

ALESSANDRA MARFOGLIA

“Una donna sola”.

**Franca Rame e il linguaggio come strumento
di sottomissione ed emancipazione**

*Tutta casa, letto e chiesa è uno spettacolo sulla condizione femminile,
in particolare sulle servitù sessuali della donna.¹*

Ho debuttato a Milano, alla Palazzina Liberty, nel 1977, in appoggio alle lotte del movimento femminista, poi l'ho portato in quasi tutta Italia, organizzato da gruppi femministi, e il ricavato di molte serate è stato devoluto a favore del movimento per varie esigenze: fabbriche in occupazione, rifacimento del tetto della Casa della donna di via del Governo Vecchio a Roma, nascita di consultori, ecc. Siamo stati anche all'estero: Europa (a Francoforte, ad esempio, lo spettacolo è stato rappresentato per raccogliere fondi per la difesa di italiani detenuti in Germania), Sud e Nord America. Quante repliche ho fatto? Più di tremila.²

Franca Rame non si è mai considerata una femminista, ma si è sempre battuta contro la subordinazione di matrice sessuale a cui le donne sono sottomesse senza rendersene conto.

Negli anni sessanta e settanta la riflessione femminista – che fu molto articolata e intensa soprattutto negli Stati Uniti e in Francia – ebbe un significativo ruolo in quella che Noam Chomsky ha definito “nuova ondata del dissenso”³ che, afferma il linguista statunitense, sebbene inizialmente fosse rimasta circoscritta a gruppi di studenti e di giovani, successivamente fu ben più articolata e organizzata:

Negli anni settanta le cose erano decisamente cambiate. Si erano formati movimenti popolari importanti: quello ambientalista, quello femminista, quello contro il nucleare e altri [...]. Queste organizzazioni non limitavano la loro attività alla protesta, ma miravano a un vero e proprio coinvolgimento, spesso intimo, della popolazione nella sofferenza di persone lontane.⁴

La partecipazione e il coinvolgimento in attività finalizzate a un cambiamento sociale era il comun denominatore di esperienze in cui la ridiscussione di termini quali “sesso”, “sessualità” e “genere”, rientrava in un contesto più ampio di rivendicazione dei diritti e di ripensamento generale della società occidentale: delle sue strutture, delle sue istituzioni, della sua cultura. In un contesto più specificamente artistico, venivano riviste tutte le classificazioni, i luoghi, gli strumenti, gli oggetti dell'espressività.⁵ Si superavano i limiti delle discipline tradizionalmente intese, provocando un continuo sconfinamento tra le arti visive e quelle figurative. Si agiva nella ricerca di una forma espressiva,

che determinasse una comunicazione, una reazione, una partecipazione del pubblico, e per liberarlo dal torpore della cultura del consenso acritico.

Già nel 1965 Carlo Quartucci e Giuliano Scabia volevano fare dell'esperienza teatrale un'esperienza di socialità simile a quella vissuta nelle piazze. Essi aspiravano a un teatro il cui uso “si lega alla più importante esperienza umana: la vita nella piazza come luogo d'incontro”,⁶ come spazio aperto alla discussione e alla partecipazione. E sempre in quegli anni Jerzy Grotowsky, riduceva lo spazio fisico tra attori e spettatori, trasformando questi ultimi in testimoni, quindi in protagonisti di un evento, non semplici astanti e osservatori passivi. Egli infatti perseguiva un rapporto diretto tra essere umani, momentaneamente etichettati “attore/spettatore”. Non si trattava più di attori in una *rappresentazione*, bensì di presenze che si manifestavano in tutta la loro fisicità. In qualche modo si realizzava un teatro come lo concepiva Antonin Artaud mezzo secolo prima: un teatro fatto di corpi che si offrono nel loro essere e non in un apparire fittizio. Analogamente Carmelo Bene reinterpretava il corpo come presenza viva e attiva in scena (di cui individuava in Eduardo De Filippo il suo maestro),⁷ e ne faceva uno degli elementi di una messa in scena finalizzata a disattendere le attese dello spettatore e a coinvolgerlo intimamente attraverso la “orchestrazione di segni visivi e sonori efficaci”.⁸ In questo teatro ciò che si cercava era un nuovo rapporto con il pubblico, il quale veniva coinvolto in un'esperienza che voleva offrirgli un sguardo nuovo su se stesso e sul mondo. Nel 1971 al teatro Sistina di Roma va in scena *Deafman glance* di Bob Wilson, uno spettacolo quasi esclusivamente muto (gli interpreti erano sordomuti), in cui la successione delle scene determinava la performance, e attraverso cui il pubblico veniva messo al confronto con la consapevolezza (conscia e inconscia), del proprio corpo, del proprio essere una presenza in un tempo e in uno spazio.

Anche per Franca Rame e Dario Fo, lo spettacolo non era un evento a cui assistere, ma un momento di un'esperienza di socialità e condivisione più ampia, che partiva dall'organizzazione dell'evento (magari finalizzata alla raccolta di fondi), e proseguiva nelle attività sociali e culturali che ne potevano scaturire. L'evento iniziava all'arrivo degli spettatori (che molto spesso conversavano con Dario Fo, e altri organizzatori, sul contenuto dello spettacolo e su fatti e notizie di quei giorni),⁹ proseguiva con uno o due prologhi, con la messa in scena e si chiudeva con un dibattito. L'esperienza teatrale dunque, diventava un momento di socializzazione, confronto e superamento di sé, delle proprie convinzioni e posizioni.¹⁰

Questi nuovi approcci espressivi erano più evidenti nella trasformazione in atto nelle arti visive. Anche qui si cercava un impegno attivo dello spettatore, che non doveva essere più in uno stato contemplativo nei riguardi di un oggetto immobile. Le opere d'arte si animano: non oggetti in movimento ma

esseri vivi che vogliono provocare un'azione che sia anche partecipazione. Le opere si fanno performance dando vita a un'esperienza unica e irripetibile come accade in teatro, sono mosse dalle stesse urgenze, e, come nel teatro, fanno del corpo umano lo strumento e l'oggetto dell'opera d'arte.¹¹ Ciò ha determinato quello scandalo che non è stato possibile col teatro, perché, evidenzia Renato Barilli – uno degli organizzatori della Settimana della Performance tenutasi a Bologna dal 1 al 6 giugno 1977 –¹² lì la presenza di un attore in carne e ossa era convenzionalmente accettata, e veniva attenuata e mediata “da uno spazio e da un tempo anch'essi virtuali, illusori”.¹³ Tutte le arti, fino a quel momento erano ricorse al filtro “dell'illusione, della virtualità, dell'inganno ottico”,¹⁴ ma proprio a questa illusorietà, continua Barilli, “le arti dei nostri giorni hanno dichiarato guerra”.¹⁵ L'illusorietà delle convenzioni è interpretata come il frutto di un rapporto non sincero tra chi la impone e chi la subisce. Quella che si tenta di colmare, attraverso l'arte, e le nuove riflessioni teoriche sulla società, è la distanza che l'essere umano ha con se stesso. Quella che si persegue è la consapevolezza di sé, in quanto donna, in quanto uomo e in quanto membri di una società.

Nella performance di apertura della Settimana bolognese, Marina Abramovič e Ulay misero il pubblico a contatto con la fisicità dell'essere umano, obbligandolo a passare attraverso i loro due corpi nudi ravvicinati e posti come colonne all'entrata di accesso nello spazio museale. E il pubblico diventò spettatore di se stesso, infatti, qualche minuto dopo venivano proiettate su grandi schermi le riprese che ne avevano fissato su video il passaggio, quindi i movimenti, i gesti e le espressioni. Questa performance poneva la questione al suo grado zero. Due corpi nudi immobili e muti, nessuna maschera e nessun ruolo. Due essere umani nel loro stato naturale, inseriti in un contesto fortemente strutturato, non possono non risultare uno scandalo e segnare, quindi, la distanza fra ciò che si è e ciò che ci si aspetta che sia. Da qui l'esibizione del nudo, ma anche del travestimento, del confondere il maschile e il femminile, “inventandosi personalità fittizie, ai fini di mettere in crisi la cristallizzazione delle funzioni”.¹⁶

Il corpo androgino (Bonizza, *Ginandro*, 1977, con Bonizza e Leopodo Mastelloni); il corpo manichino nudo (Joe Jones, *On the floor*, 1972); il corpo destrutturato (Enrico Job, *Il mappacorpo*, 1974); il corpo enfatizzato (Arnulf Rainer, *Face Farces*, 1968); il corpo scambiato (Annett Messager, *Men-Women and Women-Men*, 1972); ogni esibizione inattesa del corpo rappresenta un oltraggio, perché mette in discussione l'identità di genere, sfidando in questo modo il tabù per cui a un ruolo sessuale corrisponde un determinato rango sessuale. Nel 1969, analizzando i testi di Jean Genet, Kate Millett aveva evidenziato come all'interno di una comunità di soli uomini (siamo in una prigione), attraverso il rovesciamento operato dal travestimento, venga

svelata la relazione ruolo sessuale/rango sessuale, per cui i ruoli maschio/femmina si rivelano “funzione di un sistema scopertamente oppressivo”,¹⁷ dove chi è inferiore viene identificato con atteggiamenti e parole che fanno riferimento al femminile, mentre chi domina rientra nella sfera del maschile, e dove l'attività sessuale è tutta rivolta verso il sesso maschile, e le sue esigenze.¹⁸

In quegli anni era in atto un processo di liberazione del corpo dalla sua rappresentazione linguistica e visiva tradizionale, e (rovesciando il punto di vista) un processo di recupero del corpo attraverso nuove parole e immagini. Si indagavano le origini delle censure relative agli organi e alle attività sessuali, fossili di antiche pratiche finalizzate alla sopravvivenza dei gruppi sociali.¹⁹ In “Una donna sola” di Franca Rame, la protagonista è chiusa in casa dal marito perché non possa commettere adulterio,²⁰ e in questo modo l'uomo mette al sicuro il suo diritto a procreare e a dominare. Era quindi in atto un procedimento di smascheramento della società e della sua cultura istituzionale, passivamente appresa e perpetuata. Per questo con l'arte si voleva stimolare l'inespresso, l'imprevedibile, attraverso cui riconoscere i condizionamenti inconsci a cui si era sottomessi. Franco Vaccari descrive così la sua performance *Esposizione in tempo reale* del 1969:

Ho fatto distribuire un centinaio di maschere che recano impressa la fotografia di un uomo qualunque. Poi nella sala è stato fatto il buio. Con una pila e una macchina fotografica mi sono messo a girare fra il pubblico; ogni tanto illuminavo qualcuno e cercavo di fotografarlo, immediatamente questi nascondeva la faccia sorpresa o seccata dietro la maschera usandola appunto come mezzo per rientrare in una dimensione anonima, come protezione dall'eccesso di individuazione che l'uso della fotografia può determinare.²¹

La maschera non viene utilizzata per suggerire un'identità, ma per rivelare la sua stessa convenzionalità. Nel 1973 Eduardo De Filippo, nella sua ultima commedia *Gli esami non finiscono mai*, fa entrare in scena il protagonista con tre barbe finte in mano: “Queste tre barbe rappresentano i passaggi di tempo: nera per la giovinezza, grigia per la maturità, bianca per la vecchiaia. Ecco! (Si applica sul viso la barba nera) Ho venticinque anni, mi sono appena laureato”.²² Franca Rame maschera la protagonista del suo monologo con quell'abbigliamento piccolo borghese che la società prevede: una “vestaglia scollata, piuttosto pretenziosa”,²³ una maschera di libertà che via via che la donna si racconta rivela la sua inconsistenza.

Nel togliere e nel mettere la maschera è possibile intravedere il volto, in quella “maglia rotta nella rete / che ci stringe” (*In limine*, 1924, Eugenio Montale); e così le parole, come il corpo, vengono messe a nudo, attraverso la loro distorsione e disarticolazione, per liberarle dagli automatismi di interpretazione.

Franca Rame così risponde a una intervistatrice all'epoca del debutto di *Tutta casa, letto e chiesa*:

DOMANDA: Quanta influenza ha avuto sul suo femminismo il matrimonio con Dario Fo?

RISPOSTA: La domanda mi arriva bizzarra. Si dà per scontato che Dario Fo abbia avuto influenza sul mio femminismo. Sì, anche su quello. È giusto! È l'uomo che ci crea, ci governa e ci permette anche di essere femministe... influenzandoci però con la sua grande forza e il suo grande cervello. Come siamo fortunate che gli uomini esistono.²⁴

L'intervistatrice nella sua domanda rappresenta Dario Fo e Franca Rame in un rapporto di subordinazione. Il problema che si pone, quindi, è di linguaggio e di scelta consapevole delle parole e dei concetti che si esprimono. Franca Rame è consapevole di ciò che vuole intendere, infatti risponde dicendo "Dario Fo" e non "mio marito", l'intervistatrice al contrario, dimostra che il suo modo di esprimersi è condizionato da un punto di vista predeterminato, e che ne è inconsapevole.

Proprio durante la metà degli anni settanta, nel movimento femminista, quello del linguaggio era un argomento molto dibattuto. Due anni prima della stesura di *Tutta letto casa e chiesa*, Hélène Cixous, saggista e poetessa francese, aveva pubblicato due saggi in cui esponeva le sue idee riguardanti la *scrittura femminile*, secondo cui reputava necessario costruire un linguaggio sessuato al femminile in risposta a quello dominante sessuato al maschile. Cixous si rifaceva alle tesi precedentemente esposte da Luce Irigaray, psicanalista e filosofa molto conosciuta in Italia. Tutti i suoi libri, quelli pubblicati dopo il 1966, erano stati tradotti in italiano. Fu lei a introdurre, ad esempio, il termine di "fallogocentrismo", con cui si indica il discorso dell'uomo rivolto a se stesso e come espressione del suo fallocentrismo.

Con l'analisi dei codici linguistici e comportamentali si voleva andare all'origine della discriminazione sessuale. In un'intervista del 1994, rilasciata alla filosofa Judith Butler, l'antropologa Gayle Rubin spiega che fino ai primi anni settanta la letteratura definita femminista, aveva avuto il merito di aver messo in luce importanti questioni relative al ruolo della donna nel mondo del lavoro, ma che tuttavia aveva tralasciato la questione del rapporto sesso/genere (in realtà già emersa a fine settecento nei testi di Mary Wollstonecraft e poi a fine ottocento con Harriett Hardy Taylor e John Stuart Mill), e che lei stessa, Kate Millett e Judith Butler (dagli anni ottanta), porranno come centrale.²⁵ Secondo queste nuove riflessioni teoriche, da secoli si è imposta una cultura (non necessariamente di origine patriarcale),²⁶ in cui l'elemento maschile viene tramandato come dominante. Il sesso, dunque, è determinato biologicamente, mentre il genere viene imposto socialmente e in termini gerarchici.

In “Una donna sola” Franca Rame mette in scena l'acquisizione di consapevolezza della condizione di sottomissione da parte di una donna, concentrando l'attenzione sul linguaggio di matrice maschilista. Fin dal prologo che anticipa il testo ne svela le tecniche, lo smaschera, lo rende comprensibile, quindi ne mina l'efficacia:

Il protagonista assoluto di questo spettacolo sulla donna è l'uomo. Meglio, il suo sesso! Non è presente “in carne e ossa”, ma è sempre qui tra noi, grande, enorme, che incombe... e ci schiaccia!²⁷

“Il suo sesso” è seguito dagli aggettivi “grande, enorme”, utilizzati nel linguaggio comune per esaltare le doti sessuali dell'uomo, ma aggiungendo “ci schiaccia”, ne ribalta il senso, rivelando in un momento tutto il potere di sopraffazione presente nei termini riferiti alla sfera sessuale, perché dietro alle parole e alla loro combinazione si nasconde un sistema di potere e sottomissione. Così l'autrice spiega a proposito dell'utilizzo della parola “cazzo”:

Io, ad esempio, che sono abbastanza disinibita, qui in pubblico... davanti a tutti voi, ecco, non riesco a nominare, con nome e cognome il... coso... lì... l'organo del maschio. Non riesco veramente!²⁸

La protagonista del prologo si autocensura, come farà in continuazione la protagonista del monologo, a testimonianza di una mancanza: proprio quella del linguaggio e quindi dell'uso della comunicazione. Per cui, anche se la donna supera l'autocensura e si appropria di certe parole, in realtà resta confinata all'interno di un sistema predeterminato:

Io credo però che, col tempo, il problema del linguaggio potremmo anche superarlo... parlo delle donne della mia generazione, perché le nuove generazioni ci sono riuscite, e molto bene direi. Anche se certe volte questo linguaggio pesante è solo una risposta al becero conformismo dei genitori, della società [...]. Non ci rendiamo conto che ancora una volta siamo sottomesse alla cultura del c... (*s'interrompe imbarazzata*) del sesso maschio!²⁹

Non a caso l'azione di “Una donna sola” ha inizio e si determina perché la protagonista incomincia a parlare, a comunicare. Chiusa in casa con figli e cognato immobilizzato in seguito a un incidente, non appena si accorge che nel palazzo di fronte, fino a quel momento disabitato, c'è una donna affacciata, incomincia a parlare con lei:

DONNA (*Ad alta voce per richiamare l'attenzione*) Signora... Signora! Buongiorno!... Ma quando è venuta ad abitare di fronte a casa mia?³⁰

La protagonista per tutta la durata del monologo è sempre al centro della scena e dell'azione. Inizialmente tutto ruota intorno a lei che è il fulcro di un'azione centripeta: lei è il centro su cui convergono gli interessi del mondo maschile che le ruota attorno. Ma quando incomincia a volgere il suo sguardo verso l'esterno di quel cerchio immaginario, per guardare e parlare con la dirimpettaia, inizia un movimento centrifugo, per il quale sarà lei a incominciare ad agire verso l'esterno, e da oggetto a trasformarsi in soggetto. Il silenzio, nella condizione della donna, sintetizzata e denunciata in questo monologo, ha diverse declinazioni. Silenzio come ignoranza: la mancanza di comunicazione, infatti, ha condizionato il comportamento della protagonista fin da piccola.³¹ La prima esperienza sessuale è stata fatta nell'ignoranza:

Noi non sapevamo niente di quelle cose lì... sapevamo solo che i bambini nascono dalla pancia... No, non ho sentito niente... proprio niente! Solo un gran male qui. (*Accenna all'ombelico*).³²

Un'ignoranza che ha cercato di colmare con le confidenze delle amiche, le quali le hanno spiegato in cosa consiste un rapporto sessuale (ma che per conoscere effettivamente ha dovuto aspettare il matrimonio), e leggendo “i giornali delle donne”:

Ho scoperto una cosa (*Dandosi importanza*). Ho scoperto... che noi donne abbiamo i punti erogeni... che sarebbero quei punti di maggiore sensibilità al tatto del maschio... (*Delusa*) Ah, lo sa già...³³

La difficoltà a essere informati correttamente è reale e si tramuta in incapacità di sapere e agire, per cui, quando a una domanda della dirimpettaia la protagonista risponde: “Informarmi? E da chi?”,³⁴ si denuncia un sistema in cui non si sa a chi rivolgersi perché non esistono e non sono previste realtà di riferimento oltre la scuola, la famiglia e la chiesa.³⁵ Negli anni settanta il modello familiare dominante era ancora quello in cui la donna era relegata ai ruoli di moglie e madre e l'uomo a quelli di marito e lavoratore. Contestualmente, la classe operaia, quella a cui il lavoro di Franca Rame e Dario Fo era prevalentemente rivolto, all'epoca presentava ancora forti tassi di analfabetismo. Raramente si completavano gli studi dell'obbligo, ma, soprattutto, molte di quelle donne, adulte negli anni settanta, non avevano beneficiato delle riforme scolastiche degli anni precedenti. Si tenga in considerazione che solo dai primi anni sessanta venne incentivato l'aumento delle scuole miste, il che non significò un'esplosione delle stesse; e che le riforme degli anni settanta riguardavano prevalentemente le scuole secondarie superiori, quindi ne beneficiarono le generazioni più piccole, mentre gli adulti di quegli anni erano ancora i figli del boom economico. Ma in

generale, la condizione scolastica non era mutata di molto da quanto denunciato da Don Lorenzo Milani e i ragazzi di Barbiana nel 1967: “La media vecchia era classista soprattutto per l'orario e per il calendario. La nuova non li ha mutati. Resta una scuola tagliata su misura dei ricchi. Di quelli che la cultura l'hanno in casa e vanno a scuola solo per mieterne diplomi”.³⁶

Nella riflessione teorica femminista l'assoggettamento della donna era il risultato di una pratica messa in atto sistematicamente: quella che attraverso la scuola, la famiglia e la chiesa (o forse sarebbe più corretto dire le istituzioni in generale), manteneva le bambine “nell'isolamento dal maschio, nell'interdizione all'autoerotismo e ai giochi sessuali, nella mortificazione della sua personalità creativa”,³⁷ trasmettendo un modello sociale in cui l'elemento maschile era dominante. Analogamente Kate Millett, rifacendosi agli studi di Robert J. Stoller e Jeremy Kagin, spiegava come il maschio venisse prima incoraggiato a sviluppare impulsi aggressivi, mentre alle bimbe veniva insegnato a interiorizzarli, quindi ad avere un atteggiamento passivo, “dopodiché la cultura favorisce l'opinione che il possesso degli attributi maschili, i testicoli, il pene e lo scroto, caratterizzi di per sé l'impulso aggressivo”.³⁸ E questo condizionamento culturale (a cui l'individuo è sottoposto fin dalla nascita), è costituito da atteggiamenti, comportamenti e linguaggio che determinano una sopraffazione (dell'uomo verso la donna, e di chi detiene il potere verso chi non lo ha), che poi viene legittimata da affermazioni a cui più di qualcuno ha tentato di dare fondamento biologico: l'aggressività è intrinseca del maschio, e la passività della femmina.³⁹

Se le uniche realtà di riferimento, dunque, non assolvevano a un ruolo di corretta comunicazione (che casomai deformavano), e restavano volontariamente silenti: d'altro canto la protagonista di “Una donna sola” fa del silenzio un mezzo di difesa dalla prepotenza delle istituzioni. Quando la dirimpettaia le consiglia di denunciare alla polizia il fatto di essere oggetto delle attenzioni di un guardone, lei risponde, in un crescendo paradossale che rivela tutta la tragicità della situazione:

La polizia? No, non la chiamo. Sa cosa succede? Arrivano, stendono un bel verbale, vogliono sapere fino a che punto ero nuda o vestita in casa mia... se ho provocato il guardone con danze erotiche... e per finire io, solo io, mi becco una bella denuncia per atti osceni in luogo privato, ma esposto al pubblico!⁴⁰

Per una donna il timore che una denuncia per molestie sessuali si potesse trasformare in un'accusa era reale. Prima del sistema giudiziario e legislativo c'era il senso comune a condannarla, per cui la deformazione procedurale dell'uno giustificava e legittimava quella dell'altro. Per questo, la protagonista del monologo, riserva lo stesso silenzio anche per il marito, il quale, come le forze dell'ordine, rappresenta l'autorità. Infatti, sarebbe proprio lui a

giudicarla una “puttana” alla prima occasione. Per questa ragione non gli ha mai confidato la sua prima, disastrosa, esperienza sessuale: “No, no, zitta sono stata”,⁴¹ e non lo informa di essere oggetto di telefonate anonime a sfondo sessuale:

Lo so che io non ho colpa, ma lui dice che se loro insistono è perché sentono che io mi turbo, si eccitano di più e insistono col masturbo! E va a finire che mi fa togliere anche il telefono...⁴²

La donna teme che, denunciando un abuso, la sua libertà venga ancor di più limitata. Quindi lo nasconde dietro il silenzio, come moltissime donne hanno fatto negli anni. E benché durante gli anni settanta le denunce di stupro e di violenza avessero subito un'impennata, l'attenzione al fenomeno da parte degli organi legislativi e di informazione generale (quotidiani nazionali e TV), restava marginale e spesso ghezzata nel quadro femminista. Basti segnalare che bisognò attendere il 1996 perché il reato di violenza sessuale venisse riconosciuto come un reato contro la persona e non più contro la morale pubblica (L. 66/1996). Naturale quindi che si cercasse nel silenzio anche uno strumento di protezione, anche per difendere la piccola *libertà* rappresentata dall'abbigliamento. Presumibilmente, la protagonista del monologo, fuori di casa sarebbe stata costretta a un abbigliamento molto castigato e allo sguardo basso; mentre chiusa in casa, si poteva concedere altro.⁴³ In pittura la moglie borghese, di fine ottocento e inizio novecento, veniva rappresentata completamente abbigliata, sia in ambienti esterni che interni. trasparenze, parti del corpo o corpi nudi spettavano alle ballerine, alle prostitute o ai personaggi mitologici. Le mogli borghesi erano rappresentate con abiti meno austeri, colori chiari e acconciature meno severe (Mary Cassatt *Emmie and Her Child*, 1889) solo quando ritratte con figli molto piccoli, quindi nel loro ruolo di mamma.

Ma il silenzio che lega la protagonista del monologo al marito non è solo di difesa, è soprattutto di totale sottomissione:

Sempre pronta devo essere io, sempre pronta! Come il Nescafé! Lavata, profumata, depilata, calda, snodata, vogliosa, ma: zitta!⁴⁴

La donna non deve esprimersi: non può esternare esigenze pratiche né esistenziali. Deve assolvere ai suoi ruoli di moglie e madre, e per fare ciò il marito non le fa mancare niente:

Ma io non mi lamento, io sto bene in casa mia... non mi manca niente... mio marito mi tiene come una rosa in una serra!... Ho tutto! Ho... Dio quante cose ho... Ho il frigorifero!... Sì, lo so che il frigorifero ce l'hanno tutti... (*dandosi importanza*) ma il mio... fa il ghiaccio a palline!⁴⁵

E mentre fa intravedere, nella futilità degli oggetti in suo possesso, un malessere latente (attraverso le pause e l'immagine della serra), dimostra un'adesione all'immaginario e al linguaggio dominanti. Si dà importanza nel dire che ha un frigorifero che altre mogli forse non hanno, e, soprattutto, usa la formula “mio marito mi tiene”, legittimando la subordinazione della donna la cui esistenza e ragion d'essere è solo determinata dall'uomo. Ella, infatti, rappresenta proprio quella “donna del ceto medio che ha da perdere molto di più delle proprie catene”,⁴⁶ sommersa “da beni materiali e comodità”,⁴⁷ per cui, sostiene Linda Nochlin, l'uomo impone il suo dominio sulla donna creando sempre nuove esigenze che lei interiorizza facendole proprie e credendole necessarie (nel 1970 Mario Monicelli gira *Il frigorifero*, uno dei tre episodi del film *Le coppie*, in cui la protagonista, interpretata da Monica Vitti, pur dopo tanti ripensamenti, si prostituisce per poter pagare l'ultima rata di un frigorifero, ultimo modello, di cui non ha bisogno). Per di più le donne sono riluttanti a superare il loro stato di sottomissione in quanto: “il loro è l'unico tra i gruppi o le caste oppresse da cui i padroni pretendano non soltanto la sottomissione, ma anche l'affetto incondizionato”.⁴⁸ Tale adesione è ancor più evidente verso il finale del monologo. Alla telefonata di un uomo che le rivela di avere una figlia che aspetta un bimbo da suo marito, così reagisce la donna:

Non m'ha detto niente... Che porco! Quanti anni ha sua figlia?... Sedici anni!... Però, scusi, lei, sua figlia di sedici anni invece di lasciarla andare in giro a farsi incintare dai mariti delle altre donne, la chiuda in casa! Mio marito mi chiude in casa a me, alla mia età, e lei chiuda... Villano! (*Riattacca. Alla dirimpettaia*) M'ha detto puttana! Mio marito gli mette incinta la figlia e lui dice puttana a me!⁴⁹

Malgrado con diversi comportamenti la protagonista riveli un grave disagio esistenziale (nell'enumerare i suoi due figli ne dimentica uno, per non sentirsi sola in casa in ogni stanza ha la radio o la televisione accesa ad alto volume, da quando il marito l'ha chiusa in casa ha incominciato a bere, ha avuto una relazione extraconiugale con un ragazzo molto più giovane di lei, conclusasi con un tentato suicidio quando il marito li ha scoperti), la sua emancipazione resta vincolata alla mancata emancipazione linguistica. Nella battuta della donna, la ragazza di sedici anni esiste solo in funzione del padre e di suo marito. Il padre è colui il quale ha il potere di “lasciarla andare in giro”, mentre il marito è quello che la “mette incinta”, come se appunto anche la gravidanza fosse di esclusiva pertinenza del maschio. Per di più nella costruzione della frase: “Mio marito gli mette incinta la figlia”, con l'uso del pronome personale “gli” riferito al padre, la figlia diventa un esclusivo oggetto di possesso, per cui il danno subito dalla figlia, in realtà, ricade sul padre, e lo scontro, la questione, è tutta fra uomini. Le donne sono pretesti, fanno da contorno in un contesto dove è l'uomo a dominare, e di conseguenza si comportano. Non è *la figlia* a

telefonare e a cercare un confronto, e la protagonista del monologo aderisce così fortemente al linguaggio del marito da sostituirsi a lui. È lei infatti che riserva per la ragazza quella parola che il marito rivolgerebbe anche a lei: “puttana”.

La donna, immersa in quel contesto, non ha via d'uscita. Il dialogo con l'inaspettata dirimpettaia, determina però un cortocircuito. Il desiderio di comunicare, tante volte interiorizzato: “No, non ad alta voce, sennò me le dà... Di dentro... io parlo sempre di dentro”;⁵⁰ “cantavo a squarciagola... No, non con la voce... di dentro... io faccio tutto di dentro...”⁵¹ pare imporsi, tanto che a un certo punto c'è il superamento dell'autocensura. Grazie al supporto della dirimpettaia che pronuncia la parola prima di lei, la protagonista riesce a dire “orgasmo”:

*(È molto imbarazzata, non trova la parola giusta. La vicina gliela suggerisce) Ecco, Sì... quella parola lì... Che parola! (Si va a sedere sullo sgabello) Che parola!! Non la dico mai! Orgasmo!*⁵²

La parola detta, condivisa, comunicata, è strumento di emancipazione. Dove c'è comunicazione, c'è emancipazione. La dirimpettaia è lo strumento di confronto necessario. Attraverso di lei la donna riesce a raccontare se stessa e dall'uso della parola acquisisce anche l'uso dell'azione. Un'azione la cui violenza è proporzionale a quella subita, e che esplode dopo un crescendo in cui si susseguono repentinamente, ma sempre comunque non visibili, tutti gli uomini che le ruotano intorno: il marito, il ragazzo amante,⁵³ il cognato, il guardone, lo sporcaccione telefonico, un creditore. La donna prende il fucile con cui minacciava il guardone e se lo punta alla gola. A fermarla è la dirimpettaia che le dice qualcosa, forse di rivolgere quella violenza verso i suoi torturatori:

*(Si blocca di colpo e nel silenzio totale ascolta con molta attenzione quanto la dirimpettaia sta dicendo) Sì... Sì... (A fatica trattiene le lacrime) Sì! (Depone il fucile sul tavolo) Cosa stavo facendo... Dio... Dio... grazie signora... Meno male che è venuta a stare di fronte a casa mia... Sì, lo faccio subito... Che bei consigli mi dà...!*⁵⁴

Subito dopo la donna scaraventa giù per le scale il cognato, che ha tutto il corpo ingessato ed è su una sedia a rotelle, spara al guardone e poi si siede davanti la porta di casa per attendere il marito che sta rientrando, e su questa attesa il monologo si chiude:

*No signora, non si preoccupi, (prende il fucile) sono calma... sono molto calma... (Si appoggia al tavolo puntando il fucile verso la porta d'ingresso) Aspetto... Aspetto con calma. Buio.*⁵⁵

Non si tratta di un incitamento alla violenza, il monologo vuole spingere all'azione consapevole. La donna tentando di suicidarsi stava decretando il suo definitivo annullamento sotto la logica della sottomissione. Ma con l'intervento della dirimpettaia, che funge quindi da coscienza critica, la donna riesce a convogliare quella violenza in un'altra direzione, che non è più annullamento ma presa di coscienza. Presa di coscienza che per Linda Nochlin è prima di tutto distruzione della “falsa coscienza di sé”.⁵⁶ Sosteneva Nochlin, che le donne devono prima di tutto riconoscere e decostruire la loro condizione di soggetto sottomesso, per avviare quella riflessione che permetta, a donne e uomini, di superare le iniquità e i limiti delle istituzioni e delle ideologie.⁵⁷

Non diversamente Kate Millett, già nel 1969, sosteneva che una rivoluzione sessuale sarebbe stata possibile solo se si fosse verificata una rivoluzione culturale. La trasformazione sociale che ne scaturirebbe, sarebbe il risultato di una acquisita consapevolezza e dello “smascheramento e l'eliminazione di realtà psicologiche e sociali ‘espressioni’ di ‘strutture politiche e culturali’”⁵⁸ istituzionalmente imposte. Per questo Millett auspicava un'alleanza tra le varie forze in dissenso. Donne, studenti, le comunità di colore, si stavano configurando come una “crescente coalizione radicale”,⁵⁹ in cui il ruolo delle prime era determinante perché “si tratta del più numeroso gruppo alienato della nostra società”.⁶⁰ Movimenti, forze, gruppi, la cui ragion d'essere non era tuttavia condivisa nel polifonico ambiente femminista. Nochlin, vedeva nell'incasellamento in categorie e nella diffusione di *problemi* (dei negri, degli omosessuali, delle donne artiste, ecc.), il mezzo con cui chi sta al potere giustifica la propria cattiva coscienza:

È ovvio che per i lupi, che siano travestiti da agnelli o semplicemente in abito borghese, è sempre più conveniente, sia nell'interesse dei loro rapporti con l'opinione pubblica che per il bene della loro coscienza lupina, indicare nell'agnello il punto focale del problema.⁶¹

Anche l'esperienza di *Tutta casa, letto e chiesa* testimonia di questa “cattiva coscienza”. Sebbene il testo, fin dai manifesti delle prime rappresentazioni, fosse stato presentato con questa indicazione “di Franca Rame e Dario Fo”; non tutta la stampa dell'epoca riportò il contributo di Franca Rame nei termini dovuti, attribuendo il testo al solo Dario Fo. Venne quindi riproposto il modello gerarchico maschio-femmina, per cui si restituiva l'immagine dell'autore/regista/“grande Artista” (uomo) che consentiva all'attrice/moglie (donna) di dare una prova delle sue doti, distraendo l'attenzione dalle vere finalità e intenti della rappresentazione.

Per Franca Rame e Dario Fo acquisire la consapevolezza della propria condizione rappresentava un primo passo verso quel “processo

rivoluzionario”⁶² che auspicavano. In un loro testo dattiloscritto del 1969, in cui analizzano il primo anno di attività del collettivo Nuova Scena,⁶³ Dario Fo e Franca Rame scrivevano:

Occorre rendere operante la scelta fondamentale dello statuto dell'Associazione, che si autodefinisce: “Un collettivo di militanti che si pone al servizio delle forze rivoluzionarie non per riformare lo stato borghese con politica opportunistica, ma per favorire la crescita di un reale processo rivoluzionario che porti effettivamente al potere la classe operaia”.⁶⁴

Entrambi appoggiarono la riflessione femminista per contribuire a far crescere l'attenzione popolare su argomenti tabù come l'aborto, la violenza domestica, il divorzio e la distinzione di classe. Rosalba Spagnoletti, militante di un Collettivo femminista romano, nel 1974, nella sua raccolta antologica di documenti femministi, auspicava una riflessione: “sui programmi da sempre proposti e abbozzati e mai svolti”,⁶⁵ che comprendevano: “l'aborto, l'istituzione famiglia, il mercato del lavoro, il rapporto teorico-pratico con il marxismo e le lotte della classe operaia”.⁶⁶ In quegli anni nascevano case editrici e riviste dedicate a scrittrici e a tematiche femminili (case editrici come La Tartaruga a Milano, e Edizioni delle donne a Roma; riviste come *DWF donnawomanfemme*), e realtà come La libreria delle donne, aperta nel 1975 a Milano, luogo di riflessione e confronto che ha promosso e diffuso la pubblicazioni di testi di autrici che sarebbero rimaste escluse dai canali editoriali più importanti. Ma la produzione vicina a queste tematiche non era relegata in una nicchia femminista. Case editrici di diffusione nazionale traducevano e distribuivano testi che erano già diventati centrali nei contesti di studio antropologico, sociologico, psicanalitico e artistico. Einaudi pubblica nel 1975 *La donna in una società sessista* (1971), raccolta di saggi a cura di Vivian Gornick e Barbara K. Moran, e *Prostituzione. Quartetto per voce femminile* (1971) di Kate Millett, e nel 1976 *Psicanalisi e femminismo* (1974) di Juliet Mitchell; Feltrinelli pubblica nel 1978 *Istinto e aggressività* di Agnes Heller; e *La politica del sesso* (1970) di Kate Millett, viene pubblicato da Bompiani nel 1979. Attraverso la battaglia per l'emancipazione della donna si combatteva per una reale emancipazione della società.⁶⁷ Paradossalmente, all'acquisizione di diritti (dal 1946 anche alle donne viene riconosciuto il diritto al voto, aumento dell'alfabetismo, scuole miste, possibilità di trasferirsi nel territorio italiano senza limitazioni), sembrava corrispondere un maggior controllo sociale. Dagli anni cinquanta si erano imposte due nuove realtà: i giovani e le donne del ceto medio. Nuovi beni di consumo, quali lo scooter per i giovani e gli elettrodomestici per le donne, rientravano in un progetto di propaganda a favore del modello economico statunitense che faceva dello stile di vita americano un esempio da imitare, e che dava l'illusione di un'emancipazione

(la donna non dovrà più lavare la biancheria a mano, ma potrà servirsi della lavatrice, ecc.). Tuttavia le battaglie civili e culturali degli anni settanta hanno trovato risposte – se pur lente e frutto di tanti compromessi – in atti legislativi importanti che hanno visto una grande partecipazione popolare, a cui raramente si è assistito nei decenni a seguire (nel 1974 l'affluenza alle urne per il referendum per l'abrogazione del divorzio, istituito quattro anni prima, raggiunse l'87,7% degli elettori, e a votare “No” fu il 59,3%; e quattro anni dopo, il 22 maggio 1978, con la Legge n. 194, la donna poteva finalmente ricorrere all'interruzione di gravidanza con meno limitazioni), per questo gli anni settanta rappresentano un momento cruciale i cui echi restano sensibili di riflessioni e approfondimenti.

- ¹ Testo di Dario Fo e Franca Rame messo in scena nel 1977. Originariamente era composto dai seguenti monologhi satirici: “Il risveglio”, “Una donna sola”, “La mamma fricchettata”, “Abbiamo tutte la stessa storia”, “Medea”, “Monologo della puttana in manicomio”, “Accadde domani”, “Io, Ulrike grido”, “Alice nel paese senza meraviglie”. È stato poi ripreso e pubblicato numerose volte.
- ² Franca Rame e Dario Fo, “Prologo”, in *Tutta casa, letto e chiesa*, a cura di Franca Rame (Torino: Fabbri Editori, 2006), 7. Le citazioni dal monologo “Una donna sola”, presenti in questo saggio, sono tratte da questa pubblicazione.
- ³ Noam Chomsky, “La nascita della propaganda”, in *Atti di aggressione e di controllo* (Milano: Marco Tropea Editore, 2000).
- ⁴ Ibid. Dissenso che si è tentato di placare, nella ricostruzione del famoso linguista statunitense, con l'arma già da tempo efficacemente testata dalle istituzioni: la propaganda. Analogamente l'antropologa Gayle Rubin, i cui contributi teorici al pensiero femminista furono decisivi e importanti, in un'intervista del 1994, sostiene che dalla fine degli anni settanta, con l'ascesa della Nuova Destra e successivamente con l'amministrazione Reagan, gli argomenti relativi alle pratiche sessuali vennero sempre più messi da parte e fatti oggetto di attenzioni repressive, determinando uno stato di cose tale da farle dichiarare di essere più pessimista in quel momento di quanto fosse stata ottimista circa venti anni prima, cfr. Gayle Rubin “Sexual Traffic”, intervista di Judith Butler, *A Journal of Feminist Cultural Studies* VI, n. 2+3, (1994): 64-65.
- ⁵ Linda Nochlin, storica dell'arte, nel suo celebre saggio “Perché non vi sono grandi artiste?”, smonta il mito del “Grande Artista” che sarebbe il risultato di una “struttura romantica, elitaria, volta al culto dell'individuo e alla produzione di monografie su cui poggia la professione di storico dell'arte”. Dietro questo mito si nasconderebbe il *falso problema della donna artista* e giunge alla conclusione che non ci sono grandi artiste non perché manchi il *genio individuale*, ma a causa della “discriminazione messa in atto sistematicamente attraverso le strutture sociali”. Cfr. Linda Nochlin, “Perché non vi sono grandi artiste?” [1971], in *La donna in una società sessista*, a cura di Vivian Gornick e Barbara K. Moran (Torino: Einaudi, 1977), 205, 213.
- ⁶ Carlo Quartucci e Giuliano Scabia, “Per un'avanguardia italiana”, *Sipario*, novembre 1965, 11.
- ⁷ Cfr. le registrazioni video dell'incontro-dibatto tenuto da Eduardo De Filippo e Carmelo Bene al Teatro Ateneo dell'Università Sapienza di Roma nel 1982. Materiale conservato presso l'archivio video dell'attuale Centro Teatro Ateneo, coll. A37/50/1-2, A39/57/1-2.
- ⁸ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976* (Firenze: Le Lettere, 1996), 113.
- ⁹ Per assistere la gente doveva associarsi, entrare a far parte di un'organizzazione quindi, di una comunità.
- ¹⁰ Cfr. Lamberto Trezzini, *Geografia del teatro. Rapporto sul teatro italiano d'oggi* (Roma: Bulzoni, 1977).
- ¹¹ La critica d'arte Lea Vergine nota giustamente come l'utilizzo del corpo come oggetto dell'arte non sia tuttavia una novità, e individua le “matrici” di tante forme espressive dei primi anni settanta, nell'Espressionismo, nel Surrealismo e nel Teatro della Crudeltà di Antonin Artaud. Come quest'ultimo, spiega Lea Vergine, molti artisti: “vogliono provare tutte le possibilità che ci sono di conoscerci per mezzo del corpo e della sua perlustrazione”. Lea Vergine, *Body Art a storie simili. Il corpo come linguaggio* (Milano: Skira Editore, 2000), 8, 12. Gli artisti, quindi, avevano già superato quella separazione tra i mezzi espressivi che la cultura ufficiale continuava a tramandare.
- ¹² *Settimana internazionale della Performance*. A cura di Franco Solmi, Renato Barilli

- (Bologna: Galleria comunale d'Arte Moderna, 1977).
- ¹³ Renato Barilli "La performance oggi: tentativi di definizione e di classificazione", in *La Performance. I quaderni della sperimentazione 1* (Macerata: La nuova foglio, 1978).
- ¹⁴ Ibid.
- ¹⁵ Ibid.
- ¹⁶ Vergine, *Body art*, 22. Definizione che potrebbe essere riferita all'opera di Luigi Pirandello, Roberto Bracco e Eduardo De Filippo. Autori la cui forza rivoluzionaria è stata disinnescata dalle istituzioni anche se in maniera differente: facendo un monumento del primo, inserendolo nella categoria del "Grande Artista"; ignorando il secondo (il quale in più di un'occasione ha messo in scena la realtà operaia, e ha affrontato, lucidamente, nei suoi scritti la condizione di sottomissione della donna: "Finché la società sarà crudelmente severa verso la donna e finché le impedirà tirannicamente di provvedere a se stessa, di provvedere alla propria esistenza, alla propria vitalità, al proprio cuore e finanche ai propri sensi, la piccola divagazione del voto politico o la piccola risorsa di separarsi dal consorte [...], saranno, per lei, l'ironia di una munificenza inutile, imbarazzante, offensiva". Roberto Bracco, "Le evoluzioni della donna", in *Nel mondo della donna. Conversazioni femministe* (Roma: Enrico Voghera Editore, 1906), 77. Testo pubblicato nell'anno in cui in Italia forte era la discussione sulla possibilità di dare il voto alle donne); ed etichettando l'ultimo come "autore dialettale", che viene riproposto enfatizzandone una lettura superficiale che ne sottoesponde l'analisi critica rivolta all'istituzione familiare e al valore dei ruoli sociali.
- ¹⁷ Kate Millett, *La politica del sesso* (Milano: Bompiani, 1979), 417. In questo testo di critica letteraria Millett analizza opere di autori conosciuti a livello internazionale mettendone in luce i pregiudizi maschilisti e sessisti.
- ¹⁸ Cfr. Carla Lonzi, "La donna clitoridea e la donna vaginale", in *Sputiamo su Hegel e La donna clitoridea e la donna vaginale*, (Milano: Scritti di Rivolta Femminile, 1974).
- ¹⁹ Cfr. *Toward an Anthropology of Women*, a cura di Rayna R. Reiter (New York: Monthly Review Press, 1975). Antologia che raccoglie numerosi saggi, tra cui "The traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of sex" ("Lo scambio delle donne: note sulla 'economia politica' del sesso"), di Gayle Rubin.
- ²⁰ Proprio come la moglie chiusa in una scatola nella commedia di Eduardo De Filippo *La grande magia*, scritta nel 1948.
- ²¹ Franco Vaccari, "Esposizione in tempo reale, 1969", in Vergine *Body art*, 257.
- ²² Eduardo De Filippo, "Gli esami non finiscono mai", in *Eduardo. Teatro*, III, a cura di Paola Quarenghi e Nicola De Balsi (Milano: Mondadori, 2000).
- ²³ Rame, *Tutta casa, letto e chiesa*, 13.
- ²⁴ Benedetta De Micheli, "Il mio femminismo e lui", *La Repubblica*, 4 dicembre 1977.
- ²⁵ Cfr. Judith Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità* (1990; Bari: Laterza, 2013).
- ²⁶ Rubin, "The traffic in women", 168.
- ²⁷ Rame, *Tutta casa, letto e chiesa*, 7.
- ²⁸ Ibid., 8.
- ²⁹ Ibid.
- ³⁰ Rame, *Tutta casa, letto e chiesa*, 13. La dirimpettaia, personaggio assente, riporta alla mente il professor Santanna di *Questi fantasmi* (1945) di Eduardo De Filippo, nato dallo sviluppo dell'a parte, convenzione del teatro comico di tradizione.
- ³¹ Le protagoniste dei monologhi di *Tutta letto casa e chiesa* non hanno nome (escludendo i personaggi ispirati alla storia e alla letteratura), in modo tale che ci sia maggiore identificazione da parte dello spettatore con la condizione della donna in quanto categoria sottomessa.
- ³² Rame, *Tutta casa, letto e chiesa*, 20.
- ³³ Ibid., 21.
- ³⁴ Ibid.
- ³⁵ Una realtà sorta in quegli anni è il consultorio familiare, istituito per decreto nel 1975 (DL 405/2975).

- ³⁶ AA. VV., *Lettera a una professoressa*, (1967; Firenze: Libreria editrice fiorentina, 1976), 21.
- ³⁷ Lonzi, "La donna clitoridea e la donna vaginale", 88.
- ³⁸ Millett, *La politica del sesso*, 50.
- ³⁹ Cfr. Agnes Heller, *Istinto e aggressività*, (Milano: Feltrinelli, 1978).
- ⁴⁰ Rame, *Tutta casa, letto e chiesa*, 17.
- ⁴¹ Ibid., 20.
- ⁴² Ibid., 17.
- ⁴³ Non a caso Linda Nochlin in *Representing Woman* (London: Thames & Hudson, 1999), cita il testo di Pierre-Joseph Proudhon *La pornocrazia o le donne nei tempi moderni* (testo del 1885 riedito in Italia nel 1979), in cui l'autore afferma che due sole sono le possibilità per una donna: essere moglie o prostituta.
- ⁴⁴ Rame, *Tutta casa, letto e chiesa*, 19.
- ⁴⁵ Ibid., 14.
- ⁴⁶ Nochlin, "Perché non vi sono", 204.
- ⁴⁷ Ibid.
- ⁴⁸ Ibid.
- ⁴⁹ Rame, *Tutta casa, letto e chiesa*, 29.
- ⁵⁰ Ibid., 20.
- ⁵¹ Ibid.
- ⁵² Ibid., 19. Il rapporto tra la protagonista e la dirimpettaia, fa venire in mente la pratica dell'*affidamento* descritto da Luisa Muraro, per cui una donna *debole*, nel suo processo di liberazione dalla sottomissione, si affida a una donna *forte*. Luisa Muraro è stata tra le animatrici della Libreria delle Donne.
- ⁵³ Anche l'amore che prova per il ragazzo si rivela un'illusione, si può quindi affermare come Kate Millet che: "il concetto di amore romantico offre un mezzo di manipolazione emotiva che il maschio è libero di sfruttare, in quanto l'amore è la sola circostanza nella quale alla femmina viene (ideologicamente) perdonata l'attività sessuale" (Millet, *La politica del sesso*, 56), infatti anche per la nostra protagonista era stato l'amore a permetterle di superare le inibizioni e i condizionamenti familiari, "commettendo un adulterio", il "tradimento" del marito-padrone.
- ⁵⁴ Rame, *Tutta casa, letto e chiesa*, 31.
- ⁵⁵ Ibid.
- ⁵⁶ Nochlin, "Perché non vi sono", 226.
- ⁵⁷ E dalla consapevolezza di sé deriva anche la possibilità di esprimersi artisticamente senza le limitazioni imposte dalle istituzioni, (cfr. Nochlin, "Perché non vi sono", 199), e: *Le donne e l'arte. Nel XX e XXI secolo*, a cura di Uta Grosenick (Londra: Taschen, 2005).
- ⁵⁸ Millett, *La politica del sesso*, 439.
- ⁵⁹ Ibid., 440.
- ⁶⁰ Ibid.
- ⁶¹ Nochlin, "Perché non vi sono", 200.
- ⁶² Dario Fo e Franca Rame, "Nuova scena: appunti su un'esperienza", dattiloscritto, foglio 8, testo inedito; archivio on-line di Dario Fo e Franca Rame. <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=1781&IDOpera=118>, accesso il 2 maggio 2015.
- ⁶³ Tra il 1968 e il 1975, Franca Rame e Dario Fo hanno fondato le associazioni Nuova Scena, La Comune e Collettivo Teatrale, che hanno rappresentato un importante momento di teatro e attivismo sociale. Tutte realtà che, però, si sono concluse dopo pochi anni, e da cui la prima a uscire è stata sempre Franca Rame, lamentando la mancanza di impegno nelle attività da parte degli organizzatori, e il sopravvento di ambizioni individualistiche. Da allora fino ai primi anni ottanta, reciteranno nelle Case del Popolo, nei Palazzetti dello sport, nei cinema, nelle piazze, nei capannoni.
- ⁶⁴ Fo e Rame, in "Nuova scena: appunti su un'esperienza", 8.
- ⁶⁵ Rosalba Spagnoletti, *Quaderni di Lotta Femminista 1* (Torino: Musolino, 1972), 46.
- ⁶⁶ Ibid.
- ⁶⁷ Per questo Franca Rame attribuiva al femminismo un grande merito: "Aver sconfitto l'oscurantismo del padrone [...] del nostro Paese, che ci voleva ad occhi bassi onorate di essere sfruttate, picchiate a sangue dal buon padre, dal buon marito, violentate in famiglia e fuori, relegate, sottomesse, silenziose", in Franca Rame "Biografia. Testo in elaborazione per il sito dell'archivio", testo nativo digitale inedito, 2012, foglio 644, archivio di Dario Fo e Franca Rame. Edap.eu.portal, accesso il 2 maggio 2015.