

# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 43, 2024

---

## «IL PARLAGGIO» – RECENSIONI E TESTIMONIANZE

**M. ANGELUCCI, S. KOLSKY, *Franca Rame ha vinto il Nobel!*, Mimesis, Milano 2023, 153 pp.**

Per molti anni, la critica – sia quelle militante sia quella “ufficiale” – ha sottovalutato il ruolo e l'importanza di Franca Rame nel sodalizio artistico con Dario Fo, tanto che quasi mai le sono stati riconosciuti i dovuti meriti in quanto prima attrice, organizzatrice, autrice/coautrice delle drammaturgie, editor, collaboratrice alla regia, archivistica, ecc. Di questo, la stessa Rame si è spesso rammaricata, lamentandosi di essere stata perlopiù relegata al ruolo – per usare le sue parole – di «piedistallo del monumento» (il monumento è, ça van sans dire, il marito Fo).

Al contrario, in anni piuttosto recenti la critica ha finito per commettere l'errore opposto, attribuendo alla stessa Rame funzioni e attività che l'autrice-attrice – da un punto di vista storico e filologico – non ha svolto, né peraltro ha mai rivendicato nelle infinite dichiarazioni ed interviste rilasciate in oltre 50 anni di carriera. Si tratta di un approccio che – per certi

versi – può essere ricondotto all'alveo di una *woke culture* che non ambisce a reinterpretare la Storia (operazione del tutto legittima), quanto semmai a riscriverla (mistificandola) per finalità ideologiche.

È questo il caso del recente volume *Franca Rame ha vinto il Nobel!* di Malcolm Angelucci e Stephen Kolsky, in cui i due studiosi pretendono di attribuire alla Rame, oltre alle pièce espressamente firmate dalla stessa autrice-attrice – da *Tutta casa, letto e chiesa a Sesso? Grazie, tanto per gradire* –, l'intera produzione drammaturgica convenzionalmente attribuita al solo Fo (e pubblicata a nome del solo Fo). L'obiettivo – scrivono i due studiosi – è quello di «veder aggiudicato retrospettivamente a Franca Rame il premio Nobel per la letteratura» (p. 14), che l'Accademia svedese ha assegnato al marito Dario nel 1997.

L'operazione condotta dai due studiosi si fonda sull'accoglimento – del tutto ideologico – di un mutamento di paradigma nella definizione di autore ed autorialità: seguendo gli spunti di Barthes, Foucault e Love, si nega l'idea che l'autore coincida con

l'estensore materiale di un testo (in quanto tale concezione sarebbe frutto di una cultura patriarcale e capitalista) e si propone che l'autorialità derivi da un processo di "collaborazione" tra varie "funzioni autoriali", ovvero «tutte le attività legate alla produzione materiale di un testo – scrivono i due studiosi – che abbiano un aspetto creativo, incluse appunto le correzioni delle bozze e le riscritture» (p. 23). Insomma, Angelucci e Kolsky propongono «un ripensamento di che cosa significhi produrre un'opera d'arte, un ripensamento che necessariamente deve passare per un'idea espansa di autorialità e creatività» (p. 55).

Questo approccio "nominalistico", tuttavia, ingenera in primo luogo una mistificazione filologica, dal momento che si nega quanto Fo e la Rame hanno sempre affermato sulla genesi e produzione del loro teatro: non solo in pubblicazioni recenti, ma anche nelle dichiarazioni che fin dagli anni '50 i due autori-attori hanno rilasciato alla stampa. Da queste inequivocabilmente emerge come la Rame sia sempre intervenuta al momento della «revisione dei conti» (per usare le parole stesse dell'autrice-attrice), suggerendo modifiche, integrazioni e spunti da apportare al canovaccio redatto dal marito. A proposito dei primi anni della Compagnia Fo-Rame, la stessa autrice-attrice ha dichiarato in un recente volume: «Negli anni Sessanta [...] fermavamo la compagnia in aprile-maggio, affinché Dario potesse

scrivere una nuova commedia da portare in scena al principio dell'autunno. Io spesso collaboravo alla stesura e curavo la fase organizzativa». A questo riguardo si prendano a scopo paradigmatico anche le parole di un testimone plausibilmente obiettivo, come il figlio Jacopo nel recente *Com'è essere figlio di Franca Rame e Dario Fo*: «Mio padre studiava una questione leggendo decine di libri, poi si metteva a scrivere e via via leggeva i pezzi a Franca [...]. Spesso mia mamma dopo la lettura di decine di pagine scritte nella notte, lo stroncava [...]: "No, Dario, mi dispiace dirtelo, ma sono solo tante belle parole tutte in fila". [...] [Dario] provava a resistere, appellandosi al valore politico o culturale dello scritto, ma era una guerra persa, Franca aveva un orecchio teatrale mostruoso».

Gli stessi Angelucci e Kolsky riportano nel loro volume alcune dichiarazioni in cui Fo e la Rame definiscono la specificità dei propri ruoli all'interno della Compagnia: il primo si sarebbe occupato della stesura dei canovacci, la seconda dell'organizzazione della Compagnia. Si tratta, però, di dichiarazioni che i due studiosi liquidano come inattendibili e non fondanti, dal momento che «il nostro approccio – scrivono – sottoscrive ad un'idea pratica e materiale della produzione artistica: se è vero che la stampa, la curatela, il design, la carta o il supporto su cui si scrive determinano anch'essi il contenuto di un testo, lo stesso vale per

l'organizzazione di una compagnia teatrale» (p. 69).

Addirittura, si ipotizza che la ritrosia della Rame ad attribuirsi l'auto-rialità delle opere firmate dal solo marito sia dovuta ad una «forma un poco retorica di timidezza» (p. 64). Al contrario, l'autrice-attrice non ha mostrato alcuna ritrosia o timidezza quando si è trattato di rivendicare (non senza un certo orgoglio) di essere stata l'autrice/coautrice del "teatro al femminile" scritto con Dario a partire dalla fine degli anni '70. Non a caso – all'indomani del debutto di *Tutta casa...* – aveva dichiarato a «La Stampa»: «Il mio apporto c'è stato, ed anche maggiore che in occasioni precedenti». Oppure, aveva detto a «La Sicilia»: «Io ho buttato giù i temi, le cose che mi interessava uscissero fuori dal testo, li ho discussi con Dario e lui non ha fatto altro che tradurli [...] in chiave teatrale».

Il secondo fraintendimento, ingenerato dall'approccio di Angelucci e Kolsky, è di tipo critico: ascrivendo alla Rame il merito di aver composto col marito la totalità della produzione drammaturgica della "coppia d'arte", si finisce per appiattare l'autrice-attrice sulla poetica e sullo stile di Dario, che – giova ricordarlo – inizia a scrivere nei primi '50, cioè prima ancora di conoscere Franca. Si pensi, ad esempio, ai cosiddetti monologhi del *Poer nano* che Fo costruisce secondo la tecnica del "ribaltone": «Gli eroi cantati dalla tradizione – dirà lo stesso Fo in

anni recenti – erano presentati, tutti o quasi, come dei *malamente*, direbbero a Napoli, cioè approfittatori, scaltri e oltretutto infami». Insomma, già in questi suoi primi testi/canovacci pensati per la radio o la rivista, il giovanissimo Fo evidenziava una precisa visione del mondo che poi sarà sviluppata compiutamente, ma organicamente, nelle commedie e nei monologhi successivi. Così, l'approccio di Angelucci e Kolsky finisce per non valorizzare la specifica cifra poetica della Rame stessa: nel "teatro al femminile", scritto dalla Rame col marito, emerge infatti una tendenza alla micropolitica ed ai temi del privato, sostanzialmente assente nella produzione firmata dal solo Dario (incentrata piuttosto su questioni politiche e sociali), e un registro serio/drammatico se non espressamente tragico, dal quale Fo ha di solito rifuggito, preferendo muoversi sul terreno del comico, eventualmente venato di surrealismo absurdista (soprattutto nella produzione giovanile).

Non convince nemmeno il secondo capitolo del volume, in cui i due studiosi identificano nell'incapacità di ultimare la *Tragedia di Aldo Moro* la dimostrazione del fallimento del modello di teatro politico, satirico e farsesco, realizzato fino ad allora da Fo e dalla Rame. La svolta verso il teatro al femminile, sostenuta e voluta dalla Rame, avrebbe quindi salvato il teatro dei due autori-attori dall'irrilevanza, garantendo loro «una rinnovata – e forse sorprendente – centralità» (p.

106): insomma, le cause della presunta svolta di Fo e della Rame verso un teatro incentrato su questioni di genere sarebbero «legate ad una crisi più profonda del teatro di Fo, crisi che rende i monologhi fondamentali non solo dal punto di vista tematico, ma anche [...] dal punto di vista stilistico e strutturale» (p. 114).

Giova ricordare, però, che i monologhi di *Tutta casa, letto e chiesa* debuttano nel dicembre del '77 (e non nel '78, come i due studiosi ripetono a più riprese nel volume; peraltro non si tratta dell'unica datazione imprecisa) e quindi precedono il rapimento di Aldo Moro e il conseguente tentativo di Fo di imbastire una pièce sulla vicenda. Giova ricordare anche che, negli anni a venire, parallelamente all'allestimento di pièce al femminile firmate da entrambi gli autori-attori, Fo si servirà spesso di quello stesso modello satirico-farsesco che – secondo Angelucci e Kolsky – sarebbe apparso inattuale e superato alla fine dei '70: basti pensare al caso esemplare de *L'anomalo bicefalo* (2003).

Il terzo ed ultimo capitolo del volume, infine, si concentra sulla peculiare cifra stilistica della Rame: ovvero una vocazione al registro tragico che – come detto – costituisce in larga parte il personale apporto dell'autrice-attrice nel ménage artistico col marito Dario. Il vizio di fondo del ragionamento di Angelucci e Kolsky, però, consiste nell'individuare una prima attestazione della poetica della Rame nel

cosiddetto monologo di Michele Lu Lanzone, tratto da *L'operaio conosce 300 parole il padrone mille per questo lui è il padrone*: è qui – scrivono i due studiosi – che si può riconoscere il «seme irriducibile da cui, nel corso degli anni '70, germoglieranno i monologhi per una donna» (p. 121). *L'operaio...* è una pièce andata in scena per la prima volta nel novembre del 1969 e firmata dal solo Fo: al di là dell'operazione nominalistico-ideologica condotta da Angelucci e Kolsky (per cui la Rame, in quanto collaboratrice di Fo, sarebbe *ipso facto* coautrice dell'intera produzione della coppia), non risulta alcuno studio filologicamente credibile né alcuna dichiarazione dei due autori-attori che autorizzi ad attribuire alla Rame la scrittura del testo dello spettacolo.

Se la prima manifestazione dell'identità della Rame, in quanto autrice, è rintracciata in un monologo scritto dal marito, si finisce – come già rilevato sopra – con l'appiattare la Rame su Fo, annullando l'originalità dell'apporto dell'autrice-attrice al sodalizio della “coppia d'arte”. Non si dimentichi, infatti, che sempre al '69 risalgono alcuni monologhi del *Mistero buffo* in cui domina un registro essenzialmente tragico e luttuoso: ad esempio, quelli che nella prima redazione cartacea dello spettacolo, stampata nell'ottobre del '69 per le edizioni Nuova Scena, sono intitolati come *Passione* e *Maria viene a conoscere della condanna imposta al figlio* (in

entrambi i casi, il personaggio monologante è una Madonna che impazzisce dal dolore per la sorte del figlio). Non si dimentichi nemmeno che, a cavallo tra i '60 ed i '70, Fo allestirà diversi spettacoli improntati, come *L'operaio...*, ad un tono serio e drammatico, rinunciando alla componente farsesca della sua produzione maggiore fino alla realizzazione di un freddo e spoglio teatro documentaristico con *Fedayn* (1972).

Anche le osservazioni relative alla tematica della "pazzia" nel monologo della madre di Michele lu Lanzone non risultano del tutto convincenti. Angelucci e Kolski legano tale tema al contesto del movimento femminista degli anni '60-'70: «Sarà noto a molti [...] come questo sia infatti uno dei capisaldi del pensiero femminista della seconda onda, a cavallo tra gli anni '60 e i '70 – un periodo in cui la donna pazza viene a simboleggiare universalmente nella critica femminista tutti gli elementi di sovversione e resistenza nella scrittura femminile» (p. 125). Si dovrebbe però ricordare come il personaggio della donna pazza compaia già in *Isabella, tre caravelle e un caccia-balle* (1963), in cui Franca Rame interpreta la protagonista eponima e, al contempo, la di lei figlia Giovanna la Pazza: questa incarna il ruolo del *fool* carnevalesco cui – in virtù della propria follia – è concessa totale libertà d'espressione, al punto che proprio lei finisce per svelare le dinamiche e le menzogne di un Potere oppressivo e

dispotico: «Posso dire quello che mi pare. Tanto, io sono pazza...», dichiara Giovanna nel corso dello show. Nella caratterizzazione del personaggio della pazza, più che un legame con il successivo movimento femminista, è possibile riconoscere una certa eco della tradizione popolare medievale delle *sotie* francesi, in cui proprio i "matti" (*sot* in francese) godevano di straordinarie licenze satiriche poiché era permesso loro di enunciare le verità più scomode o imbarazzanti, purché coperte dalla maschera della loro pazzia (Fo svilupperà questo stesso meccanismo in alcuni dei *Testi della Passione*, pubblicati in appendice all'edizione einaudiana di *Mistero buffo*: si pensi a *Il matto e la morte* e al *Gioco del matto sotto la croce*)

Un altro problema rilevabile nell'ultimo capitolo del volume di Angelucci e Kolsky consiste nella scelta dei monologhi di *Tutta casa...* analizzati per evidenziare l'identità poetica e stilistica della Rame. In particolare, i due studiosi si soffermano su *Lo stupro*, *Io, Ulrike*, *grido* e *Accadde domani*, con i quali si affronterebbe «un tema che non permette più il riso, ed entriamo completamente in un genere tragico-drammatico che sembra abbandonare del tutto quanto lo ha preceduto» (p. 135). Per quanto riguarda *Io, Ulrike, grido* e *Accadde domani*, si tratta di pièce che figurano nelle redazioni a stampa di *Tutta casa...*, fin dalla prima edizione del 1978 per le Arti Grafiche Gorlini, ma che la Rame non

ha mai interpretato nelle circa 800 repliche durante le tournée succedutesi dal '77 fino all'ultimo allestimento dell'87 (in particolare il monologo *Io, Ulrike*, grido sarà inserito in *Fabulazzo osceno*, in tournée dal 1982). *Lo stupro*, invece, sebbene risulti che sia stato saltuariamente presentato all'interno di *Tutta casa...*, sarà inserito all'interno dello spettacolo *La coppia aperta*, in scena a partire dal novembre 1983.

Ecco, un'altra mancanza nel volume di Angelucci e Kolsky è proprio l'analisi della produzione della Rame successiva a *Tutta casa...*: tanto più che sarà proprio negli spettacoli successivi che l'autrice-attrice evidenzierà al massimo grado la propria cifra poetico-stilistica e sarà soprattutto con *Parliamo di donne* (1991) che si compirà il processo di emancipazione definitiva della Rame in quanto autrice primaria. Non a caso, durante la tournée dello spettacolo (composto dai due atti unici *L'eroina* e *Grasso è bello*), l'autrice-attrice aveva dichiarato a «La Repubblica»: «Da anni volevo scrivere dei lavori esclusivamente miei. Non osavo perché sono timida, insicura. E' stato lo stesso Dario che dopo aver letto "L'Eroina" mi ha incoraggiato a presentarmi come autrice e allora ho tirato fuori dal cassetto anche "Grasso è bello", scritto un paio di anni fa». Alle dichiarazioni della Rame, avevano fatto seguito quelle di Fo a «Il Tirreno»: «E' stata Franca a scrivere questo spettacolo,

erano delle idee che coltivava da molto tempo, io mi sono limitato ad incoraggiarla e, una volta scritto il testo, dato delle indicazioni generali».

Insomma, è apprezzabile il tentativo di Angelucci e Kolsky di adoperarsi per il superamento di una millenaria cultura maschilista e sessista – come insegna la Rame, con il suo lungo impegno di artista e di attivista – meno apprezzabile risulta il tentativo di cancellare la verità storico-filologica dei fatti per suffragare un'ideologia, soprattutto quando questa invece che valorizzare il ruolo e la specificità della Rame finisce per confondere la poetica e l'unicità dell'autrice-attrice con quella del marito Fo.

SIMONE SORIANI

