



HAL
open science

Contro "la legge de lu monno" (e l'ingratitude): per un dialogo fra la Medea di Rame e Fo e i femminismi italiani degli anni Settanta

Sabina Ciminari

► **To cite this version:**

Sabina Ciminari. Contro "la legge de lu monno" (e l'ingratitude): per un dialogo fra la Medea di Rame e Fo e i femminismi italiani degli anni Settanta. *K. Revue trans-européenne de philosophie et arts*, 2022, 8 (1), pp.270-289. hal-03719139

HAL Id: hal-03719139

<https://hal.science/hal-03719139v1>

Submitted on 2 Aug 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sabina Ciminari

Contro “la legge de lu monno” (e l’ingratitude): per un dialogo fra la *Medea* di Rame e Fo e i femminismi italiani degli anni Settanta

ABSTRACT: Franca Rame and Dario Fo’s *Medea* is analysed with specific attention to its problematical positioning towards Italian feminism in the ‘70s and to Franca Rame’s self-assertion, as a woman in relation to a man, a process Rame accomplishes in those years by choosing to assert herself as an actress and an author. In the various forms of feminism present in Italy at that time, the sacrifice of motherhood by Medea and her opposition to the existing laws may echo feminist custom and texts which question her stand on the issue of gender.

Keywords: Italian feminism; self-assertion; “dream of love”; sacrifice; Sibilla Aleramo.

1. Introduzione

“Riportare tutto ciò che è stato scritto sul mito di Medea sarebbe troppo lungo, e in fin dei conti inutile”: le parole di Diodoro Siculo a cui si fa riferimento nelle prime pagine del saggio *Il mito di Medea*, di Giuseppe Pucci, nel volume omonimo che si vuole una summa delle immagini, dei racconti, delle rappresentazioni di Medea dall’antichità a oggi (Pucci, 2017, p. 25), ci confortano nella scelta di non premettere, a questo intervento, alcuna forma di (im)possibile sintesi delle riscritture del mito che ha ispirato la coppia Franca Rame e Dario Fo, tanto più davanti alle stime che, nello stesso volume, sono presentate per corroborare la teoria della vitalità del mito greco: oltre trecento rivisitazioni solo alla fine del secolo scorso (Moreau, 1994), di cui oltre la metà (184, nei calcoli presenti in Rubino, De Gregori, 2000) relative al solo Novecento. Senza contare che le stime sono in continuo aggiornamento: per limitarci alle scene teatrali italiane, nei primi anni Duemila, sette nuove variazioni del mito hanno visto la luce e sono state studiate nel 2012 (Iacoli, 2012), nello stesso anno in cui è stata pubblicata un’ampia ricostruzione intitolata *Storie di Medea* in cui l’autrice, Giulia Tellini, interroga la figura della madre infanticida affrontando il corpus delle Medee che hanno attraversato la storia, dando particolare risalto alla storia delle attrici che l’hanno interpretata (Tellini, 2012)¹.

¹ Il richiamo ci sembra opportuno, in apertura, non solo in quanto lo studio di Tellini è dedicato alle rappresentazioni teatrali e cinematografiche ma perché esso, salvo possibili errori nella nostra lettura, non sembra compreso nella rassegna e nella bibliografia delle rivisitazioni del mito affrontata nell’importante volume della serie “Mythologica” pubblicata presso Einaudi (Bettini, Pucci, 2017).

Medea quindi si trasforma, si aggiorna, si riscrive, si rilegge in trasformazioni che sono la prova di frammentazioni eloquenti di una irrisolutezza e di una precarietà del mito in grado, come pochi altri, di raccontare la modernità e la postmodernità. È altresì evidente che, a tale moltiplicazione, non può corrispondere una rarefazione del mito, alla ricerca di un universalismo che può risultare dannoso a una corretta interpretazione di esso in termini storicistici. Se è vero che, “se una storia viene raccontata e ripensata per più di tremila anni, deve esserci qualche buon motivo” (Pucci, 2017, p. 26), è altresì vero che andare alla ricerca di questi buoni motivi può comportare la necessità di storicizzare la declinazione del mito riportandolo con forza al contesto di partenza, seguendo in certo qual modo la via aperta, sin dalla metà degli anni Cinquanta, dal richiamo di Roland Barthes a vigilare sulla confusione, suscettibile di creare un falso, fra natura e storia insita nel mito (Barthes, 1957).

Proprio in quest’ottica di contestualizzazione, e senza pretesa di proporre un esame della pièce, tanto più perché essa è oggetto di attenzione in altri contributi raccolti in questo volume, ci proponiamo di ripercorrere la lettura di una delle Medee considerate più rappresentative delle possibili declinazioni del mito come chiave di interpretazione di un momento centrale della cultura contemporanea come il femminismo – meglio, i femminismi – degli anni Settanta: la *Medea* che chiude *Tutta casa letto e chiesa*, la serie di sei monologhi² messi in scena nel 1977 dalla coppia, nella vita e nell’arte, formata da Dario Fo e Franca Rame. Ci si interrogherà, quindi, sul testo recitativo portato in scena da Franca Rame, con l’intento di farlo dialogare con la militanza della sua interprete e autrice e del suo autore, che si sono imposti come portavoce di una poetica teatrale fortemente orientata alla rappresentazione e all’interrogazione delle questioni più urgenti dell’attualità³, fra le quali la questione femminile occupa uno spazio preponderante. Questa interrogazione si fonderà, in particolare, sulle dichiarazioni contenute nel prologo della *Medea* e in quello della raccolta di monologhi nel quale è compresa: la loro funzione centrale, nella pratica teatrale di Fo-Rame, come guida dell’interpretazione dei recitativi, permette infatti di svelare l’immaginario che è alla base della creazione teatrale, e la cura che Fo e Rame, in qualità di autori e di interpreti, riversano nel veicolare un messaggio⁴. Al tempo stesso, la *Medea* a firma di Fo e Rame ha goduto di numerose

² Per un esame del monologo di Medea in relazione al macrotesto nel quale si colloca, si rimanda in particolare a D’Arcangeli, 2009 (pp. 195-226) e a Tellini, 2018.

³ Senza pretesa di esaustività, soprattutto nel quadro dell’ampia fioritura di studi che ha seguito l’assegnazione, nel 1997, del Premio Nobel a Dario Fo, è possibile percorrere il teatro di Fo e Rame seguendo le tappe di un passaggio dalla farsa, o commedia dell’arte, fino al teatro civile e sociale, passando per il teatro politico, in una possibile carrellata di temi che vanno dalla droga al terrorismo, dalla giustizia all’ecologia, dalla corruzione politica alle questioni del diritto del lavoro. Si vedano, fra le altre, le monografie di Pizzia, 1996, Valentini, 1997 e Bisicchia, 2003.

⁴ In questo esame, ci serviremo anche del materiale presente nell’archivio di Franca Rame e Dario Fo messo a disposizione delle studiose e degli studiosi liberamente on-line, oltre che, ovviamente, di un rinvio a interpretazioni critiche precedenti su questa *Medea*, con la constatazione che esse sono particolarmente ricche nel campo dell’italianistica fuori Italia (soprattutto di area anglosassone e francofona): un’italianistica che si è dimostrata particolarmente attenta alla figura di Rame, in tempi anche più rapidi rispetto alla critica italiana. Per una prima silloge di interventi critici su Rame, si rimanda a Cerrato, 2016.

attenzioni nel quadro di rassegne che hanno analizzato il personaggio nella sua veste di “portabandiera del femminismo” (Bettini, Pucci, 2017, p. 203) e di rivisitazioni intorno alla nascita della “donna nuova” (Urbani, 2013, pp. 154-158 e Cavallaro, 2010, pp. 195-199). Ma allo stesso tempo il monologo ha corso il rischio di veder ristretto il proprio raggio di intervento e di interesse, malgrado la complessità delle questioni di genere che solleva (intorno all’autore e all’autrice, ma anche intorno al genere letterario e al corpus nel quale si trova inserito), oltre che in relazione al decennio nel quale vede la luce.

2. Questioni di autorialità e di autorità

Un testo tragico – meglio: “una ballata tragica” (Fo, Rame, 2000b, p. 1017) che chiude una serie di testi comici, ma scritti “in chiave comica, grottesca” (Fo, Rame, 2000a, p. 961). Un monologo – quello di Medea-Franca – che mette in scena un dialogo con il coro di donne di euripidea memoria; un testo scritto da Dario Fo – gli appunti e i documenti presenti nell’archivio stanno a dimostrarlo⁵ – ma rivisto insieme a Franca Rame, curatrice del volume che raccoglie il *Teatro* di Dario Fo, la quale prende la parola nel prologo iniziale di quella che è definita la “nostra Medea” (Fo, Rame, 2000b, p. 1016) specificandone la poetica e la messa in scena, salvo poi prendere la parola in prima persona, una prima persona sulla quale peraltro insiste, per testimoniare la sua predilezione verso questo testo e la sua rappresentazione:

Io recito da quando avevo otto giorni, la mia era una famiglia di attori, al mio debutto ero in braccio a mia madre, nel ruolo di Genoveffa di Brabante. Non parlavo tanto quella volta lì... Da allora a oggi ho interpretato centinaia di personaggi, ma questa Medea ogni volta, nonostante le oltre mille repliche, mi coinvolge ed emoziona. [...] È una ballata tragica che amo molto e che tutte le sere dedico alle donne giovani e non più giovani presenti in sala (p. 1017, corsivi nostri).

Il prologo che definisce – qui come altrove – le linee direttive di un monologo al femminile (Laporte, 2012, p. 11) e ne orienta l’interpretazione e le attese del pubblico, fa eco, con la sua alternanza fra la prima persona singolare e la prima persona plurale, all’introduzione alla raccolta delle opere di Fo. Un luogo paratestuale che incornicia il testo dell’*opera omnia* voluta, organizzata e preparata proprio da Franca Rame, curatrice che prende la parola⁶: e insistiamo in modo voluto su questo termine, “curatrice”, che trova la

⁵ Fra i 3268 documenti relativi a *Tutta casa, letto e chiesa*, si fa riferimento alla serie di appunti (9 carte) manoscritti di Dario Fo per il monologo di Medea, insieme al testo dattiloscritto (6 carte) contenente la traduzione di *Medea*, con “correzioni manoscritte di Franca Rame” (l’insieme dei materiali è consultabile sul sito che presenta un indirizzo abbastanza eloquente del soggetto, se non produttore, ordinatore: www.archivio.francarame.it).

⁶ Il nome di Rame appare, prima del 1977, come curatrice anche della seconda edizione delle opere del marito, le *Commedie di Dario Fo* pubblicate, dopo la prima edizione del 1966, in tre volumi fra il 1974 e il 1975.

sua origine proprio nella parola “cura”, per sottolineare la sua funzione di assistenza, custodia e al tempo stesso di aiuto all’adempimento e alla realizzazione di un progetto. Se la scelta della doppia firma apposta ai monologhi risponde ad una espressa volontà condivisa dei suoi autori e, anzi, può essere letta come il segno di una specificità di un testo teatrale che si fonda sull’unione e sulla convergenza del gesto e della parola, oltre che su quello che è stato definito “un échange entre masculin et féminin à l’oeuvre dans la création de Fo et Rame” (p. 4)⁷, la lettura del testo che Franca Rame scrive (e firma con il suo nome) nel novembre del 2000 per introdurre la raccolta dei testi che vengono presentati sotto il nome esclusivo del marito rende più problematica questa linea interpretativa. La dimensione dello scambio lascia, infatti, posto a una individualità al femminile – quella di Rame, colei, dicevamo, che si prende letteralmente cura dell’opera in veste di curatrice – la quale si fa spazio definendosi innanzitutto nel “ruolo di moglie – condizione spesso alquanto mortificante”. La propria identificazione, in rapporto a una funzione e non a un’identità (o a una funzione che sembra sostituire e definire l’identità) segue la presentazione di “Dario: cognome Fo” il quale, “oltre a essere pittore, scrittore, regista, attore, individuo pieno di humour, di generosità, per carità anche di egoismi come tutti, di umiltà come pochi [...] è anche mio marito” (Rame, 2000, p. VII). Di fronte all’accumulazione di nomi utili a definire la figura di Fo (*anche* suo marito), e al di là del ruolo che li identifica, l’uno e l’altro, in seno alla coppia di moglie e marito (per di più sposati nella più antica basilica meneghina, Sant’Ambrogio, come si ricorda in apertura), Rame sceglie per sé solo due attributi: attrice e capocomico. Ai quali aggiunge quello che definirà come il più importante in seno alla Compagnia, almeno ai suoi occhi: quello di “contrappuntista”. Rame si presenta, quindi, come prima lettrice e spettatrice della creatività del marito, facendo prova di uno spirito “di collaborazione critica, di controllo e di attenzione nei confronti del pubblico” che è lo stesso dal quale “è nato questo volume del *Teatro* di Dario (...e anche un po’ mio. Ecco perché la seconda parte è tutta al femminile)”. Il plurale, questa volta (ricordiamoci della “*nostra* Medea”), interverrà solo alla fine dell’introduzione. In conclusione, quindi, si trova traccia di quello che è definito, fra creazione e “contrappunto”, fra voce che afferma e voce che risponde e contraddice, fra soggetto che dice io e soggetto che dice di occuparsi di chi dice io (“Ancora una volta eccomi qui, con la penna in mano [...], a *occuparmi* di Dario: cognome Fo”, recita l’*incipit* del testo), l’eco di una pluralità che nasce dalla ricomposizione di questa binarietà dove l’uno ha, sin dalle prime righe, un nome un cognome, e l’altra li recupererà solo dopo l’identificazione del suo ruolo: “le commedie che qui abbiamo raccolto (oltre mille pagine, che faticata!) sono, secondo noi, le più

⁷ Nello stesso, lungo saggio Stephanie Laporte presenta un confronto fra la raccolta *Venticinque monologhi per una donna* (Fo, Rame, 1989) e l’edizione del 2000, oltre a un esame dello spazio scenico del monologo di Medea, in cui la versione astratta si fa simbolica della volontà della rappresentazione al tempo stesso di una clausura e di una promessa, futura di liberazione.

rappresentative dei diversi momenti – teatrali, storici, politici – del *nostro* lavoro dagli anni Cinquanta a oggi”. Firmato: Franca Rame, Milano, novembre 2000 (qui e altrove, corsivi nostri, p. VIII).

Se ci si attarda tanto sull’analisi di un testo così liminare, ma solo apparentemente tale, come l’introduzione della “curatrice”, è perché esso permette di problematizzare il rapporto Rame-Fo. Due intellettuali e artisti che tanto hanno ragionato, scritto, militato intorno alla relazione fra l’uomo e la donna – la stessa relazione che è al centro della loro *Medea*, prima ancora di quella fra madre e figli sacrificati – e che hanno denunciato la possibile subalternità dell’una verso l’altro, non possono non presentarsi, nell’incarnazione della loro stessa relazione, apparentemente scevra di conflittualità, come un esempio di quella profonda problematicità del rapporto fra creatività femminile e creatività maschile⁸. Una problematicità alla quale va restituita tutta la loro opera, o l’opera dell’uno e dell’altra, lungi da semplificazioni che, se sembrano fare giustizia alla coppia Fo e Rame, rischiano di ledere all’affermazione della soggettività femminile, e quindi di recare danno alla portata di un’opera che, al contrario, tanto ha voluto fare per contribuire proprio all’affermazione di un soggetto-donna. Proseguendo lungo questa stessa impostazione teorica, ci sembra quindi importante interrogare la funzione che il personaggio-tema Medea ha avuto in questa presa di coscienza di Franca Rame, contestualizzandolo nell’attività artistica della coppia Fo-Rame a ridosso della metà degli anni Settanta, anni fra i più complicati della storia italiana⁹. Può essere un caso, ci chiediamo, che proprio al momento di ragionare intorno alla condizione della donna nell’Italia contemporanea e di definire, quindi, anche l’essere (e il suo essere) donna¹⁰, Franca Rame scelga di imporre la sua voce? Il tutto, ricordiamolo, in contemporanea all’operazione televisiva che avrebbe visto Fo ritornare in Rai dopo oltre un decennio di assenza, con la carrellata di ritratti al femminile dello spettacolo per la TV *Parliamo di donne*. Può essere un caso che proprio intorno alla definizione della donna proposta da Fo, della parola dell’uomo intorno alla donna, parola che si concretizza anche in testi scritti per Rame, si faccia largo, con forza, in Franca Rame l’urgenza di un riconoscimento personale? Può essere un caso che, mentre si riprendono, per la televisione, brani di *Mistero buffo* come la *Strage degli*

⁸ In proposito, non va trascurato neanche l’apporto di Rame nell’affermazione delle scelte tematiche e poetiche di Fo, secondo una linea esplicitata da Rame proprio nel 1977: “Prima dell’uscita dai circuiti del teatro ufficiale i miei personaggi, i personaggi femminili scritti da Dario, erano tendenzialmente decorativi, d’appoggio [...] In questi ultimi anni, molto è cambiato, anche per il mio ruolo nella critica e nella discussione dei nuovi testi che Dario propone” (Rame, 1977, p. 142). Per l’analisi di questa evoluzione, si rimanda a D’Arcangeli, 2006.

⁹ Il 1977 viene definito da Beatrice Alfonzetti “l’anno terribile della storia italiana”, mentre ci si richiama a un aspetto che consideriamo degno di ulteriore approfondimento: la rottura dell’equilibrio “sia all’interno del Movimento che del fronte femminile e femminista” (Alfonzetti, 2010, p. 237).

¹⁰ E, vien da chiedersi, non si fondava proprio su un’apparente domanda retorica che imponeva con forza i termini della necessità di una definizione – “che cos’è una donna?” – l’intero edificio con il quale Simone de Beauvoir, nel 1949 (ma tradotta in italiano solo nel 1961), avrebbe denunciato nel *Secondo sesso* la condizione di inferiorità della donna e del suo essere altro dall’uomo? (De Beauvoir, 1949).

*innocenti*¹¹, nel quale il tema della maternità e della *mater dolorosa*, centrale nella poetica della coppia (D’Arcangeli, 2009, p. 182), qui coniugato a quello della morte violenta dei figli, la coppia Fo-Rame elabori una riflessione su un mito come quello di Medea che ha costruito la sua forza sul ribaltamento della *vulgata* intorno alla maternità? Può, infine, essere un caso che sia proprio la Medea, il testo che Rame dichiara di amare più di altri, a contribuire, ancor prima che alla liberazione dei personaggi, a “liberare proprio Franca Rame” (p. 199)?

La vitalità del mito di Medea si manifesta, quindi, nel monologo a firma Fo-Rame che chiude la prima serie di testi in cui Rame si presenta come co-autrice, innanzitutto nella sua capacità – paradossale, in fondo, rispetto all’inconciliabilità che il testo originario manifesta – di conciliare il maschile (Fo) e il femminile (Rame). E se nell’analisi del testo non è possibile applicare strumenti della critica letteraria femminista che tendono a mettere in gioco “l’identità di genere dei soggetti di scrittura” (Zancan, 1998, p. 7), interrogandosi sull’immaginario che è all’origine del testo – come distinguere, infatti, nel modo di lavorare collettivo che li contraddistingue, il contributo dell’uno o dell’altra? – è però legittimo sostenere, sulla scia di quanto è stato avanzato, fra gli altri, da Luciana D’Arcangeli, specialista del teatro di Fo e Rame, che *Tutta casa, letto e chiesa* corrisponde, anche, all’esito di una battaglia personale di Rame per prendere le distanze da un discorso sul femminile intenzionato, più o meno consapevolmente, a ridurlo ad oggetto piuttosto che a considerarlo come soggetto (che da questa intenzionalità derivi anche la volontà di imporre, anche al femminile, la forma del monologo?). Lo testimoniano, fra l’altro, le parole stesse di Franca Rame:

In questi anni io ho capito veramente fino in fondo cosa significa la condizione della moglie, della donna e della moglie. D’accordo: Dario è quello che è: un monumento, stupendo, bravo, meraviglioso, tutto bellissimo! Ma, casualmente, faccio l’attrice anch’io; casualmente, sono in questi testi; casualmente, *Canzonissima* l’abbiamo fatta e lasciata insieme; 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 abbandonato”, perché è lui la testa. [...] 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,

¹¹ La *Strage* è messa in scaletta prima di alcuni canti popolari raccolti nello spettacolo *Ci ragiono e ci canto*, fra i quali spicca la canzone divenuta la colonna sonora del femminismo, *Se ben che siamo donne*. Lo dimostrano le carte d’archivio raccolte sotto il titolo *Parliamo di donne*: fra i materiali relativi alla revisione dei testi per l’edizione elaborata nel 1991 (la maggior parte dei quali sono a firma di Rame, che firmerà infatti l’omonimo volume nel 1992), sono conservati infatti gli appunti manoscritti di Fo e la scaletta per la prima versione dell’omonimo spettacolo per la televisione del 1977.

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 attendibile" (Rame, 1977, pp. 141-142).

Parole, queste ultime, sulle quali Rame ritorna in più occasioni, e che possono risuonare (amaramente) profetiche, oggi¹², a premio Nobel avvenuto, un premio che consacra l'autore e l'attore Dario Fo, oltre che il suo *engagement*, dietro al quale andrebbe valorizzato il lavoro di cura della donna che gli è stata al fianco una vita¹³, che ha conservato e ordinato le sue carte ("un'archivista sorprendente", la definirà l'amico e biografo Joseph Farrel: Farrel, 2014), e che ha trovato la sua voce proprio attraverso le rappresentazioni di *Tutta casa, letto e chiesa*, secondo la formula del *Mistero buffo* ("giullarata principe di Dario Fo"), ma questa volta declinato al femminile, che le permette di affermarsi come "giullaressa delle donne" (fra gli altri, si vedano D'Arcangeli, 2009, p. 226; Alfonzetti, 2010, p. 236). È un lungo viaggio, questo verso l'affermazione di sé come soggetto autoriale e creativo, alla conquista di un'autorità non scontata. Un viaggio del quale Rame ha percepito tutta la difficoltà, come testimoniano le sue parole, a ridosso della messa in scena di *Parliamo di donne*: "questa battaglia dello sgancio del testo scritto da uomini per la donna, ho dovuto farla anch'io con mio marito, con Dario... è stata una grossa lotta, ma adesso finalmente si collabora"¹⁴. Una lotta agonistica alla quale si aggiunge, in un'altra testimonianza coeva, la certezza di essere in grado, di essere pronta a narrare in prima persona, a scrivere per il teatro¹⁵, superando la remora di non esserne all'altezza: "Certo che collaboro anch'io: io lo tormento, lui scrive. Un giorno scriverò anch'io" (Rame, 1977, p. 144).

Sono battaglie, queste, che la coautrice di *Abbiamo tutte la stessa storia* (il quarto dei monologhi di *Tutta casa, letto e chiesa*) non può ignorare essere comuni a quelle di tante altre donne (l'Accademia delle non premiate ai Nobel, potremmo definirla parafrasando le sue parole) che, come lei, stanno attraversando in quegli anni la forza dell'affermazione, e al tempo stesso della frammentazione, del femminismo. Un

¹² Si vedano, a titolo di esempio di questa difficile affermazione di uno spazio a sé, alcune messe in scena della Medea nelle quali Dario Fo gioca un ruolo iniziale di disturbatore di scena, in una sorta di improvvisazione che si rivela, invece, sapiente costruzione di uno spostamento della Medea da *mater dolorosa* a donna che fatica ad affermarsi nella vita e su scena: si veda la rappresentazione del 2020, ad Abano Terme, all'interno dello spettacolo "Maschere, pupazzi e uomini dipinti" (disponibile all'indirizzo seguente: <https://www.youtube.com/watch?v=2kmrsM7-K6o>, consultato il 20/05/2022).

¹³ Fra i contributi che valorizzano il lavoro congiunto di Fo e Rame si veda la definizione di "macchina teatrale" Fo-Rame contenuta nella ricerca di Marisa Pizza, collaboratrice della coppia (Pizza, M., 2006), oltre alle pagine ricche di materiali iconografici del volume di D'Angeli, Soriani, 2006. Si noti inoltre che la stessa autobiografia di Franca Rame viene presentata in forma di testo teatrale, un testo del quale Rame si fa interprete ma che viene presentato come suggeritore, impostole dal marito (il suo nome, comunque, in questo caso precederà, significativamente, quello di Fo: Rame F., Fo, D., 2009, p. 10).

¹⁴ Nell'impossibilità di ritrovare la riproduzione digitale del materiale d'archivio dal quale è tratta questa citazione, contenuta in un "Copione di scena depositato alla SIAE (Società Italiana Autori Editori) di "Parliamo di donne" di Dario Fo e Franca Rame ed interpretata dalla stessa Franca Rame", rimandiamo al volume di D'Arcangeli, 2009, p. 198, nel quale il documento è citato.

¹⁵ Si segnala la possibilità di far dialogare il percorso di Rame con quello fatto da altre donne attrici, quale è presentato nella sezione *Dinografie, ovvero delle attrici che scrivono*, compreso nel numero 14 di "Arabeschi" (Scattina, 2019).

femminismo che Franca Rame percorre tracciando un suo personale, inedito percorso dai caratteri tragici, data la violenza della quale era stata vittima nel 1973¹⁶, violenza che può essere letta come una svolta per la sua presa di parola (così, fra le altre, per Alfonzetti, 2010, p. 233). La tragedia della vita è entrata prepotentemente, nei terribili anni Settanta, nella famiglia Rame e Fo, ed è indubbio che, in questo contesto, la tentazione del tragico sia forte. È il retroterra ideale perché il mito più problematico per la cultura femminista, quello di Medea (Fusillo, 2009)¹⁷, faccia breccia nel suo immaginario letterario e teatrale, contribuendo alla prepotente affermazione di un sé non neutro.

3. Questioni di genere e di femminismi

Liquidata, nell'impossibilità di risolverla, la questione dell'autorialità e autorità dei testi a firma Rame-Fo, questione che va, comunque, problematizzata interrogando le dinamiche di un dialogo fra maschile e femminile, un'altra questione di genere, questa volta letterario, si fa avanti nell'interrogare la *Medea* del 1977. La produzione teatrale di Fo e Rame, infatti, come è stato ampiamente rilevato dalla critica, si è declinata in un'originale commistione di comico e tragico (Marinai, 2011, p. 105), a partire da una concezione della tragedia che si presenta come un'iperbole del comico, grazie alla mediazione del grottesco (Fo, 1990). In questo complesso intreccio, sempre seguendo le tracce del contributo di Rame all'elaborazione di una poetica così dialogica fra i generi, si è fatta avanti la definizione di una specificità della "scrittura femminile" di Rame, nonché di una sua refrattarietà al tragico che trova eco anche in una "insicurezza attoriale di Franca, rispetto alla debordante sicurezza di Dario" (Puppa, 2014, p. 301)¹⁸. La problematica ha già fatto scorrere fiumi d'inchiostro, e non è questa la sede per ripercorrerne le complesse implicazioni critiche se non per rimetterle, anche in questo caso, ulteriormente in gioco facendo

¹⁶ Si leggano le pagine autobiografiche nelle quali Rame supera la reticenza ("Non ne parlo volentieri") nel parlare dello stupro e delle sevizie di cui è stata crudelmente vittima in quella che, si scoprirà – e l'autobiografia lo testimonia – essere stata una vera e propria spedizione a carattere punitivo mirata a colpire la coppia politica Fo-Rame: una violenza, quindi, diretta a entrambi, ma della quale Rame è la sola vittima (Rame, Fo, 2009, pp. 255-265). Dall'esperienza Rame trarrà, due anni dopo, un monologo, *Lo Stupro*, che sarà messo in scena la prima volta solo nel 1979 e, come recita la didascalia, "inserito, ogni qualvolta fosse possibile, in appoggio alla campagna per l'approvazione della legge contro la violenza sessuale, attesa dalle donne per ben diciott'anni" (Fo, Rame, 2000c, p. 1034).

¹⁷ Tale problematicità, secondo l'autore, è considerata più adatta "a un primo femminismo di emancipazione", per poi risolversi in una versione della Medea come di una "violenta virago frutto di proiezioni tipicamente maschili e/o omosessuali", fino alla Medea di *Voci* di Christa Wolf (1996), che costituirà una svolta, certo, nelle rappresentazioni fratricide e infanticide delle Medee precedenti, ma in una traiettoria che, per l'autore, sembra sorvolare del tutto il femminismo degli anni precedenti, e in particolare del decennio degli anni Settanta.

¹⁸ Nello stesso contributo, il confronto fra le due attorialità (*l'empty stage* dell'una, rispetto all'apparato iconografico scelto dall'altro) si accompagna però, significativamente, a un richiamo alla sofferenza di Rame nel mettere in scena testi che sembrano interpellare una difficile costruzione del sé: "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" (Puppa, 2014, p. 301). Altri studi si sono, invece, concentrati sulle "strategie del comico" (Peja, 2009), un comico d'altronde ampiamente evocato nella teorizzazione di Fo e Rame (Fo, 1987).

riferimento, ancora una volta, alla voce di Franca Rame. Nel prologo con cui apre *Tutta casa, letto e chiesa*, infatti – che, ricordiamo, è il macrotesto di cui *Medea* costituisce la conclusione – Rame presenta il corpus, dopo averlo definito in apertura “uno spettacolo sulla condizione femminile, in particolare sulle servitù sessuali della donna”, riassumendo monologo per monologo, con la chiara volontà di guidare l’interpretazione del pubblico verso quella che è definita – sono le parole scritte in chiusura della presentazione di *Abbiamo tutte la stessa storia* – una “presa di coscienza” (Fo, Rame, 2000a, p. 961). Segue la presentazione dell’ultimo recitativo, *Medea*, che viene presentata come la *Medea* di Euripide – con quella che ci sembra un’ulteriore declinazione della presa di coscienza¹⁹ poco sopra auspicata:

Lo spettacolo è in chiave comica, grottesca. Abbiamo scelto apposta questa chiave: prima di tutto perché noi donne sono duemila anni che andiamo piangendo e questa volta ridiamo insieme e magari ridiamo anche dietro, e poi perché un signore che di teatro se ne intendeva molto, certo Molière, diceva: “Quando vai a teatro e vedi una tragedia, ti immedesimi, partecipi, piangi, piangi, piangi, poi vai a casa e dici: come ho pianto bene questa sera!, e dormi rilassato. Il discorso politico ti è passato addosso come l’acqua sul vetro. Mentre invece per ridere – è sempre Molière che parla – ci vuole intelligenza, acutezza. Ti si spalanca nella risata la bocca, ma anche il cervello e nel cervello ti si infilano i chiodi della ragione!” (Fo, Rame, 2000b, pp. 962-963)

Si tratta di un brano considerato giustamente centrale della poetica teatrale²⁰ di Fo e Rame; una poetica che, nella sua militanza, si vuole fortemente contraria ad ogni forma di catarsi liberatoria che non consenta di passare attraverso la tappa obbligata di un intervento attivo per agire, nella società, al fine di contribuire alla lotta per migliorare il mondo in cui si vive. Anche in questo caso, concentreremo il nostro interesse sulla scelta delle parole e del linguaggio, con l’intento di problematizzare il posizionamento di chi scrive. Il *noi*, questa volta, si allarga infatti dalla coppia Fo-Rame a quel “noi donne” con il quale Rame-attrice cerca l’identificazione con le sue spettatrici e, anche, una forma di solidarietà (“ridiamo insieme”). Ecco, quindi, che la forma ibrida del comico-tragico diventa forma per eccellenza del racconto e di un teatro tutto “al femminile”, a partire dagli anni Settanta, dove l’intreccio di pianto e riso (quella chiave comico-

¹⁹ Una presa di coscienza che rappresenta, fra l’altro, con altre scelte lessicali del brano, una chiara eco al lessico del coevo femminismo, come già è stato rilevato (Marinai, 2011, p. 105).

²⁰ Per un’analisi di questo, come di altri elementi della poetica teatrale di Fo, si veda il *Manuale minimo dell’attore*. Un testo in cui, lo si sottolinea *en passant*, il contributo di Franca Rame, pur annunciato nel frontespizio e in copertina (“con un intervento di Franca Rame”), si trova dissolto, in questa prima edizione, in quello di Fo. Rame prende voce, infatti, nel corso della Sesta giornata: a lei Fo lascia lo spazio, dichiarandosi di farsi da parte (“Da questo momento, la parola è a lei”, p. 290), ma la parola dell’uno e dell’altra non si presentano separate nell’indice, dove il nome di Rame non figura. Diversamente da quanto accadrà nelle edizioni successive, dove Rame si affermerà come curatrice prima (nelle edizioni Einaudi del 1997 e 2009), poi autrice (nelle edizioni Chiarelettere, 2015 e Guanda, 2021): un percorso, anche in questo caso, di progressiva affermazione del proprio contributo e della propria autorialità.

grottesca già evocata) si presenta declinata tutta al femminile. La scelta linguistica, anche in questo caso – “al femminile” – si vuole maggiormente in sintonia con lo spirito di Rame, segnato – lo ricorda D’Arcangeli nella sua rassegna dei personaggi femminili nel teatro di Fo e Rame – da un rapporto non sempre di adesione, al punto da farle evocare la questione del “non femminismo” di Franca Rame (D’Arcangeli, 2009, p. 195). Ora, è chiaro che documenti d’archivio²¹, testimonianze, interviste ci raccontano anche una Rame sostenitrice, in tempi di teorizzazione, anche in Italia – al seguito della Francia – di un pensiero della differenza²², di una corrente invece a favore dell’uguaglianza, più vicina alla matrice politica della coppia Fo-Rame. Ma il rifiuto di un tipo di femminismo, e di uno solo dei femminismi nei quali si parcellizza e si infrange la galassia del femminismo italiano degli anni Settanta, in una separazione che avrà un ruolo importante nella perdita della sua forza²³, non può occultare un’adesione importante, nella sua forma di militanza attiva, a tutte le battaglie di quegli anni: dal divorzio del 1974 alla legge 194 sull’aborto – tema al quale Rame fu particolarmente sensibile, anche in questo caso per una dolorosa esperienza autobiografica – passando per la riforma storica del diritto di famiglia, del 1975, e soprattutto, nel caso di Rame, per la campagna in favore del cambiamento della legge sulla violenza sessuale che la vide in prima linea, come testimonia la documentazione raccolta nel suo archivio. Se la militanza femminista di Rame e Fo non è messa in dubbio, non lo è neanche il posizionamento della coppia a Milano: l’altro polo, rispetto a Roma, attorno al quale si articola il femminismo in anni che vedono le ultime, grandi manifestazioni di massa delle donne: “a Roma, una parte del movimento scende in piazza, rivendica diritti negati e al tempo stesso dà vita a centri di elaborazione culturale [...]; a Milano [si] mette al centro la pratica analitica. Differenza/differenze sono le parole chiave di quegli anni” (Lussana, 2012, p. 87). Dove si colloca, la militante Rame, in questo contesto? In un curioso crocevia fra i due poli del femminismo di quegli anni. In una dimensione nella quale sembra importante sottolineare la progressiva spinta dei personaggi femminili portati in scena – ma non solo, anche la forza della stessa pratica di scrittura di sé che Rame attua negli anni – verso quella che è stata individuata come una “autocoscienza di stampo femminista” (D’Arcangeli, 2009, p. 203). Questo posizionamento non stupisce

²¹ “Nelle sue dichiarazioni non risparmia sferzate al mondo femminile in scena”, ricorda ad esempio D’Arcangeli citando il documento *Due parole con Franca Rame*, del 1976: “Sì, se il femminismo ha un taglio politico, non quando è lotta sterile contro l’uomo. Sì, se è un cammino mano nella mano. Le donne vanno aiutate a liberarsi” (D’Arcangeli, 2009, p. 195), documento riportato, sempre in relazione alla questione del femminismo di Rame, anche in D’Angeli, Soriani, 2006, p. 52.

²² Fra le innumerevoli sistematizzazioni del pensiero femminista, si veda il percorso tracciato da Cavarero, Restaino, 2002.

²³ “Le femministe degli anni Settanta si dividevano in marxiste, socialiste, radicali, a seconda del legame che stabilivano con altre tradizioni teoriche e politiche, o anche in femministe dell’autocoscienza piuttosto che dell’intervento sociale, del salario per il lavoro domestico o dei gruppi per la salute della donna, a seconda della tematizzazione dell’esperienza femminile, e quindi anche delle modalità di aggregazione e d’intervento che venivano privilegiate”: la voce della sociologa Chiara Saraceno, consultabile nell’edizione on-line dell’*Enciclopedia delle scienze sociali* (https://www.treccani.it/enciclopedia/femminismo_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/) ha il merito di una concisione essenziale, utile nel contesto del nostro intervento (Saraceno, 1994). Per una storia del femminismo italiano, si veda, fra le altre, Lussana, 2012.

nella Milano in cui si dà il via a una “pratica dell’inconscio” (Melandri, 2000), radicatasi e articolatasi intorno ai luoghi che si fanno centri di riflessione intorno alla differenza, come la Libreria delle donne. In un contesto di messe in scene spoglie, in cui i personaggi femminili parlano di sé e per sé (Günsberg, 1997) i monologhi di Rame sembrano quindi portare a teatro quella pratica del partire da sé e dalla condivisione che è stata al centro del pensiero femminista. Con la complicazione, certo non trascurabile per il femminismo, di un’autoorialità, come abbiamo visto, che si presenta duplice, concorde al punto di potersi fondere, spesso, ma al tempo stesso conflittuale, come può esserlo un rapporto con l’altro da sé, maschile, incarnato in questo caso dall’ingombrante marito. Che sia questa la resistenza maggiore di Franca Rame verso un certo femminismo che lei definiva caratterizzato da “estremismo isterico”? Un femminismo che, spingendola ad interrogarsi sul suo “rapporto critico con il maschio” (Fo, 1987, p. 308), la costringeva a rispondere alle accuse di farsi solo voce della creatività dell’altro – maschile – e quindi di perpetuare quella subalternità contro la quale si scagliava, in scena.

A riprova del posizionamento, interno alle riflessioni femministe di quegli anni, del teatro degli anni Settanta di Fo e Rame, si possono leggere proprio le pagine di *Medea* e, anche in questo caso, le pagine del prologo. Si confrontino, a questo proposito, le due versioni, nelle edizioni rispettivamente dei *Ventincinque monologhi per una donna* del 1989, apparsa a firma congiunta di Fo e Rame²⁴, e nel *Teatro* curato da Rame nel 2000.

FRANCA: Eccoci arrivati all’ultimo brano dello spettacolo, quello al quale teniamo maggiormente: la *Medea* di Euripide. Dico subito che questo pezzo è assai diverso dagli altri, non è comico. Anzi, è profondamente drammatico e col più alto contenuto politico femminista di tutto lo spettacolo. Due parole di introduzione al pezzo.

Per chi non lo sapesse, non diamo nulla per scontato, Euripide, a nostro avviso, è l’autore di tragedie greche più progressista che si conosca. Aveva capito tutto della donna, della sua condizione già allora, e non sono pochi anni fa! *Medea*. Chi era *Medea*? Una giovane bellissima, con poteri magici. Era una strega!

(Fo, Rame, 1989, p. 91)

FRANCA: Eccoci arrivati all’ultimo brano dello spettacolo, quello al quale maggiormente teniamo: “*Medea*”, testo che ripropone il capolavoro di Euripide, una tragedia che nel nostro caso si rifà alla tradizione popolare dei Maggi umbro-toscani, cioè quella forma teatrale nata nel Cinquecento nell’Italia centrale, che trattava di temi classici, inserendo al tema originale varianti straordinarie.

Medea, chi era *Medea*? Una giovane di grande fascino e bellezza, una donna d’oriente con poteri magici. Era una strega!

(Fo, Rame, 2000b, p. 1015)

²⁴ Si leggano, a proposito della questione di quella che è definita “paternità dei testi” e della scrittura a quattro mani, le considerazioni di Alfonzetti, che ricorda anche il tardivo – anche se simbolico – riconoscimento del contributo di Rame nell’edizione di *Tutto il teatro di Dario Fo e Franca Rame*, pubblicato solo nel 2006 per i tipi di Fabbri editori (Alfonzetti, 2010, p. 232).

Quello che è definito il “più alto contenuto politico femminista” (dichiarazione tanto più eloquente quanto più esplicita) si sfumerà, nell’edizione dell’*opera omnia*, in un richiamo intertestuale a una tradizione che va ad intrecciarsi a quella euripidea: il “maggio umbro-toscano”, fatto risalire al Cinquecento, che Fo aveva conosciuto in una versione del Sette e Ottocento, opera di un “poeta-pastore”, Pietro Frediani, che era stato segnalato a Fo dal regista Paolo Benvenuti. Un testo popolare, quindi, che, come tale, ha attirato l’attenzione di un Dario Fo sempre attento a dare voce alle classi più povere (Puppa, 1978, p. 96), il quale non solo opera “una originale commistione tra modello euripideo e maggio popolare” (Tellini, 2018, p. 97) ma attribuisce, alla lingua letteraria originaria, una patina differente: quella umbra delle *laudi* di Jacopone da Todi (Marinai, 2011, pp. 107-108). È una lingua antica, quindi, quella che viene messa in bocca all’interprete femminile Rame nella finzione dialogica alla quale dà vita nella sua messa in scena: una lingua “altra” (p. 106), sì, però non solo nel tempo, ma perché quella di un maschile (potremmo dire amplificato dagli innumerevoli passaggi creativi) che si risolve, ancora una volta, in quella del marito, Dario Fo.

“Il linguaggio umano è uno, dalle sue remote origini, sotto tutte le latitudini, ormai lo sappiamo. Ma forse le segrete leggi del ritmo hanno un sesso. Se siamo persuasi della profonda differenziazione spirituale fra l’uomo e la donna dobbiamo persuaderci che essa implica una profonda diversità espressiva”: sono parole che, nel 1911, la poetessa Sibilla Aleramo scrive in un testo intitolato *Apologia dello spirito femminile* (Aleramo, 1997, p. 85), in anni in cui si sta affermando come scrittrice femminista, nella sua veste di autrice di *Una donna*, nel 1906, un romanzo che apre il Novecento delle donne e in cui si racconta una maturazione che, dallo stupro e da un matrimonio di convenienza, la porta ad affermarsi come donna libera, capace anche di pagare il prezzo della rinuncia alla sua maternità, con l’abbandono del figlio, reso necessario dall’iniqua legislazione dell’epoca.

Che lingua parla Medea? Una lingua affabulatrice dalla patina arcaica, utile ad attivare “un processo di mitizzazione epica della donna” (Marinai, 2011, p. 106), un “volgare arcaico, proprio dei buccelli, dei ripetti cantati ancora oggi nelle sagre contadine dell’Italia centrale” (Fo, Rame, 2000b, p. 1016): “Donne, amiche mée, díteme... come ll’è la donna nòva dello marito meo, che solamente da lontano, ‘na volta, l’aggio veduta e bella... e giovane m’è sembrata” (p. 1018).

Che lingua parla Franca Rame nel prologo? Una lingua che cerca familiarità con il pubblico, che demitizza il testo classico (non era la tragedia il genere più messo sotto accusa dal femminismo, nella sua qualità di luogo di trasmissione, per eccellenza, di un sapere maschile che si impone come neutro e dominante?) per avvicinarsi alle donne, definite “amiche mée”: “Sei in quella certa età, i tuoi figli sono cresciuti, hanno

una loro vita, la loro famiglia, tuo marito ti manda a “morire ammazzata” e tu vuoi veramente morire. Per una donna è assai difficile, quando non è più giovane, rifarsi una vita... e quindi ti attacchi disperatamente a quella che hai” (p. 1015).

Il tema della giovinezza che sfiorisce e condanna alla fine dell'amore è quello che permette di prosaicizzare la tradizione mitica ereditata, una tradizione che viene anche reinvestita di significato, accogliendo la variante, attestata solo in Simonide, del ringiovanimento di Giasone ad opera di Medea: “E qui, c'è il primo sacrificio della donna per l'uomo che ama: per dare vigore, giovinezza e bellezza a Giasone, Medea rinuncia in parte alla propria giovinezza, alla propria avvenenza” (pp. 1014-1015). Ma la giovinezza non è il problema maggiore, perché *Medea* non si vuole una tragedia della gelosia, come mette in guardia il prologo: “Non è il dramma della gelosia e della rabbia, bensì della presa di coscienza, del rifiuto di una legge e di una cultura che vuole la femmina prona e ossequiente ancorché umiliata e offesa” (p. 1016).

“Amare, sacrificare, soccomberci! Questo il destino suo e forse di tutte le donne” (Aleramo, 2003, p. 41), scrive Sibilla Aleramo commentando, in *Una donna*, la parabola della madre, che finirà i suoi giorni in una casa di cura, impazzita dal dolore impostole dal sacrificio di sé, in una vita coniugale segnata dai tradimenti del marito. Sarà proprio il suo controesempio a spingerla a rifiutare lo stesso destino (“Perché nella maternità adoriamo il sacrificio? Donde è scesa a noi questa inumana idea dell'immolazione materna? Di madre in figlia, di secoli in secoli, si tramanda il servaggio” (p. 144). Di pari passo alla progressiva presa di coscienza (anche qui), si fa strada la volontà di formulare per sé una nuova legge (“Avevo formulato la mia legge”); e, quindi, di liberarsi. E questo avviene anche se, per compiere la liberazione, Aleramo avrebbe dovuto rassegnarsi, in assenza di una legislazione adeguata, e in anni in cui vigeva l'autorizzazione maritale (art. 134 dell'antico Codice civile del Regno d'Italia che sarà abrogato nel 1919), a rinunciare a suo figlio, oltre che a quell'istituzione – il matrimonio – che, sola, le avrebbe permesso di vivere, economicamente, dignitosamente.

Il coro delle donne che si vogliono amiche di Medea, e che tentano di farla ragionare, usa innanzitutto l'argomento dell'identificazione: anche noi siamo state tradite, la tua sorte è la nostra sorte, sembrano dire. Un “mal comune” che avrebbe dovuto spingere Medea ad accettare lo stesso destino: scegliere la solidarietà femminile a scapito della realizzazione di sé?; scegliere di adattarsi a quella “legge de lu monno” che, una volta teorizzato un diverso invecchiamento fra i generi, esige dalle donne un assoluto sacrificio, e non contempla rivolte? “Desgraziate che altro non siete”, grida Medea davanti alla constatazione che le donne non solo non intendono ribellarsi, ma hanno fatta propria la legge patriarcale, la legge dell'Altro (“la sò dottrina”). Quasi per contrasto, Medea sceglie la ribellione totale, l'unica forma capace di riscrivere la legge che impone solo rassegnazione e sacrificio: una svolta che contempla l'annientamento di quello che si ha di più caro, nella misura in cui costituisce, al contempo, il giogo più duro – il “basto

de legno duro alla vacca” – che rende più difficile lasciare la prigione (Fo, Rame, 2000b, pp. 1018-1019 e 1021). Senza uccisione – senza rivolta, la stessa che accompagna il movimento delle donne – non c’è liberazione, né affermazione di una donna nuova, che sola può nascere dalle ceneri del vecchio mondo: “Mori! Mori! Pe’ fa’ nascere ‘na donna nova... Mori! Pe’ fa’ nascere ‘na donna nova!”. È la chiusura, come un *refrain*, del testo: una cantata, l’ultima ninna nanna con la quale cullare i propri figli. Perché anche loro rinasceranno dalla rifondazione di questo nuovo mondo.

“Per quello che siamo, per la volontà di tramandare più nobile e più bella in essi la vita, devono esserci grati i figli, non perché, dopo averli ciecamente suscitati dal nulla, rinunziamo all’essere noi stessi...”, aveva scritto Aleramo in *Una donna* (Aleramo, 2003, p. 50).

Riscoperta negli anni Settanta, Sibilla Aleramo costituirà una figura di riferimento per il secondo femminismo, e sarà al centro della teorizzazione del concetto di “sogno d’amore” elaborato da Lea Melandri nel 1988, voce e interprete, nella Milano degli anni Settanta, dei centri del femminismo che fanno pratica dell’inconscio. Una figura di spicco di un femminismo che non si rassegherà alla fine dei suoi anni più gloriosi, e che cercherà vie di continuità con il movimento nella fondazione della Libera Università delle Donne: “un luogo che ha rappresentato [...] la possibilità di dare un seguito a ciò che di più originale aveva indicato il femminismo degli anni Settanta: l’indispensabilità di teoria e pratica, elaborazione del pensiero e trasformazione delle vite” (Melandri, 2000, p. 9). In un corpo a corpo con i testi di Aleramo, Melandri teorizzerà il principio del “sogno grandioso” che accompagna l’origine, quasi come una legge imposta, di ogni donna e nutre il suo immaginario: quella ricomposizione di un’“unità a due, due diversi, maschile e femminile, che si compongono in armonia” (Melandri, 2002, p. 40). Ma cos’è, in fondo, questo sogno se non la copertura dell’eredità, arcaica, di un sistema che esclude le donne, un’altra declinazione della “legge de lu monno”?

4. Conclusioni ed aperture: dare a Giasone il premio Nobel?

Le possibili corrispondenze di questa teorizzazione, che matura nella Milano degli anni Settanta, con la rivendicazione della Medea di Fo e Rame, con l’evoluzione della poetica dei due giullari, oltre che con il cammino, personale, di affermazione di sé che compie Franca Rame (un cammino che aveva compiuto, quasi un secolo prima, Sibilla Aleramo), possono essere lette come la spia di un confronto serrato del mito con il contemporaneo. Un contemporaneo che, nella Milano del 1977, non può essere letto senza la riflessione e l’azione intorno alla condizione femminile. Franca Rame spinge Fo a un confronto inedito con il femminile e il risultato, altrettanto inedito, è una lingua che accoglie l’altro e che, accogliendolo, lo ridefinisce. Se il finale di Medea non ci sembra così aperto come una certa critica ha ipotizzato, evocando

anche la possibilità di un suicidio della protagonista (Cavallaro, 2010, p. 199), aperto è invece lo spazio alla vitalità, nel femminismo italiano, del mito di Medea.

Può essere un caso che, a soli quattro anni dalla prima della *Medea* della Palazzina Liberty milanese gestita dalla Compagnia teatrale di Fo e Rame, veda la luce una *Medea* romana, a firma di Maricla Boggi, la scrittrice che ha fondato, con altre, “l’associazione teatrale ‘La Maddalena’, punta di diamante del femminista romano” (Pucci, 2017, p. 206)? Da un femminismo all’altro, da Milano a Roma – le capitali antagoniste del femminismo di quegli anni – il cammino di Medea continua. Così come è continuato il percorso di Fo e Rame: l’uno è stato insignito dal Nobel; l’altra, dopo un lavoro interminabile di cura delle sue e delle proprie carte, si è ritrovata, nell’insofferenza del ruolo di musa ispiratrice, ad affermarsi, seppur con un ritardo tale da far pensare che, nel gioco di specchi Franca e Medea, entrambe sono state (troppo) al servizio dell’Altro.

Nel 1978, al momento di presentare una delle messe in scena con le quali non solo *Medea*, ma l’intero spettacolo (che è definito significativamente una “progressione logica”) *Tutta casa, letto e chiesa*, che sta muovendo i primi passi di un cammino trionfale che lo avrebbe portato a oltre tremila repliche, Franca Rame, ai microfoni della radio, riassume per il pubblico la parabola di Medea, la quale : “dà [a Giasone] tutto quello che ha, gli dà il suo amore, gli dà due figli, è quella che lo inquadra, e gli dà anche una buona vita e la ricchezza [...] Medea discute, con le sue amiche, sull’ingratitude di questo uomo: con tutto quello che ho fatto io per te, mi sono sacrificata, ti ho dato la mia giovinezza, e ho vinto il vello d’oro, ho ucciso il drago per te, ho ucciso addirittura mio fratello, ho tradito mio padre.”

Il risultato? Si ride e si piange, come sempre quando si parla di donne. Lo dice ancora Franca Rame, dopo aver presentato la storia di Medea attraverso l’originale chiave di lettura – tanto più sentita in quanto di chiara matrice autobiografica – del dramma dell’ingratitude. E la ripresa del tema del Nobel, tema sul quale Rame, come abbiamo visto, ritorna più volte, non può non essere la spia di una chiave di lettura personale (perché “il personale è politico”), utile a rileggere l’immaginario di una’autrice che si rivolta contro il ruolo di “cura” e di “curatrice” nel quale viene relegata:

E tutto questo discorso mi fa un po’ venire in mente quel giornalista che disse a una donna: “ma voi donne parlate tanto ma alla fin fine il premio Nobel, vabbè una su cento” [...] e questa intervistata guardando con molta freddezza il giornalista dice: “sì, è vero, noi raramente prendiamo il premio Nobel, ma la ragione è perché non abbiamo le mogli che ci aiutano”. Infatti Medea ha dato un po’ a Giasone il premio Nobel, e in cambio ne ha avuto solo tristezza e malinconia²⁵.

²⁵ Trascriviamo dalla registrazione presente sul sito delle Teche Rai, l’archivio della radiotelevisione italiana pubblica, consultabile all’indirizzo: <https://www.teche.rai.it/2019/07/franca-rame-racconta-la-sua-medea/> (consultato il 30/05/2022).

Tristezza e malinconia sono gli stessi sentimenti, forse, che hanno accompagnato l'attribuzione, nel 1997, del premio Nobel a un altro "Giasone", meno ingrato, certo, meno egoista, anche. Ma comparabile all'eroe del vello d'oro perché abituato, come questi, a raccogliere, da solo, gli allori di vittorie e di riconoscimenti ai quali non sarebbe arrivato senza Medea.

Bibliografia

Aleramo, S., 1997, *Andando e stando*, Milano, Feltrinelli.

Aleramo, S., 2003, *Una donna*, Milano, Feltrinelli.

Alfonzetti, B., 2010, *Il teatro di Franca Rame e il 1977*, in "Revue des Études italiennes", n. 3-4, juillet-décembre 2010, pp. 230-241.

Barthes, R., 1957, *Mythologies*, Paris, Les Éditions du Seuil.

Bettini M., Pucci G., 2017, *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi.

Bisicchia, A., 2003, *Invito alla lettura di Dario Fo*, Milano, Mursia.

Cavallaro, D., 2010, *Giving Birth to a New Woman. Italian Women Playwrights' Revisions of Medea*, in Bartel, H., Simon, A. (a cura di.), *Unbinding Medea: Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*, London, Legenda.

Cavarero, A., Restaino, F., 2002, *Le filosofie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche*, Milano, Bruno Mondadori.

Cerrato, D. (a cura di), 2016, *Franca, pensaci tu. Studi critici su Franca Rame*, premessa di Dario Fo, Roma, Aracne editrice.

D'Angeli, C., 2006, *L'evoluzione del personaggio femminile nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, in D'Angeli, C., Soriani, S., *Coppia d'arte, Dario Fo e Franca Rame: con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, Pisa, Pisa University Press, pp. 45-55.

D'Angeli, C., Soriani, S., 2006, *Coppia d'arte, Dario Fo e Franca Rame: con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, Pisa, Pisa University Press.

De Beauvoir, S., 1949, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard.

Farrel, J., 2014, *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo-Rame attraverso la storia italiana*, traduzione italiana di Carlo Milani, Milano, Ledizioni; ed. or. 2001, *Dario Fo & Franca Rame. Harlequins of the revolution*, York, Methuen Publishing.

Fo, D., 1987, *Manuale minimo dell'attore*, con un intervento di Franca Rame, Torino, Einaudi.

Fo, D., Rame, F., 1989, *Le commedie di Dario Fo e Franca Rame, VIII: Venticinque monologhi per una donna*, introduzione di Dario Fo, Torino, Einaudi.

Fo, D., 1990, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia, la ragione*, con L. Allegri, Roma-Bari, Laterza.

Fo, D., Rame, F., 2000a, *Prologo a Tutta casa, letto e chiesa*, in Fo, D., *Teatro*, a cura di Rame, F., Torino, Einaudi, pp. 957-962.

Fo, D., Rame, F., 2000b, *Medea*, in *Tutta casa, letto e chiesa*, in Fo, D., *Teatro*, a cura di Rame, F., Torino, Einaudi, pp. 1014-1021.

Fo, D., Rame, F., 2000c, *Lo stupro*, in Fo, D., *Teatro*, a cura di Rame, F., Torino, Einaudi, pp. 1033-1039.

Fusillo, M., 2009, *Le barbarie di Medea: itinerari novecenteschi di un mito*, <http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2009/05/1-fusillo.pdf>.

Günsberg, M., 1997, "Centre stage: Franca Rame's female parts", in Ead., *Gender anche the Italian Stage. From the Renaissance to the Present Day*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 203-242.

Iacoli, G., 2012, *Corpuscoli di Medea. Effetti di riscrittura nella scena italiana recente*, in «Contemporanea», 10, pp. 73-84.

Laporte, S., 2012, “*Dans l’espace scénique vide, une femme*” : *Une lecture des monologues féminins de Dario Fo et Franca Rame*, « La Clé des Langues » [en ligne], Lyon, ENS de Lyon/DGESCO, février 2012.

Lussana, F., 2012, *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie*, Roma, Carocci.

Marinai, E., 2011, *Le insufficienze del contemporaneo. La Medea di Dario Fo e Franca Rame*, in Garcia, A.-L., Girard J. (a cura di), *Qu’est-ce que le contemporain*, Paris, L’Harmattan, pp. 103-112; poi rielaborato in Ead., *Vieni fuori Euripide! La figura popolare di Medea nella mitografia di Fo-Rame*, in Barsotti A., Marinai E., (a cura di), 2011, *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l’arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Corazzano (Pisa), Titivillus, pp. 38-53.

Melandri, L., 2000, *Una viscerabilità indicibile. La pratica dell’inconscio nel movimento delle donne degli anni Settanta*, Milano, Franco Angeli.

Melandri, L., 2002, *Come nasce il sogno d’amore*, Milano, Bollati Boringhieri.

Moreau, A., 1994, *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, Paris, Belles Lettres.

Peja L., 2009, *Strategie del comico: Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*, Firenze, Le Lettere.

Pizza, M., 2006, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, postfazione di Dario Fo e Franca Rame, Roma, Bulzoni.

Pizza, M., 1996, *Il gesto, la parola, l’azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, con una presentazione di Dario Fo, Roma, Bulzoni.

Pucci G., 2017, *Il mito di Medea*, in Bettini M., Pucci G., *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, pp. 24-314.

Puppa, P., Rame, F., 1977, *Da "Isabella" a "Parliamo di donne". Conversazione con Franca Rame*, in Fo, D., *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta.

Puppa, P., 1978, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio.

Puppa, P., 2014, *La scrittura femminile di Franca: la paura del tragico*, in "Cuadernos de Filología Italiana", 21, 2014, pp. 295-305. <https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/issue/view/2657>

Rame, F., 2000, *Introduzione*, in Fo, D., *Teatro*, a cura di Rame, F., Torino, Einaudi, pp. VII-VIII.

Rame, F., Fo, D., 2009, *Una vita all'improvvisa*, Parma, Guanda.

Rame, F., 1976, *Due parole con Franca Rame*, in <http://www.archivio.francarame.it/archivioforame\CULT\1976\ARTG\015673>

Rame, F., *Da "Isabella" a "Parliamo di donne". Conversazioni con Franca Rame*, in Fo, D., *Il teatro politico di Dario Fo*, Milano, Mazzotta, 1977, pp. 129-148

Rubino, M., De Gregori, C., *Medea contemporanea (Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici)*, Genova, Erredi Grafiche Editoriali-Università di Genova.

Saraceno, C., 1994, *Femminismo*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Roma, Treccani: https://www.treccani.it/enciclopedia/femminismo_%28Enciclopedia-delle-scienze-sociali%29/

Scattina, S., "Accetto di essere chiamata "attrice", ma con l'aggiunta di qualche altra definizione. Franca Rame si racconta", in *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, in «Arabeschi», n. 14, luglio-dicembre 2019: <http://www.arabeschi.it/43-accetto-di-essere-chiamata-attrice-ma-con-laggiunta-qualche-altra-definizione-franca-rame-si-racconta/>

Tellini, G., 2012, *Storie di Medea. Attrici e autori*, Firenze, Le Lettere.

Tellini, G., 2018, *Tutta casa, letto e chiesa. Dario Fo e Franca Rame tra farsa e tragedia*, in "Studi italiani", XXX, 2, pp. 91-102.

Urbani, B., 2013, *Jongleurs des temps modernes. Dario Fo et Franca Rame*, Aix-Marseille, Presses Universitaires de Provence.

Valentini, C., 1997, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli.

Zancan, M., 1998, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi.