

# La scrittura femminile di Franca: la paura del tragico

Paolo PUPPA<sup>1</sup>  
Università “Ca’ Foscari” di Venezia  
puppa@unive.it

Recibido: 28/04/2014

Aceptado: 03/06/2014

In corso d’opera ho preferito cambiare leggermente il titolo, che ora recita *Franca e la paura del tragico*. In un certo senso, vorrei dimostrare come per questa attrice-coautrice l’esperienza personale della paura, provata sul palco e comunicata alla sala, rappresenti un valore negativo, o meglio qualcosa di tragico da rimuovere. Questo nelle intenzioni, perché nei fatti nondimeno quest’ombra rispunta ogni tanto nel suo bagaglio espressivo trascinando con sé un’indubbia ambiguità di segni sulla scena. Qui, mi sembra opportuna una parentesi personale. Anni fa, a Pistoia, ho organizzato al Chiostro di San Francesco una serie di letture da miei monologhi sul mito, una riscrittura contemporanea dello stesso, nel solco, se mi è consentito, di Savinio, tra spiazzi anacronistici e cadute nel prosaico piccolo borghese. In quel laboratorio che coinvolgeva parecchie attrici di differente età, dalle generazioni più anziane come Marisa Fabbri e Franca Nuti a quelle relativamente più recenti, come Elisabetta Pozzi e Anna Bonaiuto, ho provato a invitare anche Franca Rame. Ebbene, ricordo in quell’occasione la sua strana reazione. Per telefono era prontamente insorta: «Ma come, Puppa! Non sono mica un’attrice, io». Il fatto è che non gradiva essere messa a confronto con interpreti istituzionali, con *performer* che lavorano sul personaggio delegando a mansioni separate, come il regista e l’autore, la direzione, mentre lei era ed è abituata a considerarsi un’artista indipendente. Qualcosa d’altro. Allo stesso tempo, Franca credeva che i testi che desideravo affidarle appartenessero appunto ai moduli tragici, cui non si sentiva portata. La semplice presenza del mito antico nel titolo la spingeva verso un tale fraintendimento. Quest’immagine paradossale (ma non troppo) di sé, ovvero la convinzione ideologica di non vedersi quale attrice, mi è stata da lei ribadita in seguito, e sempre tramite un contatto diretto. Eravamo assieme a un convegno promosso dall’University College di Toronto, dal titolo ambizioso, *Why the theatre now?* C’era lei, non Dario. Non parlava un parola di inglese durante i colloqui, ed era tuttavia meravigliosa nel trasformare questa carenza in una risorsa comunicativa. Mentre il traduttore si sforzava di virare in un’altra lingua, ma mano, quanto lei stava sostenendo nel suo intervento, Franca lo interrompeva con continue

---

<sup>1</sup> Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Malcanton Marcorà, Dorsoduro 3484/D, Calle Contarini, I-30123, Venezia (Ve), Italia.

*gag* in apparenza spontanee e improvvisate ma facendo ricorso alla propria sapiente esperienza. Anche allora, col solito atteggiamento improntato ad auto-ironico *understatement* e astuta umiltà (dispiegata spesso nelle sue conferenze sul sesso, *Grazie, tanto per gradire!*, portato in tournée dal 1994), e rivolgendosi all'interlocutore distrutto dalla fatica di mediare e insieme divertito come tutti, ribadiva questo suo profondo disagio, questa sua difficoltà a definirsi attrice, riflesso, sia pure in termini autonomi, dell' analoga attitudine da parte del marito. Insomma, una sorta di fragilità identitaria, unita ovviamente ad una esplosiva fierezza in questo collocarsi in un territorio non ancora ben codificato. Il medesimo punto di vista dispiegato verso la propria bellezza, che non esita a sconiare a volte come in *Grasso è bello* del '91. Come è noto, all'inizio della sua carriera, nei primi anni '50, la Rame ha rischiato di assurgere al ruolo di *soubrette* nella rivista teatrale italiana. Questo forse sarebbe stato il suo destino, senza l'incontro con Dario. Una *comica*, nel significato di bella e faceta, secondo i moduli dell'avanspettacolo<sup>2</sup>. Un prototipo di antica memoria, in quanto risale alla tradizione della servetta, della cosiddetta *donna di spirito* goldoniana, di Mirandolina per citarne un illustre modello, così come della *suivante* francese settecentesca forgiata da Marivaux (Puppa 2002). Del resto, il montaggio disarticolato del varietà impedisce, grazie alle continue interruzioni del *plot*, alla successione dei numeri e all'eterogeneità dei registri, la costruzione organica del personaggio.

In effetti, non si può negare come il sodalizio umano e professionale con Dario, ormai giunto a sessant'anni di coabitazione, ha decisamente condizionato Franca. Così come non si può passare sotto silenzio che il dna artigianale della famiglia Rame, da generazioni propensa, come gli scarrozzanti ottocenteschi, a muoversi dappertutto, lungo i *tréteaux* poveri di provincia alternativi alle rotte consolidate della scena maggiore, è stata un decisivo volano per l'inquieto nomadismo circuitale di Fo una volta uscito dai teatri del centro. Non basta, perché la convivenza coniugale ha determinato in lui, oltre a farlo precipitare nel mestiere teatrale rispetto alla vocazione pittorica, lo spostarsi del suo repertorio verso la contemporaneità e la quotidianità nella vita privata, il problema della donna che lavora *in primis*, cui probabilmente Dario si sarebbe sottratto. Ora, il primo influsso esercitato dal marito è costituito in Franca appunto dalla refrattarietà nella sua poetica di artista rispetto alla tentazione del tragico. Si sa come Fo, dietro la mole imponente di interventi, individui proprio nel disprezzo verso questo genere uno dei puntelli fondativi della sua pratica di teatrante. Un simile rifiuto si incide in modo visibile nella sua maschera facciale, scolpita in una fisiognomica atteggiata su un *risus* stereotipo, dilatando le orbite attorno agli sporgenti occhi bovini e spalancando la bocca equina. Per certi versi, Dario sembra quasi voler rallentare ad uso dello sguardo in platea il meccanismo contagioso con cui nasce, si forma, si ingrandisce e poi si fissa la macchina della

---

<sup>2</sup> Per una dettagliata ricostruzione della comicità nel secondo dopoguerra di genere cabarettistico, con escursioni radiofoniche, dove si forma Fo e in cui va a incrociarsi e ad assorbirsi la carriera della giovane Rame (Marinai 2007: 83-163).

risata, nel suo oscillare tra le varianti del ghigno allusivo e dello sberleffo sarcastico. Un'allegria di stampo carnevalesco, di matrice bachtiniana, a connotare la discesa nel passato giullaresco, nel gioco del lazzo e del gesto irriverente, del tutto depurato da qualsiasi drammaticità anche nei contesti più infelici della Storia contadina portata alla ribalta. Perché è la speranza il motore di una scelta espressiva del genere, la fiducia nel cambiamento, mentre l'adozione del tragico rischia al contrario la catarsi emotiva e la fuga dalla responsabilizzazione del militante che si prefigge di fare spettacolo divertendo, nella precisa strategia di un mutamento sociale. Una simile maschera stereotipa non è mai piaciuta per ovvi motivi alla destra culturale, ma anche a poeti e scrittori non certo sospettabili di connivenza coll'*establishment* politico, basti citare Elsa Morante. Ricordo una sua tempestosa telefonata nel 1978, in cui Elsa (ero amico di suo fratello Marcello, avvocato e commediografo) mi rimproverava il libro che avevo scritto su Fo, sostenendo di non capacitarsi come si potesse perdere tempo su di lui, su «l'uomo che ride non si sa bene perché».

Eppure, se analizziamo per un attimo il suo capolavoro performativo e autoriale, ovvero *Mistero buffo*, vi si possono riscontrare tracce ben mimetizzate di tragico, sfiorato obliquamente e di sfuggita, ad esempio nel pezzo luminoso, *Il matto e la morte*. Qui, infatti, allorché colla sua mimica flessibile e snodata sale verso una croce immaginaria, dove è inchiodato un Cristo silenzioso e rassegnato al suo martirio, per liberarlo e forzarlo a combattere contro l'ingiustizia del mondo, il suo volto ad un tratto si irrigidisce misteriosamente. Per pochi istanti, persa qualsiasi traccia ridanciana di fronte al metafisico, viene alla luce una complessa mescolanza di sentimenti, lo sconcerto e la delusione, assieme all'insistenza con cui l'attore cerca di convincere il figlio di Dio a scendere e a lottare per i derelitti e i perseguitati. Analogamente, ne *La strage degli innocenti*, topica inevitabilmente depressiva, la cadenza finale, col *ninna nanna* agghiacciante quale sigla canora della sequenza, i segni espressivi adottati faticano a celare il senso di catastrofe e di minaccia, chiosa laica e desolante a interrogativi senza risposta. Ma, in generale, provocare il pianto nel pubblico appare a Fo complicità consolatoria col potere perché in questo caso il lavoro dell'attore non serve a nulla se non a rassegnarsi alla realtà fuori del teatro. Alle spalle di questa impostazione, agisce quale diretto precedente anche il canone brechtiano a Weimar, alla fine degli anni '20, magari mediato dalle acute riflessioni dedicate da Walter Benjamin al pericolo del melodramma<sup>3</sup>. L'opera sarebbe per il grande epistemologo ebreo nient'altro che un'allucinazione emotiva che riconsegna il commosso spettatore all'orrore della strada verso cui si riaffaccia alla fine. Svaporata l'ineffabile (alla lettera) emozione vissuta durante lo spettacolo, il pubblico si trova così ancor più privo di strumenti per agire sul mondo.

---

<sup>3</sup> Basta rifarsi alla noterella contenuta ne *Il Programma per un teatro proletario dei bambini* (Benjamin 1976 [1924/28]), stesa dal filosofo tedesco tra il '24 e il '28, su istanza di Asja Lacis, tutto tesa a schiodare i piccoli, attraverso il gioco attivo, dalla passività emozionale del teatro, in quanto «stimolazione per azioni ineffettuabili che finisce con la prima considerazione a mente fredda fatta all'uscita del teatro» (Benjamin 1976 [1924/28]: 89), per cogliervi le anticipazioni della poetica brechtiana contro il melodramma.

Ora, nell'importante dialogo intrattenuto da Fo nel '90 con Luigi Allegrì<sup>4</sup>, emergono subito due passaggi che forse possono aiutarci a inquadrare compiutamente Franca nel suo rapporto disturbato col tragico. Il primo, là dove l'attore definisce il tragico l'iperbole del comico, grazie alla mediazione del grottesco. A questo proposito, si serve della sequenza in cui Arlecchino fantastica di allungarsi il membro virile per virtù di una pozione magica. La maschera vede allora il proprio membro crescere a dismisura, arrivando sino alla faccia, trasformandosi in tal modo in un corpo falloforico. Ricordiamoci di questo impulso megalomane, che si rovescia nel suo opposto, a prendere una distanza ironica nei confronti della sessualità. Ritroveremo un analogo spunto nello sproloquio con cui Franca tiene la sua buffonesca lezione sull'eros. Il secondo, dove inquadra il comico in un orizzonte pienamente illuminista, ovvero sotto il segno della ragione, tanto da sostenere che si può ridere di tutto, in quanto il *risus*, che aiuta tra l'altro a vedere il re in mutande, demistificando pertanto qualsiasi *re-verenza* (anche qui inteso alla latina), sarebbe antitetico alla norma scritta. In una parola, la comicità autorizza a ridere di qualsiasi valore, Dio compreso!

Franca non dispone della gamma virtuosistica del marito, dotato, specie negli anni tra il '60 e il '70, di un corpo multiplo e di un'orchestra polifonica, in fondo di lontana ascendenza tardo-futurista, per via degli smottamenti bruschi, delle simultaneità e compenetrazioni tra rapidi accenni a personaggi di continuo mutati, dunque angoli prospettici sempre nuovi e situazioni diverse nel tempo e nello spazio. Nonostante le affinità e le condivisioni ideologico-culturali che lo lega al partner, il sistema con cui la Rame occupa il palcoscenico è misurato, quasi timido, al di là della grande avvenenza fisica. In lei, l'energia pantomimica e fonica risulta limitata. Nel suo caso, si può parlare di una musica da camera, in quanto gesto e suono tendono ad essere sobriamente utilizzati, con una gamma di variazioni circoscritte. Questo non è necessariamente un difetto espressivo, quanto piuttosto una cifra personale, legata al suo apprendistato familiare e giovanile che la porta a privilegiare la precisione e l'intensità dei segni rispetto alla loro estensione. Tanto è vero che il tutto si riversa pure nella scrittura drammaturgica su di lei impostata da parte del suo autore specie quando la Rame assume su di sé ruoli negativi. Come nella vedova che "rumoreggia" davanti al cadavere del marito nel farsesco *Funerale del padrone* del '69, perdendo il proprio *aplomb*, minato dalle flatulenze incontrollate che la tormentano. Motivo questo che Dario, gran saccheggiatore dei testi altrui, ha probabilmente prelevato da un testo surrealista di Roger Vitrac, *Victor ou les enfants au pouvoir* del 1928. Da notare che nella medesima *slap stick comedy*, la Rame interpreta in precedenza il ruolo di prima operaia, ma nel passaggio tra le due parti i moduli dell'interprete non mutano in modo rilevante, se non nel passaggio dalla franchezza sindacalista alle movenze ridicolose della padrona petomane. Lo si evince ancora di più nello

---

<sup>4</sup> Per le tesi sopra enunciate, si veda Fo in particolare (1990: 116-124).

stereotipo ritratto, cucitole addosso specie nella produzione rosa del primo periodo<sup>5</sup>, ovvero il personaggio della finta tonta (la versione femminile del *mamo*, figura immancabile nel *casting* comico maschile ottocentesco, ossia l'ingenuo autolesionista) mischiato con quello della bionda fatalona. Significativa, in tal senso, la tendenza del drammaturgo a costruirle storie che le consentono un processo di *Bildungsroman*, la scansione da una fase iniziale di vaneggiante stupidità ad una finale di presa di coscienza di sé e del mondo. E anche qui non si avvertono marche distintive di rilievo tra le due tipologie. Basti pensare, fra tutte, all'Antonia in *Tutti uniti! Tutti insieme! ma scusa, quello non è il padrone?* del '71, che, da sartina del tutto integrata nel sistema, alla fine si riscatta e si mobilita politicamente. A volte la sprovveduta, destinata ad acquisire un lucido disincanto, si incrocia col ruolo della battona fundamentalmente buona, topica abbastanza presente in Dario, quasi a stimolarlo per le ambivalenze emotive sprigionate dall'interprete-moglie. In un simile snodo, l'autore modula questa metafora ossessiva, questo mito personale, con varianti che vanno dalla Margherita fiera di aver lasciato l'orrore della fabbrica per intraprendere il nuovo mestiere in *Ordine! Ordine per Dio!* del '72 alla prostituta aggressiva che mangia i testicoli dei partner in *Una giornata qualunque* del 1986 o a quella finita in manicomio<sup>6</sup>. Non va dunque sottovalutato l'enorme peso di Franca, più che mai musa ispiratrice, di cui il marito si avvale nella sua scrittura. Perché, conviene insistere, Fo le confeziona, quasi una radiografia allusiva al loro rapporto privato, ruoli e vicende, le modella percorsi e traiettorie nei suoi *plot*, le affida insomma materiali che poi lei rielabora alla sua maniera. Le fornisce anche e soprattutto un lavoro specifico per rimotivarla, durante le sue ricorrenti crisi di motivazione attoriale, impegnata e distratta da altri fronti, aziendali, promozionali e militanti. La coinvolge pure in quegli interventi volanti, quando il suo teatro contende al giornalismo civile e al *talk show* televisivo i programmi di intrattenimento impegnato. Mi riferisco in particolare al gruppo di testi al femminile che possiamo agevolmente chiamare docu-drammi o socio-drammi, entro una scena che si pretende aggiornata al dibattito in prima pagina e in sintonia colle istanze democratiche e/o radicali del suo pubblico. Anche se non è azzardato sostenere come tutto il suo teatro sia conativo, ovvero un *instant stage*, nel suo protendersi verso la sala, per dividerne le ansie e le istanze e insieme per orientarla sui grandi temi della vita e della politica contemporanea. La questione femminile è importante, quasi prioritaria per Franca, senza mai la caduta in eccessi di ideologizzazione femminista. E in questo ambito si affastellano e si coniugano tra di loro le situazioni che trascinano la protagonista al crollo psicofisico, reso dall'attrice con un'allucinante e monotona (per la voluta monocromia adottata di accenti e gesti) rassegnazione. Qui, la donna appare

<sup>5</sup> Sulla drammaturgia leggera di Fo nei primi anni '60, in cui le *pointes* satiriche sembrano fermentare e collaudarsi in vista della successiva svolta che omologa taglio politico a circuito alternativo, indispensabile Soriani (2007: 47-178).

<sup>6</sup> Si tratta del *Monologo della puttana in manicomio*, all'esordio nel '77, inserito lo stesso anno nello spettacolo *Tutta casa, letto e chiesa*. Sulla topica della battona, utile D'Arcangeli (2009: 25-62).

infatti stressata da tensioni che riguardano la famiglia, la fabbrica, il marciapiede (per la consueta fantasticheria drammaturgica della e sulla battona), e il manicomio, quale esito inevitabile dei tanti affanni. Le unisce un'estrema solitudine ontologica e tecnica che ha poco a che fare col comico. Per cui è frequente, coerentemente con simili assunti, la scelta del monologo a suggellare tale condizione, in chiaro anticipo su quello che sarà, pochi anni dopo, il teatro di narrazione muliebre, con forti investimenti emotivi da parte sua, non con straniamenti affabulatori in cui spesso, ma non sempre, si risolvono le *performances* di chi viene dopo.

Si pensi in particolare alla torinese Laura Curino, che alla Rame si è ispirata, nella sua memorabile *Passione* del '92, dove esplicitamente ripropone in un'animalessca e aspra torsione *Maria alla croce*, dopo averla visto incarnata da Franca, evento epocale per lei, in quanto le ha fatto capire come il teatro fosse il suo destino. Apro qui un'altra parentesi. Quest'anno ho visto a Milano il sorprendente *Mistero buffo* di Paolo Rossi, dove una stralunata Lucia Vasini, in passato anche sua compagna di vita, qui *partner* in scena, recita a sua volta la *Passione*. E devo dire che in tutte e tre risalta un *focus* comune, per il forte investimento emotivo implicito, ovvero il momento in cui la donna si sdoppia in Maria sotto e Cristo sopra la croce, sempre seguendo la scia luminosa del citato *Il matto e la morte* di Fo. Ora, tralasciando di prendere in esame la Vasini, soffermandoci su Laura. Quest'ultima dichiara di essersi ispirata quale fonte figurativa pure al complesso tardo-gotico quattrocentesco in terracotta, *Il Compianto* di Nicolò Dell'Arco, nella Chiesa bolognese di Santa Maria della Vita. La si osservi mentre si dimena, come una Erinni, una Menade di una pagana, molto poco cristiana lamentazione, del tutto priva della compostezza richiesta dal *Planctus Mariae*, e ben più furiosa dell'ipotetico modello Rame. Le braccia infatti si levano e si torcono a mulinello, quasi fiammelle uscite dalle terzine dantesche, mentre la sua gola lancia grida degne di un sabbia espressionista, e sempre nella molteplicità fisica e sonora delle creature rappresentate. Eccola poi, all'improvviso, salire verso una scala immaginaria, invocando il figlio con uno sguardo delirante, in un dialetto pavano di volta in volta adattato ai tanti luoghi toccati dalla *performance* (Puppa 2011: 93-100). Al contrario, Franca si mostra ben più trattenuta, meno centrifugata nel dolore e nello sdoppiamento. Quando fa Cristo, le esce una voce scavata, dissugata e stanchissima, con cui invita la madre ad andare a casa, mentre nei panni di Maria, con gesti solo un po' amplificati e con accenti educatamente lacrimosi, manifesta una impazienza sfinita, per poi risollevarsi, nel puntuale sogno, e inveire contro l' Arcangelo Gabriele. Il tutto mantenuto, proprio in contiguità al registro tragico-melodrammatico, entro una chiara tecnica di sottrazione. Tornerò tra breve su questo freno stilistico.

Sempre nel territorio delle narratrici, al magistero della Rame vanno ricondotte pure la veneta Giuliana Musso, per i suoi assolo sull'inflazione del parto cesareo, *Nati in casa* del 2001, o per quello centrato sui clienti delle prostitute, *Sex machine* del 2006. O la stessa Lella Costa, per certe sue debordanti e bulimiche introduzioni ai propri monologhi che rimandano ai più smorzati *incipit* di Franca. La differenza tra la maestra e le allieve risiede nel fatto che costoro tendono per una spinta irresistibile a parlare di sé e del proprio privato, svelando al dettaglio infanzia, adolescenza e

maturità di persona, di donna e di attrice, mentre Franca evita, se non per rari cenni discreti, la tentazione autobiografica. Questo per un pudore, per una ritrosia, pur se poi spazzati via dalla traumatica, sia pur controversa, confessione de *Lo stupro!* Scritto nel '75, a due anni dalla violenza subita, e in scena solo nel '79, e a lungo recitato senza autoriferimenti (D'Arcangeli 2009: 227-244), il copione ripresenta un tema, di frequente affrontato da Dario nei suoi vagabondaggi apocrifi in chiave scherzosa o quale documento sociologico di sopruso sociale. Ma questa volta è in gioco il suo corpo.

Un vero *empty stage*, comunque, apparenta la Rame a queste narratrici. Perché anche la Rame, e prima di loro, si serve, per i suoi monologhi, di una semplice seggiola al centro, nella scena vuota, a differenza del marito, i cui assolo sono contornati sempre più spesso da un apparato iconografico, esibizione e risarcimento tardivo del proprio talento pittorico, trascurato per il teatro (D'Angeli / Soriani 2006; Contorno 2010). E su questa sedia, lei arranca in una ruminazione affaticata, magari sorreggendo un cencio che per lei rappresenta il figlio morto, ricavato dalla sua resa in passato della *Mater matuta* ne *La strage degli innocenti* e nella già citata, delirante *Passione. Maria sotto la croce*, entrambi centoni inseriti nel mosaico *in progress* di *Mistero buffo* del '69.

Bisogna però sottolineare, a questo punto, come uno dei motivi che spiegano l'insicurezza attoriale di Franca, rispetto alla debordante sicurezza di Dario nell'alternare con efficacia provocazione e consenso, cioè strategie suasorie e motorie funzionali a platee spesso smisurate, specie nei tempi della rottura dei circuiti istituzionali, è che la Rame si pone sulle proprie spalle il compito di affrontare sul palco gli argomenti più scabrosi e più sgradevoli, una specie di *unpleasant comedy*, per rifarci a George Bernard Shaw. Di fronte ad un pubblico pur collocato a sinistra, è lei a sviscerare in effetti le situazioni più sfasate rispetto ad un orizzonte comico. Raccontare, recitare, essere, questi i tre tempi che si assemblano tra di loro nel gioco dell'interprete, a seconda di una lontananza e di una vicinanza emotiva colle battute che si mette in bocca. E sono storie terribili, come *Una madre* del 1980 che fa visita in carcere al figlio, o *L'eroina* del '91, dal doppio significato in quanto qui interpreta una battona *âgée* che si prostituisce per garantire la droga pulita alla figlia. O ancora *Una donna sola*, all'interno di *Tutto casa, letto e chiesa*, che scopre tardi la propria sessualità, in precedenza dormiente perché del tutto sequestrata dall'ottica patriarcale e maschilista. Tutti soggetti forti, non agevoli nella ricezione della sala, anche se progressista, a stanarne le contraddizioni tra il piano ideologico e quello comportamentale. La stessa Franca ha confessato a più riprese di recitare copioni del genere con fatica e dolore, anche fisico. Questo perché sono vicende, giusto ribadirlo, che gettano una luce trasversale sui suoi rapporti, anche tribolati o non facili, con Dario e col figlio Jacopo, quasi in un ideale psicodramma familiare, velato come detto da una inevitabile autocensura.

La carriera di interprete di Franca così come la sua scrittura coniugale presenta allora questo paradosso: una grande brillante che attraverso le peripezie (sempre nell'etimo antico di una biografia tramata da sofferenze di anima e di corpo) viene man mano trasformata in madre, grazie alla radicalizzazione politica del suo teatro.

Nella grammatica dei ruoli ottocenteschi, era la anagrafe a dettare simili derive. Franca invece, ancora bellissima e giovane, magari invecchiandosi e imbruttendosi per scelta scenica, non esita a spostarsi in questo terreno infido per la comicità. Quale soluzione di compromesso, per usare una terminologia freudiana, si serve di una mediazione espressiva. La vediamo infatti sforzarsi di preservare a tutti i costi la *hilaritas* nella *tristitia* e viceversa. Progetto arduo, in quanto la sua è per lo più una maternità vissuta nella maniera della *mater dolorosa*, quasi un ossimoro diacronico rispetto alla parte di *sciantosa* mancata, di *vedette*, dei suoi esordi. Basti riconsiderare quel dittico del '91, straordinario per la complessità emotiva che comporta, ovvero *L'eroina* e *Grasso è bello*<sup>7</sup>. La prima, Carla, che come Madre Coraggio bazzica nel mondo degli spacciatori, e nel contempo spera coi soldi accumulati colla prostituzione di portare la figlia in Inghilterra a farsi disintossicare. Ma questa donna febbrile e ciarliera, in passato professoressa di latino, nel suo *day dreaming* entra nello stile apocrifo e scanzonato con cui Dario trattava la divinità. Eccola dialogare colla Madonna, figura della sublimazione per eccellenza nella famiglia cristiana, qui spostata sul piano di Maddalena, in quanto la madre-prostituta è convinta che Maria farebbe altrettanto nella sua disperata condizione. A sua volta, in *Grasso è bello*, Mattea, spinta dalla sua psicoanalista di sinistra a cercare orgasmi altrove, esercita la più antica professione del mondo solo per elaborare il lutto una volta abbandonata dal marito per una ragazza più giovane. Certo, si erge in uno sproloquio serio e insieme demenziale a banditrice di una poetica matriarcale, prima della repressione maschilista-cristiana. Ma la *tirade* viene ridimensionata dal sospetto (per lo spettatore) che si tratti di una mera allucinazione, in quanto la vediamo a letto con una protesi elettronica, ovvero un cuscino che con voce maschile le assicura «la sveglia con le coccole». E qui l'attrice-autrice non può che sottolineare una delle tragedie della vita, e in particolare della donna, vale a dire quella di essere esposta al lavorio di *Chronos*, più deleterio nelle conseguenze relazionali per la femmina rispetto al maschio. Questo per l'ingiustizia fisiologica, secondo cui l'uomo che invecchia può essere più affascinante specie se ha potere, mentre la donna abbruttisce e viene abbandonata. Denuncia che si esalta nelle battute esemplari della sua *Medea*, scandite nella lingua macaronica, dialettalmente reinventata, del marito, stavolta appoggiata sui maggi umbro-toscani: «lui, l'ommo, col tempo stagiona, noi si appassisce. Noi femmene si gonfia, s'avvizisce...lui, l'ommo, matura e s'insavisce. Noi potere si perde e lui n'acquisisce. Da sempre, è la legge de lu monno!» (Fo / Rame 1989: 72). Ma pur sempre l'insicurezza, di cui parlavo all'inizio, la conduce a gestire un'arte della convivenza instabile, della frizione continua tra i registri del pianto lacerante e quelli del riso anestetico, quale cura preventiva e pudica del dolore. Questa marca oscillante trova la sua sistemazione, quasi il suo congelamento in quello che rimane il *climax* espressivo di Franca, ne *Lo stupro*, il solo testo esclusivamente suo, e *pour*

---

<sup>7</sup> Opportune le considerazioni della stessa attrice, nell'appendice a Rame (1991: 109-119). Da notare in questo caso che il nome del marito, assente in copertina, rispunta all'interno come coautore.

*cause!* Qui, sulla classica seggiola, l'attrice ostenta una insolita (per una conversatrice, educata dalla convivenza con Fo, ricca di digressioni e di giochi verbali) secchezza lessicale, condotta su clausole paratattiche, membretti tagliati, dal respiro breve. Sarebbe interessante condurre un'indagine filologica sulle procedure compositive del copione, forse meno mobile<sup>8</sup>, meno in perenne evoluzione, nei confronti degli altri. Il medesimo vuoto sulla scena si riverbera nella semplificazione estrema del racconto, così come nella scelta sintattica. Perché il discorso, a rivivere l'abiezione, è declinato rigorosamente al presente, quasi fosse la figliastra nei *Sei personaggi* pirandelliani, come loro condannata a sprofondare di nuovo e ogni volta nel gorgo dell'esperienza atroce. Così, il reiterato «Muoviti, puttana. Fammi godere» funziona da suono-cesura, in grado di reggere le fila della memoria dell'artista che recita e della donna che confessa. La medesima cadenza la si ritrova pure in un testo successivo, ovviamente meno stressante per l'attrice, datato 2001, centrato sulla signora cinquantenne di Cologno Monzese, analogo nella rarefazione del vocabolario, e nell'affresco apocalittico dell'episodio, col giovane che può impunemente infierire su di lei, in mezzo all'indifferenza dei passanti e all'omertà dei carabinieri che non si fermano convinti di trovarsi a una scena tra albanesi! Quel che ne vien fuori è altresì l'individuazione oggettiva della brutalità del maschio che cerca nella donna-corpo un riscatto dalla propria incertezza identitaria, sessuale e sociale. Ma lo stupro rappresenta altresì la più compiuta metafora della solitudine femminile, in quanto simbolo perfetto della donna proletaria chiusa in casa, della donna serva del marito, della donna operaia serva della fabbrica, della donna battona.

Riprendiamo, per concludere, la definizione che Fo assegnava nel '90 al tragico, quale superfetazione del comico. Bene, questi atti unici al femminile illustrano in modo compulsivo l'accumulo di logoranti condizioni quotidiane, in cui la protagonista se non impazzisce risulta davvero eroica. Si pensi a *Una donna sola*, assediata da marito, figlio, cognato invalido, dirimpettaio guardone, la quale arriva, nel monologo indirizzato nella profusione di dettagli ad una vicina di casa alla finestra (ripreso quale spunto forse da *Questi fantasmi* di Edoardo) ad alternare impulsi suicidi alla più concreta voglia di commettere una strage finale per salvarsi. O a *Il risveglio*, dove la sua emula, moglie-madre-operaia, ignorando che è giorno di festa, nella fretta annihilante di eseguire le quotidiane operazioni di ogni mattina confonde il borotalco col formaggio grattugiato, lo spray per i capelli con la vernice dei termosifoni, sognando alla fine che sia sempre domenica. Non mancano in queste nevrosi analogie con la scrittura teatrale di Natalia Ginzburg, maturata alla fine degli anni '60, che ha inciso figure altrettanto disturbate, e trattate però con una più garbata leggerezza di timbro<sup>9</sup>. La rilettura del mito di Medea spiega meglio allora le strategie alternative ad un simile inferno. Distruggere i figli costituisce per lei infatti più un omaggio alla memoria della Nora ibseniana che una mera rivisitazione della creatura

<sup>8</sup> Per una definizione del concetto di mobilità del testo, sorretta da ricchi rimandi bibliografici, si veda Barsotti (2007: 141-147).

<sup>9</sup> È stata Laura Peja (2009) a tentare una mappatura essenziale della drammaturgia femminile in cui le due figure risultano accostate.

euripidea, in quanto senza i ruoli responsabilizzanti e stressanti di figlia, di moglie e di madre, oltre a liberare se stessa elimina allo stesso tempo la fonte di dolore e di angoscia, per togliersi tutte le croci di dosso. Perché questa Medea-Maria è stanca del suo Golgota personale.

Analogamente, il trittico sulle terroriste rivoluzionarie, che lo Stato, con la sua violenza anonima e impersonale, trasforma in martiri, offre ulteriori spunti a questa rappresentazione del male di vivere, a questo dolore senza via d'uscita. Se in *Io, Ulrike, grido...* del '75 interpreta la tedesca Meinhof nel suo congedo testamentario dalla vita, a furia di subire lo spietato e asettico isolamento della prigione, se in *Accadde domani* del '77 descrive in un crescendo esasperante, colle parole della vittima, il tentato omicidio ai danni di Irmgard Möller, in *Una madre* del 1980 la protagonista, come già visto, va a visitare il figlio drogato e incarcerato, ridotto dalle torture fisiche e psichiche a una specie di manichino. Per cui vagheggia per sé, quale terapia regressiva, di aver un bambino di cinque anni. L'intento, anche stavolta, è quello di farlo tornare indietro ontologicamente, di farlo morire e rinascere quasi in un'ottica junghiana, ma dalla parte di madre e non del figlio, rivelando il desiderio terribile, irrazionale ma giustificato, di non averlo mai messo al mondo. Del resto, lo stesso figlio è cresciuto in una famiglia che gli ha insegnato l'impegno democratico, salvo poi, nel caso siano fondate le accuse che incombono su di lui di essere appunto un terrorista, spostarsi però in territori non più condivisi dai genitori. Questa l'ulteriore tragedia, sfiorata nel privato in casa Fo.

Ebbene la lingua, sempre trasparente nella foga comunicativa e didattica, ogni tanto si consente piccole trasgressioni, pur sempre sfumate dalla sua avversione per l'eccesso. Non mancano infatti, qua e là, refoli tardo-dadaisti. Si legga un frammento da *La mamma fricchettone*, dove la protagonista, acconciata come una zingara a furia di inseguire il figlio nei luoghi poco consoni all'ordine, all'impegno, al lavoro stabile, pare ricalcare la *Madre* di Gorkij, poi riadattata da Brecht, quella che all'inizio del dramma era una genitrice qualunque, per divenire rivoluzionaria, una volta raccolto il cadavere della propria creatura uccisa dalla polizia zarista. Ma Franca va ben oltre. Mentre il figlio infatti all'improvviso rinsavisce, e rimette la testa a posto, ripiegando nel mestiere di zelante impiegato dal look sempre presentabile, lei continua a girovagare, a perdersi nel disordine della strada, senza più ruoli, come una derelitta. E il dizionario allora si concede delle licenze che rimandano un po' alla *Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* di Tristan Tzara del '16, con cui presenta singolari analogie, specie nel *climax* di una escapistica e gioiosa scatologia: «Mangia la pappa, prendi la poppa, la cacca, la ciccia, a cuccia! Ninna nanna. La mamma è bella! Il babbo è buono!» (Fo / Rame 1989). E si ripropone qui la reciprocità foucaultiana tra il discorso dell'ordine e l'ordine del discorso: «La pupú non si tocca. Non si gioca con la pupú, la pupú è cacca! Via le manine dalla cacca! [...] Via le manine dal pipí! Il pipí non si tocca. Non si gioca col pipí» (Fo / Rame 1989: 72).

**RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI.**

- BARSOTTI, Anna (2007): *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni.
- BENJAMIN, Walter (1976 [1924/28]): «Programma per un teatro proletario dei bambini», in Walter Benjamin, *Professione: rivoluzionaria*, prefazione di Fabrizio Cruciani, traduzione di Elvio Fachinelli, a cura di Asja Lacis, con un saggio di Eugenia Casini Ropa, Milano, Feltrinelli, pp. 83-89.
- CONTORNO, Micle (2010): *Le lezioni d'arte di Dario Fo. Controcultura tra documento e fantasia*, Pontedera, Tacete edizioni.
- D'ANGELI, Concetta / SORIANI, Simone (a cura di) (2006): *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame. Con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, Pisa, Plus-Pisa University Press.
- D'ARCANGELI, Luciana (2009): *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Firenze, Franco Cesati.
- FO, Dario (1990): *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*, con Luigi Allegri, Roma-Bari, Laterza.
- FO, Dario / RAME, Franca (1989): *Le commedie di Dario Fo. Vol. VIII – Venticinque monologhi per una donna*, a cura di Franca Rame, Einaudi, Torino.
- MARINAI, Eva (2007): *Gobbi, dritti e la satira molesta. Copioni di voci immagini di scena (1951-1967)*, Pisa, ETS.
- PEJA, Laura (2009): *Strategie del comico-Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*, Firenze, Le Lettere.
- PUPPA, Paolo (2002): «Introduzione», in Carlo Goldoni, *La cameriera brillante*, a cura di Roberto Cuppone, Venezia, Marsilio, pp. 9-78.
- PUPPA, Paolo (2011): *La voce solitaria. Il monologo d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni.
- RAME, Franca (1978): *Tutta casa, letto e chiesa*, Verona, Bertani.
- RAME, Franca (1991): *Parliamo di donne*, Milano, Kaos edizioni.
- SORIANI, Simone (2007): *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Corazzano (Pisa), Titivillus.
- TZARA, Tristan (1916): *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, Zürich, Heuberger.