

VITA E POLITICA NEL TEATRO DI FRANCA RAME

Loreta de Stasio

Universidad del País Vasco

Nel panorama della commediografia italiana, è inevitabile fare riferimento al ruolo che Franca Rame ha avuto nella poetica teatrale di Dario Fo, contribuendo notevolmente al Nobel per la letteratura del suo compagno di vita, e di lavoro artistico e letterario.

Per questo l'Accademia di Svezia, nel corso della premiazione conferita a Dario Fo nel 1997 dichiara:

Il premio Nobel per la Letteratura viene assegnato a Dario Fo perché, insieme a Franca Rame, attrice e scrittrice, nella tradizione dei giullari medievali, dileggia il potere e restituisce dignità agli oppressi¹.

Fo ha sempre riconosciuto alla sua compagna una sensibilità teatrale particolare dovuta alla sua esperienza culturale e familiare —Franca è l'ultima discendente dei Rame, una famiglia di commedianti itineranti, continuatori della Commedia dell'Arte—, e l'ha sempre ritenuta una collaboratrice insostituibile. La Rame è l'interprete femminile su cui e con cui Fo scrive la maggior parte dei testi che, oltre a denunciare il potere, affrontano la condizione femminile, a partire da *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* del 1963. Con gli altri spettacoli di Fo, come *La Signora è da buttare* (anche questo del '63), *Non si paga, non si paga* (del 1967), *Clacson e trombette* (del 1981), *Quasi per caso una donna: Elisabetta* (del 1984) e *Il ratto della Francesca* (dell'84, con il cui testo la Rame diventa protagonista assoluta) i personaggi femminili, interpretati dalla Rame, acquistano sempre maggiore consistenza, rispetto ai ruoli iniziali di "bellona" di turno, semplice pretesto per il gioco teatrale. "Nei primi anni" —dice la Rame— "era importante la recitazione, ma dominava soprattutto il personaggio con i suoi vestiti e i suoi tic. In seguito

1.- Dall'introduzione di Dario Fo, *Mistero Buffo*, Einaudi, Torino, 1997.

VITA E POLITICA NEL TEATRO DI FRANCA RAME

arriva il '68² e il femminismo, e i personaggi acquistano una fisionomia diversa, per fortuna"³. Quei personaggi diventano caratteri grotteschi, che vincono o sono vinti da determinate situazioni politiche e sociali.

La Rame oltre che interprete, è autrice di diversi testi scritti a quattro mani, ma è sempre stata una collaboratrice alla "costruzione" dei testi per il teatro di Fo. Sottolineo "costruzione" perché il migliore teatro di entrambi è fatto non di personaggi, ma di situazioni. I personaggi tendono alle maschere, quindi a pretesti emblematici, al servizio di una situazione. Così, quando i due concepiscono un testo, lo fanno a struttura aperta, cioè privo di una scaletta completa del testo. Si inventa un dialogo su una situazione paradossale o reale e si va avanti come per una logica naturale, con conflitti che si sciolgono una "gag" dopo l'altra, di pari passo con il discorso politico.

Lo stile teatrale della coppia Fo-Rame, si fa continuatore, quindi, della linea della Commedia dell'Arte, ereditato dalla famiglia di Franca, con un proprio bagaglio artistico. Fo, a tal proposito, dice di aver ricevuto dei grossi pacchi di canovacci della famiglia Rame di due, tre secoli fa, apprendendo centinaia di situazioni comiche e lazzi, cioè moduli e soluzioni tipiche della Commedia dell'Arte, a cui comici e giullari si aggrappavano per caricare di effetto e ribaltare certi momenti stanchi della rappresentazione.

Nel caso di questa coppia artistica è difficile stabilire l'autorità di un testo perché la loro, in realtà, è una scrittura congiunta, o meglio, una re-scrittura, come avviene spesso nella messa in discussione di un testo e nella necessità di rielaborazione comune. Per cui l'attività artistica e letteraria di uno è inscindibile dall'altra, dato che la maggior parte delle opere sono nate da uno stretto lavoro di collaborazione.

Come afferma Franca Rame nel '77, in una conversazione pubblicata in *Teatro politico*⁴: "Nel teatro di Dario, io ho avuto, da sempre e sempre di più, un ruolo di collaborazione, di controllo critico [...] È un tipo di collaborazione che dura da oltre 20 anni e che, salvo la stesura dei testi, investe ogni aspetto del nostro lavoro. Se per esempio, mentre stiamo provando una commedia, lui deve terminare o riscrivere qualche parte, lascia tutto in mano a me che sono una pignola "allettatrice"⁵.

Nella stessa conversazione, la Rame lamenta la scarsa considerazione che riceve nell'intensa attività politica e teatrale che insieme a Dario Fo ha sempre portato avanti:

D'accordo: Dario è quello che è: un monumento, stupendo, bravo, meraviglioso, tutto bellissimo! Ma, casualmente, faccio l'attrice anch'io; casualmente, *Canzonissima* l'abbiamo fatta e lasciata insieme;⁶ casualmente le scelte più grosse della nostra vita, non sempre pensate solo da Dario, le abbiamo decise insieme. Ma mai che a nessuno venga in mente dire "hanno lasciato la televisione", no, è Dario Fo che "ha

2.- Nel '68 finisce anche la fase "borghese" del teatro della compagnia Fo-Rame, che rompono con il circuito del teatro commerciale. Nel '69 organizzano la compagnia teatrale "Associazione Nuova Scena" con il sostegno dell'ARCI (Associazione Ricreativa Culturale del PCI). "Nuova Scena" gira l'Italia recitando soprattutto per un pubblico popolare e operaio in spazi diversi come piazze, fabbriche e cooperative di lavoratori. Nel 1970 avviene la rottura della coppia con il PCI. Fo-Rame lasciano "Nuova Scena" e fondano il "Collettivo Teatrale La Comune".

3.- Da una conversazione tra Franca Rame e Alessandra Venezia, avvenuta a Los Angeles nel luglio 1987, pubblicata in Alessandra Venezia, *Dalla svampita alla rapita. L'evoluzione dei personaggi femminili nel teatro di Dario Fo*, Dissertation Services, UMI, Ann Arbor, Michigan, USA 1989, p. 157.

4.- Paolo Puppa, "Conversazione con Franca Rame", da *Il teatro politico*, Mazzotta, Milano, 1977, p. 142.

5.- *Ivi*, p. 142.

6.- Nel 1962 Dario Fo e Franca Rame scrivono i testi e presentano *Canzonissima*, una delle trasmissioni televisive più popolari d'Italia di quei tempi. La trasmissione viene censurata a causa degli espliciti riferimenti politici delle gag di Fo e di Rame. La coppia, per protesta, rompe il contratto con la RAI-Tv.

LORETA DE STASIO

abbandonato”, perché è lui la testa. Questo dopo che avevamo trascorso notti in bianco per decidere insieme, perché una cosa simile non la decide uno da solo. Mi ricordo che proprio in quell’occasione viene uno e mi dice: “Ho bisogno assolutamente di un articolo del Dario”. Dico “Guarda che non c’è”. “Dov’è?”. “È in viaggio da Roma a Milano, quindi non c’è proprio!” Allora quello dice: “Facciamo così: l’articolo lo scrivi tu, e lo firmiamo col nome del Dario.” Che, credo, è il massimo dell’umiliazione.

Il fatto è che poi io, come carattere non spingo avanti, non mi faccio largo a gomitate. Faccio il mio lavoro che, lo dico senza modestia, ritengo estremamente importante per il collettivo, perché l’organizzazione della compagnia, l’occuparmi delle edizioni dei dischi, dei libri, e i rapporti con l’esterno, e tutto il resto sono cose essenziali. In effetti, so che servo in modo determinante. C’è però quella stupenda battuta, non so più chi l’abbia detta: “Voi donne non prendete mai il Nobel.” “Certo, perché non abbiamo le mogli che ci aiutino a prenderlo.” Sentenza assolutamente attendibile⁷.

È particolarmente appropriata, aggiungo, al caso della coppia Rame-Fo, visto che il Nobel è effettivamente arrivato trent’anni dopo questa dichiarazione.

Dalla fine degli anni ’70, Franca Rame, da musa ispiratrice o ironica e spassosa interprete, oltre che indispensabile collaboratrice, diventa dialettica controparte⁸. Con lo spettacolo *Parliamo di donne* la coppia Fo-Rame si propone di affrontare i problemi del mondo-donna con un gusto convenzionale da commedia brillante. Il modo di trattare la figura femminile in quest’opera non piace alle donne.

È un momento particolarmente acceso: nei primi anni ’70 il dibattito sul ruolo della donna e sulle diverse forme di oppressione a cui è soggetta, diventa l’argomento di fondo del mondo

7.- Ivi, pp. 141-142.

8.- In *Manuale minimo dell’attore*, Fo accenna alla gestazione di diversi spettacoli che in genere sono molto sofferenti e laboriosi, proprio per l’attitudine critica della sua compagna. Un esempio del modo di nascere di questi testi, e dell’indispensabile ruolo di Franca Rame per la loro scrittura e messa in scena, può essere il caso di uno spettacolo dell’84, *Quasi per caso una donna: Elisabetta*, in cui Fo svolge un ruolo secondario rispetto a Franca che interpretava il personaggio di punta. Fo racconta che il testo della prima stesura che risale all’82 non convinceva Franca. Si tratta di un testo con importanti riferimenti storici, con vari ribaltamenti che investivano l’attualità italiana degli anni ’80. È la storia di Elisabetta I d’Inghilterra, una donna costretta a scegliere tra il privato e il pubblico, tra femminilità e potere, tra la propria libera sessualità e la logica dell’immagine di vergine richiesta dalla cultura del dominio: grottesco e tragedia insieme.

Per questa opera la Rame si impegnò di prendere dal tavolo di Fo una decina di saggi storici sul periodo elisabetiano che gli erano serviti per raccogliere dati e informazioni sull’argomento. Li lesse uno per uno e dopo alcuni giorni presentò a Fo una serie di note e iniziò a tenergli una vera e propria relazione critica, punto su punto, riguardo alla chiarezza storica dei vari personaggi, sullo svolgersi delle situazioni, sul montaggio delle sequenze e soprattutto sull’evoluzione dialettica dei personaggi, per non parlare delle macchine comico-satiriche e della loro efficacia. Sollecita, dunque, suo marito a riprendere il lavoro daccapo, ripartendo dalla prima scena. Alla lettura della seconda messa in scena, la Rame procura a Fo un’altra crisi. Il personaggio di Elisabetta regina d’Inghilterra, che alla lettura sembrava funzionare a meraviglia, agito all’impiedi sul palcoscenico risultava sbilenco, zeppo di contraddizioni ingiustificate e soprattutto gratuite: più che un personaggio appariva un pretesto per il puro gioco del paradosso. Fo, quindi, perde il controllo, impreca e pianta tutto con un “Fattelo da te il tuo personaggio”. Così Franca raccoglie i fogli dispersi nella stanza dell’“autore”, si butta a leggerli, rileggerli, operare tagli, varianti, chiose. Poi attende il momento in cui il marito sembra meno su di giri e gli espone una corretta progressione delle scene, un diverso taglio di certi interventi, come si potevano aggiustare diversi dialoghi. Fo descrive anche, come il giorno dopo, di nascosto, dà un’occhiata agli appunti di Franca e racconta: “Ci ho fatto su le smorfie più colorite del mio repertorio. Ma dopo un po’ mi sono ritrovato a scrivere sulla falsariga di alcune sue proposte. Il personaggio ha cominciato a funzionare molto meglio, devo ammetterlo. Ma ahimè, non mi illudo certo che si sia trattato di un caso unico.” (Dario Fo, *Manuale minimo dell’attore*, a cura di Franca Rame, Einaudi, 1997, pp. 78-79).

femminile e non solo. A Milano e a Roma nascono gruppi femministi che sostengono la separazione dagli uomini, e si dichiarano autonomi da ogni partito e corrente politica: si esprimono spesso attraverso gruppi di autocoscienza, alcuni dei quali daranno origine ai collettivi di "Lotta femminile". Anche le donne di "Lotta continua" decidono di separarsi dai compagni maschi, perché le gerarchie interne all'organizzazione, seppur rivoluzionarie, rimangono fondamentalmente maschiliste. I nuovi gruppi possono così affrontare tematiche esclusivamente femminili e organizzare forme di lotta e di collaborazione che ben presto diventano modello ed esempio per le forze di sinistra.

Nel teatro si fa, quindi, sempre più forte la necessità di scrivere opere sulla figura femminile, in cui il personaggio non viva solo nell'ambito del privato, ma occupi un posto determinato nella società, riflettendone i problemi, le angustie, le ingiustizie.

La sensibilità artistica di Franca Rame non sfugge a questa nuova atmosfera di revisione critica, e, anzi, decide di intervenire in prima persona alla stesura dei testi del suo compagno, piuttosto che "tormentarlo" con insistenza perché lui inventi personaggi femminili che riproducano più fedelmente la realtà delle donne.

In quel periodo la Rame dichiara:

È questo un argomento teatralmente inavvicinabile..., il gran tormento mio e di Dario: la condizione femminile.

In verità il primo tormento per Dario sono io... voglio dire che a cicli puntuali e inesorabili io lo tormento, lo sollecito a scrivere uno spettacolo intero, ben ponderato, approfondito, convincente e soprattutto corretto sul problema della "donna". E, credo, devo ammetterlo, d'essere diventata, nei suoi riguardi, piuttosto un "tormentone" (come si dice in teatro, per definire il ripetersi parossistico delle situazioni grottesche... fino all'assillo).

Lui ci prova, ci riprova, butta giù pagine e pagine... e poi me le "sottopone" attendendo il voto come se fosse un compito in classe.

"No, non va... benino... sì questo non è male... ma va sviluppato... eh, no, questo poi no... è falso, scopertamente falso... come si vede che sei un maschio... il solito maschio travestito da donna..." E lui allora immancabilmente reagisce di brutto: "Ma scrivilo te, 'sto spettacolo... impara a emanciparti, ma sul serio... Sei una donna? E scrivilo tu... impara a essere autonoma!" "Eh, no caro, questo è terrorismo psicologico..." - "No è denuncia di un amorfismo culturale... soggezione... autocastrazione... impotenza riflessiva... mancanza di coraggio... Alzati e cammina... femmina paralitica nel cranio, per *pigrizia mentis congenita!*"

E va bene, cercherò di scrivermelo da me... Così ho lanciato una specie di appello disperato ad alcune compagne femministe: "Aiuto e solidarietà! Sorelle aiuto!" Mi sono arrivati alcuni testi: racconti, storie autobiografiche molto difficili da tradurre in teatro. Ad ogni modo ci ho provato... ma che disastro... testi che non stavano in piedi manco a sorreggerli con la gru.

Ad un certo punto Dario s'è commosso è sceso dal suo Aventino... mi ha dato una mano, anzi due, per fortuna, s'è preso tutto il malloppo di fogli e foglietti e s'è messo di buzzo buono a cerca di tirarci fuori qualcosa. Beh, devo dire che uno o due pezzi alla fine sono usciti proprio come ho sempre immaginato... sembrano proprio (finalmente) scritti da una donna... e di mio forse c'è più di quanto non m'aspettassi si potesse utilizzare... [...]".

Così, in questo clima ricco di fermenti ideologici e dibattiti politici, nasce la prima opera scritta a quattro mani: *Tutta casa letto e chiesa*¹⁰. E, forse perché memori delle critiche femmi-

9.- Paolo Puppa, "Conversazione con Franca Rame", da *Il teatro politico*, Mazzotta, Milano, 1977, p. 143.

10.- D. Fo, F. Rame, *Tutta casa, letto e chiesa*, La Comune, Milano, 1977.; Bertani, Verona, 1978.

niste dello spettacolo *Parliamo di donne*, il nuovo testo è composto da una serie di personaggi femminili diversi: la svampita delle prime commedie ha ormai raggiunto una diversa consapevolezza esistenziale. Accanto all'operaia e alla moglie piccolo-borghese, non più rassegnate alla loro condizione di atavica sottomissione, nascono personaggi tragici come "Medea" o "Ulrike Meinhoff". Inoltre, un nuovo elemento accomuna questi scritti e li differenzia da quelli precedenti: per evidenziare la condizione della donna, all'ironia, al gusto del grottesco e del paradossoso si affianca il "tragico".

Protagonista di *Tutta casa letto e chiesa* è la condizione della donna e delle sue servitù sessuali. La Rame gioca un ruolo decisivo e di maggiore indipendenza ideologica nella costruzione di un testo, nato da incontri, discussioni e testimonianze con donne di tutta Italia.

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

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

La prima rappresentazione, alla palazzina Liberty di Milano nel 1977, è composta da cinque monologhi tutti recitati da Franca Rame: "Il risveglio", "Una donna sola", "La mamma fricchettona", "Abbiamo tutte la stessa storia" e "Medea". Il testo pubblicato nel '77 include anche "Monologo della puttana in manicomio", "Accadde domani", "Io Ulrike grido" e "Alice nel paese senza meraviglie". Verranno poi aggiunti due nuovi episodi: "Contrasto a una voce sola" e "Michele lu Lanzone".

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

I personaggi femminili e le situazioni descritte offrono spunti di comicità irresistibile, ma descrivono soprattutto la condizione dolorosa e sofferta della donna che diventa spesso polemica e arrabbiata. Titoli come "Una donna sola", "Medea", "Alice nel paese senza meraviglie", suggeriscono immagini meno divertenti e ammiccanti e indicano che il soggetto ispiratore è la donna di oggi, specchio e testimone della realtà sociale e politica in cui vive e nella quale lo stesso pubblico può riconoscere la propria quotidianità.

Il passato non è più un filtro per analizzare e rappresentare il presente: la condizione della donna, divenuta protagonista, irrompe sulla scena senza mediazioni. La libertà sessuale è diventata la meta da raggiungere per spezzare le catene con cui è legata la donna, angelo del focolare e procreatrice instancabile. La giustapposizione dei temi ideologici con la realtà quotidiana fa scaturire sulla scena momenti di comicità esilarante e di drammaticità insostenibile. Proprio questa giustapposizione renderà "Il Risveglio" e "Una donna sola" le opere più conosciute e apprezzate dal pubblico che in esse si identifica più facilmente: con esse ride e con esse tollera la quotidianità di cui in parte prende coscienza e in parte intravede la via d'uscita.

Con *Coppia aperta* del 1980¹¹ prosegue, accentuandosi, la maggiore caratterizzazione dei ruoli femminili iniziata negli anni precedenti della coppia di autori-attori Fo-Rame. Lo spettacolo era composto di tre pezzi: "Coppia aperta quasi spalancata", "Rientro a casa", "Lo stupro" tre storie ad incastro sulla mortificazione della donna e sul conseguente fallimento dell'uomo. Molti elementi presenti in passato sull'esplorazione della condizione femminile sono messi a fuoco con una più matura e articolata consapevolezza critica.

11.- D. Fo, F. Rame, *Coppia aperta*, La Comune, Milano, 1984.

“Coppia aperta quasi spalancata” segna una vera e propria svolta nel teatro femminile di Fo-Rame; il testo riflette in modo puntuale le ideologie correnti di rottura istituzionale del legame familiare e apertura possibile della coppia verso più rapporti amorosi, la sintesi, leggibile in filigrana, della realtà degli anni '80: dal vuoto esistenziale nel tramonto dei miti e delle speranze degli anni dell'impegno politico (“... Non ci crede più nessuno a sto' tipo di manifestazioni —dice il protagonista— perfino il PCI scantona”¹²) alla fragile presa di coscienza antinucleare (“[...] lo slancio pacifista... ci siamo accorti che non ce l'avevamo... il terrore dell'ultima spiaggia non ha attecchito neanche tra le masse...”¹³) alla problematica della droga e dell'aborto, fino ai dubbi, alle paure al coraggio di essere donna di Antonia, la protagonista femminile di *Coppia aperta*. Con lei si esce dalla dimensione contingente della realtà sociale e politica del teatro di Fo-Rame per approdare ad una dimensione più ampia, quasi universale, della condizione femminile. In scena c'è infatti una coppia regolarmente sposata, costretta a fare i conti con le disillusioni degli anni '80 ma anche con il ruolo del maschio che identifica con la pazzia l'adulterio della moglie: “[...] Mi sembri diventata non so come dire ecco, completamente estranea, di un altro mondo”¹⁴.

Coppia aperta è dunque un atto di pubblica accusa della falsa apertura maschile che pretende di essere tale finché è l'uomo a stabilire le regole dell'eversione matrimoniale, anche se la conclusione dimostra che la rivincita della donna è in realtà un altro tipo di sconfitta.

Incalzato dalle polemiche su una legislazione che passa disinvoltamente sopra i diritti delle donne quando subiscono violenza carnale (emendamenti del parlamentare Casini) e dalla testimonianza della drammatica esperienza vissuta in prima persona dalla Rame, nasce il monologo “Lo stupro”, parte conclusiva della trilogia di *Coppia aperta*.

La sua chiave di lettura, sfrondata com'è di qualsiasi duplicità ironico-drammatica (elementi spesso compresenti nella produzione teatrale di Fo-Rame ispirata alla condizione femminile), sta, nè potrebbe essere altrimenti, nello psicodramma verbale che riproduce l'intensità della violenza fisica. Al centro della scena c'è la donna, la controparte maschile è animata dalle parole della Rame che descrive la violenza: quella perversa dei violentatori o l'altra ipocritamente istituzionalizzata di medici, avvocati e poliziotti che con le loro vischiose domande-trabocchetto in sede di giudizio non fanno che aggiungere altra violenza a quella già consumata sul corpo della donna.

Lo stupro è forse il punto più alto della denuncia-testimonianza del teatro “solista” di Fo-Rame nel suo viaggio all'interno del pianeta femminile, bersaglio di violenze e sopraffazioni individuali o collettive, criminali o istituzionalizzate, volgari o sofisticate, ma pur sempre violenze. È un monologo straziante, la rappresentazione teatrale di una violenza realmente subita dalla Rame. Si rivede in questo monologo la stessa intensità di disperata denuncia di “Io Ulrike” dove la donna superava la conflittualità del proprio rapporto personale con l'uomo per approdare a quello con la società intera, formata e dominata da uomini.

Con il monologo si entra nel vivo della battaglia civile a favore dei diritti delle donne, lasciando sul terreno macchiette, gag e duplicità realtà-finzione con tutti i limiti e le grandezze di un teatro influenzato dalla realtà del momento.

È un teatro questo dove il silenzio gioca un ruolo determinante, tanto sul palcoscenico con le pause, quanto in mezzo al pubblico con il coinvolgimento, l'adesione e l'impatto emotivo da parte degli spettatori. Fo è pur sempre presente, ma la storia è tutta al femminile e non è difficile vedere nell'epilogo della mancata denuncia finale dell'aggressione un rifiuto della donna, oltre

12.- *Ivi*, p. 18. Ricordiamo che la coppia aveva rotto con il PCI già dal '70 lasciando l'Associazione Nuova Scena, appoggiata dall'ARCI (l'Associazione Culturale Ricreativa del PCI) e fondando un collettivo teatrale autonomo: la Comune.

13.- *Ivi*, p.19.

14.- *Ivi*, p.17.

LORETA DE STASIO

che una sua sfiducia di fondo, nell' urlare il suo dramma ad un mondo di uomini: "[...] Sento le loro domande. Vedo le loro facce... i loro sorrisi... ci penso e ci ripenso. Poi mi decido. Torno a casa. Li denuncerò domani"¹⁵.

Anche il monologo de "La madre", presentato per la prima volta al pubblico al Teatro Cristallo di Milano il 24 marzo 1980, all'interno dello spettacolo *Fabulazzo Osceno*¹⁶, affronta il problema del terrorismo da una angolazione del tutto singolare: è la madre, essenza della femminilità, che viene calata in uno dei problemi più scottanti di quegli anni e che meno sembrano aver a che fare con la maternità.

Protagonista è una donna che scopre attraverso le notizie del telegiornale che il figlio ventiseienne è un terrorista appena catturato dopo aver sparato ad un agente. La madre democratica e progressista, pacifista convinta, educatrice attenta e sensibile alle teorie pedagogiche più moderne, all'inizio del monologo si rivolge al pubblico invitandolo ad utilizzare la sua immaginazione per ricostruire il quadro della situazione: quello di una madre qualunque, con un figlio normale che lei vede tutti i giorni, di cui crede di conoscere tutto e di cui viene a sapere che è un brigatista. Passa allora in rassegna, in un rapido flash-back, le varie fasi della crescita e dell'educazione del figlio, dai primi mesi di vita, agli anni scolastici, a quelli della contestazione politica, per cercare di capire dove lei possa avere sbagliato. Ricorrendo alla tecnica del grottesco elenca le precauzioni prese per impedire che il figlio sviluppasse tendenze aggressive o violente:

Io il mio bambino... gli ho lasciato rompere piatti e bicchieri come diceva il pediatra... non l'ho mai represso... eppure è diventato un violento. E non si è accontentato di entrare a far parte di qualche banda di teppisti... incendiare qualche pullman... bastonare qualche passante... violentare qualche ragazza... che lì... anche i giudici sono molto comprensivi... no, terrorista è diventato¹⁷.

La figura e i discorsi della zelante madre moderna sono in realtà funzionali al polemico attacco, che segue subito dopo, contro lo stato, i fascisti, e gli stupratori. E non è stato certo un Lenin mal interpretato la causa della lotta armata, quanto piuttosto la corruzione e l'ingiustizia di un governo trasformista o i lunghi processi-farsa per le varie stragi di Piazza Fontana, Brescia, Bologna o Italicus. La descrizione del carcere speciale e del suo incontro col figlio, attraverso un muro impenetrabile di vetro, preceduto tra l'altro dall'aberrante visita medica (con perquisizione anale e vaginale) assolve ad una chiara funzione controinformativa culminante nella descrizione del sogno. Qui lei porta al processo il suo figlioletto di cinque anni, brigatista da poco entrato nella banda armata a cui viene suggerito di denunciarsi come pentito, fornendo nomi e informazioni sui compagni. Ma nel sogno si leva improvvisa una nube di fumo che nasconde alla vista il piccolo: quando finalmente lo recupera, si trova tra le braccia il figlio morto: "[...] Ho catturato mio figlio! Ho fatto il mio dovere di cittadina democratica che ha fiducia nelle istituzioni. Glielo consegno signor giudice... Oh!... mi spiace... ho stretto troppo! L'ho strangolato! È morto"¹⁸.

Come in "Medea" il ruolo della madre è messo in relazione con il potere, ma qui il potere dell'uomo sulla donna è sostituito da quello dello stato. In entrambi i casi il discorso politico preposto ad esporre e demistificare le cause dell'oppressione si mescola a quello personale della battaglia ideologica della donna che porta ad una maggiore presa di coscienza, ma anche ad una problematicità più complessa. Nel monologo de "la madre" si avverte per la prima volta il vuoto ideologico determinato dalla crisi della teoria e dell'organizzazione rivoluzionaria. L'esempio del katanga (rappresentante del servizio d'ordine dell'Università Statale di Milano) che oggi rinnega tutto il suo passato politico e "sputa sul '68 e sulle cazzate fatte"¹⁹, offre alla Rame – la pos-

15.- D. Fo, F. Rame, *Coppia aperta*, La Comune, Milano, 1984, p. 31.

16.- D. Fo, F. Rame, *Fabulazzo Osceno*, La Comune, Milano, 1982.

17.- *Ivi*, p. 260.

18.- *Ivi*, p. 267.

19.- *Ivi*, p. 261.

sibilità di bastonare tutti quei "rimossi" che in tempo di crisi marxista rinunciano alla lotta e deridono i vecchi ideali: riaffermando al contrario la necessità di combattere contro l'oppressione. Nonostante tempi bui in cui viviamo, sono proprio i personaggi femminili di Franca Rame ad arricchire e completare questo teatro popolare e politico: le sue donne sfaccettate e pluridimensionali sono infatti un'immagine indispensabile e necessaria nell'universo degli oppressi del teatro di Fo.

Completa questo mondo, di creature tragiche e grottesche insieme, Giulia, la protagonista di "Una giornata qualunque"²⁰. Una donna non più giovanissima, separata dal marito che decide di farla finita. Prepara perciò un video-tape per il consorte in cui filmarsi mentre racconta le ragioni della sua decisione. Ma il discorso di congedo dalla vita viene interrotto da una serie di telefonate di donne che cercano uno psicoanalista: il suo numero di telefono, infatti, è stato pubblicato per errore su una rivista medica. Nonostante le sue rimostranze, alla fine esausta accetta il ruolo di analista e ascolta paziente le vicende penose, talvolta assurde, talvolta tragiche delle sue pazienti. E ciò le permette di riflettere, indirettamente, sulle proprie.

Rappresentato per la prima volta a Milano nell'ottobre 1986, "Una giornata qualunque" è un'opera importante perché segna l'ultima tappa nell'itinerario di liberazione della donna e del suo tentativo di affrancarsi dai condizionamenti di duemila anni di storia. La scelta finale del suicidio acquista quindi un significato particolare: dopo decenni di lotte, di speranze, di rabbia, la donna indipendente, "liberata", capitola di fronte alla solitudine e all'incapacità di gestirsi la "sua" vita. È incapace di "adeguarsi e accettare il rituale"²¹ di un gioco ormai poco interessante: il reale è troppo deludente, le idee "splendide" si sono rivelate inutili, le utopie rimaste tali; la necessità di adattarsi a un mondo di "paraculi, opportunisti, ipocriti [...] venditori ambulanti di dignità e di sederi..."²² è intollerabile. Giulia ha voglia di morire, ma saranno proprio le telefonate di donne altrettanto disperate a darle forza, a farla sentire meno sola e isolata, a costringerla a confrontarsi con realtà peggiori della sua e a farle balenare spiragli di speranza. Ma dura poco: perché proprio quando, accantonati i problemi personali, recupera le energie per aiutare una vera dottoressa che ha deciso di suicidarsi con il gas, e si rivolge alla polizia per chiedere aiuto, sarà proprio l'istituzione dalla cui ideologia si è appena liberata, a darle la mazzata finale: verrà scambiata per matta e portata al manicomio.

Per Franca Rame "Una giornata qualunque" è il testo più bello degli anni '80, almeno come studio di un personaggio femminile" quello che meglio compendia la storia delle donne di questi ultimi anni. È un testo che l'attrice ama molto: "...perché c'è dentro la sofferenza di un miliardo di donne, la loro condizione di disagio. Non è un caso che lo stiano traducendo in tutto il mondo. C'è il disagio di una donna che arriva ai cinquant'anni, ha il suo lavoro, un posto nella società e improvvisamente si trova sola proprio nel momento in cui è più giusto che le sia vicino l'uomo con cui ha vissuto per tanti anni"²³.

La commedia, da un punto di vista strettamente teatrale offre all'attrice la possibilità di esibirsi in una gamma di nuances interpretative più ricche che mai. Ma da un punto di vista ideologico, personaggi come Giulia di "Una giornata qualunque", La madre, Ulrike e Antonia di *Coppia Aperta* sono espressioni di un momento preciso: nascono direttamente dalle tematiche di quegli anni.

20.- D. Fo, F. Rame, *Parti femminili* ("Una giornata qualunque", "Una coppia aperta"), La Comune, Milano, 1986.

21.- *Ivi*, p. 12.

22.- *Ivi*, p. 13.

23.- Da una conversazione tra Franca Rame e Alessandra Venezia, avvenuta a Los Angeles nel luglio 1987, pubblicata in Alessandra Venezia, *Dalla svampita alla rapita. L'evoluzione dei personaggi femminili nel teatro di Dario Fo*, Dissertation Services, UMI, Ann Arbor, Michigan, USA 1989.

LORETA DE STASIO

Negli anni '90 la Rame scrive, con la collaborazione di Dario Fo, i due testi: "L'eroina" e "Grasso è bello!" Rappresentati per la prima volta in uno spettacolo al Teatro Rasi di Ravenna il 26 novembre 1991, successivamente scrive "Sesso? Grazie, tanto per gradire", messo in scena per la prima volta il 18 novembre 1994 al Teatro Comunale di Cervia. Il testo di quest'ultimo spettacolo è stato aggiornato all'ultima rappresentazione, che è avvenuta il 22 ottobre 1998 al Teatro Regio di Parma ed è stato pubblicato nel '98 insieme a "L'eroina", e "Grasso è bello", da Einaudi, come XIII° volume de *Le Commedie di Dario Fo e Franca Rame*²⁴.

"L'eroina", come scrive Franca Rame nel prologo a questa edizione, è eroina intesa sia come droga, sia come madre eroica²⁵: la protagonista infatti è "Madre tossicorum" madre di due ragazzi e una ragazza, tutti e tre tossicodipendenti: i primi due morti per overdose, e l'ultima, Anna, è la figlia che Carla, la protagonista della storia, cerca disperatamente di salvare dalla droga e che quindi lega al letto, procurandole lei stessa la "roba", con mille espedienti.

La commedia è una denuncia alla diffusissima piaga sociale che è la droga e contro cui la Rame propone, come soluzione, la legalizzazione della droga, indispensabile per stroncare l'immondo mercato e togliere i giovani dalle strade, dai furti, dalla prostituzione, dalle carceri. Ma è anche un atto d'accusa della mancanza d'amore della nostra società che lascia che ci siano ragazzi che si drogano.

"Grasso è bello", tratta della condizione della donna, non più giovane, convivente o moglie che sia, abbandonata dal marito per una bella ventenne. È un tema ricorrente, che ritroviamo, in altri testi della Rame, come "Una donna sola" e "Una giornata qualunque" (Richiama la figura di Giulia di "Una giornata qualunque").

Come chiarisce la Rame "Ci sono donne che per la disperazione di trovarsi sole cominciano a ingozzarsi di pastiglie... pastiglie per dormire, pastiglie per svegliarsi, psicofarmaci... e poi finiscono al manicomio. Ne conosco più di una. Altre cominciano a bere—infatti è risaputo: le più grandi consumatrici di superalcolici sono le casalinghe—che spesso finiscono alcoliste. Poi ci sono quelle che ingrassano di malinconia...."²⁶ ed è il caso di Mattea, la protagonista di "Grasso è bello!".

Sia "L'eroina", che "Grasso è bello!", sono commedie ironiche in chiave grottesca, ma tendentemente drammatiche e vere, sui problemi della condizione della donna, sui figli, i tradimenti, e su —come dice la Rame su: "lui che invecchia e non lo sa... lei che invecchia e lo sa... e così via".

"Sesso, grazie tanto per gradire" è un monologo esilarante, un discorso sulla sessualità dal punto di vista della Rame stessa come donna, un discorso in parte autobiografico sulle sue esperienze e disavventure con l'altro sesso come bambina, come adolescente, come donna adulta e come madre; discorso in cui è facile l'identificazione di tante donne dai 30 anni in su. Il monologo però, si rivolge soprattutto alle ragazze e ai ragazzi giovanissimi che, secondo indagini pubblicate, dimostrano tuttora una sorprendente ignoranza sulla sessualità, nonostante la pornografia che c'è intorno²⁷. E infine si rivolge ai padri che, con i loro retaggi culturali sulla sessualità, spesso compromettono la vita dei ragazzi. Ancora una volta, si tratta di un monologo che denuncia la necessità, in Italia, di una legge sull'educazione sessuale e una seria campagna di sensibilizzazione e di prevenzione dell'AIDS.

24.- F. Rame, *Le commedie di Dario Fo e Franca Rame*, vol. XIII°, Einaudi, Torino, 1998.

25.- F. Rame nel prologo di "Parliamo di donne", *Le commedie di Dario Fo e Franca Rame*, vol. XIII°, Einaudi, Torino, 1998, p. 5.

26.- *Ivi*, p. 6.

27.- Cfr. "Il sesso questo sconosciuto", in *L'Indipendente*, 12 settembre 1994, riportato in D. Fo, F. Rame, *Le commedie di Dario Fo e Franca Rame*, vol. XIII°, Einaudi, Torino, 1998, p. 209-210.

Teatro politico

È chiaro, dunque, che in tutto il teatro di Fo-Rame c'è politica, c'è sempre l'intento preciso di far prendere coscienza e di denunciare una situazione sociale. L'attività teatrale di Franca Rame scaturisce infatti da una precisa scelta ideologica e politica, fondata sulla denuncia della situazione femminile, e sull'intento di contribuire alla lotta per l'emancipazione della donna, dagli anni '60 fino ad ora. Nei testi rappresentati dalla Rame, c'è tutta la vita e la politica italiana di questi ultimi quarant'anni, con un'attenzione speciale alla condizione femminile.

A proposito della definizione della attività teatrale sua e di Fo e della scissione tra una prima fase non politica, per la prevalenza delle commedie più convenzionalmente brillanti, e, una seconda fase, dalla fine degli anni '60 in poi, la Rame riafferma quanto sostiene Fo, che non solo il loro teatro è uno strumento politico, ma il teatro in generale lo è, come lo è l'arte intera. Fo dice a proposito, che "Tutto il teatro è politico, tutta l'arte è politica [...] Quindi quando si dice teatro politico in verità si aggiunge un inutile aggettivo specificativo"²⁸. La Rame rincalza, dicendo:

Non è mai esistito un teatro non politico o apolitico, poiché anche quello di pura evasione, quello che serve a non pensare, a non prendere "parte", ad evitare la presa di coscienza e l'impegno, è teatro politico e come... è la politica delle classi dominanti.

Ma a proposito del primo teatro di Dario (*e di Franca Rame, n.d.r.*) quello era tutt'altro che un teatro di evasione, era già vero teatro politico d'impegno, con una ben chiara collocazione di parte nel gioco satirico, nella denuncia... Tant'è vero che il "regime" d'allora subito se ne rese conto e cercò con ogni mezzo di bloccarci e di restringerci gli spazi di azione²⁹.

Quindi, osserva la Rame, già all'origine il loro teatro era ben politico. La coppia e la loro attività artistica non è nata con una precisa ideologia, ma è maturata col movimento e con le lotte, ed il loro teatro è cresciuto insieme a loro, diventando più preciso nel suo essere politico, però mai comiziante³⁰.

Il politico in Franca Rame vive nel carattere grottesco delle sue opere, in quelle che interpreta e in quelle che scrive a quattro mani con Dario Fo: In tutti gli spettacoli domina lo stile ironico-grottesco con intenti satirici. Il testo passa sempre attraverso il momento della sintesi, della trasposizione fantastico-allegorica e del grottesco, che diventa l'atteggiamento abnorme che smonta i meccanismi di una realtà fasulla. Ma attraverso l'ironia grottesca spesso viene filtrata una tragica realtà.

Come dichiara Fo, essi usano sempre:

il grottesco e il satirico, mai la parodia, che limita il valore e il peso delle cose. Il grottesco, invece, si sviluppa attraverso la tragedia. Quando prendi i fatti tragici e li "trasponi" nel grottesco, li metti davanti al paradosso, allo stravolgimento dell'assurdo. Ecco allora che ottieni qualcosa di valido, qualcosa che fa ragionare la gente, oltre che ridere³¹.

È politico il monologo in chiave grottesca e paradossale, il genere teatrale privilegiato dalla Rame, che rispetta la tipica dimensione assurda e metaforica del racconto di denuncia popolare, sulle orme dei giullari e dei fabulatori.

È politico il contenuto dei monologhi, non tanto e non solo per le trame, quanto per lo stile:

28.- Dario Fo, *Teatro politico di Dario Fo. Compagni senza censura*, I vol., Mazzotta, Milano, 1970, p. 7

29.- F. Rame, "«Da Isabella» a «Parliamo di donne», Conversazione con Franca Rame", *Il teatro politico di Dario Fo*, Mazzotta, Milano, 1977, p. 129.

30.- Cfr. *Ivi*, p. 132-133.

31.- Castellini E., Articolo dall'Archivio C.T.F.R., (manca il titolo) *Il giornale di Calabria*, 29 marzo 1991.

LORETA DE STASIO

sono storie basate sul paradosso e il contrario, che giocano sempre con situazioni comiche e con il continuo rovesciamento della realtà, storie nella cui follia impera il piacere di dissacrare, attraverso la risata come divertimento liberatorio.

È politico il registro linguistico e ideologico di questi "tipi" rappresentati, che usa l'osceno e lo scatologico che è proprio della corporeità corporale come ci è stata narrata da Rabelais e svelata da Bachtin³², e che non assolve unicamente a una semplice funzione di "mascheramento", così come Freud definisce questa tecnica del comico³³.

È politico il gesto, l'espressività quasi da maschera, che dà una caratterizzazione ai personaggi interpretati dalla Rame, personaggi che spesso diventano "tipi", secondo la migliore tradizione della Commedia dell'Arte.

La politica di Franca Rame vive soprattutto nella sua interpretazione epica, "straniata" in senso brechtiano, dei personaggi messi in scena, sostenuti dalla cultura epica di questa attrice che le permette il grande distacco dal ruolo che la fa essere sempre nella situazione critica di creare ritmi e controtempi, e come dice Fo "Le fa avere il coraggio di buttare via: la difficoltà è sempre quella di riuscire davvero a recitare epicamente, e non naturalisticamente, questi testi"³⁴. Fo sostiene infatti che:

Non è solo un fatto d'istinto, ma è un fatto di cultura popolare, chiara in lei, che si è abituata, fin da ragazzina, a improvvisare, insieme ai suoi genitori e agli altri attori della compagnia di suo padre, i testi su un canovaccio.

La macchina dell'improvvisazione è stata la più grossa lezione che io ho avuto proprio da lei nel mio mestiere. Noi i testi si può dire che proprio li rimprovvisiamo, li ricostruiamo sul palcoscenico. [...] Siamo usciti spesso dal testo, andando a soggetto, durante le riprese col pubblico; e ci sono stati dei pezzi difficili da montare, proprio perché in quelle serate il testo veniva buttato all'aria, giocato, ed è difficile poi far tornare l'aggancio, i ritmi sono diversi, diverse tutte le connessioni, la struttura che è unica di una sera, perché ogni sera si crea un clima e un rapporto particolare col pubblico che determina lo svolgimento e il movimento della macchina del teatro³⁵.

È politica, ovviamente, la scelta della compagnia Fo-Rame, che dal 1967, avvertendo la necessità di un impegno politico più esplicito, lascia il circuito dei teatri borghesi e si impegna sempre più nella militanza di sinistra tra "le masse" con la sua "controinformazione". Da allora i due artisti danno vita al Collettivo Teatrale Nuova Scena³⁶, che, come da statuto, si presenta "assolutamente prioritario" un collettivo composto da dilettanti in campo teatrale, e da persone con esperienze diverse, un gruppo in cui, spariti i ruoli, ognuno si impegna con tutte le proprie forze, senza più distinzione tra attore e tecnico di scena.

32.- Cfr. Michail Bachtin, *Tvorcestvo Fransua Rable I narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Izdatel'stvo Mosca, 1965; tr. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 1979.

33.- Possiamo annoverare nello smascheramento anche quella maniera di mettere in ridicolo che degrada la dignità del singolo individuo richiamando l'attenzione sulla sua fragilità, comune a tutti gli uomini, e particolarmente sulla dipendenza delle sue funzioni dell'anima da bisogni del corpo. Lo smascheramento equivale allora all'esorazione: «Il tale e il talaltro, ammirati come dei semidei, sono soltanto uomini come me e te». Cfr. Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, (ed. Tedesca 1905); tr. it. "Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio", in *Opere*, vol. 5, Boringhieri, Torino, 1972 p. 180.

34.- Dario Fo, *Il teatro politico di Dario Fo*, Mazzotta, Milano, 1977, p. 152.

35.- *Ivi*, p. 150.

36.- In seguito a disaccordi interni dovuti anche agli scontri con il partito comunista e con l'ARCI, la coppia Fo-Rame nel '70 si dimetterà dal Collettivo Teatrale Nuova Scena, e fonderà, insieme a Nanni Ricordi e pochi altri, il Collettivo Teatrale La Comune, come circuito alternativo anche all'ARCI da persone con esperienze diverse.

E, al di là delle tematiche affrontate nei loro spettacoli, anche la scelta dei luoghi in cui la coppia organizza le proprie rappresentazioni, assume il valore politico di testimonianza contro il sistema collocandosi, come osserva Paolo Puppa, nella "direzione di lotta per l'uso sociale del territorio"³⁷. Gli spettacoli si tenevano in piazze, fabbriche, case del popolo di diverse zone della periferia, palazzetti dello sport, chiese sconsacrate, a contatto diretto con gli operai, contadini, studenti. Una scelta precisa di teatro per il popolo a cui, sostiene Fo, il teatro apparteneva dall'antico Medioevo con recite in Chiesa e nelle piazze. Il teatro medievale infatti, è considerato da Fo come il "giornale parlato e drammatizzato del popolo"³⁸. E accadeva spesso che sul palcoscenico, prima e dopo lo spettacolo, venissero invitati esponenti di "Lotta Continua", il movimento politico più importante della sinistra non istituzionale, oppure madri di detenuti politici. Chiunque voleva diffondere comunicati di denuncia sulle conseguenze della repressione governativa in Italia aveva la possibilità di parlare.

Infine, è politico il *lavoro su campo* della Rame e di Fo, che è al tempo stesso un concetto teorico e una pratica intorno alla quale ruota l'idea che la coppia ha del suo teatro: il "campo" è inteso come pratica rigorosa di ricerca, composizione, costruzione, sperimentazione, facimento, disfaccimento e rifacimento continuo del proprio teatro. Una tecnica di ricerca solidamente empirica che è alla base degli spettacoli e dei testi. Il campo, dunque è l'inchiesta, come potrebbe essere il "terreno" di un etnologo. Ma "campo" è anche lo spazio che la coppia sceglie come destinazione della rappresentazione, come le loro *messe da campo* del periodo "rivoluzionario", coerentemente con i loro principi politici. A questo proposito Fo ha sempre sostenuto che:

Gli attori devono imparare a fabbricarsi il proprio teatro [per una] maggiore crescita culturale dei teatranti [...] Avremo finalmente attori più preparati ideologicamente in grado di saper parlare di ciò che stanno interpretando". E, conclude, provocatoriamente, "Il teatro non c'entra con la letteratura".

Il teatro della coppia Fo-Rame, infatti, è un esempio di teatro totale, che demolisce ruoli e gerarchie, eliminando la contrapposizione di autore-regista-attore, un teatro che assume dure posizioni contro gli scrittori di teatro "puri". Scrittura e costruzione dello spettacolo non sono momenti separati. Il testo in questo tipo di teatro non si identifica con lo scritto, anzi il termine scrittura assume un'accezione semantica più ampia: rientra nella scrittura anche l'allestimento complessivo, come quello scenico, delle luci, la scelta delle musiche, e tutto ciò che serve tecnicamente alla realizzazione dello spettacolo, oltre alla minuziosa e continua ricerca di fonti di ispirazione dei testi, spesso basati su fatti di cronaca, e alla loro trascrizione, edizione, e pubblicazione, sempre a cura della Rame.

Il teatro-cronaca della coppia Fo-Rame, infine è politico perché ha un fine didattico: intende sollecitare l'interesse, la partecipazione, la solidarietà, l'indignazione, ponendosi come atto d'accusa verso certi modelli e atteggiamenti della realtà sociale, che assume l'impegno di un'arte rivoluzionaria che informi la gente dei soprusi, rimanendo ben al di fuori dalle parti politiche e dalla stampa ad esse asservita. A questo proposito ci sembra utile un'osservazione di Massimo Castri sulla funzione sociale del teatro politico: "Il teatro politico vuole partecipare con i propri mezzi specifici al generale sforzo e processo di trasformazione della realtà sociale e quindi in definitiva dell'uomo"⁴⁰.

Drammaturgicamente, la chiave vincente sta nel saper cogliere le contraddizioni del mondo delle donne e nel riflusso ideologico degli anni '70, '80 e '90; saper conservare intatta, in qualsiasi momento, la capacità di denunciare, di ironizzare, di indignarsi e di riderne; e ancora, avere la forza e il coraggio di credere in valori umani e morali in un mondo che sembra ormai considerarli un peso inutile.

37.- Cfr. Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo: dalla scena alla piazza*, Marsilio, Venezia, 1978, p. 11.

38.- Cfr. Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano, 1977, p. 124.

39.- Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, a cura di Franca Rame, Einaudi, 1987, p. 285.

40.- Massimo Castri, *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud*, Einaudi, Torino 1973, p. 8.