Laura Peja

Prendersi cura della storia e della memoria come atto politico

Franca Rame tra scena e archivio

L'anno è il 2011. Il luogo è Santa Cristina di Gubbio, la Libera Università di Alcatraz fondata da Jacopo Fo nel 1982 dove sono arrivati i materiali dell'Archivio Fo-Rame: faldoni, disegni, dipinti, maschere, oggetti e arredi tra cui si muovono Dario e Franca. La "formica" – così si definisce – che ha creato questo archivio, Franca, 82 anni e una indomita energia vitale, si muove, indaffarata e orgogliosa; a cadenze regolari (e frequenti) è chiamata dal marito perché lo raggiunga dove di volta in volta si sposta, richiesta cui ella non si sottrae. Intanto mostra alla camera la quantità di materiali raccolti. Apre diversi armadi: "D", "D". I documenti contenuti nei faldoni contrassegnati dalla lettera D sono stati digitalizzati, spiega. A un tratto si ferma davanti a quella quantità di materiali, quasi incredula e come a se stessa dice: «Madonna, ma io come ho fatto?... Le donne sono capacissime di portare avanti una mole di lavoro come questa senza piangere troppo!». Qualche attimo dopo: «C'è ovunque la mia calligrafia...» e, rivolgendosi a chi la accompagna: «Mi fa una grande emozione vedere tutti questi faldoni con la mia calligrafia... mi fa veramente... non posso dire di non aver tenuto molto al lavoro di Dario... e anche al mio...»[1].

Mi pare che queste poche sequenze di un documentario girato a meno di due anni dalla sua morte bastino a dare un'idea della postura con cui Franca Rame si è generalmente mossa nella sua attività di archivista, ma direi anche più in generale in quella di teatrante a tutto tondo, lavorando per oltre mezzo secolo dentro e fuori dai teatri, in molteplici vesti tra cui almeno quelle di attrice, drammaturga, manager, organizzatrice, "reggitora" di compagnia, editor e – appunto – archivista. Uso il termine "postura" con esplicito riferimento all'illuminante volume *Inclina-*

[1] Dal breve documentario C.T.F.R. & SamoSound, *Da bambinetta archiviavo le carte dei mandarini* (2011) (disponibile su Youtube all'interno della registrazione di una giornata di studio su *La conoscenza e la valorizzazione dell'archivio Franca Rame Dario Fo* del 30 ottobre 2020. Il documentario dura circa sei minuti e inizia intorno a 3h e 11'; ultima consultazione: 25 maggio 2023).

zioni di Adriana Cavarero[2] per sottolineare che intendo considerare il lavoro di Franca Rame come un esempio di quella attitudine femminile di soggettività aperta opposta al modello (maschile) individualista del soggetto autonomo e chiuso, perpendicolare sulla propria base, che la filosofa ha proposto come chiave di volta appunto per il superamento del modello di soggetto della modernità autocratico, integro, e autoreferenziale che del resto la riflessione filosofica sottopone a critica radicale da ormai più di un secolo. Mi soffermo qui brevemente sul contributo di Cavarero per chiarire il concetto che sta alla base di questa rilettura del lavoro di Franca Rame. Cavarero infatti sottolinea come lo schema iconografico ricorrente della maternità, con l'infante verso cui la madre si china amorevolmente, mostri l'attitudine alla *inclinazione* non come una "debolezza" o una "inferiorità" femminile rispetto alla postura eretta che sarebbe propria dell'umano (identificato poi con l'uomo!), secondo una lunga tradizione del pensiero occidentale, bensì come la condizione originaria dell'essere umano: quella che «ci sporge all'esterno, ci porta fuori dell'io»[3], con una destabilizzazione che è insieme apertura e arricchimento vitale e che, costringendoci a un equilibrio instabile, ci mobilizza e ci rinnova. Il cuore del discorso sta nelle sue possibili concrete ricadute: la consapevolezza di questa condizione relazionale originaria porta a demolire il soggetto autonomo e chiuso, egocentrico e perciò portatore di violenza, e quindi a contrastare – come suggerisce Cavarero riprendendo Lévinas – le pratiche di dominazione, esclusione, devastazione.

L'intenzione di questo saggio non è dunque quella di ricostruire in chiave storica o storico-archivistica la figura di Franca Rame, quanto piuttosto quella di rileggere il suo lavoro per farne emergere la rilevanza nel più ampio contesto di riferimento della sfera pubblica. Questa rilevanza è politica (nel senso più ampio del termine) e mostra come il femminile e le pratiche performative possano oggi avere un ruolo decisivo nell'individuare linee d'azione generative che superino l'*impasse* in cui ci ha condotto il modello egocentrico ed egemonico della modernità. Questo modello si è perlopiù avvalso della funzione «nomologica» o «del comando» dell'archivio[4]. Dunque il rovesciamento dei paradigmi deve passare anche attraverso una diversa cura della memoria e un ripensamento delle modalità di creare, custodire e mettere in circolazione documenti e saperi. È nel mostrare la possibilità di una

[2] A. Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Cortina, 2013.

[3] Ivi, p. 14.

[4] Queste due espressioni sono prese da J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, trad. it., Napoli, Filema edizioni, 1996. Nella celebre conferenza (Londra, 5 giugno 1994), il filosofo della differenza ragiona intorno al nesso tra cominciamento e comando cui rimanda la radice *arché* della parola archivio. Si tornerà sulla questione e sulla trattazione (e, in certo modo, il superamento) della contrapposizione tra archivio come forma di memoria forte, egemonica, e repertorio come forma debole di trasmissione, tendenzialmente contro-egemonica, nel lavoro di Diana Taylor (vedi *infra*).

postura *inclinata* dal significativo accento politico, etico e sociale, concretamente assunta in un lavoro che si esercita sulla scena e nel mondo come su due pannelli dello stesso polittico, che sta per me oggi principalmente l'interesse nell'approfondire una figura come quella di Franca Rame. Lei stessa talvolta si è presentata come attrice quasi "involontaria", per sottolineare un prioritario interesse per gli obiettivi sociali e politici a cui ha in effetti perlopiù finalizzato il lavoro in teatro nonché le numerose azioni, campagne, lotte civili nelle quali si è sempre spesa in prima persona[5]. Dall'impegno per la garanzia dei diritti umani fondamentali nelle carceri alla campagna a sostegno della riforma della legge contro la violenza sessuale, alla denuncia delle condizioni dei militari impiegati in operazioni in luoghi contaminati da proiettili all'uranio impoverito, sono davvero molte le battaglie alle quali Franca Rame si è dedicata nel corso di tutta la sua vita. Non si dimentichi nemmeno la sofferta esperienza di politica attiva, che la vide in Senato per la XV Legislatura per quasi due anni (tra il 28 aprile del 2006 e il gennaio 2008) alla fine dei quali si dimise con una lunga lettera indirizzata al Presidente del Senato in cui precisava:

> Non intendo abbandonare la politica, voglio tornare a farla per dire ciò che penso, senza ingessature e vincoli, senza dovermi preoccupare di maggioranze, governo e alchimie di potere in cui non mi riconosco[6].

1. Lui Fo... lei fa!

Se la politica è stata il *fil rouge* della vita di Franca Rame, alla filosofia non mi pare si sia mai dedicata specificamente, pur essendo stata lei quella – nella coppia – più

[5] Numerosissime e spesso citate le affermazioni dell'attrice in questa linea, come questa di un'intervista del 1975: «in fondo se mio padre invece che il capocomico avesse fatto il formaggiaio io avrei venduto formaggi...» (L. Coletti, *Franca la Rossa*, in «L'Europeo», 21 novembre 1975) o quella di S. Panfili, *"Io sono il piedistallo di Fo". Franca Rame si confessa: "Fare l'attrice non mi piace"*, in «Corriere dell'Umbria», 26 luglio 1985: «se non potessi usare il mio lavoro per portare avanti un certo tipo di discorso politico ed ideologico che mi interessa, avrei sicuramente smesso di fare l'attrice». Naturalmente come in quelle delle attrici di ogni tempo, anche nella biografia "mitica" di Franca Rame – che si tramanda soprattutto per via di testimonianza orale di familiari e collaboratori – non manca anche la linea opposta, che bilancia questa insistenza sul disinteresse per il mestiere di attrice, attestandone invece la necessità: una vera impossibilità di vivere lontano dal palcoscenico è testimoniata dal figlio Jacopo che racconta di un periodo di grande depressione in cui era solo lo stare in scena a consentirle di non morire perché solo in scena riusciva a mangiare qualcosa. Si veda anche quanto lei stessa scriveva pochi mesi prima di morire chiudendo una lunga *Lettera d'amore a Dario* pubblicata sul «Fatto quotidiano» del 30 gennaio 2013: «caro Dario tutto quanto ho scritto è per dirti che se non torno in teatro muoio di malinconia».

[6] F. Rame e D. Fo, *Una vita all'improvvisa*, Parma, Guanda, 2009, p. 316. La lettera (datata 15 gennaio 2008) si legge anche alla fine del lungo resoconto dell'esperienza parlamentare dell'attrice, in un volume uscito postumo F. Rame, *In fuga dal senato*, Milano, Chiarelettere, 2013, p. 310.

interessata alle letture teoriche, talvolta anche molto impegnative, come testimoniano amici e collaboratori. Essere accostata a questa idea dell'*inclinazione* penso però che le sarebbe piaciuto. Sarebbe forse un poco arrossita dietro agli occhiali dalle grandi montature al sentirsi presa come esempio e sarebbe forse ricorsa a qualche battuta per sdrammatizzare e togliersi dall'imbarazzo, come era solita fare. E una delle sue più note battute (finita anche in un testo per la scena: *Grasso è bello!*, da cui la cito) cade proprio a proposito del tema delle posture: è quella citatissima in cui, dopo essersi riferita a Dario come a un "monumento", così prosegue:

> I monumenti però, come tutti sanno, si reggono su di un piedistallo. Io ho passato trent'anni della mia vita così (*Si mette di profilo al pubblico e si piega in avanti fino a toccare con le mani il pavimento*)[7].

Amo molto questa battuta: non è solo una bandiera di orgoglioso *understatement* femminile, ma insieme è anche il precipitato di una sapienza scenica e di una pratica in cui vita e arte si con-fondono, in cui traspare anche l'attitudine alla trasmissione del mestiere. Soffermiamoci su tutti e tre questi aspetti, che rivelano il radicamento nella cultura d'attore di Franca, che ha nel dna l'appartenenza alla «microsocietà degli attori»[8], e il suo saldarsi con quella attitudine *inclinata* che consente atti generativi sia nel fare creativo sia nel garantire la continuità dei saperi.

La bandiera: è la qualità quasi ossimorica della battuta che la rende interessante. È una arguzia insieme di abbassamento e di rivendicazione, un atto di fiera umiltà (o di umile fierezza) che ha le caratteristiche di quella inclinazione fatta di cura e di relazionalità attiva, consapevole, che mi pare esprimere lo stile del lavoro di Franca, uno dei lasciti che trovo più importante mettere a fuoco come eredità. Il prosieguo della battuta rimarca la consapevolezza del ruolo fondamentale giocato dal "piedistallo": «lo sapete perché le donne prendono raramente il premio Nobel? Perché non hanno le mogli che le aiutano»[9]. Appunto. Franca è consapevole della necessità fondante del proprio contributo e della considerazione non adeguata che spesso riceve, nonché della dinamica tra generi che determina questa disparità di riconoscimenti. Non usa però una modalità banalmente rivendicazionista per portare l'attenzione su questo squilibrio. Ritorna la suggestione delle attitudini inclinate, come quella che la stessa Cavarero assume nel suo libro, dove

[7] D. Fo e F. Rame, *Grasso è bello!*, in D. Fo e F. Rame, *Le commedie di Dario Fo e Franca Rame*, vol. XIII, Torino, Einaudi, 1998, p. 54.

[8] Sulla microsocietà degli attori cfr.: F. Taviani e M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo* [1982], Firenze, La Casa Usher, 2007; e C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* [1984], in Id., *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino e F. Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 57-77.

[9] D. Fo e F. Rame, *Grasso è bello!*, cit., p. 54.

«non rigetta, anzi accoglie senz'altro il discorso relativo alle "inclinazioni" senza cercare di "raddrizzarlo" secondo una chiave femminista semplificata e semplicemente contrastiva, ma lo svuota dall'interno rovesciandone il significato»[10]. Per questo, se pur è vero che potrebbe essere legittimo, come qualche studioso ha ipotizzato, avanzare una richiesta all'Accademia svedese perché il Nobel per la letteratura conferito nel 1997 al solo Dario sia riattribuito a entrambi[11], trovo più interessante e generativa un'azione non rivendicativa (cui del resto lei stessa non pensò). Celebrare la centralità, la superiorità dell'agire in relazione, in dialogo, *inclinati* sull'altro/altri, della volontà di impegnarsi nel raggiungimento di obiettivi concreti (e comuni), nel fare più che nell'imporre se stessi o la propria immagine e il proprio nome, mi pare un'azione più decisamente in contrasto con quella logica dell'individualismo "verticale", seguendo la quale non si esce mai dalla lotta per l'affermazione di un sé (maschile o femminile che sia). Occorre, mi pare, seguire un invito che, forse solo implicito e in parte inconsapevole nel lavoro di Franca, è oggi centrale, come testimoniano molte pagine della riflessione contemporanea, da Lévinas a Butler, da Gilligan a Tronto[12]. Tutti questi autrici e autori, pur da premesse e vie diverse e con sottolineature differenti, sostengono che «l'etica della cura viene a configurarsi come la prospettiva morale adeguata all'età globale»[13]. Sintetizzando il concetto, Elena Pulcini parla di soggetto «in grado di correggere le patologie prometeiche e narcisistiche in quanto consapevole della propria vulnerabilità e dipendenza; capace di farsi carico dell'altro proprio in quanto è egli stesso esposto all'altro»[14]. Se il lavoro di Franca Rame merita attenzione oggi, mi pare, è soprattutto per questa sua possibilità di indicare vie di *cura* quanto mai necessarie e urgenti.

E veniamo al precipitato: vita e arte si con-fondono nella pratica scenica di Franca Rame (e Dario Fo) secondo magistrali strategie di «teatralizzazione permanente»[15],

[10] Così chiarisce E. Lisciani-Petrini in una recensione al volume della Cavarero pubblicata su «Filosofia politica» 2, 2014, p. 368.

[11] Così propongono M. Angelucci e S. Kolsky al termine del loro recente saggio *Franca Rame Won the Nobel Prize: Approaching the Works of Dario Fo and Franca Rame as Collaboration*, in «Italian Studies», LXXVII, 2022, n. 3, pp. 341-353.

[12] Cfr. E. Lévinas, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza* [1974], trad. it., Milano, Jaca Book, 1984; J. Butler, *Vite precarie. Contro l'uso della violenza come risposta al lutto collettivo*, trad. it., Roma, Meltemi, 2004; C. Gilligan, *Con voce di donna. Etica e formazione della personalità* [1982], trad. it., Milano, Feltrinelli, 1987; J. Tronto, *Confini morali. Un argomento politico per l'etica della cura* [1995], trad. it., Reggio Emilia, Diabasis, 2006. Riprende il filo del dibattito su questa linea E. Pulcini, *La cura del mondo. Paura e responsabilità nell'età globale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, cui rimando anche per ulteriore bibliografia.

[13] Ivi, p. 262.

[14] Ivi, p. 251.

[15] R. Bianchi, *La teatralizzazione permanente. Happening proletario e rituale della militanza nel teatro politico di Dario Fo* [1976], in «Biblioteca Teatrale», 1978, nn. 21-22, pp. 160-180.

di coinvolgimento, *captatio benevolentiae* e controllo del pubblico[16], con uno slittamento continuo tra i due ambiti della realtà e della finzione di cui questa battuta – che pronuncia un personaggio ma che si riferisce evidentemente anche all'esperienza dell'interprete di quel personaggio – è limpido esempio. Raramente lo sconfinamento tra vita e mestiere è centrale così nel mestiere come nella vita di artisti della contemporaneità come lo è stato in quelli della coppia e compagnia Fo-Rame. È certamente il radicamento nella tradizione delle compagnie di giro, la nascita di Franca in una famiglia di impresa teatrale, il suo calcare le scene fin dalla primissima infanzia a rendere per così dire naturale questa scarsa separazione tra gli ambiti, tipica della microsocietà degli attori. Il modo di intendere il teatro come un'occasione di portare avanti progetti e visioni spesso di vita (personale e collettiva) ancora più che di arte, determina e fonda una pratica in cui troviamo di nuovo la centralità di uno scambio, uno sconfinamento, uno "sporgere" dinamico e relazionale opposto alla separatezza autonoma e autoreferenziale in cui rischiano altrimenti di stare l'arte e, reciprocamente, la vita.

Infine, la didascalia che accompagna la battuta attira l'attenzione come segnale piccolo ma decisivo di quella attitudine a fare dei testi dati alle stampe una memoria dello spettacolo finalizzata a un loro possibile *re-enactment* ad opera di altri attori, altre compagnie. La necessità che l'attrice in scena ha di mettersi di profilo per mostrarsi efficacemente in posizione piegata, evitando l'immagine confusa creata dalla proiezione prospettica delle parti del corpo le une sulle altre se ci si pone frontalmente rispetto al pubblico, viene annotata a beneficio non certo della Rame, in cui la conoscenza delle leggi di base del palcoscenico è così radicata da essere diventata quasi inconsapevole automatismo, e nemmeno del lettore, cui basta l'indicazione che debba esserci un piegamento perché con la sua immaginazione possa visualizzarlo in modo adeguato: è per un'altra eventuale attrice che si cimentasse nella parte di Mattea che l'indicazione è precisata. E del resto, nel testo pubblicato, la lunga didascalia iniziale che descrive l'ambiente e già un po' il *mood* dell'intera azione (*ad usum actoris* anche questa, indubbiamente) specifica proprio: «visto dal palcoscenico» in riferimento alla "destra" e "sinistra" dello spazio scenico descritto per l'allestimento[17].

[16] Ho dedicato qualche attenzione a questo aspetto in un breve intervento cui mi permetto di rimandare: L. Peja, *Autentiche finzioni e finte autenticità: gli sconfinamenti tra arte e vita nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, in A. Barsotti e E. Marinai (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Corazzano, Titivillus, 2011, pp. 68-80.

[17] D. Fo e F. Rame, *Grasso è bello!*, in D. Fo, *Teatro*, a cura di F. Rame, Torino, Einaudi, 2000, p. 1207. Nell'edizione del testo precedentemente citata (vol. XIII de *Le commedie di Dario Fo e Franca Rame*) l'indicazione è data come *Note di regia* nel verso della tavola dei personaggi (p. 46): «le entrate, le uscite e la disposizione dei mobili (sinistra e destra) s'intendono visti dal palcoscenico».

Il testo drammatico è anch'esso senz'altro *inclinato* per Franca (erede di una lunga tradizione di teatro d'attore). Non è il testo autonomo e chiuso, autosufficiente nella sua stabilità (mortifera) di inchiostro, ma una realtà in equilibrio instabile tra la pagina e quella scena su sui si sporge, in dialogo, in un movimento che continuamente lo rinnova e lo tiene in vita[18]. Si tratta certo della natura del testo drammatico in quanto tale e molto è stato scritto e detto sui «teatri in forma di libro»[19] e sulla relazione tra testo e scena. Le metodologie di lavoro sul testo come "monumento" (autonoma opera letteraria) si sono incontrate, scontrate e finalmente anche accordate con quelle che considerano il testo drammatico in riferimento alla scena (come "documento" dunque). Ma se lo statuto bifronte del testo drammatico può considerarsi un'acquisizione teorica ormai scontata, non credo sia poi così comune una concreta dinamica scena-pagina di tale vivacità, soprattutto nella contemporaneità.

Molte volte Franca ha raccontato dell'abitudine di registrare su audiocassette ogni sera lo spettacolo per riascoltarlo il giorno successivo, verificarne il funzionamento e prendere nota di varianti e improvvisazioni, spiegando come il testo da consegnare all'editore sia sempre il frutto di questo lungo paziente lavoro che dalla prima idea si sviluppa seguendo molte fasi di elaborazione sia sulla pagina (le molte stesure del copione) che sulla scena. Questo registrare non è solo archivistico e non è funzionale solo alla creazione del migliore testo consuntivo possibile, per la pubblicazione: serve altresì al costante "monitoraggio" del lavoro di scena. Viene dunque ad arricchirsi di nuovi strumenti una tradizione di lavoro attoriale che ha radici lontane. Avere la registrazione delle varie performance permette un confronto immediato e una verifica, l'inclusione di battute o movimenti improvvisati che vanno verificati («non tutto quello che ti viene a soggetto è stupendo, si dicono anche stronzate o cose facili», sottolinea Franca[20]) per poi essere a volte fissati, perché quando si trova quello che funziona, «poi ripeti»[21]. La registrazione con-

[18] Sul testo nella sua complessa e molteplice natura di testo scritto/libro e testo performativo/evento e nella dinamica che tiene in relazione questi due poli si vedano almeno le voci *Drammaturgia* e *Testo e scena* scritte rispettivamente da Eugenio Barba e Franco Ruffini per il volume E. Barba e N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale* [1996], Bari, Edizioni di Pagina, 2011. Per una definizione dei concetti di «drammaturgia preventiva» e «drammaturgia consuntiva» si veda S. Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in «Il castello di Elsinore», 1988, n. 3, pp. 37-44. Per un inquadramento metodologico e un avviamento all'analisi mi permetto di rimandare anche a A. Cascetta e L. Peja (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze, Le Lettere, 2003.

[19] Cfr. F. Taviani, *Uomini di scena. Uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento* [1995], Bologna, Il Mulino, 1997.

[20] In una intervista (del giugno 1999) ora in L. D'Arcangeli, *Conversazione con Franca Rame*, in D. Cerrato (a cura di), *Franca, pensaci tu. Studi critici su Franca Rame*, Roma, Aracne, 2016, pp. 111-139: 130.

[21] Ribadisce il regista, attore e traduttore Toni Cecchinato, a lungo collaboratore di Franca e

sente di individuare variazioni e diversa efficacia nei toni, tempi, intenzioni con cui si porge una battuta. Franca lo fa e lo insegna anche agli attori. «Dicevo: "Tu stasera hai perso la risata. Perché? Aspetta... Ascolta! Senti che [nella registrazione di ieri, *N.d.R.*] non è come questa sera?"»[22].

2. «Se non avessi fatto null'altro nella vita, questo lavoro basterebbe»[23]: l'archivio Fo-Rame

Il lavoro di Franca Rame sullo specifico fronte della cura per la memoria, come si vede, ha caratteristiche che ne fanno un esempio di esercizio dialettico o, meglio ancora, di relazione, tra "archivio" e "repertorio"[24], tra le istanze della conservazione e quelle della generazione di cui l'immane lavoro per la creazione dell'archivio è la testimonianza più tangibile.

È una quasi ossessiva spinta all'accumulazione di documenti e materiali che sembra muovere Franca Rame, che d'altro canto ha senz'altro avuto anche una non superficiale attenzione alla questione dell'organizzazione dell'archivio, come le viene riconosciuto[25]. È la stessa dedizione, sul doppio binario della instancabile raccolta di ogni genere di cimelio e del desiderio di mettere ordine e dare una struttu-

Dario (in occasione delle sue comunicazioni al Convegno *Franca Rame, non solo attrice*, su cui vedi *infra*): «improvvisazione fino a che trovi la forma giusta che funziona: e poi ripeti! Perché è come nella musica: quando funziona va bene così, se no poi sballi i tempi...».

[22] Così racconta Franca nel già citato documentario C.T.F.R. & SamoSound, *Da bambinetta archiviavo le carte dei mandarini* (2011).

[23] Così Franca Rame a proposito dell'archivio da lei creato in una video-intervista mostrata ad apertura del panel *Franca archivista* nel convegno celebrato a dieci anni dalla morte di Franca: *Franca Rame non solo attrice*, che si è tenuto a Verona e a Milano dal 17 al 19 maggio 2023 in un programma di eventi (convegno internazionale, spettacoli, una tavola rotonda) alla cui ideazione ho io stessa partecipato insieme a Nicola Pasqualicchio e a Mattea Fo (con la collaborazione, nel comitato organizzativo, di Alessio Arena, Stefano Bertea e Maria Rita Simone). Per il programma, cfr. le pagine del sito della Fondazione (www.fondazioneforame.org). Rimando alle pubblicazioni che seguiranno questa occasione di confronto e rilancio per l'approfondimento dei diversi aspetti dell'opera di Franca Rame, inclusa la creazione dell'archivio.

[24] Naturalmente il riferimento è alla diade su cui si è focalizzata la riflessione di Diana Taylor, in particolare nel celebre *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003.

[25] Ad esempio nell'intervento fatto durante il citato recente convegno da Chiara Bianchini, direttrice dell'Archivio di Stato di Verona che – a seguito della Convenzione per la custodia e la valorizzazione dell'archivio Fo-Rame stipulata tra il Ministero della Cultura, la Direzione generale degli Archivi di Stato e la Famiglia Fo nel 2016 – ha in questi anni custodito e messo a disposizione del pubblico nello spazio MusALab gran parte del patrimonio archivistico Fo-Rame, che è ora previsto si sposti (e sia completata) presso un nuovo polo degli Archivi di Stato nella Rocca Costanza degli Sforza a Pesaro.

ra all'archivio, che ha spesso caratterizzato le figure di pionieri del collezionismo del teatro quali Auguste Rondel o Luigi Rasi[26].

E – come già sosteneva Auguste Rondel[27] – esistono diversi metodi di classificazione, soprattutto in relazione all'idea di «bibliothèque dramatique» che si intende realizzare. Molte sono le «bibliothèques mortes», ma è possibile anche creare «une bibliothèque vivante, en plein exercice, destinée à être consultée et à rendre aux travailleurs le maximum de services»[28]. La biblioteca/archivio è dunque vivente in primo luogo se ci sono dei «travailleurs» che consultano e usano i documenti mantenendoli in vita. Il primo *travailleur* per Franca è sempre stato naturalmente Dario, insieme a lei stessa: l'archivio è stato in prima battuta lo strumento di lavoro della compagnia. Uno strumento pensato e sviluppato dalla sola Franca, però, e del cui "misterioso funzionamento" Dario era sorpreso e affascinato ogni volta che la moglie in pochi attimi riusciva a trovare materiali e scritti passati che egli credeva perduti o irrecuperabili.

Ma l'attitudine archivistica di Franca forse più sorprendente e originale è la sua capacità di accogliere le innovazioni tecnologiche e di usare davvero precocemente strumenti di nuova concezione come quelli digitali, sulle cui specificità anche dal punto di vista teorico non è certo ancora conclusa una riflessione chiamata a confrontarsi con continui aggiornamenti che non sono solo tecnici, perché «le tecnologie offrono nuovi futuri per i nostri passati»[29].

È solo l'inizio degli anni Novanta quando Franca dà avvio alla digitalizzazione dei materiali, che, a metà del decennio, prevede una prima possibilità di consultazione in loco (dal pc della casa milanese di Porta Romana). Ma già nel 1999 viene messo online il sito web www.archivio.francarame.it e una molteplicità di materiali relativi al lavoro e alla vita di Dario Fo e Franca Rame diventa facilmente accessibile a chiunque, seppure ancora certo con una limitata flessibilità nella struttura e nelle possibilità di interrogazione dei materiali. Al di là dunque degli aneddoti con cui Jacopo ricorda lo stupore di un "professorone" che spiegava le potenzialità del computer e dei nuovi mezzi a una Franca sorniona che alla fine gli rivelava di aver già digitalizzato quasi tutto il patrimonio documentale, è certo che l'archivio Fo-Rame è davvero uno dei primi archivi (non solo nel settore dello spettacolo) ad aver intrapreso questo percorso di digitalizzazione. Non è una questione che possa

[26] Lo ha sottolineato Stefano Locatelli introducendo il panel dedicato a *Franca archivista* del convegno *Franca Rame non solo attrice* (Verona-Milano, 17-19 maggio 2023).

[27] In una celebre quanto singolare conferenza *Donnée le mercredì 4 décembre 1912 sous le patronage de l'association des bibliothécaires français à l'école des hautes études sociales* poi pubblicata nel «Bulletin de la Société de l'histoire du théâtre», I, 1913, n. 1, pp. 25-53.

[28] Ivi, p. 44.

[29] D. Taylor, *Salva con nome... Conoscenza e trasmissione nell'era delle tecnologie digitali* [2010], trad. it., in Ead., *Performance, politica e memoria culturale*, a cura di F. Deriu, Roma, Artemide, 2019, pp. 199-219: 199.

essere qui trattata adeguatamente, come del resto non intendo affrontare in questa sede molti dei temi al cui necessario sviluppo mi auguro contribuiranno gli studi sull'archivio rilanciati anche dal recente citato convegno per i dieci anni dalla morte di Franca Rame. Tra gli aspetti che certamente meritano attenzione ne sottolineo almeno tre. In primo luogo, le tecnologie e le metodologie impiegate per la complessa archiviazione di un patrimonio in cui l'eterogeneità dei materiali è davvero impressionante e notevolissimi sono i problemi relativi al deperimento di alcuni supporti. In secondo luogo la questione della tutela della privacy con la necessità di distinguere tra materiali divulgabili *open access* e materiali da proteggere. Infine, l'impostazione dell'archivio e i suoi limiti, in particolare della sua versione online, nella quale andrebbero corretti anche errori e imprecisioni che non mancano nella datazione come pure nella descrizione dei documenti. Anche la possibilità di valorizzazione di questo ricco patrimonio attraverso luoghi e percorsi idonei è un importante capitolo, in questo momento allo studio da parte di istituzioni e soggetti coinvolti nel difficile compito.

Qui intendo invece limitarmi a osservare l'attitudine di Franca rispetto alla questione dell'archiviazione e conservazione in quanto aspetti importanti di quel modello di soggettività inclinata già più volte ricordato. Sottolineo perciò la prospettiva relazionale e generativa con cui ha sviluppato il lavoro di cura archivistica, passando da «bambinetta» che collezionava «le carte dei mandarini, che una volta erano bellissime, delle arance... e poi via via via.... di tutto» come – col consueto *understatement* si racconta lei[30] – a vera pioniera dell'archiviazione digitale di materiali legati alla performance.

Mi sembra significativo notare anche la sua attenzione alla conservazione di oggetti e documenti che riguardano sia la multimatericità e il plurilinguismo dell'arte esercitata con Dario, sia la sua strettissima relazione con il contesto storico e sociale e la vita stessa di Franca, Dario, la loro famiglia e la/le compagnie, intrecciate spesso anche con i fili di quella dell'intero Paese[31]. Così accanto ai fogli con gli appunti e alle molteplici redazioni dei testi, ai comunicati stampa e alle recensioni, ai visti di censura, alle locandine, alle foto di scena e ai programmi di sala, si trovano i cataloghi, i saggi, le tesi di laurea e i volumi su di loro, gli elenchi dei premi, le poesie loro dedicate, le foto di regali ricevuti e poi i documenti personali, le lettere, i telegrammi, gli inviti, le cartoline, le interviste, le rassegne stampa su questioni sociali e politiche, le tessere, le ordinanze e gli atti legali e giudiziari; ancora, fogli di appunti, riflessioni, atti amministrativi, bolle di accompagnamento, conti e con-

[30] Nel già più volte citato documentario C.T.F.R. & SamoSound, *Da bambinetta archiviavo le carte dei mandarini* (2011).

[31] E mi piace sottolineare che la raccolta di materiali "altri" che accompagnano la performance caratterizza anche l'impostazione dell'Hemispheric Institute di New York (Hemi), la cui Digital Video Library conserva uno dei più ricchi patrimoni sulle pratiche performative nelle Americhe (cfr. il sito: archive.hemisphericinstitute.org).

tratti, e infine tutti i materiali eterogenei (di difficile digitalizzazione) come disegni, bozzetti e dipinti, maschere, arredi di scena e costumi, sagome e burattini, oltre naturalmente alle registrazioni audio e alle riprese audiovisive. Le questioni tecniche sul come conservare, organizzare e rendere fruibili materiali di questa natura ovviamente abbondano. La scelta originaria di ordinare le unità archivistiche raggruppando documenti di diversa tipologia in relazione a un "argomento" comporta una eterogeneità di "argomenti" che forse non può soddisfare pienamente le esigenze di coerenza logica dell'archivistica. Accanto ai titoli dei testi drammatici, degli spettacoli comparsi in cartellone (che sono in alcuni casi montaggi mobili di testi drammatici che stanno o possono stare anche a sé), e di trasmissioni televisive o film, si trovano anche *Soccorso Rosso*, *Franca Rame Senatrice*, *Premio Nobel per la letteratura* o *Estero. Documenti vari e corrispondenza relativa a Paesi esteri, non direttamente riferibile a singole opere* e *Disegni, bozzetti, e dipinti non collegati a opere particolari*. Non mi soffermo qui su nessuna delle implicazioni tassonomico-archivistiche, sottolineo piuttosto l'evidente ritornare anche nello stile di archiviazione della pratica di "con-fondere" scena e mondo, arte e vita. La prospettiva con cui è pensato l'archivio trascura le attenzioni teoriche e metodologiche e privilegia esigenze di operatività nel lavoro favorendo percorsi su quelli che potremmo chiamare "progetti di lavoro" o "aree di interesse" all'interno dei quali gli spettacoli e i temi sociali vengono considerati alla stessa stregua. Mi pare emergere l'attitudine a creare un archivio più come «motore di circolazione» che come «deposito stabile». Attitudine di cui parla Diana Taylor proponendo atti e pratiche archivistiche che possano essere «luogo della potenzialità, della provvisorietà e della contingenza» e non solo della «fissità, autenticità e legittimità»[32].

3. Archivio/repertorio: una custodia generativa

Se come abbiamo già osservato, la dinamica tra conservazione/fissazione/scrittura e trasmissione/variazione/riesecuzione è naturalmente costitutiva di ogni testo drammatico, per statuto collocato nella dinamica aperta e virtualmente infinita scena-pagina-scena (in cui non è sempre facile peraltro stabilire in quale dei due poli si situi il punto di inizio), nella concreta fattispecie del teatro di Dario e Franca si tratta di una dinamica particolarmente ricca e interessante.

Abbiamo ricordato la continua attenzione alla vita del testo e alle varianti per la scena e per la stampa. Vorrei menzionare anche la ripresa degli spettacoli e dei testi che gli stessi Dario e Franca hanno sperimentato spesso e, solitamente, come occa-

[32] Le espressioni sono prese da M. Hirsch e D. Taylor, *Editorial Remarks, On the subject of archives*, in «E-misférica», IX, Summer 2012, nn. 1-2 (trad. di chi scrive); disponibile online nelle pagine della rivista all'interno del sito www.hemisphericinstitute.org (ultima consultazione: 25 maggio 2023).

sione vitale: atti non finalizzati tanto a riproporre dei contenuti e delle forme conservate e fissate, quanto piuttosto a rimettere in gioco nel mutato contesto le matrici di senso in un dialogo vivo tra l'opera e il mondo. La pratica stessa di lavorare per «testi mobili»[33], montando in sempre diverse costellazioni pezzi che al loro stesso interno continuano a variare, dice di questo atteggiamento[34].

Accade in questo caso un po' l'esatto opposto di quello che è avvenuto ad esempio nella celebre retrospettiva di Marina Abramović *The Artist is Present* al MoMa di New York, nel 2010, quando giovani artisti hanno ripreso storiche performance della "Signora della Performance", mentre lei ne proponeva una nuova in un altro spazio dello stesso museo dando vita a uno "show blockbuster" lontanissimo dal senso che quelle stesse performance avevano avuto al loro apparire.

> The powerful institution – chiosa Diana Taylor – annulled, rather than preserved, the earlier Abramović performances. The re of reperformance, in this case, proved the re of repetition and reiteration yet drained of the works' life force. The re-performances by the artists had approximately the same form but the new framework and context evacuated the meaning[35].

Il re-enactment, la ri-presentazione può cadere nella logica dell'archivio che controlla il repertorio, trasformando i corpi viventi in copioni e puntando alla creazione della registrazione – foto, video, notazione, partitura. Invece la ripresa che Dario e Franca fanno delle opere del loro repertorio difficilmente è la riesecuzione di forme fissate. Piuttosto tende a modificarle in funzione di una pertinenza rispetto al momento in cui vengono riproposte, di una nuova vitalità che viene cercata nel dialogo tra l'opera e il mondo che è la chiave per leggere il lavoro di Franca Rame anche fuori dalla scena. Si comprende così la contiguità tra ambiti diversi che sono per lei del tutto interconnessi e il motivo per cui non abbia trovato strano archiviare sullo stesso scaffale faldoni intitolati *Mistero Buffo* e faldoni intitolati *Campagna per il referendum 'Aria pulita' e per l'uso di fonti di energie alternative come l'olio di colza*.

Oggi forse la distanza temporale consente qualche considerazione sull'impegno politico di Franca Rame al di là dei posizionamenti ideologici. Fuori dai furori di

[33] A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 113. Cfr. anche Ead., *Il testo mobile di Dario Fo*, in «Revue des etudes italiennes», LVI, 2012, nn. 3-4, pp. 215-230.

[34] Nelle pagine dedicate a Franca del mio volume L. Peja, *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*, Firenze, Le Lettere, 2009 ho provato a ragionare sulle dinamiche di costruzione (collaborativa) e continua variazione dei testi e del repertorio, valorizzando la chiave comica, centrale nella pratica drammaturgica di Fo-Rame.

[35] D. Taylor, *The Political Lives of Performance*, in C. Bernardi, G. Innocenti Malini (eds.), *Performing the social. Education, Care and Social Inclusion through Theatre*, Milano, Franco Angeli, 2021, pp. 68-78: 77.

decenni complessi ma ormai passati della storia italiana con i loro intrecci di insolubili aporie con le quali anche Franca Rame dovette fare i suoi conti, oggi è possibile cercare radici e modelli etici generativi al fondo di pratiche storicamente connotate.

In questo senso mi pare pertinente prendere in considerazione almeno brevemente l'emblematica vicenda di Soccorso Rosso, la più controversa forse tra quelle da attivista di Franca per il pesante *côté* ideologico. Una sottolineatura mi pare meriti il fatto che anche questa esperienza così prettamente politica non fu mai del tutto separata dal lavoro in teatro: gli spettacoli proponevano alla riflessione i temi, da un lato, e dall'altro, concretamente, erano il mezzo di raccolta fondi per il finanziamento del Soccorso. Si trattò di una iniziativa che – su modello di altre esperienze passate di soccorso, create in altri paesi e altri momenti storici, come dalla stessa Franca spesso ricordato – si avviò in modo saltuario nell'autunno del 1968, strutturandosi poi via via in una pratica costante: «si raccolgono fondi per fabbriche occupate, per sostenere compagni incarcerati nel corso delle lotte antifasciste ed antiimperialiste a livello nazionale ed internazionale (Grecia, Spagna, Palestina)», si legge in un documento non datato catalogato nell'archivio online come «fogli manoscritti di Franca Rame sull'origine di Soccorso Rosso e della sua evoluzione»[36]. Franca visita carceri in varie regioni d'Italia, pubblica interviste e articoli su giornali, scrive lettere aperte alle autorità italiane e anche straniere[37] e intensifica le raccolte di fondi. La denuncia delle condizioni indegne di carcerazione e l'impegno per il sostegno dei prigionieri e delle loro famiglie attraversano momenti molto difficili. La terribile esperienza della violenza subita (immediatamente compresa come un atto politico)[38], il timore di repressioni e le minacce si aggiungono alla difficoltà oggettiva delle situazioni. E tutto diventa ancora più complesso quando i detenuti politici cominciano a essere brigatisti e la difesa dei loro diritti si scontra con la condanna di un operato violento che Franca non condivide. L'aiuto a degli

[36] Si tratta di otto pagine (consultabili nel sito www-archiviofrancarame.it, nella sezione dedicata a *Soccorso Rosso*, ultima consultazione: 25 maggio 2023) l'ultima delle quali – da cui cito – presenta un trafiletto ritagliato dal «nostro bollettino "A pugno chiuso del maggio 74"» (come riportato a mano) intitolato *1. Dal "Soccorso Rosso" al "Soccorso Rosso Militante"* incollato su un foglio dopo una introduzione dattiloscritta e recante correzioni/integrazioni annotate a penna.

[37] Dell'aprile 1976 ad esempio la spesso citata lettera al Presidente della Repubblica sulle inaccettabili condizioni di alcune carceri e manicomi giudiziari (anch'essa disponibile nella sezione *Soccorso Rosso* dell'archivio online).

[38] Scrive Franca in appunti manoscritti del 1987 conservati in archivio (sezione dedicata a *Lo Stupro*): «Non sono la ragazza che si violenta per il piacere di farlo, per quanto bestiale possa essere questo piacere. No, io sono una donna che fa politica e mai come in quel periodo, con un figlio che fa politica ed un marito che proprio in quei giorni recitava a Milano *Pum! Pum! Chi è? La polizia* (un testo sulla strage di Stato). [...] Tutto quello che ci era successo avrebbe dovuto servire a togliermi la voglia di continuare a fare politica, specie col teatro» (ultima consultazione: 25 maggio 2023).

assassini non le è perdonato da molta parte dell'opinione pubblica (e si ricordi che nel 1980 venne negato alla coppia il visto per gli Stati Uniti d'America); ma la impopolarità cresce anche sul fronte opposto, dove i terroristi convinti delle proprie scelte non accettano la presa di distanze di Franca[39]. Tra querele sporte per diffamazione contro giornalisti che insinuavano un suo legame con le Brigate rosse[40], inchieste e interrogatori[41], Franca va avanti in un impegno che più avanti definirà semplicemente «di solidarietà umana»[42] e quando al termine della già citata intervista uscita su «Oggi» dopo il suicidio dell'amico, Edoardo Arnaldi, avvocato di Soccorso rosso, l'intervistatrice le chiede se non pensa alle conseguenze a cui la potrebbe portare il suo attivismo, se non ha paura di finire in prigione, così risponde: «Chi sta alla finestra a guardare non rischia nulla e non prende la pioggia se scende» ma, del resto, le sue battaglie – rivendica – «sono "pulite", alla luce del sole»[43].

Questi aspetti apparentemente eccentrici rispetto alla natura propriamente teatrale del lavoro di Franca Rame mettono in evidenza il piano pubblico su cui lei stessa ha giocato la sua *cura*. Per questo meritano a mio avviso particolare attenzione: perché equilibrano l'immagine del piedistallo da cui siamo partiti e che potrebbe in qualche modo anche essere fraintesa. Prima di tutto, la politica attiva è prerogativa di Franca, che si è sempre mossa in questo ambito lasciando Dario perlopiù fuori o sullo sfondo. Si tratta inoltre di un esempio di centralità della sfera pubblica in un impegno al femminile. Senza reintrodurre logiche di rivendicazione o rivalsa che sarebbero contraddittorie rispetto a quella della *inclinazione*, questo tipo di cura si differenzia anche da «un'immagine arcaica e perdente delle donne, che le inchioda a un ruolo dal quale, peraltro, stanno faticosamente tentan-

[39] Così ad esempio il tentativo di intervenire nel caso Moro, recandosi a Torino in carcere a colloquio con Curcio, Franceschini e Ognibene, ebbe il solo risultato – come lei stessa raccontò – che «da quel giorno molti prigionieri politici hanno interrotto i rapporti epistolari con me» (intervista con Anita Pensotti, *Io e i brigatisti*, in «Oggi», 7 maggio 1980; disponibile anche nell'archivio online; sezione *Soccorso Rosso*; ultima consultazione: 25 maggio 2023).

[40] Nell'agosto 1974 Franca querela per diffamazione il giornalista Guido Dietrich e il direttore Nino Nutrizio de «La Notte» per aver pubblicato un articolo dal titolo: *Chi sono le brigate Rosse – Intervista con un funzionario dell'Ufficio Politico della Questura di Genova* dal tono diffamatorio nei suoi confronti (articolo uscito nel maggio 1974). Nell'archivio è presente anche il lungo testo della Sentenza della Corte d'Appello di Milano che condanna Dietrich, datata 10 marzo 1978 (nella sezione *Cause, processi e denunce di o contro Franca Rame e Dario Fo*; ultima consultazione: 23 maggio 2023).

[41] In un trafiletto del «Corriere d'Informazione» del 5 agosto 1977 si parla di Franca ascoltata come testimone nell'inchiesta su Soccorso Rosso.

[42] Sono sue parole in una intervista di cui sono presenti stralci (da cui cito appunto; il passaggio si trova intorno al 56') nel documentario G. Rame, *Dario Fo, l'ultimo Mistero Buffo* (2022), al momento in cui scrivo disponibile su www.Raiplay.it (ultima consultazione: 23 maggio 2023).

[43] Intervista con Anita Pensotti, *Io e i brigatisti*, cit.

do di liberarsi»[44]. Franca Rame ha agito fuori da quella sfera del privato cui è stata spesso associata l'idea di cura e relegata la «presunta vocazione all'altruismo e alla dedizione»[45] delle donne. La dimensione pubblica e politica della sua postura consente di ribadire come cura e *inclinazione* possano non essere alternative a istanze emancipazioniste e innovative, secondo quanto del resto suggeriscono diverse pensatrici della contemporaneità già più volte ricordate.

Del resto il luogo di elezione del suo lavoro è anch'esso luogo pubblico e politico per eccellenza fin dalle sue origini: il teatro. Ed è soprattutto dal palcoscenico che Franca porta avanti la sua azione. Lo fa anche quando il prezzo è alto e le performance sono ogni volta un'esperienza indicibilmente dolorosa – seppur anche terapeutica – come ne *Lo stupro*, pezzo nato – come noto – dalla terribile esperienza autobiografica e portato in scena migliaia di volte a partire dall'inizio degli anni Ottanta a sostegno della campagna per la riforma della legge sulla violenza carnale che era ancora considerata un crimine contro la morale e non contro la persona[46]. È davvero straordinario come Franca sia riuscita a non mettere termine definitivamente alla dinamica di ripresa del pezzo, nemmeno dopo che – a seguito della trasmissione televisiva, nello spettacolo del sabato sera di Rai 1, *Fantastico 8*, condotto da Adriano Celentano (28 novembre 1987) – ne era stata resa nota e ampiamente discussa l'origine autobiografica. Il fatto, prima, non era di dominio pubblico e Franca, nel preambolo al monologo, non mancava mai di dire: «questo brano è intitolato *Lo stupro*, è una testimonianza che ho personalmente raccolto dalla donna che l'ha subito», cosa che continuò ancora a dire nelle performance degli anni Novanta, quando lo riprese, inserendolo tra i pezzi presentati nello spettacolo *Sesso? Grazie tanto per gradire*, spinta dall'urgenza di una nuova circostanza: gli stupri delle donne bosniache durante le guerre della ex Jugoslavia. Eppure, nei suoi appunti del 1987 aveva annotato:

> Ho sempre negato che fosse una storia personale, e si può ben capire il perché. Solo a questa condizione ho potuto replicarlo per migliaia di volte. L'emozione che provo recitando quel brano è un fatto mio, privatissimo. Ora che tutti sanno, sono certa che mi sarà impossibile ripresentarlo alla gente. Solo l'anonimato mi permetteva di raccontare quella tragica storia[47].

[44] E. Pulcini, *La cura del mondo*, cit., p. 254.
[45] Ivi, p. 255.
[46] Questo testo e la sua rilevanza sono più ampiamente trattati in un testo a quattro mani: L. Peja e F. Colombo, *Toward the origin of performing #MeToo: Franca Rame's 'The Rape' as an example of personal and political theatre/therapy*, in J. Rudakoff (ed.), *Performing #MeToo: How Not to Look Away*, Bristol, Intellect Books Ltd, 2021, pp. 104-122; cfr. anche L. Peja, *Franca Rame: persona e personaggio tra vita, scena e testimonianza*, in R. Caputo, L. Mariti e F. Nardi (a cura di), *Il personaggio in commedia. Vita e Finzione nel Teatro moderno e contemporaneo*, Roma, UniversItalia, 2021, pp. 309-320.
[47] Nei già citati appunti manoscritti del 1987 conservati in archivio.

Il fare memoria – attraverso una precisa pratica di scrittura e di messa in scena, che questa volta ha bisogno di indossare la maschera del personaggio per proteggersi – costituisce un'azione di cura per il mondo, così come era insieme anche di cura verso se stessa[48], e dunque quando ne avverte la necessità, storica e politica, Franca non si tira indietro e supera quella che aveva ritenuto una «impossibilità».

Con questa stessa vitalità tipica della logica del repertorio, "antiegemonico" per vocazione, funzionano anche molte esperienze di messe in scena realizzate in diverse parti del mondo in cui la ri-presentazione di spettacoli dai copioni Fo-Rame ha significato opporsi al regime e denunciarne atti di violenze e repressione. È il caso di *Beru*, una traduzione in curdo di *Clacson trombette e pernacchi* della compagnia indipendente Teatra Jiyana Nu (Teatro della Nuova Vita), che sarebbe stata all'ultimo momento cancellata dal cartellone del Teatro Municipale di Istanbul nell'ottobre del 2020: «"We were on stage, ready and waiting for the spectators when the decision to ban the play was issued by the sub-prefecture", actress Ruges Kirici told AFP»[49] e del resto la messa al bando della drammaturgia di Fo in Turchia era già stata a tema qualche anno prima[50]. È il caso anche dell'adattamento di *Morte accidentale di un anarchico* realizzato a Buenos Aires nel 2019 (Teatro El cubo) col titolo *Muerte accidental de un ricotero* in cui si racconta la vicenda tristemente nota (e arrivata anche alla Corte interamericana dei Diritti Umani) del giovanissimo Walter Bulacio, ucciso a diciassette anni, nell'aprile del 1991, da agenti della polizia federale argentina che lo avevano arrestato mentre assisteva al concerto del gruppo rock Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Del resto dal 1970, anno del suo debutto, di *Morte accidentale di un anarchico* si contano più di trecento produzioni in oltre cinquanta paesi, in diciannove lingue diverse[51].

La dinamica archivio/repertorio non è però naturalmente mai scontata e anche per il lavoro di Dario Fo e Franca Rame esistono i pericoli di una "mummificazione". Il riallestimento dei loro testi sulle scene (italiane) a opera di attori che hanno a lungo lavorato con loro è un esempio di repertorio perché racconta la trasmissione di saperi e di un mestiere avvenuta per via di consuetudine, di dialogo di corpi sulla scena e fuori, nella linea appunto del repertorio che è *vivente*. D'altra parte, nelle riprese degli "allievi", questi testi non riescono sempre a liberarsi dalle pastoie della imitazione e della ri-produzione di forme passate, rispetto a cui talvolta

[48] Su questo cfr. il già citato saggio L. Peja e F. Colombo, *Toward the origin of performing #MeToo*.
[49] *Turkey bans Kurdish-language play from Istanbul theatre, organisers say*, 14 ottobre 2020, www.euronews.com (ultima consultazione: 23 maggio 2023).
[50] Cfr. l'articolo di G. Manin, *Dario Fo bandito in Turchia. «È come vincere il secondo Nobel»*, in «Corriere della Sera», 2 settembre 2016 (disponibile online nel sito www.corriere.it; ultima consultazione: 23 maggio 2023).
[51] Dati forniti da Domitilla Ruffo, agente letteraria, nel citato documentario G. Rame, *Dario Fo, l'ultimo Mistero Buffo* (2022) che approfondisce i due spettacoli citati e presenta interviste agli attori coinvolti nei progetti.

rischiano di porsi con rigidità subendo la normatività del documento. L'ingombro della permanenza documentaria oggi che le tecnologie di conservazione e diffusione si sono moltiplicate, il "peso dell'archivio", è un elemento che può talvolta finire col contrastare la logica del repertorio vivente. Il passaggio di tecniche e di testi da una generazione a un'altra come poteva avvenire in epoche in cui l'uscita di scena dell'attore coincideva con il venir meno di qualunque possibilità di fare esperienza del suo stare sopra a quella scena non esiste più. Oggi l'ampia accessibilità di riprese audiovisive, pur con tutti i limiti e la diversità "ontologica" rispetto alla relazione in presenza tra attore e spettatore, fornisce una innegabile ricchezza di informazioni. È possibile oggi una esperienza quanto si voglia diversa e tuttavia significativa delle performance di un attore e delle sue caratteristiche anche dopo la sua scomparsa. Soprattutto nel caso dei pezzi più celebri di Dario (in particolare quelli di *Mistero Buffo* col grammelot o la maschera dello zanni), le videoregistrazioni rese disponibili in DVD e attraverso una ripetuta trasmissione televisiva e accessibilità in rete hanno impresso il suo linguaggio nella memoria di molti (anche delle generazioni più giovani che non hanno mai assistito a uno spettacolo dal vivo della compagnia Fo-Rame). L'uso del corpo e della voce, le tecniche, lo stile e le tipicità della recitazione di Fo sono molto conosciute[52]. Si genera nello spettatore contemporaneo sempre più frequentemente un confronto/scontro talvolta difficile da governare tra memoria d'archivio e repertorio che tenta di mantenersi vivente nella storia.

I performer e le performer (come le studiose e gli studiosi) hanno oggi a disposizione grandi quantità di documenti, compresi quelli dell'Archivio Fo-Rame, di cui possono servirsi attraverso processi creativi e generativi, o che possono servire, mirando a preservare la forma che essi conservano. Una dinamica tra i due poli che stia in equilibrio instabile ("di lusso" per dirla con Barba) potrebbe consentire quella *inclinazione* che rende possibile sporgersi fuori da sé per prendersi cura del mondo e del teatro in esso.

[52] Prova ne è la parodia realizzata in molte occasioni ad esempio da Claudio Bisio durante la conduzione di programmi televisivi di ampio ascolto come *Zelig*.