

## LA SCRITTURA E I LINGUAGGI NEL TEATRO DI DARIO FO E FRANCA RAME

### WRITING AND LANGUAGES IN THE THEATRE OF DARIO FO AND FRANCA RAME

Anna Palma

Universidade Federal de Minas Gerais Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil  
[floripalma@gmail.com](mailto:floripalma@gmail.com)

Amanda Bruno Mello

Universidade Federal de Minas Gerais Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil  
[amanda.bruno.mello@gmail.com](mailto:amanda.bruno.mello@gmail.com)

**Riassunto:** Dario Fo e Franca Rame sono stati i teatrologhi italiani più riconosciuti della seconda metà del Novecento, famosi per la loro arte popolare e impegnata, che intendeva far riflettere – e, di conseguenza, emancipare – attraverso la comicità. Questo lavoro pretende discorrere sul loro processo creativo e la conseguente scrittura dei testi teatrali, a partire principalmente dalla lettura della tesi di Maria Teresa Pizza, intitolata “Al Lavoro com Dario Fo e Franca Rame: Genesi e composizione dell’Opera Teatrale.” Per il caso di Fo, la creazione risulta indissociabile dal ludico e dalla quotidianità, l’esperienza creativa è un continuum non solo temporale, ma anche spaziale e transmediale. Nel caso di Rame, invece, la creazione si basa su una particolare sensibilità al ritmo della scena e un’ottima capacità di improvvisazione, alla quale segue un lavoro continuo di rielaborazione e perfezionamento dell’opera, il quale ha dato origine non solo alle numerose pubblicazioni della coppia, ma anche ad un archivio *on-line* con oltre 5 milioni di documenti sulle loro opere, nel rispetto della molteplicità dei linguaggi coinvolti sia nella creazione che nella realizzazione di ogni loro testo.

**Palavras-chave:** Teatro; Dario Fo; Franca Rame; Scrittura; Semiotica

**Abstract:** Dario Fo and Franca Rame were the most recognized Italian teatrologists of the second half of the twentieth century, famous for their popular and committed art, which intended to provoke people to reflect – and, consequently, emancipate – through comedy. This work aims to talk about their creative process and the consequent writing of theatrical texts, starting especially from the reading of the thesis of Maria Teresa Pizza, entitled “At Work with Dario Fo and Franca Rame: Genesis and composition of the Theatrical Work.” For Fo’s case, creation is inseparable from playful and everyday life, the creative experience is not only a temporal, but also a spatial and a transmedia continuum. In the case of Rame, instead, the creation is based on a particular sensitivity to the rhythm of the scene and an excellent capacity for improvisation, followed by a continuous labor of remaking and perfecting the work, which gave rise not only to the couple’s numerous publications, but also to an online archive with over 5 million documents on their works, respecting the multiplicity of languages involved both in the creation and in the execution of each of their texts.

**Keywords:** Theatre; Dario Fo; Franca Rame; Writing; Semiotics

Il corso intitolato “Discorso e oralità nelle opere di Dario Fo” ha creato per noi l’occasione per approfondire gli studi e le letture sul teatro di Fo e Rame e sul genio creativo che li contraddistingue, riconosciutogli anche, nel 1997, con il *Nobel* della Letteratura. Premio ricevuto da Dario e esteso a Franca e che provocò reazioni e critiche appassionate riguardo alla scelta della giuria di Stoccolma visto che, all’epoca, gli studi di letteratura in Italia ignoravano quasi totalmente la coppia di autori-attori come oggetto di ricerca specifico dell’area, e nei programmi scolastici la loro opera, così come le notizie sulla loro esistenza a servizio dell’arte popolare e impegnata, erano generalmente assenti.

La scoperta delle loro appassionanti biografie e, con esse, della censura che subirono in diversi e lunghi momenti delle loro carriere, le persecuzioni e anche le violenze (terribili nel caso di Franca e senza mai che la giustizia abbia identificato e condannato i responsabili), fanno nascere il sospetto che l’Italia non era poi un paese tanto democratico come si voleva far credere e come ci insegnavano nelle scuole e come mostravano gli ambienti sociali e familiari, i media e così via. Altre storie poco raccontate o totalmente sommerse, di resistenza e coraggio, di culture alternative e lotte per un’educazione realmente popolare erano nascoste dalla Storia denominata ufficiale, ossia quella utilizzata per educare una nazione.

Dario Fo (Sangiano, 24 marzo 1926 - Milano, 13 ottobre 2016) è uno scrittore, attore (o giullare come si definiva), pittore che si dilettava anche con esperienze nel cinema, musicista per i suoi spettacoli, sempre compromesso sia con la valorizzazione delle arti popolari, nel riscattare dal dimenticatoio la figura del giullare e il suo ruolo nella coscientizzazione politica durante il Medioevo (sarà con *Mistero Buffo* che Fo si consacra come autore internazionalmente), sia nella militanza politica per mezzo del teatro nelle fabbriche occupate durante gli scioperi degli anni ‘70, in Italia (il tutto sempre insieme a Franca Rame). Ma sarebbe impossibile qui sintetizzare tutta la produzione e la vita di Dario e Franca. Vogliamo comunque menzionare nuovamente il premio *Nobel* di Letteratura conferitogli nel 1997 con la *Prize motivation*: “who emulates the jesters of the Middle Ages in scourging authority and upholding the dignity of the downtrodden” [chi emula i giullari del Medioevo flagellando le autorità e difendendo la dignità degli oppressi]<sup>1</sup> (FO, *s/p traduzione nostra*). Si tratta certamente di un’eccellente sintesi della persona Dario Fo e di tutta la sua opera che, però, mette in risalto la militanza della sua produzione in detrimento della sua singolare poetica, propria degli autori di grande genio. I suoi testi, in effetti, sono il risultato sincretico di ricerche storico-sociali e linguistiche, e prendono forma inizialmente attraverso disegni e dipinti sempre in movimento, musiche e canzoni, e che poi sono completati dal “testo” propriamente detto.

La lettura della tesi di Maria Teresa Pizza è stata fondamentale per intendere l’ampiezza e l’originalità di questa poetica e di come non possa essere considerata separatamente dalla stessa persona di Fo e, di conseguenza, dalla sua vita. E non si tratta di un concetto banale o tautologico del processo creativo, ma di qualcosa che a pensarci provoca una continua meraviglia. Dario è stato, fino all’ultimo giorno di vita, una persona che osservava attentamente il mondo, tutti i giorni, con la meraviglia di un bambino che ancora ha molto da imparare<sup>2</sup>. Ci ricorda, in certo modo, la capacità attribuita da Leopardi ai popoli dell’antichità nel descrivere la Natura e che, secondo l’autore di Recanati, ancora sarebbe presente nei fanciulli prima della corruzione realizzata dalla civilizzazione<sup>3</sup>. Solo gli antichi potevano realizzare, quindi, una vera poesia (o una vera arte, in un senso più ampio).

<sup>1</sup> Testo disponibile in: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/fo/facts/>

<sup>2</sup> Jacopo Fo, nel suo ultimo libro *Com’è essere figli di Franca Rame e Dario Fo*, parla dell’ultimo lavoro a cui si stava dedicando suo padre, su Charles Darwin, e di come davanti alla morte era affascinato dalla “incredibile, improbabile evoluzione delle creature viventi”, arrivando a dipingere una sessantina di quadri su questo tema (Fo 19).

<sup>3</sup> Circa la corruzione dell’arte in Leopardi, vedere *Lo Zibaldone di Pensieri*, specialmente gli autografi da 1 a 5, disponibili in italiano e portoghese in: <http://www.zibaldone.cce.ufsc.br/obra/index.php>

Maria Teresa Pizza ha scritto la sua tesi di Dottorato - ottenuto nel 1998 presso l'Università di Roma "La Sapienza" - intitolata "Al Lavoro con Dario Fo e Franca Rame. Genesi e composizione dell'Opera Teatrale",<sup>4</sup> come ricerca di campo realizzata convivendo quasi diariamente, per quattro anni, con i due artisti. In questo modo la ricercatrice ha avuto la possibilità di assistere direttamente al loro processo creativo, dalle prime idee fino alla realizzazione degli spettacoli, scrivendo un diario con le annotazioni di tutte le attività alle quali partecipava nella casa Fo e Rame. Pizza, nell'Introduzione del suo lavoro, delimita come elemento di partenza della sua ricerca "cogliere le motivazioni che sono alla base della genesi dell'opera teatrale [...] [che] appaiono sostanzialmente incorporate, incarnate cioè nella stessa dimensione corporea dell'attore-autore" (Pizza 3). E subito dopo rafforza l'importanza del diario per l'osservazione dell'"organismo" Fo-Rame durante la sua giornata, inseparabile dalla "macchina teatrale" Fo-Rame.

Un altro aspetto fondamentale per quello che vorremmo sottolineare in questo articolo, sottolineato dalla stessa ricercatrice, è l'importanza dell'articolazione degli spazi domestici e, più in generale, dell'ambiente attraversato e strutturato dagli artisti "(il laboratorio, la cucina, il salotto, il giardino, il circondario, le campagne, le camere da letto, l'albergo, la biblioteca, le librerie, i teatri, ecc.), in cui si dispiega un *continuum* della esperienza creativa" (Pizza 4). Tali collocazioni ci fanno riflettere sulla predominanza del lato ludico sia nella conoscenza del mondo da parte di Dario e Franca, sia nella costruzione del discorso che ne determinava la poetica della creazione artistica.

Considerato sotto questi aspetti è il teatro che diventa vita ma non nell'accezione pirandelliana del fingimento borghese, in cui le maschere quotidiane ci allontanano dal mondo, ma in un senso totalmente opposto, secondo noi. Ossia, nella ricerca incessante della percezione del mondo vivendolo intensamente, nelle multidimensioni di tempo-spazio costruite da differenti semiosi, una ricerca che non è altro se non la volontà di abbattere le ideologie che influenzano la percezione nelle nostre società.<sup>5</sup> Per questo motivo lo spazio quotidiano diventa, allo stesso tempo, parte del meccanismo di creazione e il linguaggio verbale costituisce appena uno tra i tanti linguaggi o le tante dimensioni, essendo la loro casa trasformatasi in un laboratorio permanente per la coppia Rame e Fo:

ad esempio, nell'arco di una giornata [Fo] attraversa tutti i luoghi della casa occupandoli con gli strumenti del suo lavoro: carte, colori, pennelli, tavolozze [...] si sposta continuamente dedicandosi per intervalli di tempo più o meno lunghi a diverse attività: scrittura, lettura, pittura, disegno, visione dei suoi documenti audiovisivi ecc. (Pizza 4).

Pizza cita un articolo di Lamberto Maffei intitolato "Il cervello di Dario Fo. Gesto teatrale e parola tra i neuroni" e pubblicato nel n. 793 di *Tuttoscienze*, *La Stampa* del 29 ottobre 1997. Nel brano citato, il neurobiologo della Scuola Normale Superiore di Pisa considera quello di Dario Fo "un fantastico cervello motorio", rallegrandosi per il fatto che, finalmente, un premio importante come il *Nobel* di letteratura fosse stato conferito a "una grande mente a prevalenza motora" (Maffei *qtd. in* Pizza 8). A questo punto non possiamo che ricordare anche la teoria delle intelligenze multiple di Gardner, che distingueva otto differenti tipi di intelligenza: linguistica; logico-matematica; spaziale; musicale; corporale e cinestetica; intrapersonale; interpersonale e naturalistica. E intendiamo che il cervello motore

<sup>4</sup> Disponibile in: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=995&IDOpera=175>

<sup>5</sup> Sempre nell'Introduzione, che può essere considerata anche una sintesi del suo lavoro di ricerca, Marisa Pizza utilizza l'espressione "passaggi transmidiali" per descrivere la mudanza dei media per la quale Fo passa durante uno stesso giorno di lavoro, e che sono: dialogo, scrittura, pittura e gesto. E subito dopo descrive la relazione molto specifica che Dario ha con la scrittura, visto che lui ha una "complessa dimensione fisica, pittografica", essendo che anche la sua scrittura alfabetica sembra più con un disegno, ossia conserva "una prossimità con l'immagine, con le scritture ideografiche" (Pizza 5).

si estende a più di una delle intelligenze annoverate da Gardner.

Questo modo speciale che ha Fo di “tradurre” il mondo circostante che ha chiamato l’attenzione anche di un neurobiologo rinomato, e l’originalità con la quale lo trasmette nel suo teatro e in tutti i linguaggi di cui è costituito, ancora un’altra volta tendono ad indicare che siamo in presenza di una totale coincidenza o identità fra la poetica delle opere di Fo e la sua persona. Utilizzando la terminologia di Torop per la sua analisi cronotopica, possiamo dire che il “cronotopo metafisico”, ossia quello della concezione dell’autore e relativo alla sua interpretazione o mentalità coincidono, in Fo, con la poetica delle sue produzioni artistiche in maniera indissolubile. Oltre a ciò, il “cronotopo topografico” non sarebbe appena un elemento da analizzare per comprendere tempo e spazio di un testo artistico, ma la maniera con la quale interpretare la stessa concezione dell’autore e del suo teatro, giacché è da questa dimensione creativa che il teatro è generato e, considerando quanto esposto fin qui, il teatro di Fo e Rame in modo specifico.

Una tale poetica si riflette nel discorso presente nelle opere della coppia.<sup>6</sup> Possiamo quindi dire che mentalità, poetica e discorso fanno parte della maniera di essere di Dario Fo e Franca Rame e della loro attuazione politica e sociale, giacché l’arte come discorso è sempre frutto di scelte politiche. La valorizzazione della cultura popolare è senza dubbio una delle principali preoccupazioni politiche dei nostri attori-autori, concomitantemente alla creazione e alla realizzazione di uno spettacolo che comunichi divertendo, per esempio attraverso il riscatto del teatro popolare e della figura del giullare, di cui si è già parlato. Testimonianze concrete delle idee appena espresse si possono trovare nel secondo capitolo di *Fabulazzo*, pubblicato nel 1992, intitolato “Anarchico Arlecchino”, e in cui sono raccolte una serie di articoli di Dario e interviste da lui rilasciate e dai quali è possibile estrarre la sua concezione di teatro.

Nel testo intitolato “Né regole né modelli fissi”, per esempio, Fo parla del teatro popolare e dei suoi meccanismi, del teatro come spettacolo quindi come diversione, di quello “militante” in contrapposizione a quello borghese, degli spazi alternativi di tradizione popolare, dei concetti di “quarta parete”, “a parte”, “incidente”, del “rappresentare” che per lui sarebbe sempre un “a parte”, della cultura come un’esigenza collettiva della partecipazione; e ancora del coinvolgimento come dato razionale, come visione di mondo. Conclude questi pensieri affermando che il teatro di problemi collettivi è obbligatoriamente epico, anzi che tutto il teatro popolare è epico.

Un altro articolo rilevante per capire la visione dell’arte difesa da Dario Fo è “Teatro e dialetto”, in cui viene illustrata l’importanza del gesto e dell’azione scenica nella sua totalità, tanto o più della parola (concetto basato su Lecocq e Parenti come Fo stesso sottolinea). Questo testo è dedicato in modo specifico a Ruzante e alla sua maniera di utilizzare il dialetto nel teatro che, nell’analisi di Dario, viene “ingranato” in un modo tale che tagli, sostituzioni, cambio del suono e così via diventano azioni impossibili da realizzare (Fo 89). Sempre in questa intervista ci insegna l’importanza di recitare una frase a partire dal corpo, essendo che l’attore deve assumere l’attitudine del carattere e la condizione del personaggio prima di emettere il suono della battuta, e per far ciò è necessario realizzare un “breve preambolo mimico”. Questo perché Ruzante è un autore, secondo Fo, che non può essere recitato con la faccia. Ma è nell’articolo “Nel nostro parco teatrale” del 1981, nel quale è presente la definizione di “scrittura teatrale”, o meglio, di ciò che manca e non è insegnato in una scrittura teatrale, che troviamo quella che può essere considerata la sintesi del processo creativo del nostro autore:

[...] non esiste una Facoltà che insegni la scrittura teatrale, con tutto ciò che comporta, cioè saper immaginare uno spazio scenico, scrivere oltretutto le parole

<sup>6</sup> Qui ci riferiamo al concetto di Poetica come Discorso, che è parte della tesi sviluppata da Meschonnic nel suo libro *Poética de Traduzir* (2010).

anche i gesti, i toni, le frasi da pronunciare a grande proiezione, e quelle da sproloquiare, buttar via, il contrappunto delle azioni sulle parole e viceversa. Sapere come si articola una scrittura da recitare in proscenio o sul fondo, camminando, restando seduti, sdraiati, o andando in altalena. Recitare dentro la luce diffusa, con luci di taglio, in controluce. Con ritmi cadenzati o discorrendo senza punte elevate. Appiattendolo le tonalità, schiacciando ogni birignao, oppure inventando cantilene. (Fo 96)

La difficoltà di poter trasporre i tanti linguaggi o semiosi coinvolti in uno spettacolo teatrale nell'unico formato della lingua verbale scritta, ci fa intuire che quello che Dario Fo si proponeva era anche rimediare a questa impossibilità pratica di dover spiegare tutto con le parole. E forse anche di voler sottolineare le inevitabili perdite nel tentativo di catturare tutto uno spettacolo teatrale in un testo scritto, anche se sembra voler sottintendere che nel teatro popolare tutti questi meccanismi sono stati sempre insegnati e trasmessi. Ma la prima parte della citazione ci avverte anche dell'importanza di saper immaginare uno spazio scenico, che è quello poi che lui realizza utilizzando gli spazi che occupa nelle sue giornate, come descritto anteriormente. Immaginando e allo stesso tempo registrando con multiple tecniche visivo-acustiche tutti gli elementi della sua composizione finale ottenendo una vera e propria orchestra di sensazioni e emozioni che, uscendo dalla sua mente si vanno a materializzare per mezzo di disegni, pitture, annotazioni, frasi recitate ad alta voce, canzoni, gesti, il tutto dialogando concomitantemente con lo spazio circostante in cui prendono corpo, con le persone che lo abitano e gli oggetti che ne fanno parte, e che a loro volta ritornano a influenzare e a rimodellare il processo creativo in un dialogo costante.

Molto interessante, per le riflessioni fin qui collocate, ci è sembrato l'articolo di Rodrigo Alves Nascimento intitolato "Iuri Lotman e a semiótica do teatro", viste le originali osservazioni di Lotman sul tema. Iniziando dalla definizione del teatro, considerato dal linguista russo come una vera e propria "enciclopedia della semiótica" e seguendo nella scia degli studi di teatro realizzati dai ricercatori del Circolo Linguistico di Praga degli anni 1930-40 che sottolineavano, per esempio, la molteplicità dei significati che un segno può assumere in teatro.

Tra gli articoli di Lotman citati da Nascimento, ci sono *Il teatro e la teatralità nella composizione della cultura degli inizi del secolo XIX* e *La scena e la pittura come dispositivi codificatori del comportamento culturale dell'uomo agli inizi del secolo XIX*, scritti entrambi nel 1973. In essi sarebbe presente uno sforzo dello studioso di semiótica per definire "uma 'poética do comportamento humano' em que Lotman concebe o comportamento individual como categoria histórica [...] e demonstrando como sistemas semióticos podem exercer influência sobre a vida cotidiana" (Nascimento 9). Ancora, citando un altro articolo, *Semiótica della scena*, leggiamo "[...] a semiótica é, portanto, uma ciência profundamente social. Desse modo, como a arte é meio de relação e conhecimento, ela é por natureza semiótica. E o é, por consequência, o teatro - forma de arte então pouco trabalhada nos estudos semióticos" (Lótman 401 *qtd. in* Nascimento 10).

Se Lotman considerava il teatro una vera e propria "enciclopedia della semiótica", potremmo senza troppi indugi definire Dario Fo come l'enciclopedico del teatro per eccellenza, che ci insegna, dimostrandolo con tutto il suo vivere, con il creare e realizzare il teatro, che la semiótica teatrale nel suo complesso dovrebbe sempre tener conto dei distinti codici che la compongono sia nell'essere creata e trascritta, sia nell'essere trasmessa e insegnata. Spesso, invece, tutti i vari codici utilizzati durante il processo creativo e che possono essere realizzati in uno spettacolo teatrale sono ricondotti alla scrittura delle battute e delle didascalie e a volte a qualche immagine dentro il formato di un libro. E quindi il testo teatrale che ritroviamo scritto in un libro non è appena che una sua versione incompleta del testo stesso.

La consapevolezza dell'insufficienza del testo teatrale potrebbe portare al suo

abbandono o almeno alla sua noncuranza, ma nel caso della coppia d'arte succede esattamente il contrario: proprio perché è insufficiente, la scrittura deve essere frequentemente aggiornata, aggiustata. Mentre Dario creava a partire da diverse semiosi, Franca Rame (Parabiago, 18 luglio 1929 - Milano, 29 maggio 2013) lavorava quotidianamente sui testi degli spettacoli, sia oralmente, direttamente sul palcoscenico, sia per iscritto, aggiungendo, tagliando, cambiando i ritmi dei copioni. Lei racconta che

Dario dice che ho come un terzo occhio, un fiuto speciale per il teatro. Forse dipende dal fatto che ho cominciato a recitare fin da quando ero piccolissima. Ho dentro di me, proprio come un sesto senso, il ritmo, il tempo del teatro, delle pause e della recitazione. Mi rendo immediatamente conto se un pezzo, una battuta regge, sta in piedi. Sono in un certo senso la peggior critica dei lavori di mio marito perché, implacabile e severa, sono la prima a leggerli e a evidenziare le parti deboli, quelle da eliminare, le lungaggini o a chiedergli di dare una svolta al testo, di riprenderne lo svolgimento con un'altra chiave, con un'altra prospettiva. Solo l'unica persona che può dirgli onestamente quello che pensa, che sente. Qualche volta lo mando in crisi, qualche volta facciamo delle litigate tremende, ma poi Dario accetta le mie critiche anche perché sono fatte onestamente, con coscienza e alla fine, 99 volte su cento, ho ragione! (Rame *qtd. in* Varale 18)

Questo fiuto speciale, questo terzo occhio non è un colpo d'ala improvviso, ma il risultato di un lavoro costante. Marisa Pizza, che ha accompagnato le prove, il debutto e le prime presentazioni di *Al diavolo con le zinne* spiega che Rame aveva sempre un margine di improvvisazione e che, sulla scena, misurava tutto il tempo le reazioni del pubblico, andando spesso "fuori testo", ma mantenendo il registro linguistico e la struttura epica dello spettacolo. L'andare fuori testo poteva essere motivato appena dalla sensibilità dell'autrice-attrice, ma serviva anche a contornare eventuali imprevisti e a guidare gli attori nel caso in cui, per esempio, uno di essi dimenticasse o ritardasse la battuta.

Quello che succedeva durante una presentazione non veniva subito scartato, come spesso avviene per le improvvisazioni. Rame, sempre secondo Pizza, registrava ogni serata e poi le riascoltava per capire le reazioni del pubblico, a partire dalle quali cambiava ritmo, fissava improvvisazioni, tagliava o aggiungeva della battute ecc. Il suo lavoro, perciò, non solo era continuo e attento ad ogni particolare, ma soprattutto era mosso da un profondo rispetto verso il pubblico, che fungeva da guida per i cambiamenti operati nei copioni.

Non bisogna imitare i toni, non bisogna recitare, non si deve essere freddi, ma l'importante sono le intenzioni e il comunicare con il pubblico e ci si può arrivare solo, individuate le intenzioni, facendo proprio il testo che si va interpretando. [...] Il comico è un'arte di precisione matematica. Se il pubblico, che bisogna ascoltare sempre, non risponde, non ride ai momenti dovuti, allora bisogna stringere, tagliare, correre, anche lì direttamente in scena perché è lì che ogni volta si misura il testo e la sua efficacia. (Rame *qtd. in* Pizza 43)

La sensibilità di Franca Rame, perciò, origine ad un lavoro di precisione. Pizza racconta ancora che il suo copione era tutto segnato con pennarelli colorati, con segni che indicavano i toni e i ritmi, facendo le veci di una partitura ritmica. La punteggiatura da lei usata non era quella dell'italiano letterario, ma del tutto teatrale: "È una punteggiatura sui fiati e sulle pause: dà il tono di voce al pensiero scritto.", perché quello che importa è l'intenzione, non la parola.

Paradossalmente, per registrare sulla carta queste intenzioni ci vuole un lungo e continuo lavoro di riscrittura del copione, soprattutto a partire dal momento in cui verranno pubblicati. È sempre stata lei a curare le edizioni della loro opera, come racconterà a Farrell (2013). Fu lei che consegnava un manoscritto, che lei batteva (prima a macchina e poi al computer), inserendo poi tutte le didascalie. Nel caso delle *pièces* già andate in *tournee*, lei

riprendeva le registrazioni delle ultime serate e a partire da esse aggiornava il testo scritto. “Il testo finale, dopo mesi di repliche, è molto diverso da quello originale, a volte quasi irriconoscibile.” (Rame *qtd. in* Farrell 1150)

È possibile paragonare le diverse stesure di uno stesso spettacolo nell’archivio *on-line* organizzato da Rame, sul quale ci sono oltre 5 milioni di documenti.<sup>7</sup> Per darne un esempio, il primo copione di *Tutta casa, letto e chiesa*, del 1977,<sup>8</sup> è composto da nove monologhi, e probabilmente la presentazione dei testi veniva fatta a soggetto, giacché non c’è nessun prologo. L’ultima edizione dello stesso spettacolo, pubblicata nel 2006 da Fabbri Editore,<sup>9</sup> è a sua volta composta da sei monologhi e ben tre prologhi, uno allo spettacolo, uno al monologo *Contrasto per una sola voce* e un altro al monologo *Medea*. Inoltre, è possibile vedere come *Una donna sola* e *Il risveglio*, i testi più riusciti dello spettacolo, siano stati ampliati nel corso degli anni.

L’archivio va, secondo un testo pubblicato da Pizza per l’anniversario di un anno della morte di Rame (*on-line*), inteso come un’impresa autoriale:

Un patrimonio documentario multimediale che, a partire dalla antica tradizione della compagnia teatrale ‘Famiglia Rame’, raccoglie l’intera produzione artistica di Fo-Rame, costantemente rivolta all’impegno civile e politico. Un lavoro che si presenta come un’opera d’autore, per la lungimiranza e la sensibilità archivistica di Franca Rame che qui rivela una capacità di impresa culturale al femminile non ancora pienamente riconosciuta.

Tornando all’argomento dell’edizione, per la pubblicazione spesso bisognava tradurre i brani in dialetto, non perché fossero rappresentati in italiano, ma perché, anche senza le altri semiosi della scena, il contenuto del testo risultasse comprensibile al lettore o a chiunque lo volesse mettere in scena. È sempre Franca ad occuparsi di questo:

Con la traduzione Dario non mi ha aiutato in nulla. Tutto quello che mi dice è: ‘Pensaci tu’. Ogni volta che c’è un problema nella scrittura di un testo da pubblicare: ‘Fai tu’. ‘Fai tu, fai tu.. va a finire che lo firmo io!’, gli dico sempre ridendo. Sulla mia tomba voglio che sia scritto: ‘qui giace Pensaci tu’.” (Farrell 1279)

Ciò nonostante, il suo nome all’inizio non figurava quasi mai nei libri. Solo a partire dal tredicesimo volume della loro opera, pubblicato nel 1996 da Einaudi, e solo dopo la richiesta esplicita di Fo, la collana “Le commedie di Dario Fo” diventa “Le commedie di Dario Fo e Franca Rame”. Benché in ritardo, questo cambiamento ci sembra fondamentale. Non sempre si riesce a capire quale ruolo ognuno di loro abbia svolto nella redazione di ogni singolo testo, ma la loro arte è collettiva. Sono ancora pochi gli studi filologici sull’autorialità della Rame, tra i quali si può menzionare quello eseguito da Fabio Contu nel 2017 come tesi di dottorato, intitolato *Zona Franca (Rame)*. Tuttavia, come dice lo stesso Contu, separare i loro meriti ci sembra difficile, nonché inutile. A questo proposito, Farrell (10) spiega: “la loro è stata una collaborazione profonda, duratura e proficua. Scindere il contributo dell’uno o dell’altra è un compito difficile e forse inutile. Il meglio che si possa fare è mantenere ben presente la doppia natura del loro lavoro”.

Può darsi che uno dei motivi del successo riscontrato dalla loro opera sia stato proprio la complementarietà delle loro caratteristiche come artisti: se da una parte Dario ha un’intelligenza motoria e visuale e non smette mai di creare, di avere nuove idee a partire da qualsiasi spunto della quotidianità, dall’altra Franca ha un’intelligenza ritmica e lavora ostinatamente per rielaborare e perfezionare i loro spettacoli, oltre che per revisionarli,

<sup>7</sup> Disponibile su: [www.archivio.francarame.it](http://www.archivio.francarame.it)

<sup>8</sup> Disponibile su: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=25355&IDOpera=182>

<sup>9</sup> Disponibile su: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=27717&IDOpera=182>

editarli, pubblicarli, archivarli, renderli disponibili *on-line* ecc.

L'archivio, oltre che ad essere fondamentale per la memoria e la diffusione della loro opera, ci da anche la possibilità di osservare le diverse modifiche subite da uno spettacolo, ovvero di farci perdere la mania del testo definitivo e di accedere allo spirito della loro poetica, in cui coesistono diversi originali e diverse possibilità di materializzare una stessa idea. L'archivio mostra non solo l'instabilità delle loro *pièces*, ma soprattutto la loro attenzione nei confronti degli spettatori, il loro impegno sociale, la loro voglia di parlare del proprio tempo, di raggiungere un pubblico numeroso e diverso, di fare riflettere attraverso la comicità. Anche se con intelligenze di tipo diverso e con ruoli spesso diversi, si può dire che la poetica risultante della loro collaborazione è unica e possibile solo grazie al lavoro collettivo. La diversità degli originali, tra l'altro, rinforza la collettività del lavoro teatrale, come esplicita Chartier nel suo testo "Publicar Shakespeare", edito nel 2014 in Brasile, secondo il quale la ricerca platonica per l'originale unico e completo di testi teatrali cancella la collettività della scena e mette in risalto l'individualità della letteratura.

## Riferimenti

Chartier, Roger. "Publicar Shakespeare". In: Chartier, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: UNESP, 2014, p. 271-294.

Contu, Fabio. *Zona Franca (Rame)*. 2017. Università di Siviglia. Tesi dottorale.

D'Angeli, Concetta. "Franca Rame, l'ombra". In: Cerrato, Daniele (a cura di). *Franca, pensaci tu. Studi critici su Franca Rame*. Canterano: Aracne Editrice, 2016, p. 17-30.

Farrell, Joseph. *Franca Rame: non è tempo di nostalgia*. Firenze: Della Porta Edizioni, 2013.

Farrell, Joseph. *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo/Rame attraverso la storia italiana*. Milano: Ledizioni, 2014.

"Figlio di due giganti: Vita con Franca Rame e Dario Fo". *Il Fatto Quotidiano*. 20/09/2019. Roma, Anno 11, n° 259, p. 19.

Fo, Dario. *Fabulazzo: Il teatro, la cultura, la politica, la società, i sentimenti: articoli, interviste, testi teatrali, fogli sparsi, 1960-1991*. Milano: Kaos Edizioni, 1997.

Leopardi, Giacomo. *Zibaldoni di Pensieri*. Traduzione al portoghese brasiliano di Tânia Mara Moyses, Andréia Guerini e Anna Palma. 4 jun. 2019. <http://www.zibaldone.cce.ufsc.br/obra/index.php>

Maffei, Lamberto. "Il cervello di Dario Fo: gesto teatrale e parola tra i movimenti". *Tuttoscienze*. 29/07/1997. Disponível em: <http://www.artico.name/testi/ts99/971029.shtm>

Meschonnic, Henri. *Poética do Traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suelte Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Nascimento, Rodrigo Ales de. "Iuri Lótman e a Semiótica do Teatro". *Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso*, São Paulo, 14.3 (2019). Portal Scielo. 03/07/2019. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2176-45732019000300199](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-45732019000300199)



Pizza, Maria Teresa. *Al Lavoro com Dario Fo e Franca Rame: Genesi e composizione dell'Opera Teatrale*. 1998. Università degli Studi "La Sapienza". Tesi dottorale. 04/07/2019. <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=995&IDOpera=175>

Pizza, Maria Teresa. "Franca Rame un anno dopo". *il manifesto*. 29/05/2014. Disponível em: <http://ilmanifesto.it/franca-rame-un-anno-dopo/>

Torop, Peeter. *La traduzione totale*. Traduzione di Bruno Osimo. Milano: Hoepli, 2010.

Varale, Silvia. "Nel laboratorio di Dario Fo e Franca Rame. 1 – A colloquio con Franca, un'operosa ape regina". In: D'Angeli, Concetta; Soriani, Simone (a cura di). *Coppia d'arte Dario Fo e Franca Rame*. Pisa: Edizioni Plus, 2006.

Recebido em: 21 de agosto de 2019

Aceito em: 20 de novembro de 2019

Publicado em: Dezembro de 2019