

Savi Elisabetta
Via Baracca n. 2
43039 Salsomaggiore Terme (Parma)
Tel. 0524/576212

Gent. ma Sig. Rame,

Come le avevo promesso, le restituisco il testo di "Coppia aperta" e le invio anche copia del Capitolo della mia tesi a lei dedicato. Spero che troverà il tempo per leggerlo.

La ringrazio ancora per la sua gentilezza e disponibilità; mi è stata di indispensabile aiuto per la buona riuscita della mia laurea il cui esito ha oltrepassato le mie aspettative.

La saluto cordialmente ricordandola con affetto.

Elisabetta Savi

di interviste/testimonianze, cosa volevano, come si sono mosse, che cosa hanno costruito queste donne che hanno creato “il teatro delle donne”, come preferisce chiamarlo la Silvi; non femminista⁸.

3.2 FRANCA RAME. *La vita, la collaborazione con Dario Fo, le idee, la sua scrittura femminista/femminile.*

Verso la fine degli anni '70, un nuovo modo di proporre tematiche femminili e problemi riguardanti le donne compare nei testi teatrali di Dario Fo e Franca Rame; testi che parlano delle donne, non che le fanno parlare, in cui la veste comica è usata con intenti seri.

Il nostro occhio vuole essere puntato non solo sul lavoro organizzativo e interpretativo dell'attrice Franca Rame, ma anche, e soprattutto, sul suo contributo come co-autrice dei testi del marito e come autrice in proprio.

Ad apertura ci sarà utile conoscere alcune notizie biografiche che ci serviranno a capire il perché del problema di fondo che tale argomento ci pone dinanzi ovvero il perché sia così difficile separare gli scritti di Dario da quelli di Franca. Inoltre queste notizie ci appaiono indispensabili visto che riguardano una donna per cui arte e vita si

⁸ Avendo questo termine un inflazionistico connotato negativo; ancora negli anni '80 per “Teatro femminista” si intendeva il teatro della militanza politica femminista, preferibilmente il più tosto, brutto e isterico possibile.

mescolano continuamente, una donna che utilizza la sua arte al servizio di un fine ideologico e politico, senza bisogno di scandalizzarci; perché non ci pare poi troppo sbagliato quando Dario Fo sostiene che tutto il teatro è politico, tutta l'arte è politica⁹, e, aggiungiamo noi, se arte e vita si intersecano continuamente, anche la vita è politica (dopotutto la vita è una recita, una rappresentazione nella quale i nostri atti, i nostri gesti sono, per forza di cose, politicizzati ogni volta che ci si trova di fronte ad una scelta e si prende una direzione piuttosto che un'altra).

Ci serviremo anche di alcune risposte che la Signora Rame ha voluto gentilmente fornirci, durante una chiacchierata informale e inaspettata avuta con lei¹⁰, per sentire direttamente dalla sua voce quello che in questa sede viene asserito.

Franca Rame nacque in provincia di Milano nel 1929, si può dire "in teatro", visto che la sua prima apparizione in pubblico, su un palcoscenico, avvenne quando aveva solo otto giorni. La famiglia Rame era infatti una compagnia di teatro itinerante dalla quale Franca imparò "l'arte", come si impara a stare a tavola.

In un'intervista rilasciata a Walter Valeri, ci fa sapere:

⁹ "Ora, la cosa è risaputa, tutto il teatro è politico, tutta l'arte è politica, anzi, proprio quando si vuole nascondere il valore politico (...) si fa appunto il più smaccato teatro politico (...). Quindi quando si dice teatro politico in verità si aggiunge un inutile aggettivo specificativo. Lo si può accettare come una specie di etichetta polemica contro il teatro inteso come arte che illumina tutto e tutti"; D. Fo, dalla Prefazione di *Teatro Politico*, Milano, Mazzotta, 1977.

¹⁰ Abbiamo intervistato di persona Franca la mattina del 29 Marzo 1999. Ci scusiamo tuttavia delle imprecisioni o degli eventuali errori riportati, dovuti alla parziale registrazione manoscritta e all'aiuto della memoria per le parti mancanti.

“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 (...) non si è mai parlato di teatro, in casa, se non usando il linguaggio di casa. In quinta mia madre tra 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 avere appreso il mestiere del teatrante così come ho imparato a stare a tavola. Stare in scena per me ha coinciso col muovermi tra i miei genitori, fratello e sorelle, in presenza di un pubblico pagante. Prima ancora di sapere leggere o scrivere, così come si impara da bambini in una scuola di Stato, io ho imparato a stare sulla scena¹¹”.

Essere nata figlia d'Arte, ha inciso sulla sua cultura e sul suo modo d'affrontare il lavoro e la vita, più di quanto si possa immaginare.

La definizione dei figli d'Arte di Sergio Tofano è indicativa a capire il retaggio culturale e il tipo di mentalità che poi incisero sulle decisioni e sul futuro di una donna che figlia d'Arte è, a tutti gli effetti:

“Figli d'Arte (...) ad esserlo in senso assoluto, non bastava essere nati da attori. Per averne il sacro crisma, la prima condizione era l'anzianità

¹¹ Franca Rame da un'intervista rilasciata a W. Valeri per <<Sipario>>, Novembre 1992.

della discendenza (...). Ma il miglior titolo al nome di figlio d'arte era quello di avere 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. (...) 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, 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 un pubblico senza paura, come se si trovasse a casa sua, rifacendo con la più semplice disinvoltura per mimetismo ereditato, quanto gli hanno 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 imboccate: 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 (...) Tutta una 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 sfuggire¹²”.

La compagnia Rame scelse di continuare la tradizione che aveva ereditato dalla Commedia dell'Arte; la tecnica teatrale più rilevante che i Rame ereditarono dagli antenati era la capacità di “recitare a soggetto”: la trama veniva raccontata a brevi cenni dal capocomico alla compagnia, che l'avrebbe recitata con l'aiuto della scaletta, ovvero, a detta della stessa 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 soggetto¹³”

Con poche prove, senza alcun testo¹⁴, con l'aiuto della scaletta, l'improvvisazione era guidata, ma la compagnia poteva imbastire uno spettacolo su qualsiasi soggetto. Uno stesso soggetto riproposto più volte, perciò, poteva essere interpretato in mille modi differenti; stava

¹² S. Tofano, *Il Teatro all'antica italiana e altri scritti di teatro*, Milano, Bulzoni, 1985..

¹³ Franca Rame da un'intervista rilasciata alla professoressa Serena Anderlini a Firenze nel 1984; traduzione rintracciabile nelle recensioni internazionali presso l'Archivio di Fo-Rame a Milano.

poi alla compagnia tenere le battute buone, riutilizzarle e trasmetterle o scartare quelle che non erano piaciute o non erano state capite dal pubblico. Il pubblico per la compagnia non era certo un elemento indifferente, anzi era determinante¹⁵. Succedeva difatti che, avendo come pubblico più che altro contadini delle campagne e braccianti, la compagnia non aveva altro modo che il recitare a soggetto per rendere accessibili e comprensibili a tutti anche i testi classici. Così gli attori traducevano i classici nel linguaggio del popolo, utilizzando la mediazione tra la tradizione drammatica e la cultura contadina.

La tecnica della recitazione a soggetto sviluppava poi l'abilità di un attore di anticipare la reazione di un determinato pubblico. Studiare gli spettatori, la storia della gente che assisteva alla rappresentazione era indispensabile per catturarne l'attenzione (spesso la compagnia apriva nella cittadina con la storia della sua gente).

Queste capacità, apprese sin dall'infanzia, si sviluppano quindi in lei e vengono messe in pratica anche nell'ambito della compagnia Fo-Rame.

E' lei infatti che, oltre ad occuparsi interamente dell'organizzazione, ha il ruolo delicato di "mettere alla prova", "verificare" il testo, renderlo il più scorrevole e diretto possibile, eventualmente limarlo, eventualmente

¹⁴ Per loro, così com'era stato per la Commedia dell'Arte prima, il teatro era principalmente tradizione orale, un'arte che si imparava solamente calcando le scene.

¹⁵ Questa tradizione che deriva in parte dalla Commedia dell'Arte rimarrà sedimentata in Franca che ne farà strumento di lavoro e di rifacimento continuo anche per quanto riguarda i testi suoi e del marito; parliamo dell'impatto col pubblico al quale ogni testo viene sottoposto in prova e dei

cambiare alcuni pezzi che non funzionano bene, apportare modifiche anche sostanziali. E' lei che intuisce quale sia la cosa migliore da fare dopo aver vagliata le reazioni del pubblico. E' lei, a suo dire, "il tiranno della compagnia" che impone continui aggiustamenti sino a che Dario è costretto ad accettare i migliori. In tal modo si può parlare di una vera e propria *reinvenzione sulla scena* di ciò che il marito ha scritto a tavolino; e questo cos'è se non un'operazione drammaturgica¹⁶?

Il ruolo di autrice, in questo senso, viene a coincidere con quello di attrice ed è a sua volta legato ad una percezione del pubblico che è tipica proprio della compagnia del padre, in seno alla quale imparò la tecnica della recitazione a soggetto¹⁷.

Franca Rame sente ancora molto il legame con le proprie radici. A riguardo domandandole sul suo modo di recitare, sull'interpretazione che dà dei personaggi, risponde:

successivi aggiustamenti misurati in base all'incontro/confronto col gradimento dei partecipanti allo spettacolo.

¹⁶ Di questo punto fondamentale parleremo in modo più approfondito toccando l'argomento della scrittura a quattro mani.

¹⁷ La reazione del pubblico è cercata e richiesta dalla Rame; nel Prologo a *Parliamo di donne: l'Eroina e Grasso è bello* in *Le Commedie di Dario Fo e Franca Rame: L'Eroina, Grasso è bello!, Sesso, grazie, tanto per gradire*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 6, 7, ecco cosa racconta:

"che non mi capiti come qualche anno fa a Enna: in un grande cinema, zeppo di gente, recitavo Tutta casa, letto e chiesa, uno spettacolo comico-grottesco sulla condizione della donna, pieno di risate...la prima risata non viene, la terza non viene, la decima non viene. Un silenzio mortale! Io sono cieca, recito senza occhiali, tant'è che a un certo punto ho chiesto in quinta: - datemi gli occhiali...fossero usciti tutti...e non mi hanno detto niente per non farmi restare male! - invece erano tutti lì, attenti ma zitti...immobili. Alla fine dello spettacolo...applausi. Io non capivo cosa fosse accaduto. Arriva il direttore del teatro e mi dice: - E' contenta? Ha visto che bella serata? Ha visto che successo?- e io - successo?!? Non hanno riso mai! -. - No, Signora, noi non ridiamo... per non disturbare! - Può far sorridere, ma evidentemente è la loro abitudine. Questo non deve meravigliarvi perché ad esempio, a Londra, dove ho recitato più di una volta, non applaudono mai durante lo spettacolo...per non disturbare. Questa piccola storia ve l'ho raccontata pregandovi di disturbarmi per tutta la sera!"

affidavano talvolta ruoli senza battute. Se i produttori non si preoccupavano di scoprire se Franca fosse in grado di recitare, nemmeno Franca a quel tempo se ne preoccupava. Considerava come un privilegio la possibilità di guadagnarsi da vivere sul palcoscenico anziché in fabbrica. Sul lavoro di attrice Franca non poneva tutte le sue ambizioni e guardava a questi impegni di lavoro come a una vetrina di superficialità (...). A differenza degli altri uomini, Dario capì che la bellezza non era l'unico talento di Franca. A quel tempo Dario recitava, faceva lo scenografo ed era studente di architettura. Si sposarono nel '54 e due anni dopo crearono la loro prima compagnia, producendo il loro primo spettacolo. Hanno lavorato insieme ininterrottamente nei successivi venti anni, all'avanguardia nel teatro politico italiano, mettendo in scena, mediamente uno o due spettacoli per stagione²⁰”.

Mentre agli inizi i coniugi lavorarono nei circuiti ufficiali (teatri e televisione di Stato), nel '68 essi abbandonarono le strutture del teatro ufficiale, non solo per la censura, ma perché si resero conto che in quelle strutture, la critica, anche feroce, della società italiana perdeva il suo significato di contestazione e di denuncia alla quale tenevano, perché si resero conto che restare assoggettati alle limitazioni e alle decisioni di una cultura preposta e imposta voleva dire rinunciare all'autonomia e

¹⁹ Franca Rame dall'intervista rilasciata a S. Anderlini, cit.

²⁰ Questo racconto è tratto dalla traduzione di un articolo (comparso negli Stati Uniti) che Serena Anderlini scrisse in seguito all'intervista che Franca Rame le rilasciò, restando con lei una settimana; rintracciabile nelle recensioni internazionali presso l'Archivio Fo-Rame a Milano.

all'indipendenza ideologica che volevano come basi fondanti della loro compagnia²¹. In seguito:

“Costituimmo la compagnia <<Nuova scena>> e con essa cominciammo a portare le nostre commedie nelle case del popolo e nei circuiti culturali dell’ Arci. Fu curioso, all’inizio vedere l’incomprensione della gente, dei compagni per la nostra presenza lì (...) e noi a spiegare che (...) avevamo fatto un bel salto di qualità mettendoci al servizio di quella classe a cui riteniamo di appartenere (...) I nostri prezzi sono accessibili a tutti (...) E poi cosa veramente rivoluzionaria abbiamo portato il teatro dove la gente vive. C’è da ricordare poi che il nostro teatro riprende la vita quotidiana dei lavoratori con tutte le loro contraddizioni, sconfitte, vittorie e speranze²²”.

Lo spazio scelto dalla compagnia Fo-Rame si sposta perciò dai teatri tradizionali a luoghi del tutto diversi: le fabbriche, le case del popolo, le piazze, testimoniando di un’ intenzione, non solo politica, ma soprattutto di contestazione di tutto ciò che il Teatro rappresentava in quegli anni.

²¹ L’indipendenza economica della loro compagnia non deve essere intesa come il prodotto di una qualunque impresa commerciale capitalistica bensì come totale autonomia dalle ingerenze di un Teatro convenzionale che avrebbe imposto loro testi più spendibili commercialmente, senza tenere però presente la loro volontà di creare opere teatrali di contestazione, in linea con le loro idee e con il loro bisogno di trattare temi legati all’attualità, l’imperialismo, il terrorismo, i delitti politici, la tossicodipendenza, la violenza nei confronti delle donne, i colpi di stato ecc. Inoltre, evitando le trappole della eccessiva specializzazione, la compagnia Fo-Rame ha potuto garantirsi negli anni l’indipendenza ideologica.

²² Franca Rame nell’intervista rilasciata a G. Perseo, *Dal circuito ufficiale alla palazzina Liberty: la storia del collettivo La Comune*, per <<Com Nuovi Tempi>> (Cultura-Controcultura), n. 13, 9. 4. 78.

Nel '70 la scissione di "Nuova scena" porta alla costituzione del collettivo teatrale "La Comune" che si costruisce intorno un circuito culturale realmente alternativo ma che incontra non poche opposizioni per i testi che porta in scena. Nel '73 la scissione si ripropone anche nel collettivo:

"Era sempre rimasto presente nel collettivo lo scontro tra due fondamentali idee relative al nostro ruolo di attori: se considerarci dei militanti al servizio della classe operaia, oppure semplicemente artisti di sinistra. Come poi comprendere la seconda soluzione significava perdere una certa coerenza, non solo nella stesura dei testi, ma anche nel comportamento sia individuale che collettivo (...). Ripartimmo quindi con "la Comune"²³".

A seguito della rifondazione della Comune da parte di Fo e Rame e di pochi altri compagni, avviene l'occupazione della Palazzina Liberty a Milano, che sarà la loro sede per quattro anni.

Quando Dario voleva mettere in scena temi politici generali Franca non lo lasciava mai solo anche se recitare certi pezzi non le dava molta soddisfazione a livello personale. La sua collaborazione nei confronti del marito è stata sempre totale e tesa a portare avanti gli obiettivi politici che condividevano. Ma il lavoro in compagnia, oltre a quello

²³ *Ibid.* Notiamo che anche i Rame occasionalmente si occuparono dei problemi della classe lavoratrice, anche se politica e avanguardismo non era la loro maggiore preoccupazione, e che il fatto di girare i paesini delle campagne dove non esisteva ancora la televisione e dove il cinema era assai

domestico e a quello organizzativo (Franca era già allora assorbita dall'archivio, dalla corrispondenza, dalla ri-stesura per le pubblicazioni editoriali) non le aveva mai dato il tempo che avrebbe voluto per occuparsi del lavoro sociale. Fu perciò che entrò in sciopero domestico e che, dopo il '68, sulla scia delle agitazioni sociali, studentesche, dei lavoratori e delle donne, creò "Il Soccorso Rosso", un'organizzazione che si interessava dei problemi e dei diritti umani dei detenuti politici e delle loro famiglie, e in prima linea si occupò di molti casi, perché cessassero i maltrattamenti, i continui trasferimenti da carcere a carcere, le condizioni disumane e assurde che i famigliari dei carcerati dovevano subire per poter parlare con loro; molti testi di Dario e molti monologhi di Franca in seguito denunciarono il sistema giudiziario repressivo per cui, per il solo fatto di essere sospettati, si poteva venire incarcerati e aspettare anni il processo (è il caso ad esempio di *Morte accidentale di un anarchico* che dimostra come l'anarchico venne "suicidato" prima di essere considerato innocente); un sistema che copriva omicidi di terroristi con falsi suicidi (è il caso di *Io Ulrike grido*, di *Accadde domani*), che imponeva alle madri, alle mogli, alle compagne dei detenuti un'ispezione al limite del paradosso e una conversazione impossibile attraverso un vetro e un telefono (è il caso di *La Madre*).

raro, l'arrivo della compagnia era festeggiato con grande entusiasmo ed aveva la funzione non solo di divertire ma anche e soprattutto di "accomunare".

Questo per spiegare “cosa” sta dietro determinati testi; non nascono dal nulla, hanno un prima, un dopo, e un fine: denunciare i soprusi contro la dignità umana. Ecco cosa ci riferisce ancora una volta Serena Anderlini:

“All’inizio degli anni ’70, Soccorso Rosso si occupava di otto detenuti, che, in seguito diventarono più di ottocento (...) quando il sospetto di avere commesso atti terroristici divenne una delle principali cause degli arresti politici, Franca spinse la maggior parte degli attivisti ad allontanarsi dall’organizzazione. Anche se non smise di aiutare le famiglie dei detenuti Franca sciolse il Soccorso Rosso, come struttura organizzata, perché pensava che fosse troppo rischioso per le persone comuni esservi legate (...) Il punto di vista di Franca è che il terrorismo non fosse cresciuto nel giardino del terrorismo ma fosse uscito da una società che l’aveva alimentato. Come rileva Morte accidentale di un anarchico le istituzioni reagirono al terrorismo dando inizio ad una caccia alle streghe che aveva come bersaglio le frange dell’estrema sinistra (anarchia compresa). L’organizzazione di Franca funzionava come una sorta di scudo contro le violenze delle Istituzioni e come canale di controinformazione. Un chiaro esempio di ciò è il libro Non parlarmi degli archi, parlami delle tue galere che Franca ha scritto basandosi sui diari della madre di un giovane prigioniero spinto alla pazzia e al suicidio, e niente di preciso era mai stato trovato a suo carico. Il libro (...) mette in evidenza la disumanità del sistema

repressivo (...) oltre ad essere un documento storico il libro parla anche di Franca: lei viene fuori come una scrittrice che non si distacca mai dai semplici dolorosi fatti della vita. E questa dolorosa vicinanza tra scrittrice e materia del racconto caratterizza anche i più tragici monologhi di Franca: Ulrike, Stupro, Accadde domani, Una madre. Sebbene siano stati scritti alcuni anni dopo lo scioglimento di Soccorso Rosso, sono molto legati all'esperienza di Franca in questa organizzazione²⁴".

La Rame sostiene che "Soccorso Rosso", essendo una sua creatura, la aiutò ad acquisire, tra le altre cose, una identità distinta da quella del marito.

Nel '77 infatti Franca iniziò a recitare, con lo spettacolo *Tutta casa, letto e chiesa*, da sola. La compagnia non si era mai focalizzata specificamente sui problemi delle donne e lei spinse perché si realizzasse questo spettacolo, essendo giunto il momento propizio; dato che le donne si erano mobilitate in campagne per ottenere la legge sul divorzio e l'aborto tra il '74 e il '76.

"Devo dire innanzi tutto che sono diversi anni che spingo Dario ad affrontare in uno spettacolo i problemi legati alla condizione della donna. In qualche spettacolo come in Settimo ruba un po' meno c'era qualche considerazione di questo tipo, ma non sufficiente ad analizzare

²⁴ Dalla traduzione dell'articolo di S. Anderlini, cit.

compiutamente il problema (...) Non vedo un contrasto fra questo spettacolo e i nostri precedenti²⁵”.

Sul teatro femminista la Rame si esprime non troppo positivamente:

“E’ molto difficile scrivere per la donna: in tutta la storia del teatro, dalle origini ai nostri giorni, gli spettacoli basati sulla donna, cioè con protagonista una donna, sono proporzionalmente non più del due per cento. Oggi ci sono vari tentativi di teatro femminista, ma nella stragrande maggioranza dei casi si tratta di esperimenti di gruppi di compagne che, pur validi, difficilmente arrivano al grande pubblico. Quanto alla difficoltà, posso ricordare che spettacoli come Morte accidentale di un anarchico, Dario li ha scritti in un paio di settimane, mentre per Tutta casa, letto e chiesa abbiamo lavorato come cani per quattro mesi, raccogliendo materiale, leggendo, scrivendo. Tutto ciò, poichè è obiettivamente più difficile uno spettacolo su questi argomenti e perché volevamo qualcosa di vivo, che non fosse il solito drammino lacrimoso sull’aborto, sulla morte della donna, tutto di pianto, lamentazione e slogan²⁶”

e fa notare il diverso approccio che lei e Dario usarono per portare queste tematiche più direttamente al pubblico, senza bisogno di intellettualismi

²⁵ Franca Rame da un’intervista rilasciata a F. Montini, *Incontro con Franca Rame: tutta teatro, politica e Dario*, per <<Ciao 2001>>, 31. 12. 78.

²⁶ *Ibid.*

assolutamente inadatti ad un pubblico vasto ed eterogeneo il quale pretende un linguaggio semplice e quotidiano:

“ Vedi... nel periodo del femminismo i testi teatrali femministi erano noiosi e lamentosi, si piangevano addosso. Io e Dario usiamo nei testi femminili ancora oggi l'arma dell'ironia e della satira per portare a noi il pubblico²⁷ ”

dove la chiave ironico-satirico è usata sia per divertire e non stancare, ma anche e soprattutto perché, come ricorda la Rame, “certi contenuti arrivano meglio proprio attraverso la risata”; il che significa che il riso spesso provoca la riflessione molto più che il pianto; non per niente la Rame auspica che il pubblico esca dallo spettacolo con la testa inchiodata dalla riflessione²⁸.

Il monologo fu visto da entrambi i coniugi come la via migliore che avrebbe potuto essere rappresentato ovunque, con la sola presenza di Franca:

“Il monologo è stato scelto per conferire la massima agilità allo spettacolo per poterlo portare agevolmente nelle fabbriche, tra i collettivi, nei quartieri²⁹”;

a questi luoghi lo spettacolo inizialmente si appoggiò.

²⁷ Franca Rame, nell'intervista a noi rilasciata, cit.

²⁸ Cfr Franca Rame nel Prologo di *Tutta casa, letto e chiesa*, in *Venticinque Monologhi per una donna*, Torino, Einaudi, 1989, p. 9. Umorismo e satira richiamano l'attenzione della gente o su difetti e vizi dei singoli o sui guasti della società e soprattutto sul cattivo uso del potere. La parola “satira” ha una dimensione umoristica specifica; è un genere che utilizza il comico per manifestare un duro giudizio critico, sia che riguardi personaggi pubblici, sia che investa il costume tutto di una società.

Quando nel 1983 si mosse poi negli spazi ufficiali i critici finalmente decisero che era brava abbastanza per ricevere la loro attenzione.

Tutta casa, letto e chiesa fu la prima affermazione “da sola” di Franca. La stampa, inizialmente, salvo rari casi, non commentò il suo contributo come co-autrice dei testi, anche se poi Dario insistette ad avere il nome di Franca sulla copertina quando i testi furono pubblicati nell’89 da Einaudi. Riportiamo qui un articolo che ne fa menzione, anche se in tono lieve:

“Lo spettacolo è stato scritto e registicamente impostato da Dario Fo: <<perché – dice la Rame- avevo tante cose da dire, tanta rabbia in corpo da esprimere ma l’ho fatta scrivere a lui perché il Dario è uno che sa scrivere di teatro al contrario di me>>. E il Dario femminista su commissione presente al debutto romano provvede a minimizzare assicurando di aver prestato un’opera esclusivamente artigianale, di sistemazione di tempi e ritmi teatrali: tanto che alla fine lo spettacolo sarebbe stato talmente arricchito e cambiato dall’apporto della protagonista e delle donne che hanno partecipato a discussioni e dibattiti³⁰, da risultare esclusivamente “lo spettacolo di Franca e di tutte le altre donne, non il mio”³¹”.

²⁹ Franca Rame da un’intervista rilasciata a G. Satta, *Franca Rame in trincea con “ Tutte le donne”*, per <<L’Espresso>>, 6. 12. 78.

³⁰ Sarà utile ricordare che la compagnia Fo- Rame ha sempre privilegiato il dopo-spettacolo tanto da divenire determinante per i rifacimenti e le stesure successive. Il confronto/dibattito con il pubblico sui temi trattati nella rappresentazione è sempre stato un nuovo punto di partenza.

³¹ G. Satta, *Franca Rame: in trincea con “ tutte le donne”*, in <<L’Espresso>>, cit.

Da questo momento in poi il confine tra Franca e Dario è ancora più confuso. Per comprendere che “non esiste confine” poiché la loro collaborazione è completa ci servirà fare attenzione a ciò che sottolinea Dario Fo nell’introduzione a *Venticinque Monologhi per una donna*³²:

“ Molti di questi testi sono inediti, mai pubblicati, mai messi in scena (...) quasi tutti sono monologhi scritti a quattro mani da me e Franca. Spesso è successo che Franca mi proponesse un’idea, io stendevo il trattamento, si discuteva più o meno vivacemente e poi toccava a me il compito di sceneggiare il tutto. Altre volte era Franca a propormi un canovaccio da leggere, io le opponevo le mie considerazioni e lei concludeva la stesura. Ma, come è successo per Mistero Buffo, il maggiore lavoro di elaborazione del testo è avvenuto direttamente sul palcoscenico. Sera dopo sera Franca valendosi dell’apporto del pubblico, che è sempre il nostro più valido collaboratore, variava ritmi, strutture dei periodi, sveltiva i passaggi, aggiungeva o toglieva battute ecc. Così, dopo un paio di mesi il testo ci appariva completamente trasformato, quasi irriconoscibile rispetto al testo originale. Feydeau diceva che scrivere testi per attori femmina è un lavoro immane, perché, difficilissimo è riuscire a travestirsi da donna calzando oltre la sua pelle anche il suo cervello. Per me è stato piuttosto facile, il cervello per il

³² D. Fo e F. Rame, *Le Commedie di Dario Fo. VIII, Venticinque Monologhi per una donna*, cit. 242

travestimento l'ho sempre avuto a domicilio, comodo: era quello di Franca".

Ecco spiegato il lavoro a quattro mani, la cui caratteristica è quella di essere sempre in gestazione, continuamente rifatto, rimontato, rimesso a punto, verificato e mantenuto in repertorio. Tuttavia è ancora più complicato il processo. Sentiamo anche dalla voce di Franca cosa si intende per "collaborazione" e come procedono le stesure e le varie trasformazioni dei testi nel tempo:

"Il termine stesura a quattro mani è un termine indicativo e semplificativo; solo Il Diavolo con le zanne è stato scritto "in due", nel vero senso della parola. Ma questo avviene raramente; di solito io e Dario discutiamo, poi Dario magari aggiusta, successivamente io lo riprendo in mano e così via...La prima stesura è manoscritta (ed è una scaletta di idee più che altro), dopo viene il dattiloscritto e la scrittura ripulita; il testo, così com'è, va in prova. I cambiamenti avvengono durante lo spettacolo. Io registro tutte le sere lo spettacolo perché improvviso e la volta successiva non lo ricordo, mentre registrandomi e risentandomi, le sciocchezze le butto, al contrario le battute buone le tengo. Sulle ultime tre o quattro rappresentazioni trascritte dall'audiocassetta preparo il testo per Einaudi, che dovrebbe essere la stesura definitiva; se succede che il testo viene ripreso ancora, allora, il riprenderlo, sortisce un'altra edizione (l'esempio più lampante è quello

di Morte accidentale di un anarchico). I testi non sono monumenti; I nostri testi si muovono. C'è una progressione. Alcuni spettacoli partono bene, altri no e perciò richiedono molte stesure. La collaborazione con Dario è totale. Lui mi chiama il suo terzo occhio. Molte volte io leggo le cose che scrive poi devo fare notare quello che non va, devo dire come mi sembra; ho una grossa responsabilità; devo fare molta attenzione perché il mio giudizio, il mio pensiero è determinante e può capitare che talvolta io non sia in vena...dipende dai giorni. Ad esempio; quando Dario scrisse Quasi per caso una donna: Elisabetta era un' idea bellissima ma dopo una serie e motivata critica da me fatta l'ha messa in un cassetto per due anni; era un saggio su Shakespeare, non era teatro. Sono una Santa a lavorare con Dario, preparare i testi per Einaudi è micidiale, è un lavoro terribile. Dario scrive rarissime didascalie così quando devi pubblicare testi a distanza di anni dalla rappresentazione scenica devi fare un immane sforzo e riguardare, riprendere...poi devi fare tagli su fatti e personaggi storici, di quel determinato periodo che oggi comicamente non sono più proponibili (ad esempio Spadolini).

Dal testo come era c'è una variazione notevole. Inoltre c'è la correzione e la traduzione dei pezzi in dialetto. Dario non riguarda più i testi. Dopo che li ha scritti e rappresentati, basta! Spesso devo rincorrerlo o interromperlo nel suo lavoro per chiedergli dei chiarimenti, se si

ricorda, o per sapere la sua opinione. Rarissimamente ha ripreso in mano testi vecchi. Molte volte ho avuto ragione io. In Sesso, grazie, tanto per gradire!, Dario aveva scritto pezzi magnifici teatrali che io ho tolto perché portavano via tempo ai discorsi sull'ignoranza sessuale³³”.

Queste rivelazioni della Rame ci danno il giusto peso della sua importanza all'interno della compagnia; un apporto non marginale, come per molti anni si è creduto, anche sui testi; Così potremmo facilmente vedere tracciate tre linee sulle quali si sviluppa il suo “essere attrice e drammaturga allo stesso tempo”: la linea della creazione in scena e quella della revisione continua per le pubblicazioni, unita ad una più autonoma, di creazione di testi propri, dove la collaborazione con Dario è fortemente limitata o scompare in sordina divenendo inesistente.

Da una parte, l'attrice Rame, sulla scena, attraverso l'improvvisazione, l'intuito e la capacità di saper cogliere e offrire in palcoscenico il contatto critico con la realtà, che prova a ritrarre, della gente qualunque, situazioni quotidiane di tutti, sa riscrivere e reinventare sulla scena ciò che il marito crea a tavolino. Di questo si era già accorto Ugo Volli che nel 1986 (in occasione della riproposta *Coppia Aperta*) afferma:

“Nel teatro di Fo, l'apporto di Franca è stato a lungo sottovalutato. Eppure, anche a limitarsi solo all'aspetto drammaturgico, lasciando in ombra l'organizzazione di una compagnia che ha sempre tentato strade

³³ Franca Rame dall'intervista a noi rilasciata, cit.

nuove, e il lavoro di palcoscenico dove la presenza di Franca è sempre stata ben visibile, molte cose, che tradizionalmente si sono attribuite solo al marito, vengono anche o prevalentemente da lei. Diciamo che l'anima politica, o anche più semplicemente realistica della compagnia di Fo, l'attenzione puntigliosa del mondo reale, delle piccole e grandi storie (se la contrapponiamo per comodità di semplificazione all'anima fantastica, grottesca, affabulatrice, clownesca di Fo) è una buona parte cosa sua³⁴.

Dall'altra, Franca ha il delicato ed equilibrante compito, non solo di intuire quale sia la migliore soluzione possibile in un testo, dopo aver verificato e provato il testo di fronte ad un pubblico³⁵, ma anche di levigare, rendere scorrevole, ripulire, revisionare i primi abbozzi delle commedie scritte da Dario e in un secondo tempo prepararle, dopo un lavoro lunghissimo, per la pubblicazione.

Il fatto che nei primi testi Einaudi il nome di Franca non comparisse neppure o fosse relegato nel limitativo "a cura di", ci mostra come la collaborazione di Franca sia da sempre stata minimizzata e non tenuta in

³⁴ U. Volli, *Mi suiciderò in videotape*, <<La Repubblica>>, 12. 10. 86.

³⁵ "Essi partono difatti da un testo iniziale grezzo, per sviluppare la chiave teatrale (una chiave che attraverso la messinscena rappresenta una situazione). Non appena sono sufficientemente definite la scenografia, i costumi, il testo, danno inizio alla rappresentazione, di solito in piccoli centri. La verifica del pubblico serve a levigare, tagliare e sviluppare la prima stesura. Nel momento in cui arrivano in città più grandi il lavoro ha, di solito, raggiunto un accettabile definizione. I lavori di maggior successo sono soggetti ad ulteriori modifiche quanto più si susseguono negli anni le nuove rappresentazioni"; S. Anderlini dalla traduzione dell'articolo cit.

giusta considerazione³⁶. Da quando, dopo il successo di *Tutta casa, letto e chiesa*, Dario pretese il nome di Franca sulla copertina³⁷, questo compare anche nell'edizione del 1991 (DARIO FO E FRANCA RAME, *Le commedie. IX. Coppia aperta quasi spalancata*) e nell'edizione del 1998 (DARIO FO E FRANCA RAME, *Le commedie. XIII. L'eroina, Grasso è bello! e Sesso? Grazie, tanto per gradire!*) più in evidenza che nel testo dell' '89 (LE COMMEDIE DI DARIO FO. VIII. *Venticinque monologhi per una donna*; in piccolo era stampato: di Dario Fo e Franca Rame).

In ultimo è necessario fare presenti alcuni testi in cui Franca è autrice, nel vero senso del termine, senza alcun aiuto del marito o con un appoggio minimo, a seconda dei casi; *Lo stupro* è un testo che Franca ha scritto completamente di sua mano, il perché è facile a capirsi:

“Dopo il fatto, non ne ho parlato con nessuno, nemmeno con Dario, per l’umiliazione, tutti avevano capito ma io non lo raccontavo; così tenendo tutto dentro dopo un po’ ho sentito il bisogno di scrivere...”³⁸

Mentre *La madre*, al contrario è un testo elaborato da Franca, aiutata poi dal marito³⁹; questo testo ha una sua storia precisa:

³⁶ A proposito, Serena Anderlini, nel cit. articolo, fa presente che “essere sposata a Dario è dal punto di vista di Franca un grande privilegio, ma spesso lei si sente offesa dalla mancanza di rispetto mostrata dagli altri così che negli archivi della sua compagnia ha creato un dossier che intitola “Franca umiliazioni”; fa poi un’osservazione critica che sottoscriviamo: “Quando i critici esaltano Dario Fo come il Drammaturgo vivente più largamente rappresentato, mi chiedo se il concetto di autore necessariamente coincida con il nome scritto sulla copertina, o se gran parte dell’interesse del pubblico non sia dovuto al contributo di Franca”.

³⁷ “l’avrei preteso se non fossi stata sua moglie, deve aver pensato”: Franca Rame dalla traduzione dell’intervista di Serena Anderlini cit.

“Mi sono battuta per diversi detenuti politici e ho visitato molte carceri (...) in questo testo ho messo in scena più di un carcere; sono mescolate diverse impressioni, diverse vicende che mi sono capitate durante queste visite e i discorsi delle madri dei carcerati. Per quanto riguarda la visita in carcere della madre del terrorista ho messo insieme tre situazioni che ho vissuto durante questo mio giro nelle carceri: una visita al carcere di Novara, la prima volta che hanno messo i vetri, con la comunicazione telefonica, per le carceri speciali, e l’esperienza terribile del carcere di Trani con la perquisizione vaginale e anale che si è costretti a subire se si vuole parlare col detenuto...sono uscita sconvolta; così tornata a casa ho dovuto buttare giù qualcosa⁴⁰”.

La scrittura della Rame ha una specificità femminile ben marcata, è coscientemente legata alla sua volontà di rivendicazione, di contestazione, di parità della donna sia sul piano dei diritti sia e soprattutto sul piano individuale. La forte carica eversiva e femminista prorompeva ed era dichiarata a tutto tondo in *Tutta casa, letto e chiesa*, che utilizzava prevalentemente la chiave comica, grottesca, satirica come veicolo per lasciare l’amaro in bocca e la riflessione aperta:

“Tutta casa, letto e chiesa è uno spettacolo sulla condizione della donna, uno spettacolo sulle servitù sessuali della donna. Ho debuttato a Milano,

³⁸ Franca Rame nell’intervista a noi rilasciata, cit.

³⁹ Nel sogno finale della madre che strangola il figlio si riconosce la mano di Fo.

⁴⁰ Franca Rame nell’intervista a noi rilasciata.

alla Palazzina Liberty nel 1977 in appoggio alle lotte del Movimento femminista (...) La condizione della donna, un po' più avanti un po' più indietro, purtroppo è ancora simile ovunque (...) Il protagonista assoluto di questo spettacolo sulla donna è l'uomo. Meglio il suo sesso! Non è presente in carne ed ossa, ma è sempre qui, tra noi, grande, enorme, che incombe...e ci schiaccia! Noi donne sono anni che ci battiamo per la nostra liberazione, chiediamo parità di diritti con l'uomo, parità sociali. E quando mai? (...) Abbiamo anche fatto qualche passo avanti, nel sociale, ma sulla "parità di sesso" non ci siamo (...) Troppi tabù!...Ce li portiamo dietro fin dalla nascita, e anche da prima: inibizioni nel comportamento, nel linguaggio...⁴¹".

Il segno femminile, di un punto di vista opposto o complementare a quello dell'uomo, con un linguaggio che scava, nella passione delle madri, nel dolore delle donne, nelle sofferenze di individui il cui occhio è femminile ed è costretto a subire la violenza e la repressione di un potere/maschio, è quello dei monologhi più tragici e intimamente sentiti che mostrano il tragico-oscuro del nostro mondo e non solo del nostro tempo, ma del passato tutto, in una continua rifrazione del soprano e del dolore: da *Maria alla croce* (in cui il riflettore è puntato sulla passione della Madre in opposizione alla passione del Figlio o meglio, con le parole di Franca, " l'Antipassione, il dramma della non accettazione del

⁴¹ Franca Rame nel Prologo di *Venticinque monologhi per una donna* cit. pp. 5, 6.

sacrificio⁴²) che, anche se non scritto da Franca, potrebbe essere nato dal suo pensiero, senza sforzo, tanto collima con esso (e con l'altra assoluta non accettazione; quella di *Medea*), a *Lo stupro*, dai due monologhi dedicati alla Meinhof e alla Moeller, che raccontano di queste due donne carcerate per terrorismo e "suicidate" atrocemente, all'ultimo monologo, specchio di un'ennesima madre, che uccide il figlio terrorista prima che lo faccia la giustizia. La figura della madre che aveva già fatto la sua comparsa in veste comico-grottesca ne *La Madre fricchettona di Tutta casa, letto e chiesa*, ricomparirà con toni amari e tragico-pazzeschi in *L'eroina* messa in scena nel '91.

Il confronto con l'uomo nel rapporto di coppia è un tema non tralasciato ma messo sotto osservazione con ironia da Franca e Dario in *Coppia aperta quasi spalancata*; di cui faremo un confronto di stesure, prendendola ad esempio, per notare la trasformazione, la metamorfosi, il progresso a distanza di anni.

La satira dolente sulla donna piena di complessi, del giorno d'oggi, la troviamo in *Grasso è bello!*, mentre in *Sesso?, grazie, tanto per gradire!* Franca partendo dalle sue esperienze personali, cerca di dimostrare, attraverso una serie di commenti ironici e grotteschi, come si venga cresciuti nell'ignoranza e nell'idea che la sessualità, soprattutto per le

⁴² Franca Rame nel Prologo a *Passione arcaica dei Lombardi: Maria alla croce*, in *Venticinque monologhi per una donna*, cit. p. 159.

donne, sia una cosa indecente e riprovevole; e come ci sia una “non cultura”, non conoscenza del proprio corpo.

Come già Dario Fo aveva sostenuto la differenza tra scrittura maschile e femminile nella difficoltà per un uomo di calzare un cervello da donna, così anche Franca la riconosce, ma, magicamente, trasferisce l'esempio di questa differenza e specificità, in teatro, sul palcoscenico dove la differenza è più esplicabile, più visibile:

“[la differenza]...sta in quello che un'attrice non può fare in palcoscenico, non può permettersi perché risulterebbe sgradevole, e invece un uomo può fare e si può permettere...⁴³”.

La situazione comica al limite, che, portata in scena da una donna, potrebbe essere considerata indecorosa, oscena o indecente, portata in scena da un uomo provocherebbe la risata.

“ A me non interessa il numero, ma la qualità, della risata. Il mio scopo è far ridere sulla situazione, tuttavia la situazione comica ha sempre un suo lato drammatico; ad esempio in <<Coppia aperta>> c'è una tragedia di fondo: la moglie vuole morire; ma come presenta questa volontà, nel rapporto col marito e nella situazione specifica, è un testo comico (così appare). Anche in <<Una donna sola>> la situazione è comica, ma sotto, alla fine, c'è una profonda amarezza⁴⁴”.

⁴³ Franca Rame nell'intervista a noi rilasciata, cit.

⁴⁴ *Ibid.*

Rivedere certe situazioni e certi momenti della Storia, della nostra Cultura con gli occhi delle donne, partecipi, ma mai coinvolte direttamente, perché escluse dalle decisioni importanti o decapitate nella parola, pone tutto sotto un'altra luce; ad esempio nella *Maria alla croce*⁴⁵:

“La Madonna è una donna in carne ed ossa, è il ritratto di una madre di una grandezza strepitosa perché quella che compie è la prima vera rivolta; quando impreca e chiama Gabriele con voce terribile: - Oh Gabriele (...) per primo tu, tu mi hai tradito da truffatore: tu, sei venuto a dirmi che sarei diventata regina io... e beata, gioconda, capo di tutte le donne! Guardami, guardami sono a pezzi (...) l'ultimo donna al mondo (...) E tu...tu lo sapevi nel portarmi << l'annuncio>> che fa sciogliere dalla commozione (...) Perché non me lo hai detto prima del sogno? Oh io, stai sicuro, io non avrei voluto essere ingravidata, no, giammai a questa condizione, anche se fosse venuto il Dio padre in persona - e quando caccia via l'angelo (che rappresenta l'altra classe⁴⁶) si apre un baratro tra Maria e Gabriele, che è il simbolo dell'imposizione dall'alto, Dio; in ciò si manifesta la sua grandezza e il

⁴⁵ Come tutto *Mistero Buffo* anche questo pezzo che ne fa parte è stato tacciato di vilipendio della religione, ma è stato molto più facile travisare che capire. Dietro, v'è un intento politico contro il potere, inteso in senso generale, contro l'imposizione dall'alto che non può essere accettata da Fo e Rame.

⁴⁶ L'altra classe è quella del Paradiso di Dio che non conosce dolore; Qui Franca si riferisce alla fine di *Maria alla croce* quando la Madonna rivolta all'angelo, scacciandolo, esclama: *“Tu non sei abituato, che in paradiso non ci sono né rumori, né pianti, né guerre, né prigionieri, né uomini impiccati, né donne violate! Non c'è fame, né carestia, nessuno che sudi (per il lavoro) a stancarsi le braccia, né bambini senza sorrisi, né madri smarrite e oscurate (per il dolore), nessuno che peni per*

suo dolore di madre ancora di più: - Torna ad allargare le ali, Gabriele, torna indietro al tuo bel cielo gioioso, che tu non hai niente da fare qui in questa terra schifosa, in questo tormentato mondo. Vattene che non si sporchino le ali dalle piume colorate di gentili colori...non vedi fango e sangue (...) vattene che non ti si spacchino le orecchie tanto delicate, con questo gridare disperato (...) vattene, che non ti si consumino gli occhi luminosi nel rimirare piaghe e croste e bubboni, e mosche e vermi fuori dai morti squarciati⁴⁷".

In queste risposte non possiamo fare a meno di notare la profonda anima di Franca legata alla semplicità, alle difficoltà e ai dolori della povera gente; è la condizione dell'essere umano che la interessa; il comunicare per riuscire, almeno dal lato umano, a sradicare alcune certezze e a mettere in discussione situazioni date per scontate. Non esiste per Franca l'arte fine a se stessa o almeno non dovrebbe esistere. La sua creazione deve essere al servizio di un'idea, deve essere utile socialmente. Così recitare per Franca non è, come per molti altri attori, un atto artistico di immedesimazione e interpretazione; è, di contro, un lavoro come un altro, che ha imparato e che le serve, come già detto, per ottenere ciò che

pagare il peccato originale. Vattene, Gabriele, vattene Gabriele..."; da Venticinque monologhi per una donna, cit. p. 169.

⁴⁷ *Ibid.* Maria ricompare anche nell'atto unico del '91 *L'eroina*; trasfigurata, quasi muta, annunciatrice di morte; Dio è l'interlocutore assente della Mater tossicorum che lo interpella continuamente, chiedendogli spiegazioni sull'assurdo metafisico che si diverte a perpetrare nei confronti di chi ha già sofferto abbastanza.

desidera di più: affrontare tematiche sociali e politiche che la interessano:

“Se io avessi scelto la mia professione, ma non l’ho scelta. Ai miei tempi sono stata indirizzata verso il teatro. Su questo, oggi, alla mia età, ho una certa chiarezza e lucidità (...) sono razionale...sono precisa...quando devo recitare un pezzo lo imparo a memoria, perché recitare è il mio lavoro...e lo faccio seriamente; ogni cosa va fatta seriamente, io, sono molto seria nelle cose che faccio. Ma non sono un’artista, non mi appartiene questo termine...per me è un termine offensivo⁴⁸”.

Per ciò che riguarda la scrittura drammaturgica al femminile Franca sostiene che sì, molte donne scrivono, ma c’è ancora tantissimo da fare poiché hanno sempre la difficoltà materiale e pratica di trovare i teatri e chi possa mettere in scena il testo. Degli ultimi cinquant’anni nel teatro femminile cita Franca Valeri, che ha trovato la chiave giusta nella signorina snob...

“Poi ci sono molte altre buone leve che nascono anche dalla televisione, un esempio che posso fare è quello della Guzzanti, anche se in questo caso si può parlare di <<teatro leggero>> ...ma io non vado quasi mai, quasi più a teatro. Il teatro d’avanguardia oggi, se c’è, non lo conosco,

⁴⁸ Franca Rame nell’intervista a noi rilasciata, cit.

*ma credo che non ci sia. Quello che ci prova cerca di sbalordire e ha mancanza di idee. Non sono interessata.*⁴⁹”

Chiedendole di Elsa Morante, Natalia Ginzburg e Laura Curino⁵⁰ risponde:

*“La Morante credo sia una delle più grandi scrittrici che abbia avuto l’Italia...notevole anche la Ginzburg...la Curino l’ho conosciuta, è una ragazza simpatica che si è fatta da sola, ha cercato un suo stile”*⁵¹.

3.3 *“Tutta casa, letto e chiesa”, “Lo stupro”, “Io, Ulrike grido”, “Accadde domani”, “Una madre”, “Coppia aperta, quasi spalancata”.*

Franca debuttò da sola con *Tutta casa, letto e chiesa* il 20 Novembre del '77 alla Palazzina Liberty di Milano. Uno spettacolo formato da cinque monologhi di cinque personaggi femminili, cinque donne, ben diverse l’una dall’altra, ma accomunate dall’immagine concreta dell’oppressione femminile.

Una donna sola è la casalinga. Franca ce la descrive meglio di chiunque altro:

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Laura Curino, attrice e autrice, verrà analizzata nel prossimo capitolo.

⁵¹ Franca Rame nell’intervista a noi rilasciata, cit.

“La casalinga per antonomasia, che ha tutto all’interno della sua famiglia, meno la cosa più importante: essere trattata dai maschi di casa come una persona, un individuo e rispettata in quanto tale, non solo usata come oggetto sessuale e come domestica senza stipendio né pensione. La nostra donna sola è un personaggio semplice, naif; il suo abbigliamento – una vestaglia trasparente e pretenziosa – si rifà ai canoni televisivi. Inizia la sua giornata lavorando, e a un tratto scopre, nel palazzo di fronte al suo, una nuova inquilina. Non le par vero di avere qualcuno con cui parlare, con cui confidarsi, seppure collocato dall’altra parte della strada, qualcuno a cui <<raccontare⁵²>> in modo comico e grottesco, la sua vita. Si ride, e molto, ma alla fine di questo testo resta addosso una grande amarezza. In questo testo sono condensati molti dei luoghi comuni della nostra sessualità mal usata, del non rispetto che ha il maschio per noi; ci sono anche le nostre malinconie, le nostre disperazioni (...) ce li abbiamo messi apposta questi luoghi comuni, dal momento che non fanno parte di una società medievale passata, ma sono la nostra quotidianità⁵³”.

Il racconto della donna sola è in forma di monologo; l’arrivo nella palazzina di fronte di una vicina, interlocutrice assente⁵⁴ (non la vedremo

⁵² La comunicazione attraverso il racconto e la confidenza è un elemento fondamentale anche dei personaggi femminili della Ginzburg.

⁵³ Franca Rame nel Prologo di *Tutta casa, letto e chiesa*, in *Venticinque monologhi per una donna*, cit. pp. 7, 8.

⁵⁴ Anche in questo caso c’è un punto di contatto con la Ginzburg le cui opere erano piene di interlocutori assenti.

mai in scena, non la sentiremo mai parlare), con cui potere scambiare due chiacchiere è pretesto per aprire una confidenza. La solitudine e il silenzio comunicativo della casalinga vengono mascherati e attutiti dalla donna con le voci virtuali e i rumori fittizi della radio, del giradischi e della televisione, che tiene a tutto volume.

DONNA: "...la radio...la spengo subito...(esegue). Mi scusi tanto, ma quando sono in casa sola se non ho la radio bella sparata mi viene voglia di impiccarmi. In questa stanza (si dirige alla porta di sinistra) ho sempre in funzione il giradischi (...) In cucina il mangianastri (...) così in qualsiasi stanza vada ho la compagnia (...) In camera da letto (...) lì ho il televisore (...) il rumore mi tiene compagnia⁵⁵ .”

In poco tempo la situazione si chiarisce e si scopre che i figli è come se non ci fossero, perché la figlia è grande e il maschietto troppo piccolo; il marito geloso e possessivo la tiene chiusa in casa, prigioniera, il cognato invalido è un uomo malato e morboso che appena può allunga le mani, senza contare poi che ha un vicino guardone e uno spasimante che le fa telefonate oscene. Il quadro è paradossale tanto è al limite del veritiero, al limite della sopportazione e del “non rispetto” del maschio; la donna se ne rende conto perché le sue battute sulla felicità sono sforzate e chiaramente ironiche:

DONNA: “Ma io non mi lamento, io sto bene in casa mia...non mi manca niente ... mio marito mi tiene come una rosa nella serra! Ho tutto!...Ho...dio,

⁵⁵ D. Fo e F. Rame, *Una donna sola*, in *Venticinque monologhi per una donna*, cit. pp. 11, 12.

quante cose ho...ho il frigorifero! (...) Ho la lavabiancheria, 24 cicli (...) ho le pentole a pressione...il frullatore "Girmi", la musica in tutte le stanze, cosa devo volere di più dalla vita Dopotutto sono una donna...⁵⁶

come se i beni materiali potessero realmente togliere la donna o distrarla dalla sua alienazione e dal suo isolamento fisico e psicologico.

Quando il marito la chiama al telefono oltretutto, per farlo contento, deve manifestargli la sua felicità che è del tutto falsa e dichiarata automaticamente senza sentimento:

DONNA: "Ciao, sì...no, no, sono felice... sono felice, Aldo, sono molto felice.

(sempre più nervosa) ero qui che stiravo e ridevo...Si Aldo, sono felice...

(gridando) Sono feliceeee!...⁵⁷".

Il racconto viene fuori da un parlato semplice e conversevole che ci informa pian piano di tutte le situazioni che questa donna è costretta a subire. La chiave usata, come già sottolineato, è quella comico-grottesca poiché, per disperazione, ormai preferisce riderne (amaramente) piuttosto che suicidarsi:

DONNA: "...l'ho fatta ridere? Sono matta (...) Meglio essere matta, piuttosto che

fare come facevo prima...ogni due mesi mi ingoiavo un tubetto di

veronal! Per la disperazione! O tagliarmi le vene come ho fatto tre mesi

fa!...⁵⁸".

All'inizio del pezzo la casalinga è rassegnata; la logica maschile le è entrata dentro come un veleno ed è come assopita; il potere maschile

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ivi*, p. 13.

prevale e ogni cosa che lei possa fare per denunciare i fatti che la opprimono sa che si ritorcerebbero ancora una volta contro di lei:

DONNA: “Eh. No, non lo sa del porcone telefonico...se glielo dico va a finire che se la prende con me!...lo so che io non ho colpa, ma lui dice che se loro insistono è perché sentono che io mi turbo, si eccitano di più (...) E va a finire che mi fa togliere anche il telefono (...) Pure il guardone ci mancava oggi! Vede, una povera donna non può starsene un po' in deshabilité in casa sua a stirare...per colpa di quello lì devo stirare con su il paltò! (...) La polizia? No, non la chiamo. Sa cosa succede? Arrivano, stendono un bel verbale, vogliono sapere fino a che punto ero nuda o vestita in casa mia...se ho provocato il guardone con danze erotiche...e per finire io, solo io, mi becco una bella denuncia per atti osceni in luogo privato, ma esposto al pubblico !⁵⁹”.

Il marito la picchia sostenendo che lo fa per amore, per protezione, la tiene relegata in casa come un oggetto prezioso, solo per accudire il bambino, il cognato, e per fare l'amore a suo piacimento, quando vuole lui. La donna dipinge l'orgasmo come una bestia feroce, in modo simile a come lo mostra la pubblicità. Naturalmente col marito non sente niente, resta rigida come un manichino, come un automa sull'attenti; l'atto sessuale è considerato come atto meccanico al quale solo il marito partecipa senza tuttavia alcun tipo di coinvolgimento, la donna lo subisce

⁵⁸ Ivi, p. 15.

⁵⁹ Ivi, pp. 14, 15.

passivamente, pronta solo ad essere donna di casa e ad adempiere ai propri “doveri coniugali”, come le è stato insegnato.

DONNA: “ ...e quando ha finito dico:- Riposo!- ...No, non ad alta voce, se no me le dà, di dentro...io parlo sempre di dentro (...) non so perché mi sento come ...bloccata... mi pare di essere come (...) ADOPERATA...(...) Non sentivo niente. Ma mi ero rassegnata perché credevo che per tutte le donne fosse così. Finchè non ho conosciuto il ragazzo...⁶⁰”.

Quando si innamora di lei un giovane studente la donna è totalmente impreparata:

DONNA: “ Se gli sfioravo una mano, lui tremava tutto ...s’intartagliava (...) Io non ero abituata a quei sentimenti dell’anima, ma solo alle palpate del cognato, al porcone telefonico, alle adoperate di mio marito. Sentirmi tutte quelle ondate d’amore...vam, vam...che mi venivano nello stomaco ...vam, vam! Una gastrite nervosa!⁶¹”.

E, non conoscendo che l’amore e il sesso sotto la visione distorta, imparata dagli uomini di casa e inculcatale fin da piccola dalla morale comune⁶², pensa di commettere il più grave peccato, ma nello stesso tempo apre gli occhi su qualcosa di mai conosciuto per lei: la dolcezza e la delicatezza di qualcosa voluto da entrambi:

DONNA: “ Un ragazzo...quindici anni più giovane di me...che oltre tutto dimostrava ancora meno della sua età...timido, impacciato...dolce... delicato...roba che per farci l’amore insieme sarebbe stato come fare un

⁶⁰ Ivi, pp. 16, 17, 18.

⁶¹ Ivi, p. 18.

incesto!! L'ho fatto (...) E sa la cosa più terribile? Non me ne vergognavo.. anzi, ero felice! Cantavo dalla mattina alla sera. La sera no, la sera piangevo: -Sei una depravata!- mi dicevo.⁶³”

Quando il marito li scopre insieme la donna sola si taglia le vene; l'uomo la porta allora all'ospedale avvolta in una coperta, preoccupato di non sporcare la macchina, perché non vuole perdere la moglie, infermiera, baby-sitter, moglie tuttofare e tutta letta.

Da quel momento il marito la tiene “sequestrata” in casa e chiamare la polizia è impensabile perché, se esce la storia del ragazzo, la prima ad essere additata come immorale sarebbe lei.

In una sequela di scene esasperate in cui anche il ragazzo si rivela per quello che è⁶⁴, la donna quasi impazzita non trova altro rimedio che imbracciare il fucile e sparare prima al guardone e poi al marito che sta salendo, coadiuvata dai consigli di una vicina che non sentiamo mai, ma che sembra equivalere in qualche modo alla coscienza della donna sola, quella voce che le parla di dentro e che pian piano le apre gli occhi e la risveglia dal sonno dell'ingiustizia accettata anche se non meritata. Le battute che abbiamo messo in evidenza segnano, nonostante siano pronunciate sotto una veste comico-ironica, la profonda tragedia di questa donna.

⁶² Questi temi dell'ignoranza sessuale, della non conoscenza del proprio corpo, sono ripresi in forma più ampia in *Sesso? Grazie, tanto per gradire* (1994) cit.; qui sono solo accennati.

⁶³ F. Rame e D. Fo, *Una donna sola*, in *Venticinque monologhi per una donna*, cit. p. 15.

⁶⁴ “Mi ha delusa...io credevo che lui fosse <<L'AMORE>> ...invece no...E' un porco come tutti gli altri...(E' disperata) Signora non ce la faccio più...”; Ivi, p. 26.

Il secondo brano è *Il risveglio*, in cui compare la situazione della donna operaia (questo monologo era già stato visto in televisione l'anno prima):
“sfruttata due volte: in casa come <<donna tuttofare>> e in fabbrica. Non poteva mancare questo personaggio femminile nella nostra galleria: personaggio, badate bene, <<portante>> della nostra società; è quindi indispensabile parlarne⁶⁵”.

Anche questo è un monologo farsesco; gli altri personaggi, il marito e il bambino devono essere sostituiti nella rappresentazione rispettivamente da un pupazzo e da un bambolotto. Il monologo spiega la mezz'ora frenetica di una donna che, terrorizzata di arrivare in ritardo al lavoro, compie una serie di gesti inconvulsi, quasi rituali, rispondendo ad un riflesso condizionato: preparare il bambino, cercare le chiavi di casa e fare mille altre cose in pochi minuti, mentre il marito si può permettere di dormire pacificamente; salvo poi scoprire a fine d'atto, paradossalmente che è domenica. Il testo vuole mettere in evidenza in primo luogo l'alienazione dell'operaia che dopo aver lavorato otto ore in fabbrica, si ritrova anche tutto il lavoro da fare in casa e il bambino da accudire e cambiare; la donna non ha più un attimo di respiro, non ha più tempo materiale per se stessa né per pensare. Anche il momento del sonno è disturbato dalla giornata piena spesa a lavorare, la quale, con le

⁶⁵ Franca Rame nel Prologo di *Tutta casa, letto e chiesa*, in *Venticinque monologhi per una donna*, cit. p. 8.

sue immagini, si intrufola meschinamente nel suo unico momento di riposo trasformandolo in un incubo:

DONNA: “ Tre pezzi, una saldatura, un colpo di trapano, due bulloni, una saldatura, un colpo di trancia (Urlo) Oddio! Mi sono tranciata le dita! Le mie dita... fammele tirare su...il padrone non vuole...fanno disordine! (Si sveglia di soprassalto: è ancora sotto l’incubo del sogno)...Ho sognato!...Porca miseria, adesso mi sogno di lavorare anche quando dormo, non basta in fabbrica?...⁶⁶”.

In una grottesca confusione tra il borotalco e il formaggio, lo spray e la vernice d’argento per termosifoni, lo zucchero e il bicarbonato, il detersivo nel frigorifero, il latte nella lavastoviglie, la donna realizza che c’è qualcosa di sbagliato nell’organizzazione della sua vita, all’insegna del disordine e della corsa contro il tempo, mentre il marito non l’aiuta minimamente. Quando gli fa notare la cosa l’uomo non può che deriderla:

DONNA: “ Il Luigi si mette a ridere: -Ehi ci ho una moglie femminista/estremista e non lo sapevo...da quando vai a scuola dalle femministe?-. -Senti deficiente, -gli faccio io – mica ho bisogno di andare a scuola dalle femministe per capire che la vita che facciamo è una vita di merda! Lavoriamo come due cani e mai un attimo per noi. Mi chiedi mai: -Sei stanca? Vuoi una mano? Chi fa il mangiare? Io. Chi lava i piatti? Io. Chi fa la spesa? Io. Chi fa i salti mortali per arrivare a fine mese? Io, io,io! Eppure lavoro anch’io (...) E’ questo qui il matrimonio? Io voglio parlare

⁶⁶ F. Rame e D. Fo, *Una donna sola*, in *Venticinque monologhi per una donna*, cit. p. 27.

parlare con te. Io voglio VIVERE con te...non ABITARE con te! Ti viene mai in mente che anch'io possa avere dei problemi? Mi va bene che i tuoi problemi siano anche i miei, ma vorrei che anche i miei problemi fossero i tuoi e non soltanto i tuoi i miei, e i miei sempre i miei!!⁶⁷”.

In secondo luogo il testo è concentrato contro il lavoro in fabbrica così com'è impostato, con i suoi ritmi snervanti e inumani; al comportamento naturale del maschio si somma la consapevolezza che il lavoro di produzione ha la sua colpa:

DONNA: “...Il padrone Multinazionale ti frega le ore che viaggi e te la prendi...ma non te la prendi per le ore che frega a me...a me, che oltre a lavorare per lui, ti faccio anche la serva gratis (...) La famiglia, la sacra famiglia... l'hanno inventata apposta perché tutti quelli come te, sballati dalla nevrosi dei ritmi bestiali di lavoro, ritrovino in noi mogli tuttofare, il materasso su cui sfogarsi (...) Noi vi rigeneriamo ...per lui gratis! Per essere pronti all'indomani a tornare belli e scaricati a produrre meglio per lui, il Multinazionale! Lui il Padreterno!⁶⁸”.

La canzone finale è il sogno della “Fabbrica modello” a misura d'uomo e di donna, che tiene conto delle loro esigenze, dei bambini, è il sogno di un compagno dolce, che aiuti la donna a fare il bucato e a tenere il bambino, il sogno di tornare come fidanzati e di vivere un AMORE come si vede al cinema, il sogno di un mondo senza prepotenti, senza

⁶⁷ Ivi, pp. 31, 32.

⁶⁸ Ivi, p. 31.

proibizioni, allegro, privo di egoismo, un sogno di “comunismo” ideale, nel vero senso della parola:

IL SOGNO:

“ Non c’era più né mio né tuo / era tutto nostro, nostro di tutti / perfino l’amore era diverso / non c’era più una roba tra te e me contro gli altri / era con gli altri / Amore per stare più insieme all’amore degli altri / non c’era più l’egoismo / c’era proprio / il Comunismo / Non c’era più l’egoismo / c’era il comunismo⁶⁹”.

Il terzo monologo farsesco è *La mamma fricchettone*; la storia di una mamma punch, casalinga di sinistra che si traveste da zingara vagabonda alla ricerca del figlio fuggito di casa. Il pezzo inizia con la donna che si rifugia in una chiesa, per eludere i carabinieri che il marito e il figlio redento, divenuto nel frattempo un ragazzo perbene, le hanno messo alle calcagna. Entra in un confessionale dove racconta al prete la sua esperienza: di essere stata una madre esagerata come “modello di virtù”, di aver dato tutto e troppo al figlio, di aver creduto nell’amore e nella comprensione filiale, di essersi illusa, di essersi annullata come donna per puntare tutto sulla maternità:

DONNA: “ Io a mio figlio ci davo anche il sangue. Io per starci vicino a mio figlio, per poterlo tirare su, io, di persona, ho piantato persino il lavoro...un impiego che mi piaceva (...) Me lo sono tirato su come fosse Gesù Bambino...ed io...mi sentivo come fossi la Madonna...e mio marito San Giuseppe (...) Nove mesi di vomito! Sempre a letto per il terrore di perderlo! E mi parlavo tra me e me, con una voce sublimata, tra un vomito

e l'altro: -Stò figlio cambierà la mia vita! – mi dicevo- Cos'è una donna se non è una madre? Manco è donna, soltanto femmina è...!- Che cogliona che ero!...⁷⁰

di essersi poi disperata per aver scoperto che si drogava, di essersi data la colpa:

DONNA: “ Due anni fa, scopro che mio figlio si droga!...E che ne sapevo io se fosse leggera o pesante...per me, m'è bastato sentire la parola <<droga>>che mi è venuto un colpo! -E' un depravato, un asociale, un mostro! - gridavo disperata -Dove ho sbagliato io ?- mi chiedevo⁷¹”.

di esserlo andata a cercare ovunque, dopo che se n'era andato di casa, di essersi pure travestita da zingara per infiltrarsi negli ambienti giusti in cui avrebbe sicuramente scoperto qualcosa.

Ma ecco il ribaltarsi della situazione, la mamma punk diviene presto popolare tra i ragazzi che la credono una sballata, un'anticonvenzionale donna moderna; diviene d'un tratto un personaggio interessante e amato. Presto capisce molte cose a cui prima, nel suo ristretto ambiente medio-borghese, non aveva mai pensato:

DONNA: “Ero diventato di colpo interessante. Le balle che ho raccontato, padre!
(...) No, non m'hanno creduta, ma gli sono stata simpatica e mi hanno tenuta con loro...Mio figlio? Mai visto! (...) Aspettavano proprio me!, gridavano, cantavano...mi abbracciavano (...) mi volevano bene, così', per me (...) In principio non capivo niente, poi ho capito. Dicevano: - il

⁶⁹ Ivi, p. 35.

⁷⁰ F. Rame e D. Fo, *La mamma fricchettata*, in *Venticinque monologhi per una donna*, cit. pp. 39, 42.

personale è politico! Bisogna gestirsi la propria sessualità-... sì, sessualità padre. Prendersi la vita, il godimento, l'immaginazione al potere!
Rifiutare l'ideologia del potere (...) io una cosa l'ho capita: l'amore è disordine! La vita, la libertà, la fantasia, sono disordine rispetto all'ordine che ci volete dare voi, padre!⁷²».

Nel suo travestimento la donna ritrova se stessa, la sua libertà perduta e dimenticata nei meandri di una vita piatta, di sacrifici, di solitudine; vita che ha perso tutta la sua bellezza e il suo fascino. Ritrova la gioia di vivere senza costrizioni e regole assurde; non può più tornare indietro dopo aver ri-scoperto questo paradiso perduto:

DONNA: "...Fare l'amore per l'amore senza tante sovrastrutture, fidanzamenti in casa, date (...) Fare l'amore per l'amore è bellissimo!...Le dico che è bellissimo (...) E se le dicessi che mi sono ritrovata? Liberata invece, che sto benissimo! E non ho nessuna voglia di tornarmene indietro, in famiglia...⁷³».

Quando il figlio la trova dopo tempo, vuole riportarla a casa, riaverla come madre; non la capisce, non può capirla. Lei è cambiata, non è più la stessa, la sua filosofia di vita ora è totalmente opposta a quella del marito e del figlio rientrato nella "normalità":

DONNA: " Mi troverò un lavoro, piccolo, a mezzo tempo, che mi dia da mangiare e da dormire. Il resto del mio tempo lo voglio passare tra la gente, tra le donne...regalare quello che ho dentro, che sono piena di cose bellissime...

⁷¹ Ivi, p. 43; si noti questa parte può essere collegata a *La madre* che si chiede in cosa possa aver sbagliato per avere un figlio terrorista.

⁷² Ivi, pp. 44, 46.

prendere quello che la gente ha da darmi...le esperienze. Voglio parlare, ridere, cantare. Voglio stare a guardare il cielo. Lo sai figlio mio che il cielo è azzurro, ed io non lo sapevo più?⁷⁴”.

Il quarto monologo, *Abbiamo tutte la stessa storia*, “e’ la rappresentazione di un rapporto sessuale tra un maschio e una femmina mimato⁷⁵”.

Anche questo spettacolo ha lo scopo di mostrare la subalternità della donna nei confronti dell’uomo, di denunciare l’oppressione di un sesso sull’altro, proprio nel momento più intimo di una coppia. La parola “mimato” ha un chiaro significato per Franca che si lamenta di averlo visto rappresentato all’estero con “un ardore d’interpretazione” del tutto inutile e fuori luogo, tanto da rinnegare e neutralizzare tutto il discorso di dignità della donna, contenuto nello spettacolo. La seconda parte di questo brano è riservata ad una fiaba fantasmagorica e allegorica insieme, in cui compare la struttura tipica della favola:

“Come struttura si rifà alle antiche fiabe siciliane, un momento surreale, con tutti gli ingredienti classici: il lupo, la strega, e qualche personaggio che va indicato. Abbiamo una brava bambina, bella, bionda, con gli occhi azzurri e una bambolina di pezza che dice le parolacce. Queste due figure siamo noi stesse ragazzine. La bambina dolce è quella parte

⁷³ Ivi, p. 46.

⁷⁴ *Ibid.* La tematica del rapporto genitori-figli è affrontata spesso da Franca e Dario; ricordiamo per affinità di temi *La madre e L’eroina*.

⁷⁵ Franca Rame nel Prologo di *Tutta casa, letto e chiesa*, in *Venticinque monologhi per una donna*, cit. p. 8.

di noi, docile, che subisce, che accetta; la bambolina delle parolacce rappresenta invece le nostre ribellioni. <<il gattaccio rosso>> sta ad indicare il compagno, che dovrebbe essere compagno sempre, soprattutto in casa, con la madre, la moglie, la figlia, la sorella, e non soltanto fuori casa (...) C'è anche il Lupo, che rappresenta tutti quei personaggi <<maschi>> che ci opprimono fin dall'infanzia. Poi cresciamo, le due parti si fondono, diventiamo una cosa sola, c'è la maturazione e –ci si augura– la presa di coscienza⁷⁶ ...”

quando, aggiungiamo noi, la donna trova compagne che hanno tutte la stessa storia.

Anche in questo brano non c'è bisogno della presenza maschile, basta il mimo della ragazza; la scena è spoglia, a differenza dei primi tre brani in cui esisteva un minimo di oggettistica e scenografia⁷⁷. L'unico elemento è un praticabile scosceso delle dimensioni di un grande letto, il resto è tutto ad immaginazione del pubblico.

Il rapporto tra l'uomo e la donna è spiegato nel suo svolgersi dalle sole parole di lei che, interrompendo continuamente l'atto, cerca di chiedere al compagno “un rapporto” diverso dal solito, inteso nel vero senso della parola⁷⁸:

⁷⁶ Ivi, p. 9.

⁷⁷ Lo spazio scenico è un tinello di una casa di piccola media borghesia, con molte porte ai lati, in *Una donna sola*; un monolocale in *Il risveglio*; un confessionale in *La mamma fricchettone*.

⁷⁸ Ovvero inteso anche nel senso letterale del termine: come interagire tra due persone e individui, in cui, quindi, ognuno ascolti l'altro, in un reciproco rispetto, in modo che le decisioni vengano prese insieme.

RAGAZZA: “ Sì, mi piace, mi piace fare l’amore ma vorrei farlo anche con un po’ di sentimento...Ma che c’entra il sentimentalismo? Ecco, lo sapevo che saltavi fuori a dire che sono stronza romantica e fumettara...ma certo che mi va di fare l’amore, ma lo vuoi capire che non sono un flipper, che basta metterci dentro le 100 lire si accendono tutte le lampadine e tun toch toch den den den din! E lo puoi sbattere quanto ti pare. Non sono un flipper. A me se mi sbatti, vado in tilt! Possibile che se una di noi non si mette subito in posizione comoda, su la sottana, giù le mutande, gambe divaricate e ben distese, è subito una stronza-compressata, con le pruderie dell’onore e del pudore inculcate da un’educazione reazionaria-imperialista-capitalista-massonica-conformista-austroungarica-cattolica repressa?⁷⁹”.

Oltre a questo, terrorizzata, gli chiede continuamente di fare attenzione perché non vuole rimanere incinta e non vuole ripetere l’esperienza dolorosa e umiliante dell’aborto⁸⁰.

RAGAZZA: “Resto incinta! (implorante) Fermati ...fermati...(perentoria) fermati!! Ti hanno caricato con la chiavetta? (...) va bene, continuiamo ma ti prego fa attenzione...Non ti dimenticare cos’è successo quella volta là...come sono stata male! (cambia tono) Sì, lo so, anche tu sei stato male, ma io di più se non ti spiace! Sì continuiamo ma stai attento.. (...) (la ragazza resta qualche secondo immobile, in silenzio ad occhi spalancati poi nervosamente batte il piede per terra) Stai attento! (si

⁷⁹ F. Rame e D. Fo, *Abbiamo tutte la stessa storia*, in *Venticinque monologhi per una donna*, cit. p. 49.

⁸⁰ “Sì, ho già fatto un aborto tempo fa...senza anestesia né parziale né totale, come dire <<da sveglia>>. E’ stato tremendo...un dolore! La cosa peggiore è come mi trattavano...come fossi una puttana! E non potevo nemmeno gridare: - Taci- mi dicevano, - hai sbagliato, paga! -; Ivi, p. 51.

estranza ancora, poi gli ripete con altro tono di voce) Stai attento!!!

(seccata)...⁸¹”.

e nonostante le ripetute richieste di fare attenzione la ragazza rimane incinta. Arrivata all'ospedale, anche se la legge sull'aborto è entrata in vigore, trova tutti che obiettano; così decide di tenere il figlio e di realizzarsi nella maternità. Al momento del parto si apre la sezione onirica in cui la donna si immagina la rivoluzione dell'incintamento e del parto:

RAGAZZA: “Io non so voi, ma a me, sto fatto dell'incintamento della donna

SEMPRE e del maschio MAI, non mi va giù! Contesto! Ce l'ho fisso nel cervello...me lo sogno perfino alla notte⁸²”.

E capovolge nella mente completamente la situazione precedente in un gioco/forza dove è lei a prevalere e a perpetrare i soprusi sempre subiti:

RAGAZZA: “Non hai preso la pillola?...Non importa! Ti amo lo stesso! Non fa

nulla se non hai preso la pillola...se resti incinto c'è la 194 che ti protegge...Se no, te lo faccio fare clandestino, anestesia totale, pago tutto io...se invece vuoi farlo il bambino ti sposo...(incalzante) Dài, facciamo l'amore, facciamo l'amore, non fa nulla se resti incinto:

l'uomo si realizza solo se diventa MADRE (grida) Madre, Madre!⁸³”.

Dopo la nascita della bambina la mamma per vendicarsi del compagno le racconta una storia; e qui comincia la favola allegorica della bambina, della bambolina che dice le parolacce e che attrae gli uomini perché è

⁸¹ Ivi, p. 50.

⁸² Ivi, p. 53.

disponibile, del gattaccio rosso che rapisce la bambolina innamorata di lui, del lupo/ingegnere che sposa la bambina perché nel frattempo si è fatta bella e formosa e ha cercato di imitare l'attraente bambolina disinibita. L'ingegnere, quando cerca di uccidere la bambolina ribelle, che sta aprendo gli occhi alla bambina, rimane ucciso a sua volta dalla bambola che gonfia la pancia e la fa scoppiare.

L'ultimo brano di *Tutta casa, letto e chiesa* è La Medea di Euripide.

A noi interessa in questo caso il Prologo di Franca in cui spiega il perché della scelta di questo brano, le ragioni di fondo che lo animano e la chiave di lettura:

“Dico subito che questo pezzo è assai diverso dagli altri, non è comico, anzi, è profondamente drammatico e col più alto contenuto politico femminista di tutto lo spettacolo. Per chi non lo sapesse, non diamo nulla per scontato, Euripide, a nostro avviso è l'autore più progressista che si conosca. Aveva capito tutto della donna, della sua condizione già allora, e non sono pochi anni fa!⁸⁴”.

Dopo aver spiegato in modo umoristico e satirico la trama della tragedia e aver fatto diverse considerazioni sui matrimoni d'oggi, sugli uomini che, se pur non più giovani, si trovano giovanissime amanti, sulle mogli frustrate e sostituite perché non più attraenti come un tempo, che non riescono a rassegnarsi e a mettersi da parte fingendo di non esistere più,

⁸³ *Ibid*

ci dà la sua interpretazione dell'infanticidio di Medea, ricordando che la loro Medea è una Medea popolare:

“La nostra Medea, si rifà ai maggi umbro-toscani, è una Medea popolare che ricalca la tragedia scritta da Euripide, ma la motivazione, per l’uccisione dei figli, sono ben diverse. Non è il dramma della gelosia e della rabbia, ma della presa di coscienza. Infatti Medea dice una frase a mio avviso straordinaria: << i figli sono come il basto di legno duro alla vacca, che voi uomini ci mettete al collo, per meglio tenerce sotto, mansuete, per meglio poterce mungere, meglio poterce montare. Per questo li uccido, perché possa nascere una donna nuova!>> Non è, donne, che come indicazione dello spettacolo vi si dia quella di andare a sgozzare i figli. No, è un’allegoria! Questo è un pezzo di teatro straordinario. Io ne parlo molto bene perché, né Dario né io ci abbiamo messo niente. L’abbiamo ritrovato e ve lo proponiamo tale e quale. E’ recitato in un linguaggio arcaico, un dialetto dell’Italia centrale (...) Ho recitato centinaia di personaggi, ma questa Medea ogni volta, nonostante le 400 e rotte repliche, mi prende sempre allo stomaco...⁸⁵”.

Il pezzo inizia in medias res nella piazza di Corinto: le donne del popolo, (il coro greco), stanno cercando di convincere Medea ad uscire di casa e ad accettare la sua condizione di donna respinta, secondo “la legge de lu

⁸⁴ Franca Rame nel Prologo a *Medea*, in *Venticinque monologhi per una donna*, cit. p. 67.

⁸⁵ Ivi, pp. 67, 70.

monno”, una legge che Medea non può che rifiutare, essendo stata legalizzata dagli uomini a loro vantaggio e piacimento.

FRANCA: “ La legge de lu monno?! De quale legge m’annate parlando o donne? De una legge che voialtre amiche mee avite penzato e detto o scritto, e poi bandito...e battuto tamburo, voi, nella piazza per dare avvisata che sta legge è sacrata? L’ommini, l’ommini...l’ommini contro de noialtre femmene l’hanno penzata ‘sta legge, e segnata e sacrata (...) la migliore penzata che l’omo ha fatto a vantaggio sojo è d’averve ben allevate alla soa dottrina... a scola v’ha mannate, voialtre ne ripetete la lezione e ve fate contente, chinate state, nun ve rebellate (...) E io zitta me dovrebbe stare, per lo bene de figlioli? Nu recatto è! Nu recatto infame! Aha! Amara me, scura me (...) ognuno m’ha oggi occisa e seppellita...come pozz’io farmi morta de novo? Vivere vogg’io, ma solamente lo pozzo esser viva se morire fazzo li miei figlioli...la carne mea...meo sangue, la vita mea (...) Ed eo, me dirò chiagnendo: -Mori! Mori! Pé fa nascere ‘na donna nuova...Mori! Pé fa nascere ‘na donna nuova!⁸⁶”.

Dove l’uccidere i figli, che sono la sua vita, il suo sangue, carne della sua carne, simbolizza l’uccisione della “donna com’era”, sottomessa e zitta, tradita e umiliata nella sua dignità umana, e la loro morte apre la strada all’avvento della donna libera, che non cede al ricatto, che ha preso coscienza e che “nuova” rivoluzionerà le leggi ingiuste del mondo.

Per quanto riguarda la rappresentazione di *Tutta casa, letto e chiesa* da notare è soprattutto l’interpretazione di Franca che costruisce lo spazio⁸⁷

⁸⁶ F. Rame e D. Fo, *Medea*, in *Venticinque monologhi per una donna*, cit., pp. 72, 73.

e l'azione, che si fa dramma, con la sua presenza esuberante e brillante, il gesto marcato e la sua immediatezza folgorante.

Qualche recensione del 1978 ci aiuterà a capire meglio e a prendere atto del successo che questo spettacolo, contestualizzato in un momento particolare di lotte femministe, ebbe, non solo in Italia ma in tutta Europa, Canada e Stati Uniti:

“Franca Rame intrattiene per due ore (...) suscitando ilarità continua e ogni tanto qualche applauso a scena aperta, con le sole risorse della sua presenza scenica. Le idee dello spettacolo, discusse con suo marito Dario Fo e da lui messe su carta, sono poi certamente rielaborate scenicamente dall’attrice, tanto le somigliano, soprattutto per la carica di vitalità e di simpatia reale, ad personam, che invece in Fo è sempre un poco astratta e meccanica. Insomma se Fo è l’intelletto del dissenso Franca Rame ne è la biologia. (...) lo spettacolo è diviso in quattro episodi ciascuno con un arredamento e illuminazione da avanspettacolo (...) Il terzo episodio rappresenta la squallida e angosciata intimità di una donna, adoperata dal suo uomo come oggetto di piacere; un finale beffardo, in cui l’uomo è sottoposto fantasticamente ai dolori e ai rischi del parto, e che si conclude con una comica distruzione del maschio, porta il segno più riconoscibile della fantasia di Fo. Chiude la serie una

⁸⁷ Abbiamo già avuto modo di dire che la scena non è mai curata troppo, nel senso che a volte bastano all’attrice alcuni oggetti come sostegni, è poi la situazione e la parola che crea intorno a sé l’ambiente immaginario.

lettura <<popolare>> di Medea, elaborata sui dialetti dell'Italia centrale. L'assunto femminista è di una tale evidenza che non vale la pena sottolinearlo (...) La Rame riesce a stabilire tra palcoscenico e platea un rapporto facile ma autentico (...) sano e vero...⁸⁸”.

Sul carattere politico, sull'uso dell'ironia e del grottesco:

“Franca Rame rimane in scena quasi tre ore interpretando quattro ruoli diversi di donne, su testi (...) rivisti, ridiscussi e corretti da un pubblico di dirette interessate nei mesi che hanno preceduto il debutto. Il ritorno di Franca Rame, e in uno spettacolo come questo, è importante per diversi motivi. Quello più generale è ovviamente quello politico, cioè il fatto che uno spettacolo sia vissuto dalla preparazione alla fruizione da un pubblico privilegiato (...) uno spettacolo di Franca Rame sulle donne e per le donne che diventa un importante elemento catalizzatore e amplificatore delle loro lotte (...) Lo spettacolo sul palco presenta però altre novità: innanzi tutto l'uso dell'ironia e del grottesco. Sono state infatti caratteristiche costanti del teatro femminista, almeno in Italia, la seriosità e il sussiego, la volontà esplicita di non scherzare mai sulle proprie tesi, per quanto giuste e urgenti fossero. Ora, ed è, appunto una delle prime volte, si ride, lucidamente e di gusto, anche degli aspetti più drammatici di ciò che si va rappresentando. Per fare questo teatro Franca Rame ha compiuto una scelta decisiva, in qualche modo

⁸⁸ G. Proserpi, *Rame, femminista ciclonica*, <<Il Tempo>>, 26. 11. 78.

clamorosa. Ha ritirato fuori, ovviamente, con tutto il senno della militanza di poi, il suo passato di grande attrice brillante, la sua furbizia di svampita, il suo charme di soubrette. Ha fatto fruttare l'esperienza e le tecniche di Dario Fo, compreso il lavoro televisivo dell'anno scorso...⁸⁹”.

La chiave comica e grottesca utilizzata è infatti ribadita da Franca Rame che sostiene:

“L’abbiamo scelta 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, certo Molière, diceva: <<quando vai a teatro e vedi una tragedia, ti immedesimi, partecipi, piangi, piangi, e 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 Molière 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!⁹⁰”.

Molto attenta la critica di Franco Quadri che è incentrata sulla lingua di questi testi e sulla drammaticità matura di Franca:

⁸⁹ G. Cap., *Il ritorno di Franca Rame*, <<Il Manifesto>>, 28. 11. 78.

⁹⁰ Franca Rame nel Prologo di *Tutta casa, letto e chiesa*, in *Venticinque monologhi per una donna*, cit. p. 9.

“Franca Rame ritorna ad occuparsi della condizione femminile (...) eliminati attorno a sé tutti i partner, anche Dario Fo, pure presente ancora come autore o coautore dei testi, il ritratto della donna che la Rame ci offre è un mosaico a cinque facce, con il marchio unitario (salvo invertire bruscamente i toni nella Medea finale) nella corrosività di una falsa svampita, del personaggio caro all’attrice, arricchito di sfumature e di coloriture interpretative fino a farne un exploit esilarante. Della comicità i testi (...) si servono ancora una volta per delineare – almeno nei primi due episodi – i più approfonditi – l’apparente accettazione di una donna rassegnata al modello impostole e succube dell’oppressione maschile. Una donna che però attraverso la risibilità del comportamento, coi suoi occasionali tic e i frequenti e coscienti lapsus linguistici, mette allo stesso tempo criticamente in ridicolo il suo ruolo (...) Lo sbocco – una Medea sintetica nei modi dei cantastorie o delle rappresentazioni popolari del medioevo – permette la verifica di un contrappunto tragico, nonché un raffronto storico anche a livello di tradizione teatrale. Questa tragica eroina non uccide più i propri figli per vendicarsi del marito infedele, ma soprattutto per ribellarsi alle leggi di una società. Per Franca Rame vuol dire la possibilità di versare nella sua protesta, divenuta diretta ed esplicita, i modi di una matura e

dolente drammaticità; è anche il riscatto autobiografico di un attrice contro l'imposizione di una maschera felicissima ma a senso unico⁹¹”.

La Rame con questo spettacolo esce dai cliché della bella soubrette nella quale era stata confinata ed esce anche dal ruolo secondario in cui tutti finivano col classificarla (la moglie di Dario Fo).

Comunica con efficacia e chiarezza in modo diretto facendo leva sulla comicità delle situazioni, sul contrasto tra allegria ironica delle parole e crudeltà dei fatti realmente vissuti dalle donne, su tutto ciò che la recitazione, i gesti e la mimica sanno inventare al di là di una scena vuota e di un testo su carta:

“L'unico limite l'ha spiegato lei stessa la sera della prima, è che il testo sia stato scritto prevalentemente da Dario Fo <<il quale essendo inequivocabilmente un uomo e nonostante tutti i libri e le opere sull'argomento che gli ho procurato, non ha potuto penetrare fino in fondo le contraddizioni, le umiliazioni, le vessazioni a cui noi siamo sottoposte. Ad ogni modo con il mio aiuto, di una che è inequivocabilmente donna, è nato questo lavoro; lavoro il quale non pretende naturalmente, rappresentare tutte le situazioni negative che la donna vive...>>⁹²”.

⁹¹ F. Quadri, *Tutta casa, letto e chiesa*, <<Panorama>>, 17. 1. 78.

⁹² G. Perseo, *Dal circuito ufficiale alla Palazzina Liberty: la storia del collettivo La Comune*, per <<Com Nuovi Tempi>> (Cultura-controcultura), cit.

Le contraddizioni di questi personaggi femminile, talvolta ambigui è rilevata dalla critica straniera; ecco cosa rileva Rosalind Carne:

“Le parti da loro create evocano un potere di donna, femminile; queste eroine possono essere arrabbiate, ma non sono mai intimidite ed esse sono perfettamente preparate a godersi l’atto sessuale, a dispetto di proteste occasionali riguardanti il contrario. E’ una vista intrigante, contraddittoria e spesso confusa del sesso che sostiene un imballaggio politico...⁹³”.

Il monologo *Stupro*, scritto nel 1975 è apparso come testimonianza su “Quotidiano Donna”, rappresentato nel 1978 in *Tutta casa, letto e chiesa*, e riproposto varie volte aggregato ad altri monologhi o atti unici nell’84, è un brano tragico in cui è messa in luce tutta l’agghiacciante verità e crudezza di un dramma vissuto in prima persona. Nell’edizione Einaudi dell’89 la Rame non fa menzione del livello autobiografico ma mostra tutto il suo sdegno e tutta la sua incomprensione e rabbia satirica nei confronti della forza oppressiva di una presunta giustizia che, invece di mettere in pratica la giustizia, accusa la vittima, contro una legge per cui, ancora alle soglie del duemila, considera la violenza carnale un reato contro la pubblica morale e non, come dovrebbe essere, un reato contro la persona:

⁹³ R. Carne, *Tutta casa, letto e chiesa*, <<Financial Time>>, 13. 5. 82.

“Ancora oggi, proprio per l’imbecille mentalità corrente, una donna convince veramente di aver subito violenza carnale contro la sua volontà, se ha <<la fortuna>> di presentarsi alle autorità competenti pestata e sanguinante, se si presenta morta è meglio! Un cadavere con segni di stupro e sevizie dà più garanzie! (...) Ma il fatto più osceno è il rito terroristico a cui poliziotti, medici, giudici, avvocati di parte avversa sottopongono una donna, vittima di stupro, quando questa si presenta nei luoghi competenti, per chiedere giustizia, con l’illusione di poterla ottenere⁹⁴”.

Anche per questo monologo si può parlare, come farà per i due monologhi dedicati alla Meinhof e alla Moeller (dello stesso periodo il primo e di poco posteriore il secondo), di tragico/osceno. A questi due monologhi, di cui parleremo, il brano è legato anche per la forma: il racconto asciutto, in prima persona, narra non solo della mostruosità dei violentatori, ma mette allo scoperto i pensieri della donna che del fatto accaduto è la vittima; il punto di vista di chi ha visto, ascoltato, provato sulla sua pelle. E’ il suo pensiero, con le sue emozioni, le sue paure, il suo terrore, la sua forza di straniamento.

Nella messa in scena del brano la Rame non ha bisogno di scena, sul palcoscenico vuoto, seduta su una sedia, ci fa rivivere della donna che subisce violenza: la confusione mentale, il freddo corporeo che gela i

⁹⁴ F. Rame, *Lo Stupro*, in *Venticinque monologhi per una donna*, cit. p. 91.

movimenti, il silenzio di chi non può parlare ed emettere suono, dallo sgomento e dall'angoscia, l'orrore psicologico che catapulta ed espelle la persona da sé stessa, dividendo la mente dal corpo, per evitare di essere lucida al punto di impazzire:

“Non sto capendo niente di quello che mi sta capitando. Ho lo sgomento addosso di chi sta per perdere il cervello...la voce...la parola. Prendo coscienza delle cose, con incredibile lentezza...Dio che confusione! (...) sono come congelata (...) sta per succedere qualcosa, lo sento...respiro a fondo...due, tre volte. Non, non mi snebbio...Ho solo paura (...) Mi scopro a pensare cosa dovrebbe fare una persona in queste condizioni. Io non riesco a fare niente, né a parlare né a piangere...mi sento come proiettata fuori, affacciata a una finestra, costretta a guardare qualche cosa di orribile (...) Mi viene da vomitare (...) io mi concentro sulle parole delle canzoni; il cuore mi si sta spaccando, non voglio uscire dalla confusione che ho. Non voglio capire. Non capisco nessuna parola...non conosco nessuna lingua (...) mi sento male...nel senso che mi sento svenire...non solo per il dolore fisico in tutto il corpo, ma per lo schifo...per l'umiliazione...per le mille sputate nel cervello...per lo sperma che mi sento uscire...⁹⁵”.

⁹⁵ Ivi. pp. 92 – 95..

Ci dà il senso di un orrore perpetrato dalla società tutta che toglie le forze a una denuncia e permette l'omertà di chi sarebbe costretto a subire un'ulteriore violenza:

“Cammino...cammino non so per quanto tempo./ Senza accorgermi, mi trovo davanti alla Questura. Appoggiata al muro del palazzo di fronte , la sto a guardare / per un bel pezzo. / Penso a quello che dovrei affrontare se entrassi ora... sento le loro domande...Poi mi decido. Torno a casa. Torno a casa...Li denuncio domani.”⁹⁶”

Per ciò che riguarda la rappresentazione scenica di questo pezzo riportiamo due articoli che ci appaiono i migliori nel descrivere l'interpretazione datane dalla Rame:

“Dove l'attrice supera se stessa in sincerità, coraggio e forza drammatica è in quel breve, agghiacciante monologo, Stupro, dove ci rappresenta, in prima persona, vittima della bestialità, un episodio di violenza carnale. Con una voce dolente, in cui trema un pianto che non prorompe, essa vive letteralmente quell'angoscia e quella degradazione, senza adoperare una parola violenta, senza quasi compiere un gesto, solo raccontando con una sorta di asciutta costernazione, quella crudeltà, quell'offesa alla dignità umana. Impressionante. Il pubblico

⁹⁶ Ivi. p. 95.

era come paralizzato dall'angoscia e se ne è liberato, alla fine, investendo l'attrice di un applauso commosso, lunghissimo...⁹⁷”.

.....

“Traspone (...) un'esperienza atroce realmente accaduta alcuni anni fa (...) in termini di pura espressività teatrale. Al di là dell'assunto morale e politico, che anima l'esistenza di questa interprete fervidamente impegnata da anni sul fronte dei diritti civili, la scommessa di <<rifarsi>> in scena è proprio, in termini teatrali, molto rischiosa. La Rame la vince in pieno, nel senso che riesce a rifiutare l'immedesimazione naturalistica, pur trasmettendo tutto l'orrore della degradazione subita (...) semisdraiata su di una sedia in proscenio, sotto una luce piena e livida, la Rame è tutta nell'ansito e nel vocio della vittima inerme (...). Quando si alza dalla sedia per rientrare barcollando, nell'omertà sotto cui tante donne, come e prima di lei, si sono riparate, (...) il pubblico applaude teso e severo, come fosse uscito da una cerimonia rituale⁹⁸”.

A mettere in evidenza l'assurdità di un divieto ai minori di 18 anni, nella rappresentazione dell'84, è proprio la negazione di una verità a cui si preferisce restare indifferenti o che va censurata perché troppo cruda; ma se nella messa in scena c'è la crudezza inevitabile tuttavia questa è

⁹⁷ R. de Monticelli, *Franca Rame a tre facce*, << Corriere della sera >>, 16. 2. 84.

⁹⁸ G. Davico Bonino, *Rame, il coraggio di rivivere in scena la disperazione d'una violenza subita*, << La stampa >>, 18. 2. 84.

scevro da ogni volgarità, è sobria e pudica, quasi trattenuta; per questo non si capiscono le ragioni della censura.

I monologhi che si collegano a questo e che richiamano lo stesso schema formale del precedente, raccontano di donne carcerate per terrorismo; sono *Io Ulrike grido e Accadde domani*. Anche questi monologhi, brevi ma intensi, sono in prima persona, dove, tuttavia, in *Lo stupro* l'io narrante coincideva con l'io dell'autrice, in questi ultimi esiste una vicinanza dolorosa tra attrice / autrice e materia del racconto; anche perché il primo monologo è tratto dalle lettere della Meinhof e da altri documenti sulle carceri tedesche. Anche in questo caso la Rame fa precedere ai brani una presentazione che ha il compito di delucidare le accuse e la denuncia che intende lanciare. Il tema affrontato è la repressione. La giustizia, che utilizza la tortura fisica e psicofisica come arma di lotta contro il terrorismo, viene considerata inumana e oscena.

Messa sotto accusa anche la "legge sui pentiti" che avvantaggia i più efferati criminali, le menti, chi ha organizzato in prima persona una banda terrorista, chi ha arruolato, scelto e armato, mentre tortura, uccide gli arruolati, i pesci piccoli che nulla conoscono della vera organizzazione, che non conoscono neppure un nome perché magari sono entrati da poco. Così non bisogna intendere questi testi (come sarà anche per *La madre* più avanti), come brani simpatizzanti dell'ideologia

terrorista⁹⁹ ma di denuncia dello Stato che si mette allo stesso livello di una banda di terroristi, che segue la stessa logica dell' "occhio per occhio", che ipocriticamente nasconde i propri delitti facendoli passare per suicidi.

In *Io Ulrike grido* del 1975 la Meinhof¹⁰⁰, nel carcere di Stammheim, aspetta che i suoi carcerieri vengano ad ucciderla, forse il giorno dopo.

Lo sdipanarsi del pensiero che scandisce l'attesa denuncia la tortura più straziante: quella del silenzio e della chiusura totale al mondo esterno:

“ La vostra legge è davvero uguale per tutti, meno per quelli che non sono d'accordo con le vostre sacre leggi. Voi avete sollevato al massimo grado l'emancipazione delle donne; infatti, pur essendo una femmina, mi punite proprio come un uomo maschio. Vi ringrazio. Mi avete gratificata del più duro carcere: asettico, gelido da obitorio. Mi sottoponete alla più criminale delle torture: << la privazione del sensoriale >>.

Che espressione elegante per dire che mi avete seppellita in un sepolcrale silenzio...¹⁰¹”

La donna pensa e immagina per non impazzire; pensa per tenere sveglia la mente e restare lucida, immagina per non perdere il contatto con la realtà esterna:

⁹⁹ La Rame nella Presentazione ai due monologhi scrive: “Noi non siamo d'accordo con l'ideologia assassina che ha spinto il gruppo Beader –Meinhof, né con altro gruppo terrorista, ma sottoscriviamo ogni parola della denuncia che la Meinhof grida in questo scritto”; F. Rame e D. Fo, *Venticinque monologhi per una donna*, cit. p. 245.

¹⁰⁰ Sartre andò a trovarla in cella. Aveva discusso. Non era d'accordo con lei...si scrissero qualche lettera.

“Devo pensare...non ci riuscirete a farmi impazzire...devo pensare! Pensare!... (...) Ecco sì, penso a voi che mi sottoponete a questa tortura: vi vedo lì (...) mi guardate interessati...aspettate...mi vivisezionate...temete che io sappia resistere¹⁰²”.

Così il silenzio e il bianco ossessivo, alienante si posa su tutto intorno a lei; presto si scopre a inventarsi il rumore che possa rompere il silenzio piatto dell'anticamera mortuaria e a pensare che i colori, che ricorda appartenere al mondo, sono anch'essi velenosi e finti, perché fabbricati su misura dai suoi assassini; specchi per le allodole che nascondono un'altra prigione:

“ Silenzio e bianco. Bianca la cella, bianche le pareti, bianchi gli infissi, di smalto bianco la porta, il tavolo, la sedia, il letto, per non parlare del cesso. La luce del neon è bianca, accesa, sempre: giorno e notte (...) Attraverso la finestra passa sempre la stessa luce bianca, naturale ma finta, come finta è la finestra e il tempo che mi avete cancellato, dipingendomelo di bianco (...). Tutto, silenzio e bianco. Silenzio nel mio cervello, bianco come il soffitto. Bianca la mia voce se provo a parlare (...) Silenzio e bianco nei miei occhi, nello stomaco, nel ventre che mi si gonfia di vomito (...) Che grottesco, a me togliete ogni colore e fuori il vostro mondo fradicio e grigio l'avete ridipinto di tinte sgargianti, perché nessuno se ne accorga, e costringete la gente a consumare tutti i

¹⁰¹ F. Rame, *Io Ulrike grido* in *Venticinque monologhi per una donna*, cit., p. 247.

colori: a bere colori, a mangiare colori, e che importa se il colorante è velenoso e procura il cancro. Come pagliacci impazziti tingete persino le vostre donne. E costringete me nel bianco perché il mio cervello si frantumi e scoppi in tanti coriandoli: i coriandoli del vostro carnevale, del vostro Luna-Park della paura...¹⁰³”.

Come nello *Stupro* la donna si estrania, divide il corpo dalla mente in uno sforzo di resistenza fuori da ogni immaginabile limite di sopportazione:

“Il cervello mi si stacca dal cranio al rallentatore vagando per la stanza. Di polvere sciolto, come un detersivo nella spaventosa lavatrice di Stammheim, è tutto il mio corpo: lo raccolgo...lo rimetto insieme...mi ricompongo (...) non vogliono che mi salti in testa di suicidarmi. Spetta a loro decidere. Quando sarà il momento giusto ci penseranno di persona, mi daranno l'ordine di suicidarmi...¹⁰⁴”.

Accadde domani è di due anni più tardi ma mantiene lo stesso tono drammatico, lo stesso climax orrido e desolante di quello precedente; più sanguigno tuttavia poiché più tortura fisica è perpetrata, che tortura mentale. Anche questo è un monologo in prima persona: l'Io narrante è la Moeller, un'altra terrorista che spiega la storia del suo impossibile

¹⁰² Ivi, p. 248.

¹⁰³ Ivi, pp. 248, 249.

¹⁰⁴ *Ibid.*

suicidio¹⁰⁵. Descrive i fatti crudi nella loro essenzialità, tutte le sensazioni, tutte le voci degli assassini, che si muovono svelti a “suicidare” anche gli altri nelle celle vicine alle sue; tutte le immagini che vede riflesse nel sangue che sotto il suo corpo freddo sgorga e si allarga sul pavimento. La beffa finale allo Stato è quella che un giovane medico combina inconsapevolmente, salvando in extremis la donna; la quale, dopo un attimo di gioia, si trova dinanzi ancora la terribile realtà che potrebbe riucciderla e che potrebbe non darle mai la possibilità di parlare e fare sapere al mondo. Questi i suoi ultimi pensieri:

“Quel giovane medico non immagina che guaio ha combinato alla polizia, col suo salvamento in extremis. Riesco a sorridere ma mi blocco subito. Forse riusciranno a farmi fuori lo stesso prima che parli. Forse non riuscirò mai a parlare. O forse sì. Che guaio hai combinato ragazzo! Che guaio!...¹⁰⁶”.

La madre, l'ultimo di questa trilogia sul terrorismo andò in scena al teatro Cristallo di Milano nel 1980 aggregato allo spettacolo *Fabulatio osceno* poiché, come i due precedenti, fa parte dell'osceno/tragico dei nostri tempi. Il monologo, come fa presenta la Rame nel Prologo, è realizzato su testimonianze autentiche, raccolte tra madri, detenuti, parenti e avvocati, magistrati e giudici di sorveglianza.

¹⁰⁵ “La Moeller secondo le testimonianze dei carcerieri si sarebbe accoltellata da sola per ben quattro volte. Si sarebbe conficcata un coltello alla ricerca del cuore e tutte le volte esclamava: <<Ma dov'è questo cuore?>>”; Franca Rame nella Presentazione ai due monologhi in *Venticinque monologhi per una donna*, cit. p. 244.

Anche questo pezzo è di completa condanna al terrorismo ma non può evitare di polemizzare con un sistema carcerario inumano e umiliante.

La figura della madre, la quale condanna il figlio apertamente e non riesce, non può capirlo, è una delle molte madri che costellano il panorama dei monologhi della Rame. Questa donna che ha fatto politica ed è stata sempre contro ogni idea di violenza, che mentre guarda il televisore vede, d'un tratto, suo figlio, proprio suo figlio, non quello di una sua vicina, arrestato per terrorismo, va cercando le ragioni, va cercando disperata i motivi di quella follia, chiedendosi il perché, le possibili cause, dove possa aver sbagliato nella sua educazione:

“L’ho fatto io, io l’ho partorito, allattato (...) non l’ho mai represso...eppure è diventato un violento. E non s’è accontentato di entrare a far parte di una banda di teppisti...incendiare qualche pullman...bastonare qualche passante...violentare qualche ragazza...che lì... anche i giudici sono molto comprensivi¹⁰⁷ ...No, terrorista è diventato¹⁰⁸”.

Interessante è il confronto con la madre del tossicodipendente. Il parallelo mette in evidenza la differenza tra i due mali, che sta nell’idea:

“Qualche giorno fa mi sono incontrata con la madre di sto ragazzo...ci scambiavamo le nostre disperazioni. << sa cosa le dico – mi fa lei, - io

¹⁰⁶ F. Rame, *Accadde domani* in *Venticinque monologhi per una donna*, cit. p. 257.

¹⁰⁷ Si noti il sarcasmo tagliente.

¹⁰⁸ F. Rame e D. Fo, *La madre*, in *Venticinque monologhi per una donna*, cit. p. 260.

la invidio...almeno suo figlio crede in qualcosa...il mio crede solo nell'eroina e nel buco che si fa con la siringa>>. <<Ma sta scherzando, signora è orribile! Mio figlio crede in un' utopia pazza, spara, ammazza ...il suo, di figlio, fa male solo a sé stesso, mica ammazza nessuno!>>. <<Lei crede? Io e mio marito le sembriamo due persone ancora vive?¹⁰⁹ E nessuno arresterà mio figlio per averci eliminato¹¹⁰”.

La procedura umiliante che la madre deve subire nel carcere di Trani, dove va a trovare il figlio, sono state raccontate a Franca o sono state vissute in prima persona da lei, durante le visite ai detenuti politici di cui si occupava; portano quindi il segno marcato della condanna.

Nonostante la madre non possa perdonare il figlio per gli atti violenti compiuti, lo ama e si strazia di dolore a saperlo solo in quelle carceri che con le loro procedure e le loro torture lo uccidono comunque. Chiede perciò che la gente rifletta tutta sulle responsabilità generali di una società che, nel suo cinismo e nella sua ipocrisia ha fatto nascere e alimentato il terrorismo, e chiede alla giustizia di ucciderglielo subito, piuttosto che farlo soffrire inutilmente; così in sogno la madre si ritrova

¹⁰⁹ I genitori del ragazzo tossicodipendente sono ridotti a stracci, senza morale e senza principi, servi del figlio, i quali, pur di non vederlo ammazzarsi con roba tagliata, pur di non vederlo spacciare e scippare, gli comprano essi stessi la roba. Questo tema tragico tornerà nell'atto unico *L'eroina* (1991), titolo fin troppo esplicito, dove una madre eroica (il titolo ha infatti due significati) per salvare la figlia drogata, la chiude in casa legata al letto e si prostituisce per procurarle la roba migliore, pur di toglierla dalla strada e controllare la sua dose.

¹¹⁰ F. Rame e D. Fo, *La madre*, in *Venticinque monologhi per una donna*, cit., p. 264.

in tribunale, uccide il figlio con le sue stesse mani, amandolo e condannandolo insieme, facendosi giustizia da sé.

Nel 1983 Franca Rame presenta un nuovo spettacolo dal titolo *Coppia aperta quasi spalancata*, scritta anni prima a due mani con Dario Fo, che ne cura scene, regia e costumi. Il tema di fondo, pur restando nell'ambito della condizione della donna, delle sue molteplici servitù anche psicologiche, affronta una specifica realtà: il rapporto di coppia.

“Si discute apertamente in scena, senza però mai abbandonare la dimensione teatrale e il gioco della sua finzione, sino a mettere gli spettatori nelle condizioni di poter riflettere e trarre sul caso le proprie conclusioni. A dispetto del tema, assolutamente serio, ma forse proprio grazie a questo, lo spettacolo è pieno di ironie, di sollecitazioni al riso, interamente sviluppato in chiave comica. E' un susseguirsi vertiginoso di situazioni comiche in cui, a molti, sarà facile riconoscersi. Talmente tipiche e grottesche da trovare proprio nella risata e nel divertimento il suo naturale drammatico compendio¹¹¹”.

Esso propone le vicende tipiche di due coniugi in fase sperimentale, racconta di una coppia in crisi...

“...in cui l'uomo cerca di superare i problemi attraverso soluzioni fittizie, fatte di presunte libertà individuali, con grandi dichiarazioni di apertura mentale e razionalità, finchè è lui a condurre il gioco. Ma tutto

è destinato a crollare nella maniera più drammatica e grottesca allo stesso tempo, non appena si ribalta la situazione ed è la donna a comunicare al compagno le sue esperienze di vita vissuta, secondo i dettami imposti dalla mitica libertà della coppia aperta. L'uomo esce di senno quando la donna gli comunica che ha deciso di involarsi con un altro uomo¹¹²”.

Così mentre lui cerca un'amante e la trova, lei umiliata ad ascoltare delle nuove continue avventure del compagno si adatta a trovarsi a sua volta un amante, che, caso strano, è l'esatto contrario del marito. In una farsa in cui non si capisce bene se la donna stia mentendo, il compagno ci casca, si rode, si gonfia, la colpevolizza, distingue (« tutto mi va bene, finché sono io a mollarti: ma guai se qualcuno si permette di raccoglierti!>>) minacciando alla fine un bluffardo suicidio che poi viene realizzato veramente quando entra l'amante, in carne ed ossa, di lei. Quindi non di coppia liberata si tratta, ma in via di liberazione o forse mai liberata, chissà?.

Coppia aperta va in scena con altri due testi: *Rientro a casa* e *Lo stupro*, ma incorre nella censura che lo vieta ai minori di anni 18, senza motivo.

Franca Rame indignata, in una lettera al Ministro protesta per questa assurda decisione:

¹¹¹ W. Valeri nella presentazione al testo *Coppia aperta*, stampato dalla compagnia teatrale La Comune nel 1984.

¹¹² Dall'introduzione di D. Fo e F. Rame a *Parti femminili: Una giornata qualunque, Una coppia aperta*, Milano, ed. F.R La Comune, 1986.

“ In scena c’è una coppia: un uomo e una donna, regolarmente sposati, che parlano dei loro problemi, problemi di una coppia degli anni ’80, problemi comuni a moltissime coppie, qualsiasi sia la loro estrazione sociale. Ciò che non va? Il linguaggio realistico? Che poi è quello delle consuetudini in tutte le buone famiglie di questa terra?¹¹³ .. ”

Nell’86 *Coppia aperta* viene riproposta, nella seconda stesura, in uno spettacolo dal titolo *Parti femminili*, con un altro atto unico: Una giornata qualunque. Una terza stesura è quella proposta dall’edizione Einaudi del ’91. Tra le tre esistono differenze e variazioni derivate da quella metamorfosi che viene attuandosi durante gli spettacoli, che caratterizza la scrittura cangiante e in continua trasformazione di Dario Fo e Franca Rame.

Analizzeremo alcune pagine delle tre stesure per avere un’idea più precisa delle varianti. Da notare, in primo luogo, la quasi nulla presenza delle didascalie nel testo dell’83, che è il più grezzo, il meno levigato di tutti, quello che non ha ancora subito la verifica della rappresentazione; mentre di contro una più ricca presenza di didascalie, anche iniziali (che riguardano la scenografia), nell’ultima edizione. Sempre nel testo dell’83 compare, subito in evidenza, la denominazione indicativa, generalizzata dei personaggi: UN UOMO, UNA DONNA; dove nelle successive

¹¹³ Dalla lettera al Ministro, di Franca Rame del 22. 12. 83. in *Coppia aperta*, cit.

stesure si concretizza in un personaggio determinato e con un nome, almeno la figura femminile: ANTONIA, UOMO.

Il titolo che si accorcia nell'edizione dell'86, nell'edizione Einaudi è ripreso uguale, per intero, come nella prima stesura.

Da notare anche che alcuni intellettualismi, se pur ironici, del linguaggio psicanalitico, utilizzati nel primo testo sono soppressi nelle stesure successive e sostituiti con battute più semplici e scorrevoli¹¹⁴.

Per quanto riguarda le interferenze metateatrali, che aprono un gioco tra rappresentazione e coscienza della presenza del pubblico, riscontriamo un più netto coinvolgimento di quest'ultimo nell'edizione Einaudi del '91¹¹⁵. Inoltre interessante è la ricerca di maggiore agilità, nei testi più recenti; c'è meno discorso indiretto e più battute del passato riprese, ripronunciate, com'è tipico dei discorsi informali quotidiani o dei flash back stranianti, incastonati nel presente, che così spesso vengono usati dal montaggio cinematografico/ televisivo. Nell'ultima edizione poi vi è anche un'indicazione didascalica attenta alle emozioni della donna che parla ed è sempre più disperata¹¹⁶.

¹¹⁴ Nella prima stesura: << ...Analista: scusi Signora da bambina tentava di fare la pipì in piedi?>> da *Coppia Aperta quasi spalancata* (1983), cit. p. 7; mentre nelle altre: <<...Analista: Pianga Signora, pianga!...>> da *Parti femminili: Una coppia aperta*, cit. p. 53.

¹¹⁵ Nell'edizione dell'83 e dell'86 (rispettivamente a p. 8 e p. 54 dei testi cit.): <<...posso uscire anche dalla scena (al pubblico) dicevo...>>; mentre nel testo del '91, *Coppia aperta quasi spalancata*, Torino, Einaudi, p. 7: <<...esco dalla scena, vado dove voglio! Non mi interrompere! Sto parlando con loro!>> (il pubblico viene nominato).

¹¹⁶ Riportiamo un chiaro esempio di questo passaggio dal discorso indiretto a quello indiretto libero: I° STESURA (p. 8): <<...quando gli chiedevo di spiegarmi la ragione...cosa era successo, cosa non gli andasse più di me...lui scantonava.>>

II° STESURA (p. 55): <<...Gli chiedevo di spiegarmi cosa fosse capitato (direttamente al marito): - Ma perché non mi desideri più, non vuoi più fare l'amore con me?- Lui scantonava >>.

Alcune rese sceniche che erano state tagliate nella seconda stesura sono ripristinate nella terza¹¹⁷.

Spesso le battute che nell'edizione originale erano rivolte al marito, come in una normalissima e tradizionale pièce teatrale, nell'ultima stesura sono spiegate al pubblico; ciò informa, non solo del già ricordato coinvolgimento maggiore dello spettatore, ma anche di una scelta di esclusione del marito nel discorso della moglie, la quale sembra fare le sue confidenze ad un'amica. Questo implica una maggiore luce sulla protagonista femminile che coinvolge l'uomo/comparsa solo in determinati momenti scenici: lo spettacolo sembra quasi una confidenza didascalica con dimostrazione pratica, inclusa al momento opportuno, dagli esempi o dalle conseguenze, con relativa entrata in scena parlata dall'uomo (che a differenza della donna non ha un nome)¹¹⁸.

La Rame comunque è una superba narratrice, una grande donna di spettacolo e una eccezionale attrice comica; c'è qualcosa, in questo misto

III° STESURA (p. 8): << ...E quando (disperata) gli chiedevo (direttamente al marito): - ma perché non mi desideri più, perché non vuoi più fare l'amore con me?- (al pubblico) Lui scantonava>>. Oppure:

.....
I° STESURA (p. 8): <<...Dicevo che ha tentato di dare la colpa alla politica...ha tirato fuori il riflusso...la sconfitta del movimento...il crollo degli ideali>>.

II° STESURA (p. 55): << Dicevo...ha tentato di dare la colpa alla politica. Immaginatevi la scena...siamo a letto...notte fonda...- Perché non vuoi fare l'amore con me?- -Cerca di capirmi non riesco...sono preoccupato...l'Italia va a rotoli...il riflusso..."; dove il paradosso è ancora più satiricamente evidenziato.

¹¹⁷ Ad esempio l'uomo che si siede sul davanzale della finestra con le gambe penzoloni.

¹¹⁸ I° STESURA (p. 8): << Sì tu...una volta hai tentato persino di dare la colpa alla politica>>.

III° STESURA (p. 8):<< Sì tu...(al pubblico) una volta ha tentato persino di dare la colpa alla politica.>>

di tenerezza e di disprezzo con cui essa guarda il maschio che è assolutamente divertente, interamente positivo.

Ci sono poi molte aggiunte già nel testo dell'86; talvolta più battute, soprattutto nell'ultima edizione, sono unite in un'unica battuta per sveltire il discorso, eliminando il contrappunto che spesso rallenta¹¹⁹.

Certe battute sul femminismo attuali negli anni '80 sono eliminate nel testo del '91, che è anche decisamente più comico e ironico.

Queste variazioni che possono sembrare minime sono, al contrario, importanti poiché testimoniano di un maggior grado di attenzione, e di una volontà e coscienza di impostare la rappresentazione scenica con partecipazione più viva degli spettatori che saranno tenuti a riflettere sui temi messi in campo e discussi in palcoscenico.

“Coppia aperta, composto critico teatrale (...) con personaggi veri, riconoscibili, che graffiano l'aria per ricostruire storie comuni a molti, uomini e donne (...) Protagonista assoluta è Franca Rame: aggressiva, commovente, affascinante come sempre nel manifestare le luci e le ombre, i dubbi e le certezze, la paura e il coraggio di essere donna. (...) alla fine il pubblico se ne va, liberato sì, ma anche un po' brillo di

¹¹⁹ Non va dimenticato che nell'edizione Einaudi del '91 Fo precisa che i testi raccolti hanno un particolare taglio di scrittura: “...sono monologhi e dialoghi pensati e sceneggiati quasi tutti 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 c'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”; D. Fo nella Premessa a *Coppia aperta quasi spalancata*, Torino, Einaudi, 1991, p. VI.

pensieri che salgono in testa come bollicine di spumante. E il bello è che, rivedendolo, si trova magari davanti a uno spettacolo cambiato. E ci deve ripensare, tormentato Sisifo. Il teatro <<militante>>, quand'è tale, si disfa continuamente al suo farsi¹²⁰”.

Mentre in *Coppia aperta* dell'83 Franca Rame ha al suo fianco un ottimo Nicola De Buono (attore che da anni partecipava con passione e collaborava alla maggior parte degli spettacoli di Fo-Rame), nella versione dell'86, smussata di tutti i puntuti spigoli sull'istituto matrimoniale, sulla fedeltà borghese, sulle concesse libertà delle donne, la Rame è affiancata dall'umor stralunato di Giorgio Biavati.

Questa versione che fu rappresentata al Festival di Edimburgo e applaudita come uno dei migliori lavori presenti (su 900) mette in evidenza ancora una volta la bravura della Rame che, commediante abile e decisa, con un'efficace gamma di voci e con la capacità di evocare figure femminili e proprietà non visibili, sa misurarsi nell'improvvisazione con particolare attenzione al linguaggio diretto e quotidiano, per mostrarci ancora una volta tutta l'ambiguità di un pensiero al femminile che cerca una sua identità, continuamente, e un suo ruolo nuovo e finalmente libero di esprimersi senza pregiudizio alcuno.

¹²⁰ R. Sanson, *In bilico tra realtà e finzione la coppia aperta di Fo e Rame*, <<Il Piccolo>>, 30. 11.