMANIA	Sghignazzo		Le Fondul Literar	91/92
ROMANIA	Tutta casa		Le Fondul Literar	90/91
ROMANIA	Tutta casa		Le Fondul Literar	91/92

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE
RUSSIA	Anarchico		(Ruta Wiman)	
RUSSIA	Arcangeli	Minsk		
RUSSIA	Coppia Aperta	San Pietroburgo	Experiment	92/93
UCRAINA	Coppia Aperta	Kijev	Drami i comedii	92/93
ESTONIA	Non tutti i ladri	Tallinn	Teater Vanalinnastudio	93/94

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE
SINGAPORE	Anarchico	Singapore	Stage Club	82/83

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE
SPAGNA	Anarchico	Madrid	Espolon del Gallo	76/77
SPAGNA	Anarchico	tour	(SIAE)	77/78
SPAGNA	Anarchico		(SIAE)	79/80
SPAGNA	Anarchico	Barcellona/tour	Pere Planella Reixach	80/81
SPAGNA	Anarchico	Saragozza/tour	Teatro Estabile de Zaragoza	80/81
SPAGNA	Anarchico	Valencia	Alonso Osorio	80/81
SPAGNA	Anarchico	Alicante/tour	(SIAE)	81/82
SPAGNA	Anarchico	Canet de Mar/tour	(SIAE)	81/82
SPAGNA	Anarchico	Madrid	produzione televisiva	81/82
SPAGNA	Anarchico	Madrid/Barcellona/tour	Coop. Tabano	81/82
SPAGNA	Anarchico	San Feliu/tour	(SIAE)	81/82
SPAGNA	Anarchico	Saragozza/tour	(SIAE)	81/82
SPAGNA	Anarchico	Toledo	Pere Planella Reixach	81/82
SPAGNA	Anarchico	Valencia	Alonso Osorio	81/82
SPAGNA	Anarchico	Vilafranca/Cadiz	(SIAE)	81/82
SPAGNA	Anarchico	Barcellona/tour	(SIAE)	82/83
SPAGNA	Anarchico	Caravaca	(SIAE)	82/83
SPAGNA	Anarchico		J.R. Romani/prod. cinematograf.	82/83
SPAGNA	Anarchico	Alicante/tour	(SIAE)	83/84
SPAGNA	Anarchico	Calahorra/tour	(SIAE)	83/84
SPAGNA	Anarchico	Madrid/tour	(SIAE)	83/84
SPAGNA	Anarchico	Calahorra/tour	(SIAE)	84/85
SPAGNA	Anarchico	Saragozza/tour	(SIAE)	84/85
SPAGNA	Anarchico		produzione televisiva	84/85
SPAGNA	Anarchico	Logro/Granada	(SIAE)	85/86
SPAGNA	Anarchico	Valencia/Alcudia	(SIAE)	85/86
SPAGNA	Anarchico	Badalona	(SIAE)	86/87
SPAGNA	Anarchico	Catalogna/tour	(SIAE)	86/87
SPAGNA	Anarchico	Barcellona	(SIAE)	87/88
SPAGNA	Anarchico	Malaga	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Anarchico	Barcellona	Focus/Teatre Borràs	92/93
SPAGNA	Anarchico		produzione televisiva	92/93
SPAGNA	Arcangeli	Madrid	(SIAE)	60/61
SPAGNA	Arcangeli	Varie	(SIAE)	82/83
SPAGNA	Arcangeli	Madrid/Palma/Puerto Real	(SIAE)	83/84
SPAGNA	Arcangeli	Madrid	produzione televisiva	84/85
SPAGNA	Arcangeli	Bilbao	(SIAE)	85/86
SPAGNA	Arcangeli	Madrid/San Sebastian	(SIAE)	85/86
SPAGNA	Aveva due pistole	Barcellona/tour	Bras Massuet	81/82
SPAGNA	Aveva due pistole	Madrid/tour	(SIAE)	81/82
SPAGNA	Aveva due pistole	Madrid	produzione televisiva	82/83
SPAGNA	Aveva due pistole	Bilbao	Mascarada	83/84
SPAGNA	Aveva due pistole	Madrid/San Sebastian	(SIAE)	83/84
SPAGNA	Chi ruba un piede	Madrid	M. L. Ponte	78/79
SPAGNA	Clacson	Madrid/Barcellona/tour	Coop. Tabano	82/83
SPAGNA	Clacson	Madrid	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Clacson	Catalogna	Enric Flores/GAT	89/90
SPAGNA	Coppia Aperta	Madrid	Mira De Andres	84/85
SPAGNA	Coppia Aperta	Santander/Valencia/tour	Carla Matteini	84/85
SPAGNA	Coppia Aperta		M. Angel/Almandez	84/85
SPAGNA	Coppia Aperta		produzione televisiva	84/85
SPAGNA	Coppia Aperta	Madrid	Carla Matteini	85/86

SPAGNA	Coppia Aperta		Teatro Casona	85/86
SPAGNA	Coppia Aperta	Cadiz	Carla Matteini	85/87
SPAGNA	Coppia Aperta	Vitoria	Grupo Gasteiz	86/87
SPAGNA	Coppia Aperta		Teatro Casona	86/87
SPAGNA	Coppia Aperta	Almazan/Llodio/Bilbao	(SIAE)	87/88
SPAGNA	Coppia Aperta	Barcellona/tour	Enric Flores/GAT	87/88
SPAGNA	Coppia Aperta	Miranda/Almeria	(SIAE)	87/88
SPAGNA	Coppia Aperta	Tortosa	(SIAE)	87/88
SPAGNA	Coppia Aperta	Amurrio	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Coppia aperta	Balaguer	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Coppia Aperta	Ebanes	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Coppia Aperta	Catalogna	Enric Flores/GAT	88/89
SPAGNA	Coppia Aperta	Gerona/Barcellona/tour	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Coppia aperta	Getafe	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Coppia Aperta	Madrid	produzione televisiva	88/89
SPAGNA	Coppia Aperta	Palafrugel	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Coppia Aperta	Barcellona	Enric Flores/GAT	89/90
SPAGNA	Coppia aperta	Borjas	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Coppia Aperta	Catalogna	produzione televisiva	89/90
SPAGNA	Coppia Aperta	Madrid	produzione televisiva	89/90
SPAGNA	Coppia aperta	Malaga	La Central	89/90
SPAGNA	Coppia Aperta	Paesi Baschi/Gallizia	Teatro Espronceda	89/90
SPAGNA	Coppia Aperta	Valencia	Amparo Claramunt	89/90
SPAGNA	Coppia Aperta	Caravaca	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Coppia aperta	Lugo	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Coppia Aperta	Madrid/tour	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Coppia Aperta	Malaga	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Coppia Aperta	Mijares	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Coppia Aperta	Puebla Cal.	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Coppia aperta	S. Lorenzo	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Coppia Aperta	Valdemoro	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Coppia Aperta	Valladolid	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Coppia aperta	Vigo	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Coppia Aperta	Barcellona	Enric Flores/GAT	91/92
SPAGNA	Coppia Aperta	Leon	(SIAE)	91/92
SPAGNA	Coppia Aperta	Madrid/Plasencia	(SIAE)	91/92
SPAGNA	Coppia Aperta	Segovia	(SIAE)	91/92
SPAGNA	Coppia Aperta	Alcañiz	(SIAE)	92/93
SPAGNA	Elisabetta	Catalogna	J.A.Ortega/Teatro Villaroel	88/89
SPAGNA	Elisabetta	Barcelona	GAT/Teatro Juventud	92/93
SPAGNA	Fabulazzo Osceno	Madrid	produzione televisiva	84/85
SPAGNA	Fabulazzo Osceno	Madrid	produzione televisiva	85/86
SPAGNA	Farse/Non tutti i ladri	Barcellona	Pequeno Teatro	79/80
SPAGNA	Farse/uomo nudo		Comp. La Fidel	88/89
SPAGNA	Giornata qualunque	Eibar/Gijon	(SIAE)	87/88
SPAGNA	Giornata qualunque	Alcantara	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Giornata qualunque	Huelva	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Giornata qualunque	Ponferrada	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Giornata qualunque	Catalogna	Enric Flores/GAT	89/90
SPAGNA	Giornata qualunque	Guadalajar	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Giornata qualunque	San Fernando	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Giornata qualunque	Santander	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Giornata qualunque	Toledo	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Giornata qualunque	Barcellona	Enric Flores/GAT	90/91

SPAGNA	Giornata qualunque	Ciudad Rea	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Giornata qualunque	Leon	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Giornata qualunque	Madrid	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Giornata qualunque	Torrelaveg	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Giornata qualunque	Barcelona	Enric Flores/GAT	91/92
SPAGNA	Giornata qualunque	Valencia/Gandia tour	(SIAE)	91/92
SPAGNA	Isabella	Alcazar/tour	(SIAE)	87/88
SPAGNA	Isabella	Madrid	produzione televisiva	87/88
SPAGNA	Isabella	Madrid/Vitoria	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Isabella		Ei Timbal	89/90
SPAGNA	Isabella	Barcelona	(SIAE)	91/92
SPAGNA	Isabella	Valencia	(SIAE)	91/92
SPAGNA	Isabella	Navarra	(SIAE)	92/93
SPAGNA	Isabella	Salamanca/Valencia	(SIAE)	92/93
SPAGNA	L'operaio conosce	Barcelona/Saragozza	tour	81/82
SPAGNA	L'operaio conosce	Madrid/tour	(SIAE)	82/83
SPAGNA	L'operaio conosce	Alicante/tour	(SIAE)	83/84
SPAGNA	L'operaio conosce	Agramunt/tour	(SIAE)	84/85
SPAGNA	L'operaio conosce	Barcelona/tour	(SIAE)	84/85
SPAGNA	L'operaio conosce	Madrid	produzione televisiva	84/85
SPAGNA	L'operaio conosce	Almansa/Villareal	(SIAE)	85/86
SPAGNA	L'operaio conosce	Alicante/tour	(SIAE)	86/87
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Setatell	(SIAE)	81/82
SPAGNA	Misteri Apocrifi		(SIAE)	81/82
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Madrid/tour	(SIAE)	82/83
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Madrid	produzione televisiva	83/84
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Madrid/tour	(SIAE)	83/84
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Santiago/tour	(SIAE)	83/84
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Saragozza/tour	(SIAE)	83/84
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Figueiras	(SIAE)	84/85
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Madrid/Saragozza	(SIAE)	84/85
SPAGNA	Misteri Apocrifi		produzione televisiva	84/85
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Almeria/Mataro/Marbella	(SIAE)	85/86
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Salamanca	(SIAE)	85/86
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Vitafranca/Valladolid	(SIAE)	85/86
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Aviles/tour	(SIAE)	86/87
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Logro	(SIAE)	86/87
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Madrid	(SIAE)	86/87
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Marbella/tour	(SIAE)	86/87
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Vitoria/S. Comba	(SIAE)	86/87
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Madrid	(SIAE)	87/88
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Oviedo	(SIAE)	87/88
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Veda	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Carcagente	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Sabadell	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Misteri Apocrifi	Irun	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Mistero Buffo	Barcelona	Vincente Simon	77/78
SPAGNA	Mistero Buffo	Valencia	(SIAE)	79/80
SPAGNA	Mistero Buffo	Barcelona/tour	Universal Comics	81/82
SPAGNA	Mistero Buffo	Madrid/tour	Alonso Osorio	81/82
SPAGNA	Mistero Buffo	Logro/tour	(SIAE)	82/83
SPAGNA	Mistero Buffo	Madrid	(SIAE)	82/83
SPAGNA	Mistero Buffo	Madrid	produzione televisiva	82/83
SPAGNA	Mistero Buffo	Barcelona	(SIAE)	83/84

SPAGNA	Mistero Buffo	Tolosa/tour	(SIAE)	83/84
SPAGNA	Mistero Buffo	Valencia/tour	(SIAE)	83/84
SPAGNA	Mistero Buffo	Miajadas/tour	(SIAE)	84/85
SPAGNA	Mistero Buffo	SPAGNA TV	produzione televisiva	84/85
SPAGNA	Mistero Buffo	Bilbao/Barcellona	(SIAE)	85/86
SPAGNA	Mistero Buffo		Universal Comics	85/86
SPAGNA	Mistero Buffo		produzione televisiva	85/86
SPAGNA	Mistero Buffo	Barcelona	Teatro Anabasis	87/88
SPAGNA	Mistero Buffo	Santander	Francisco Valcarce/La Caraba	87/88
SPAGNA	Mistero Buffo	Villar	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Mistero Buffo		produzione televisiva	88/89
SPAGNA	Mistero Buffo	Alcala	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Mistero Buffo/nascita giull.	Leganel	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Mistero Buffo/nascita giull.	Madrid	produzione televisiva	89/90
SPAGNA	Mistero Buffo	Vitoria	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Mistero Buffo/nascita giull.	Zaragoza	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Mistero Buffo		Anabasis Victor Rotelli	89/90
SPAGNA	Mistero Buffo/resur. Lazzaro		Josè Ortega	89/90
SPAGNA	Mistero Buffo	Palma di Maiorca/Sevilla	Dario Fo Franca Rame	90/91
SPAGNA	Mistero Buffo	San Sebastia	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Mistero Buffo	Alcoy	(SIAE)	91/92
SPAGNA	Mistero Buffo	Alicante	(SIAE)	91/92
SPAGNA	Mistero Buffo	Carballino	(SIAE)	91/92
SPAGNA	Mistero Buffo	Gallizia	Teatro do Morcego	92/93
SPAGNA	Mistero Buffo	Santander -Cantabria	Compañia de Teatro	93/94
SPAGNA	Monologhi		Mulleres Progressistas	89/90
SPAGNA	Non si paga	Madrid	Marquina	81/82
SPAGNA	Non si paga	Alicante	(SIAE)	82/83
SPAGNA	Non si paga	Madrid	produzione televisiva	82/83
SPAGNA	Non si paga	Madrid/Barcellona	Oliveida	82/83
SPAGNA	Non si paga	Alicante	(SIAE)	83/84
SPAGNA	Non si paga	Barcellona/tour	Teatro Estabile de Barcelona	83/84
SPAGNA	Non si paga	Madrid		83/84
SPAGNA	Non si paga	Barcellona/tour	Teatro Estabile de Barcelona	84/85
SPAGNA	Non si paga	Madrid	produzione televisiva	84/85
SPAGNA	Non si paga	Madrid/tour	(SIAE)	84/85
SPAGNA	Non si paga	Pinoso/tour	(SIAE)	84/85
SPAGNA	Non si paga	Abades	(SIAE)	85/86
SPAGNA	Non si paga	Barcellona/tour	Teatro Estabile de Barcelona	85/86
SPAGNA	Non si paga	Bilbao/tour	(SIAE)	85/86
SPAGNA	Non si paga	Figueiras/Vilafranca	(SIAE)	85/86
SPAGNA	Non si paga	Madrid/tour	(SIAE)	85/86
SPAGNA	Non si paga	Valencia/tour	(SIAE)	85/86
SPAGNA	Non si paga	Barcellona/Vitoria	La Colla de Cutlera	86/87
SPAGNA	Non si paga	Cadiz	(SIAE)	86/87
SPAGNA	Non si paga	Carcagente	(SIAE)	86/87
SPAGNA	Non si paga	Don Benito/tour	Teatro Estabile La Cazuela	86/87
SPAGNA	Non si paga	Navalcabal/tour		86/87
SPAGNA	Non si paga	Ordizia	(SIAE)	86/87
SPAGNA	Non si paga	Valencia/tour	(SIAE)	86/87
SPAGNA	Non si paga	Zumarraga	(SIAE)	86/87
SPAGNA	Non si paga	Alicante/tour	(SIAE)	87/88
SPAGNA	Non si paga	Benavente/tour	(SIAE)	87/88
SPAGNA	Non si paga	Bilbao/Madrid/Vigo	(SIAE)	87/88

SPAGNA	Non si paga	Catalogna	La Colla de Cullera	87/88
SPAGNA	Non si paga	Valencia/Sevilla/tour	(SIAE)	87/88
SPAGNA	Non si paga		produzione televisiva	87/88
SPAGNA	Non si paga	Alcaniz	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Non si paga	Alicante	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Non si paga	Andujar	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Non si paga	Caceres/Cordoba/tour	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Non si paga	Calanda	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Non si paga	Calatayud	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Non si paga	La Roda	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Non si paga	Madrid/San Sebastian	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Non si paga	Sestao	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Non si paga	Zaragoza	(SIAE)	88/89
SPAGNA	Non si paga		produzione televisiva	88/89
SPAGNA	Non si paga	Benalmadena	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Non si paga	Caspø	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Non si paga	Egea	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Non si paga	Principado de Asturia	Kumen	89/90
SPAGNA	Non si paga	Toledo	Teatro del Alba	89/90
SPAGNA	Non si paga	Tomelloso	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Non si paga	Zaragoza	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Non si paga	Abecia	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Non si paga	Barcelona	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Non si paga	Burgos	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Non si paga	Gijon	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Non si paga	Granadilla	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Non si paga	Guimar	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Non si paga	Madrid	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Non si paga	Malaga	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Non si paga	Moreda	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Non si paga	Principado de Asturia	Kumen	90/91
SPAGNA	Non si paga	Sarriena	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Non si paga	Tudela	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Non si paga	Zaragoza	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Non si paga	Alicante	(SIAE)	91/92
SPAGNA	Non si paga	Avila	(SIAE)	91/92
SPAGNA	Non si paga	Badalona	(SIAE)	91/92
SPAGNA	Non si paga	Barcelona	(SIAE)	91/92
SPAGNA	Non si paga	Carleton	(SIAE)	91/92
SPAGNA	Non si paga	Navarra	(SIAE)	91/92
SPAGNA	Non si paga	Pontevedra	(SIAE)	91/92
SPAGNA	Non si paga	Valencia	(SIAE)	91/92
SPAGNA	Pum Pum	Tenerife	Teatro Samborombon	87/88
SPAGNA	Pum Pum	Madrid		88/89
SPAGNA	Sghignazzo	Cadiz/Alicante	(SIAE)	81/82
SPAGNA	Sghignazzo	Madrid	produzione televisiva	81/82
SPAGNA	Sghignazzo	Madrid/tour	(SIAE)	81/82
SPAGNA	Sghignazzo	Salamanca/tour	(SIAE)	82/83
SPAGNA	Sghignazzo	Madrid	(SIAE)	83/84
SPAGNA	Sghignazzo	Toledo	Comp. La Quinteria	86/87
SPAGNA	Sghignazzo	Madrid	produzione televisiva	87/88
SPAGNA	Sghignazzo	Barcelona	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Signora da buttare	Barcelona/Madrid	(SIAE)	81/82
SPAGNA	Signora da buttare	Marbella	(SIAE)	81/82

SPAGNA	Signora da buttare	Madrid/Palma	(SIAE)	83/84
SPAGNA	Signora da buttare	Saragozza	(SIAE)	83/84
SPAGNA	Signora da buttare	Alcorcon/our	(SIAE)	84/85
SPAGNA	Signora da buttare	Madrid	produzione televisiva	84/85
SPAGNA	Signora da buttare	Barcellona/our		85/86
SPAGNA	Signora da buttare	Burgos/Madrid/our	(SIAE)	85/86
SPAGNA	Signora da buttare	Barcellona/Vittoria	(SIAE)	86/87
SPAGNA	Signora da buttare	Gijon/our	(SIAE)	87/88
SPAGNA	Signora da buttare	Madrid	produzione televisiva	87/88
SPAGNA	Signora da buttare	Madrid	(SIAE)	87/88
SPAGNA	Signora da buttare	St. Quintin/Barcellona	(SIAE)	87/88
SPAGNA	Signora da buttare	Alcala	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Signora da buttare	Madiid	Produzione televisiva	89/90
SPAGNA	Signora da buttare	Valladolid	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Signora da buttare	Vigo	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Signora da buttare	Madrid	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Signora da buttare	Toledo	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Signora da buttare	Pontevedra	(SIAE)	92/93
SPAGNA	Tigre	Barcellona/our	J.A.Ortega/Teatro Villaroel	82/83
SPAGNA	Tigre	Barcellona/our	J.A.Ortega/Teatro Villaroel	84/85
SPAGNA	Tigre	Barcellona/our	J.A.Ortega/Teatro Villaroel	85/86
SPAGNA	Tigre	Barcellona/our	J.A.Ortega/Teatro Villaroel	86/87
SPAGNA	Tigre	Barcellona/our	J.A.Ortega/Teatro Villaroel	87/88
SPAGNA	Tutta casa	Saragozza	Teatro Estabile de Zaragoza	80/81
SPAGNA	Tutta casa	Consuegra/our	(SIAE)	81/82
SPAGNA	Tutta casa	Madrid/our	Coll. Teatrai Guirigai	81/82
SPAGNA	Tutta casa	Madrid	A.M. Rojas	82/83
SPAGNA	Tutta casa	La Coruna /our	(SIAE)	83/84
SPAGNA	Tutta casa	Saragozza/Madrid	(SIAE)	83/84
SPAGNA	Tutta casa/Madre	Alfajarin/our	(SIAE)	84/85
SPAGNA	Tutta casa/Madre	Bilbao/our	(SIAE)	84/85
SPAGNA	Tutta casa	Madrid	Coll.Claro de Luna	84/85
SPAGNA	Tutta casa	Madrid	produzione televisiva	84/85
SPAGNA	Tutta casa/Donna Sola		Pilar Varona	84/85
SPAGNA	Tutta casa	Alicante/Cadiz	(SIAE)	85/86
SPAGNA	Tutta casa/Madre	Barcellona/our	(SIAE)	85/86
SPAGNA	Tutta casa	Cartagena/Burgos	(SIAE)	85/86
SPAGNA	Tutta casa	Colmenar		85/86
SPAGNA	Tutta casa	Madrid/Barcellona	Coll.Claro de Luna	85/86
SPAGNA	Tutta casa	Murcia	Teatro del Viaje	85/86
SPAGNA	Tutta casa/Madre	Abades/our	(SIAE)	86/87
SPAGNA	Tutta casa	Madrid	Coll.Claro de Luna	86/87
SPAGNA	Tutta casa/Donna Sola	Madrid	Esperanza Roy	86/87
SPAGNA	Tutta casa/Put,Fricchet.	Madrid	Grupo La Quebrada	86/87
SPAGNA	Tutta casa/Stessa Storia	Madrid	Susana Mara	86/87
SPAGNA	Tutta casa	Murcia	Teatro del Viaje	86/87
SPAGNA	Tutta casa/Donna Sola	Paesi Baschi	Anabel Alonso	86/87
SPAGNA	Tutta casa/Risveglio	Paesi Baschi	Teatro Vivo- Madrid	86/87
SPAGNA	Tutta casa/Madre,Donna s.	Catalogna	La Cazuela de Alcoi	87/88
SPAGNA	Tutta casa/Madre,Donna s.	Catalogna	La Cazuela de Alcoi	88/89
SPAGNA	Tutta casa/Madre,Donna s.	Catalogna	La Cazuela de Alcoi	89/90
SPAGNA	Tutta casa		Mulleres Progressistas	89/90
SPAGNA	Tutta casa/Stessa Storia		produzione radiofonica	89/90
SPAGNA	Tutta casa	Madrid	produzione televisiva	90/91

SPAGNA	Tutta casa	Madrid	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Tutta casa/Puttana in manic	Cádiz	Taller/Festival iberoamericano	92/93
SPAGNA	Tutti uniti		(SIAE)	88/89
SPAGNA	Tutti uniti	Alcoy	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Tutti uniti	Madrid	(SIAE)	89/90
SPAGNA	Tutti uniti	Baracaldo	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Tutti uniti	Las Palmas	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Tutti uniti	Lorca	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Tutti uniti	Madrid	(SIAE)	90/91
SPAGNA	Tutti uniti	S. Lorenzo	(SIAE)	90/91

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE
SUD AFRICA	Anarchico	Durban	Our House Theatre	81/82
SUD AFRICA	Arcangeli	Johannesburg	(SIAE)	91/92
SUD AFRICA	Clacson	Durban	Sneddon Th./Natal Univ.	87/88
SUD AFRICA	Mistero Buffo	Johannesburg	(SIAE)	87/88
SUD AFRICA	Mistero Buffo	Pretoria	(SIAE)	87/88
SUD AFRICA	Mistero Buffo	Pretoria	(SIAE)	88/89
SUD AFRICA	Mistero Buffo	Johannesburg	(SIAE)	89/90
SUD AFRICA	Mistero Buffo	Johannesburg	(SIAE)	90/91
SUD AFRICA	Mistero Buffo	Durban	The Loft Theatre Company	91/92
SUD AFRICA	Mistero Buffo	Johannesburg	(SIAE)	91/92
SUD AFRICA	Non si paga	Dalro		81/82
SUD AFRICA	Non si paga	Cape Town	Arena Theatre	93/94
SUD AFRICA	Signora da buttare	Johannesburg/Pretoria	(SIAE)	87/88
SUD AFRICA	Tutta casa	Cape Town/tour	Robin Saunders Prod.	82/83
SUD AFRICA	Tutta casa	Johannesburg/tour	Joh. Performing Arts Centre	82/83
SUD AFRICA	Tutta casa/Uliike	Johannesburg	C.P. Leach	83/84
SUD AFRICA	Tutta casa	Johannesburg	Market Theatre	84/85
SUD AFRICA	Tutta casa	Johannesburg	Graeme Messer	85/86
SUD AFRICA	Tutta casa/Donna sola	Dalro	Camilla Waldman Jo'burgh	91/92

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE
SVEZIA	Anarchico	Stoccolma	Narren Teatern	78/79
SVEZIA	Anarchico	Norrköping	Ostergötlands Lanst.	81/82
SVEZIA	Arcangeli	Stoccolma/Norrköping	Stadsteatern	83/84
SVEZIA	Arcangeli	Stoccolma/tour	Stadsteatern	84/85
SVEZIA	Arcangeli	Norrköping	Stadsteatern	85/86
SVEZIA	Arcangeli	Göteborg	Stadsteatern	89/90
SVEZIA	Arcangeli	Stoccolma	Svenska Riksteatern	71/72
SVEZIA	Aveva due pistole	Boras	Stadsteatern	89/90
SVEZIA	Chi ruba un piede	Boras	Boras Teatern	86/87
SVEZIA	Chi ruba un piede	Stoccolma/tour	Svenska Riksteatern	89/90
SVEZIA	Clacson	Göteborg	Stadsteatern	82/83
SVEZIA	Clacson	Malmö	Teatern 25	83/84
SVEZIA	Clacson	Göteborg	Stadsteatern	84/85
SVEZIA	Clacson	Osterjota	Osterjotalandsteater	84/85
SVEZIA	Clacson	Göteborg	Stadsteatern	84/85
SVEZIA	Clacson	Norrköping	Ostgöteater	84/85
SVEZIA	Clacson	Stoccolma	Stockholm Stadsteater	84/85
SVEZIA	Clacson	Stoccolma	Stockholm Stadsteater	85/86
SVEZIA	Clacson	Stoccolma	Stockholm Stadsteater	86/87
SVEZIA	Coppia Aperta	Örebro	Örebroensamble lansteater	84/85
SVEZIA	Coppia Aperta	Stoccolma	Pistol Teatern	82/83
SVEZIA	Coppia Aperta	Örebro	Örebroensamble lansteater	85/86
SVEZIA	Coppia Aperta	Norrköping	Ostgöteater	86/87
SVEZIA	Coppia Aperta	Norrköping	Norrköping Stadsteater	88/89
SVEZIA	Coppia Aperta		Wasa Teater	89/90
SVEZIA	Coppia Aperta	Göteborg	Teater Maria Grahm	90/91
SVEZIA	Elisabetta		Odense Teater	86/87
SVEZIA	Fabulazzo Osceno		Vara	84/85
SVEZIA	Farse/Ambianchini	Stoccolma	Arena	80/81
SVEZIA	Farse/Ambianchini	Stoccolma	Stadsteatern	82/83
SVEZIA	Farse/Ambianchini	Göteborg	Stadsteatern	86/87
SVEZIA	Farse/Ambianchini	Uppsala	Stadsteatern	89/90
SVEZIA	Farse/Ambianchini		Arnatoriale	70/71
SVEZIA	Farse/Ambianchini	Boras	Stadsteatern	72/73
SVEZIA	Farse/Ambianchini	Stoccolma	Svenska Riksteatern	76/77
SVEZIA	Farse/Ladri Manichini	Stoccolma	Stadsteatern	85/86
SVEZIA	Farse/Ladri Manichini	Boras	Stadsteatern	71/72
SVEZIA	Farse/Ladri Manichini			81/82
SVEZIA	Farse/Marcolfa	Stoccolma	Stadsteatern	82/83
SVEZIA	Farse/Marcolfa	Stoccolma	Svenska Riksteatern	86/87
SVEZIA	Farse/Marcolfa	Stoccolma	Ungdomsgårds	89/90
SVEZIA	Farse/Marcolfa	Boras	Stadsteatern	72/73
SVEZIA	Farse/Morto da vendere	Stoccolma	Stadsteatern	82/83
SVEZIA	Farse/Morto da vendere	Boras	Stadsteatern	72/73
SVEZIA	Farse/Morto da vendere	Stoccolma	Svenska Riksteatern	72/73
SVEZIA	Farse/Morto da vendere	Stoccolma	Svenska Riksteatern	76/77
SVEZIA	Farse/Morto da vendere	Stoccolma	Svenska Riksteatern	79/80
SVEZIA	Farse/Non tutti i ladri	Kängsälän		85/86
SVEZIA	Farse/Non tutti i ladri	Stoccolma	Svenska Riksteatern	86/87
SVEZIA	Farse/Non tutti i ladri	Göteborg	Alelier Teatern	89/90
SVEZIA	Farse/Non tutti i ladri	Linköping	Stadsteatern	89/90
SVEZIA	Farse/Non tutti i ladri	Norrköping	Stadsteatern	89/90

SVEZIA	Farsø/Non tutti i ladri		produzione televisiva	70/71
SVEZIA	Farsø/Non tutti i ladri	Stoccolma	Svenska Riksteatern	79/80
SVEZIA	Farsø/Tre Bravi	Stoccolma	Lilla Teatern	62/63
SVEZIA	Farsø/Uomo nudo	Stoccolma	Pionjärteatern	61/62
SVEZIA	Farsø/Uomo nudo		produzione radiofonica	66/67
SVEZIA	Farsø/Uomo nudo	Norrköping	Stadsteatern	76/77
SVEZIA	Funerale del padrone	Stoccolma	Stadsteatern	72/73
SVEZIA	Guerra Popolo in Cile	Stoccolma	Narren Teatern	74/75
SVEZIA	Isabella	Stoccolma	Stadsteatern	65/66
SVEZIA	Marijuana	Stoccolma	Turteatern	79/80
SVEZIA	Marijuana	Helsingborg	Stadssteatern	80/81
SVEZIA	Marijuana	Vasteras	Västmanlands Lanst.	80/81
SVEZIA	Marijuana	Uppsala	Panikteatern	81/82
SVEZIA	Marijuana	Goteborg	Stadssteatern	82/83
SVEZIA	Marijuana	Boras	Stadssteatern	83/84
SVEZIA	Mistero Buffo		produzione televisiva	69/70
SVEZIA	Mistero Buffo	Stoccolma	Narren Teatern	78/79
SVEZIA	Mistero Buffo			81/82
SVEZIA	Nascita del giullare	Somkopingas		82/83
SVEZIA	Non si paga	Stoccolma	Pistol Teatern	75/76
SVEZIA	Non si paga	Boras	Boras Teatern	77/78
SVEZIA	Non si paga	Vaxjo	Region Teatern Vaxjo	77/78
SVEZIA	Non si paga	Göteborg	Angeredsteatern	77/78
SVEZIA	Non si paga	Stoccolma	Svenska Riksteatern	77/78
SVEZIA	Non si paga	Malmo	Teatern 25	77/78
SVEZIA	Non si paga		Västmanlands Lanst.	77/78
SVEZIA	Non si paga		Wasteros Region Teatern	77/78
SVEZIA	Non si paga	Helsingborg	Stadsteatern	78/79
SVEZIA	Non si paga	Norrköping	Lansteatern Ostergottland	80/81
SVEZIA	Non si paga	Uppsala	Stadsteatern	80/81
SVEZIA	Non si paga	Uddevalla	Västsvenska Teatern	80/81
SVEZIA	Non si paga	Jonköping	Lansteatern	81/82
SVEZIA	Non si paga	Göteborg	Stadsteatern	81/82
SVEZIA	Non si paga	Orebro	Svenska Riksteatern	81/82
SVEZIA	Non si paga	Skelleftea	Wasterbollens Teatern	81/82
SVEZIA	Non si paga	Gavle	Folkteater i Gavleberg	85/86
SVEZIA	Non si paga	Blekinge	Blekinge Teater	87/88
SVEZIA	Non si paga	Sundsvall	Västernorrland T.	87/88
SVEZIA	Non si paga	Sundsvall	Hamosand Regionteater	88/89
SVEZIA	Non si paga	Göteborg	Folkteatern	92/93
SVEZIA	Poer Nano	Stoccolma	Fria Teatern	80/81
SVEZIA	Ratto Francesca	Landskrona	Skanska Teatern	87/88
SVEZIA	Ratto Francesca	Lulea	Norrbottens Teatern	87/88
SVEZIA	Ratto Francesca		Skanska Teatern	87/88
SVEZIA	Ratto Francesca	Stoccolma	Teater Baldakinen	88/89
SVEZIA	Seltimo	Stoccolma	Stadssteatern	69/70
SVEZIA	Seltimo	Stoccolma	Svenska Riksteatern	69/70
SVEZIA	Seltimo	Aalborg	Stadsteatern	70/71
SVEZIA	Signora da buttare	Stoccolma	Teatro Nazionale	68/69
SVEZIA	Tigre	Stoccolma/four	Fagel Bå	82/83
SVEZIA	Tigre	Vasteras	Västmanlands Lanst	83/84
SVEZIA	Tigre/Dedalo e Icaro	Hamosand	Västernorrland T.	86/87
SVEZIA	Tutta casa	Stoccolma	Pistol Teatern	78/79
SVEZIA	Tutta casa	Umea	Ogonblicksteatern	78/79

SVEZIA	Tutta casa/Risveglio	Goteborg	Stadsteatern	78/79
SVEZIA	Tutta casa/Risveglio	Vasteras	Vastmanlands Lanst	78/79
SVEZIA	Tutta casa	Abo	Svenska Teatern	79/80
SVEZIA	Tutta casa	Boras	Stadsteatern	79/80
SVEZIA	Tutta casa	Lulea	Norbottens Teatern	79/80
SVEZIA	Tutta casa	Ostana	Turteatern Varmland	79/80
SVEZIA	Tutta casa/Risveglio	Norrkoping	Stadsteatern	79/80
SVEZIA	Tutta casa	Goteborg/our	Stadsteatern	80/81
SVEZIA	Tutta casa	Lulea	Lansteatern	80/81
SVEZIA	Tutta casa	Stoccolma	Svenska Riksteatern	80/81
SVEZIA	Tutta casa	Uppsala	Stadsteatern	81/82
SVEZIA	Tutta casa	Jonkoping	Jonkoping Lansteater	84/85
SVEZIA	Tutta casa	Stoccolma	Stockholm Stadst. (turco)	84/85
SVEZIA	Tutta casa	Stoccolma	Stockholm Stadst. (turco)	84/85
SVEZIA	Tutta casa	Jonkoping	Jonkoping Lansteater	85/86
SVEZIA	Tutta casa		Teater Vaestermorrland	91/92
SVEZIA	Tutta casa/rientro a casa	Vaxjo	Kronobergsteatern	92/93
SVEZIA	Tutti uniti	Stoccolma	Pistol Teatern	74/75

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE
SVIZZERA	Farse/Uomo nudo		(SIAE)	83/84
SVIZZERA	Misteri Apocrifi		(SIAE)	86/87
SVIZZERA	Non si paga		(SIAE)	87/88
SVIZZERA FRANC.	Anarchico	J. Echantillon		82/83
SVIZZERA FRANC.	Anarchico	Ginevra	Teatrical	87/88
SVIZZERA FRANC.	Arcangeli	Chaux de Fond	(SIAE)	88/89
SVIZZERA FRANC.	Arcangeli	Ginevra	Theatre de La Comédie	80/81
SVIZZERA FRANC.	Arcangeli	Losanna	(SIAE)	87/88
SVIZZERA FRANC.	Coppia Aperta	Friburgo/Geneve		85/86
SVIZZERA FRANC.	Coppia Aperta	Bienne		86/87
SVIZZERA FRANC.	Coppia Aperta		produzione televisiva	86/87
SVIZZERA FRANC.	Coppia Aperta	Losanna	(SIAE)	87/88
SVIZZERA FRANC.	Coppia Aperta	Ginevra	(SIAE)	88/89
SVIZZERA FRANC.	Coppia Aperta	MORTEAU	(SIAE)	89/90
SVIZZERA FRANC.	Coppia Aperta	BIENNE	(SIAE)	91/92
SVIZZERA FRANC.	Coppia Aperta	CHAUX FONDS	(SIAE)	91/92
SVIZZERA FRANC.	Coppia Aperta	MONTHIEY	(SIAE)	91/92
SVIZZERA FRANC.	Coppia Aperta	Neuchâtel	(SIAE)	91/92
SVIZZERA FRANC.	Coppia Aperta		Produzione televisiva	91/92
SVIZZERA FRANC.	Coppia Aperta	Losanna	(SIAE)	91/92
SVIZZERA FRANC.	Elisabetta	Losanna	Th. Kleber-Meleau	86/87
SVIZZERA FRANC.	Farse/Ambianchini	Ginevra	Theatre de La Comédie	78/79
SVIZZERA FRANC.	Funerale del padrone	Grenoble	Th. Populaire Jurassien	78/79
SVIZZERA FRANC.	Funerale del padrone	Grenoble	Th. Populaire Jurassien	79/80
SVIZZERA FRANC.	Funerale del padrone	Losanna	Theatre Universitaire	79/80
SVIZZERA FRANC.	L'operaio conosce	Losanna	(SIAE)	84/85
SVIZZERA FRANC.	Misteri Apocrifi	Losanna/Ginevra/our	(SIAE)	85/86
SVIZZERA FRANC.	Misteri Apocrifi	BEAUCOURT	(SIAE)	89/90
SVIZZERA FRANC.	Misteri Apocrifi	Neuchâtel	(SIAE)	90/91
SVIZZERA FRANC.	Misteri Apocrifi	Neuchâtel	(SIAE)	91/92

SVIZZERA FRANC.	Mistero Buffo	Bienne	(SACD)	74/75
SVIZZERA FRANC.	Mistero Buffo	Ginevra	Theatre de Carouge	76/77
SVIZZERA FRANC.	Mistero Buffo	Ginevra	Trateaux du Midi	79/80
SVIZZERA FRANC.	Mistero Buffo	St. Moritz	(SIAE)	81/82
SVIZZERA FRANC.	Mistero Buffo	Losanna	Univ. Lausanne (amat.)	84/85
SVIZZERA FRANC.	Mistero Buffo	Ginevra	Theatre Ephemere	86/87
SVIZZERA FRANC.	Mistero Buffo	NEUCHATEL	(SIAE)	90/91
SVIZZERA FRANC.	Mistero Buffo	Losanna	La Strada	92/93
SVIZZERA FRANC.	Non si paga	tour	Trateaux du Midi	80/81
SVIZZERA FRANC.	Non si paga	Losanna	Centre Dramatique	81/82
SVIZZERA FRANC.	Non si paga	Losanna	(SIAE)	81/82
SVIZZERA FRANC.	Non si paga	tour	J. Echantillon	82/83
SVIZZERA FRANC.	Non si paga	Chier		84/85
SVIZZERA FRANC.	Non si paga	Ginevra	(SIAE)	86/87
SVIZZERA FRANC.	Non si paga	Orzens	Choeur Mixte d'Orzens	86/87
SVIZZERA FRANC.	Tigre	Yverdone	J. Echantillon	84/85
SVIZZERA FRANC.	Tigre	Yverdone	J. Echantillon	85/86
SVIZZERA FRANC.	Tutta casa	Losanna/tour	(SIAE)	84/85
SVIZZERA FRANC.	Tutta casa	Losanna	Centre Dramatique	85/86
SVIZZERA FRANC.	Tutta casa	Darry	J. Echantillon	86/87
SVIZZERA FRANC.	Tutta casa/Mamma fricch.	Loray	Nelly Uzan/Theatre Rhaima	92/93
SVIZZERA ITAL.	Farse/Uomo nudo	Lugano	(SIAE)	81/82
SVIZZERA ROMANDE	Arcangeli		Centre Dramatique	80/81
SVIZZERA ROMANDE	Elisabetta	Renens	Theater Kleber-Meleau	86/87
SVIZZERA ROMANDE	Tutta casa/Donna sola		Radio SF Espace 2	92/93
SVIZZERA TED.	Anarchico	Berna	Galerietheater	77/78
SVIZZERA TED.	Anarchico	Zurigo	Theater am Neumarkt	77/78
SVIZZERA TED.	Anarchico			78/79
SVIZZERA TED.	Clacson	Wetzikon	Kulturfabrik	83/84
SVIZZERA TED.	Clacson			85/86
SVIZZERA TED.	Clacson			86/87
SVIZZERA TED.	Coppia Aperta	Berna		84/85
SVIZZERA TED.	Coppia Aperta	Basilea	Scala Th.	86/87
SVIZZERA TED.	Coppia Aperta	Bremgarten	Theater am Spittel	86/87
SVIZZERA TED.	Coppia Aperta	Zurigo	Bernhard Th.	86/87
SVIZZERA TED.	Coppia Aperta	St. Gallen	Die Kellerbuhne	87/88
SVIZZERA TED.	Coppia Aperta			87/88
SVIZZERA TED.	Coppia Aperta	Basilea	Basler Theater	88/89
SVIZZERA TED.	Coppia Aperta	Friburgo	Wallgraben theater	88/89
SVIZZERA TED.	Coppia Aperta			89/90
SVIZZERA TED.	Coppia Aperta	Bern/Graz	Theater Ausland	90/91
SVIZZERA TED.	Elisabetta	Berna	Strabanzen Th.	86/87
SVIZZERA TED.	Farse/Non tutti i ladri		produzione televisiva	83/84
SVIZZERA TED.	Isabella	Sc. Teatro Dimitri		
SVIZZERA TED.	Marijuana	Solothurn	Protheater	79/80
SVIZZERA TED.	Marijuana	Berna	Stadltheater	81/82
SVIZZERA TED.	Misteri Apocrifi	Lucerna	(SIAE)	85/86
SVIZZERA TED.	Misteri Apocrifi	Lucerna	(SIAE)	86/87
SVIZZERA TED.	Mistero Buffo	Zurigo	Theater am Neumarkt	85/86
SVIZZERA TED.	Nascita del giullare	Zurigo	Guckkastenkomodie	78/79
SVIZZERA TED.	Non si paga	Baden	Die Claque	77/78
SVIZZERA TED.	Non si paga	Zurigo	Theater am Neumarkt	77/78
SVIZZERA TED.	Non si paga			78/79
SVIZZERA TED.	Non si paga	Basilea	Basler Theater	79/80

SVIZZERA TED.	Non si paga			80/81
SVIZZERA TED.	Non si paga			81/82
SVIZZERA TED.	Non si paga			82/83
SVIZZERA TED.	Non si paga	Lucerna	Stadttheater	83/84
SVIZZERA TED.	Non si paga	Winterthur	Th. für den Kanton	83/84
SVIZZERA TED.	Non si paga	Chur	Stadttheater	84/85
SVIZZERA TED.	Non si paga			85/86
SVIZZERA TED.	Non si paga			86/87
SVIZZERA TED.	Non si paga			87/88
SVIZZERA TED.	Non si paga	Biel/Solothurn	Stadtbundtheater Biel	88/89
SVIZZERA TED.	Non si paga	Biel/Solothurn	Stadtbundtheater Biel	89/90
SVIZZERA TED.	Sghignazzo	Zurigo	Theater am Neumarkt	83/84
SVIZZERA TED.	Signora da buttare	Berna	Zähringer Podium	80/81
SVIZZERA TED.	Tigre	Zurigo	Theater am Neumarkt	84/85
SVIZZERA TED.	Tigre	Zurigo	Theater Ausland	90/91
SVIZZERA TED.	Tutta casa	Zurigo	Theater am Neumarkt	79/80
SVIZZERA TED.	Tutta casa	Basilea/Berna	Basler Theater	80/81
SVIZZERA TED.	Tutta casa	Stafa/Zurigo	Kleine Bühne am Buchegg.	81/82
SVIZZERA TED.	Tutta casa			82/83
SVIZZERA TED.	Tutta casa			83/84
SVIZZERA TED.	Tutta casa	Lucerna	(SIAE)	84/85
SVIZZERA TED.	Tutta casa	St. Gallen	Stadttheater	85/86
SVIZZERA TED.	Tutta casa	Zurigo	Theater am Neumarkt	85/86
SVIZZERA TED.	Tutta casa	Winterthur	(SIAE)	85/86
SVIZZERA TED.	Tutta casa			86/87
SVIZZERA TED.	Tutta casa		produzione televisiva	90/91
SVIZZERA TED.	Tutti uniti	Zurigo	Theater am Neumarkt	81/82

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE
TAIWAN	Coppia aperta	Taipei	Nai-Chu Ding	92/93

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE
TUNISIA	Mistero Bulfo/Nascita giullai Zuara		(SIAE)	89/90

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE
TURCHIA	Anarchico	Ankara	Yucel Erten	78/79
TURCHIA	Anarchico	Istanbul	Mehmet N. Karaca	86/87
TURCHIA	Anarchico	Istanbul	Mehmet N. Karaca	87/88
TURCHIA	Anarchico	Istanbul	Mehmet N. Karaca	88/89
TURCHIA	Anarchico	Istanbul	Hadi çaman Yeditepe	90/91
TURCHIA	Anarchico	Istanbul	Hadi çaman Yeditepe	91/92
TURCHIA	Clacson	Ankara	Ekin Tiyatrosu	92/93
TURCHIA	Coppia Aperta	Ankara	Ankara Theatre	85/86
TURCHIA	Elisabetta	Istanbul	Dormen Theatre	92/93
TURCHIA	Mistero Bulfo		T. Sanatevi	84/85
TURCHIA	Non si paga	Ankara	Yucel Erten	78/79
TURCHIA	Non si paga		T. Sanatevi	84/85
TURCHIA	Non si paga	Ankara	Ankara Theatre	85/86
TURCHIA	Non si paga	Ankara	Ankara Theatre	86/87
TURCHIA	Non si paga	Istanbul	Bakirköy İmar Eğitim	90/91
TURCHIA	Settimo			70/71
TURCHIA	Tutta casa	Ankara	Ankara Theatre	84/85
TURCHIA	Tutta casa	Ankara	Ankara Theatre	85/86
TURCHIA	Tutta casa	Istanbul	Deniz Turkali	86/87
TURCHIA	Tutta casa	Istanbul	Deniz Turkali	87/88

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE
UNGHERIA	Anarchico	Budapest	Artisjus (Agenzia)	83/84
UNGHERIA	Anarchico	Budapest	Artisjus (Agenzia)	84/85
UNGHERIA	Anarchico	Budapest	Artisjus (Agenzia)	85/86
UNGHERIA	Anarchico	Budapest	Artisjus (Agenzia)	86/87
UNGHERIA	Anarchico	Budapest	Artisjus (Agenzia)	87/88
UNGHERIA	Arcangeli	Budapest	Joszeif Attila Szinhaz	69/70
UNGHERIA	Arcangeli	Budapest	Scuola di cinema teatro	69/70
UNGHERIA	Coppia aperta		Ayi Magitai	85/86
UNGHERIA	Coppia aperta	Budapest	T. Madách	89/90
UNGHERIA	Coppia aperta	Budapest	T. Madách	90/91
UNGHERIA	Coppia aperta	Budapest	T. Madách	91/92
UNGHERIA	Coppia aperta	Budapest	T. Madách	92/93

UNGHERIA	Coppia aperta	Budapest	T. Madách	93/94
UNGHERIA	Farse/Non tutti i ladri		produzione televisiva	78/79
UNGHERIA	Non si paga	Budapest	Jozsef Attila Szinhaz	87/88
UNGHERIA	Non si paga	Eger	Gadomyi Geza	87/88
UNGHERIA	Non si paga		Artisjus (Agenzia)	87/88
UNGHERIA	Non si paga		produzione radiofonica	87/88
UNGHERIA	Non si paga		Artisjus (Agenzia)	92/93
UNGHERIA	Non si paga	Budapest	Artisjus (Agenzia)	92/93
UNGHERIA	Settimo		produzione radiofonica	73/74
UNGHERIA	Settimo	Pecs/tour	T. Nazionale di Pecs	81/82
UNGHERIA	Tutta casa	Budapest/tour	T. Nazionale di Budapest	81/82
UNGHERIA	Tutta casa	Budapest	Artisjus (Agenzia)	85/86
UNGHERIA	Tutta casa	Budapest	Artisjus (Agenzia)	86/87
UNGHERIA	Tutta casa	Budapest	Artisjus (Agenzia)	87/88
UNGHERIA	Tutta casa		produzione televisiva	87/88
UNGHERIA	Tutta casa	Budapest	Artisjus (Agenzia)	88/89
UNGHERIA	Tutta casa	Budapest	Artisjus (Agenzia)	89/90
UNGHERIA	Tutta casa/Risveglio	Budapest/tour	Jozsef Attila	89/90
UNGHERIA	Tutta casa/Risveglio	Budapest/tour	Jozsef Attila	90/91
UNGHERIA	Tutta casa/Risveglio	Budapest/tour	Jozsef Attila	91/92
UNGHERIA	Tutta casa/Risveglio	Budapest/tour	Jozsef Attila	92/93

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE
URUGUAY	Anarchico	tour	T. La Candela	84/85
URUGUAY	Anarchico	tour	T. La Candela	85/86
URUGUAY	Anarchico		(SIAE)	87/88
URUGUAY	Coppia Aperta	Montevideo	Imilce Vinas	87/88
URUGUAY	Coppia Aperta		Marcellino Duffau	88/89
URUGUAY	Farse/Non tutti i ladri	Montevideo	(SIAE)	91/92
URUGUAY	Giornata qualunque	Montevideo	Stella Rovella	92/93
URUGUAY	Isabella	Montevideo	Café Teatro	88/89
URUGUAY	L'operaio conosce	tour	(SIAE)	86/87
URUGUAY	Misteri Apocrifi		(SIAE)	86/87
URUGUAY	Mistero Bullo	Montevideo	Marcelino Duffau	93/94
URUGUAY	Non si paga		(SIAE)	87/88
URUGUAY	Tutta casa	Montevideo	Norma Aleandro	79/80
URUGUAY	Tutta casa		TIAL (T.Ital. America Latina)	79/80
URUGUAY	Tutta casa		(SIAE)	85/86
URUGUAY	Tutta casa/Madre		(SIAE)	86/87
URUGUAY	Tutta casa		Marcellino Duffau	87/88
URUGUAY	Tutta casa/Rientro a casa	Montevideo	Imilce Vinas/Café Concert	92/93

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE
USA	Anarchico	San Francisco/tour	S. Franc. Mime Troupe	80/81
USA	Anarchico		Alexander Cohen	81/82
USA	Anarchico		Alexander Cohen	82/83
USA	Anarchico	New York	The Shubert Theater	82/83
USA	Anarchico	Washington	Arena Stage	83/84
USA	Anarchico	New York	The Shubert Theater	83/84
USA	Anarchico	New York	Belasco Theatre	84/85
USA	Anarchico	San Francisco	Eureka Theatre Company	84/85
USA	Anarchico		(Amatoriale)	87/88
USA	Anarchico		(Amatoriale)	91/92
USA	Anarchico		(Amatoriale)	92/93
USA	Arcangeli	Cambridge	American Repertory Th.	86/87
USA	Arcangeli	Cambridge	American Repertory Th.	87/88
USA	Arcangeli	Cambridge	American Repertory Th.	88/89
USA	Arcangeli		(Amatoriale)	92/93
USA	Clacson	Yale/New York	Yale Repertory/Metropolitan	83/84
USA	Clacson	San Francisco	Eureka Theatre Company	85/86
USA	Clacson	New York	Metropolitan Th.Allian.	87/88
USA	Clacson		produzione televisiva	88/89
USA	Clacson		(Amatoriale)	88/89
USA	Clacson		Haft Organization Inc	89/90
USA	Clacson	Richmond	Actions and Words	89/90
USA	Coppia Aperta	San Francisco	Eureka Theatre Company	85/86
USA	Coppia Aperta	Hull	Tara Co.	91/92
USA	Coppia Aperta	San Diego	Ensemble Aerts Theater	93/94
USA	Diario di Eva		Festival Teatro italiano	87/88
USA	Diario di Eva	Boston	Shakespeare & Company	92/93
USA	Elisabetta	Los Angeles	L.A. Theater Centre	87/88
USA	Elisabetta	Los Angeles	L.A. Theater Centre	88/89
USA	Elisabetta	Yale	Yale Repertory Theater	88/89
USA	Elisabetta		(Amatoriale)	89/90
USA	Elisabetta		(Amatoriale)	92/93
USA	Farse/Non tutti i ladri	Brooklyn	Brooklyn Col.	85/86
USA	Giomata qualunque	New York	Columbia Univ.(lettura)	87/88
USA	Giomata qualunque	San Francisco	Eureka Theatre Company	87/88
USA	Giomata qualunque		Festival Teatro italiano	87/88
USA	Isabella	Michigan	Performance Network	92/93
USA	Isabella	New York	Teatro Grupo Rasgos	92/93
USA	Johan Padan	Los Angeles		92/93
USA	Non si paga	San Francisco	S. Franc. Mime Troupe	79/80
USA	Non si paga	New York	Chelsea Theater	80/81
USA	Non si paga	New York	Univ School of Art	80/81
USA	Non si paga	Phoenix	Upstairs/Arts Theatre	80/81
USA	Non si paga	Los Angeles/New York	Los Angeles Mime Troupe	81/82
USA	Non si paga	Brooklyn	Brooklyn Col.	84/85
USA	Non si paga		Sangemon University	84/85
USA	Non si paga		D. Hubbard	85/86
USA	Non si paga	Los Angeles	Teatro de Esperanza	85/86
USA	Non si paga		(Amatoriale)	87/88
USA	Non si paga		(Amatoriale)	88/89
USA	Non si paga		(Amatoriale)	92/93
USA	Papa Strega	San Francisco	American Conservatory Th.	92/93

USA	Parti femminili		Festival San Francisco	86/87
USA	Parti femminili		(Amatoriale)	87/88
USA	Tigre	Los Angeles	Shakespeare & Company	91/92
USA	Tigre	Boston	Shakespeare & Company	92/93
USA	Tigre	Cambridge	American Repertory Theatre	92/93
USA	Tigre	tour	Pacific Bridge Theatre	92/93
USA	Tutta casa	Portland	New Rose Theater	81/82
USA	Tutta casa	Noroton/tour	Pepsco Summer Fair	81/82
USA	Tutta casa/Risv., Medea	St. Louis	New Stagecraft	81/82
USA	Tutta casa		N.Y. Shakespeare Festival	82/83
USA	Tutta casa	Seattle	Empty Space Theater	83/84
USA	Tutta casa	New York/tour	Estelle Parson	83/84
USA	Tutta casa/Donna sola		produzione televisiva	88/89
USA	Tutta casa	Hull	Warren Centre	91/92
USA	Tutta casa(True lies)	Los Angeles	Theatre Co.	91/92
USA	Tutta casa/Alice	tour/amatoriale	Vassar College	92/93
USA	Tutta casa/monologo prostit	New York	Festival Iberoamerican	92/93

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE
YEMEN	Coppia Aperta	Taize Aizie	(SIAE)	90/91

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE
VENEZUELA	Coppia Aperta	Arava	(SIAE)	88/89
VENEZUELA	Misteri Apocrifi	Caracas		87/88
VENEZUELA	Non si paga	J. Palacias		84/85
VENEZUELA	Non si paga	Caracas	(SIAE)	87/88
VENEZUELA	Non si paga	Caracas	Johnny Gavlovski	88/89
VENEZUELA	Tutta casa/Madre	Caracas	(SIAE)	86/87
VENEZUELA	Tutta casa	Caracas	(SIAE)	90/91

NAZIONE	TESTO	CITTA'	COMP/TEATRO	STAGIONE
ZIMBABWE	Anarchico	Salisbury	Repertory Theatre	82/83

- Maria Rita di D.
- Margherita
- Petronio Ascari è bello!
- Paolo Levi

Prof. Pansera per il matrimonio
la domenica

• Adelle Cambria •