

PER UN NUOVO CANONE DEL NOVECENTO LETTERARIO ITALIANO

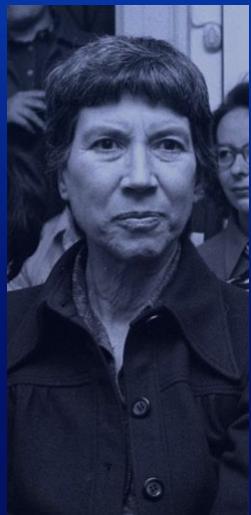
III

LE DRAMMATURGHE

Atti del Convegno internazionale
del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli italiani
«Studi delle donne nella letteratura italiana»
14-15 dicembre 2023

a cura di

Beatrice Alfonzetti, Annalisa Andreoni,
Chiara Tognarelli, Sebastiano Valerio



AdI Editore

PER UN NUOVO CANONE DEL NOVECENTO
LETTERARIO ITALIANO

III

LE DRAMMATURGHE

Atti del Convegno internazionale
del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli italiani
«Studi delle donne nella letteratura italiana»
14-15 dicembre 2023

a cura di
Beatrice Alfonzetti, Annalisa Andreoni,
Chiara Tognarelli, Sebastiano Valerio

AdI Editore

ISBN 9788894743432

Copyright Adi Editore 2025

Ogni saggio contenuto in questo volume è stato sottoposto alla valutazione di due revisori anonimi.

INDICE

BEATRICE ALFONZETTI, ANNALISA ANDREONI, CHIARA TOGNARELLI, SEBASTIANO VALERIO <i>Al termine di un percorso</i>	5
SILVIA TATTI <i>Saluti</i>	7
Saggi	
LOREDANA PALMA <i>Matilde Serao autrice drammatica: la controversa esperienza di Dopo il perdono</i>	11
FRANCESCA TOMASSINI <i>«Per un futuro mio biografo». Su L'assurdo, dramma inedito di Sibilla Aleramo</i>	19
AGNESE AMADURI <i>La drammaturgia bellica di Annie Vivanti: L'invasore e Le bocche inutili</i>	27
MONICA BIASIOLI <i>Le sintesi futuriste di Mina Della Pergola – l'attimo che può mutare il tempo</i>	37
MARIALAURA SIMEONE <i>Frivola, elegante, ironica: a teatro con Amalia Guglielminetti</i>	47
DORA MARCHESE <i>Adelaide Bernardini drammaturga</i>	53
DANIELA CAVALLARO <i>Paola Riccora per Raffaele Viviani: Fine mese</i>	67
CATERINA CONTI <i>Silvia Grünfeld, pratiche di riscrittura tra forme narrative e oralità</i>	89
GIULIA TELLINI <i>Anna Bonacci, Il giudizio universale e il teatro della vita non vissuta</i>	97
FRANCESCA D'ALESSIO <i>Il matrimonio nelle opere di Clotilde Masci: un'analisi di Le Escluse, Vigilia Nuziale e Ritratto di donna</i>	103
SERENA DOMENICI <i>Corte Savella di Anna Banti: riduzione o riscrittura?</i>	115
EMMA DE PASQUALE <i>«Come se lo scrivessi in un diario»: Quaderno proibito di Alba de Céspedes tra romanzo e palcoscenico</i>	125

ANTONIO R. DANIELE <i>Crepe borghesi negli anni del teatro sperimentale antiborghese: Ti ho sposato per allegria di Natalia Ginzburg</i>	135
GIACOMO DI MUCCIO <i>Il cotone nel naso. Famiglia e violenza ne La parrucca di Natalia Ginzburg</i>	145
CHIARA PROTANI <i>Elsa Morante tra tragedia classica e contemporaneità. Analisi dell'atto unico La serata a Colono. Parodia</i>	153
CRISTINA VIGNALI <i>Crisi della mascolinità tra paternità, maternage e filiazione ne La rivolta dei fratelli di Goliarda Sapienza</i>	167
CARMEN DELLA PORTA <i>Perla Peragallo. Lotta, free-jazz e animalità nel Teatro di Marigliano</i>	177
GINEVRA LAGASIO PESENTI <i>La Cenerentola di Patrizia Vicinelli: una questione di soggetto</i>	189
PRISCILA NOGUEIRA DA ROCHA <i>Tra il dolore e il silenzio: il corpo della donna nel teatro di Dacia Maraini</i>	201
DANIELA PALMERI <i>La Medea di Mariela Boggio. Lo smascheramento della tradizione a partire dall'autocoscienza</i>	213
LAURA PEJA <i>Ridefinire o rovesciare il canone? Una non-drammaturga: Franca Rame</i>	225
NOVELLA PRIMO <i>La vedova Goldoni, i «dialoghi di passione» e altri scritti teatrali di Maria Luisa Spaziani</i>	235
Tavola rotonda	
BEATRICE ALFONZETTI <i>Un trittico: Franca Valeri, Franca Rame, Emma Dante</i>	247
PAOLA TRIVERO <i>Laura Curino e il teatro di narrazione</i>	253

Al termine di un percorso

Sono qui raccolti gli atti del Convegno internazionale *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano. Le drammaturge*, svoltosi sulla piattaforma online dell'AdI-Associazione degli Italianisti il 14 e il 15 dicembre 2023 a cura del Gruppo di ricerca «Studi delle donne nella letteratura italiana». Questo Convegno segue quello del 2021 incentrato sulla narrativa a firma femminile (ora in *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano*, vol. I, *Le narratrici*, Atti del Convegno internazionale del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli Italianisti «Studi delle donne nella letteratura italiana», 15-16 dicembre 2021, a cura di B. Alfonzetti, A. Andreoni, C. Tognarelli, S. Valerio, Roma, AdI Editore, 2023) e quello del 2022 incentrato sulla poesia a firma femminile (ora in *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano*, vol. I, *Le poetesse*, Atti del Convegno internazionale del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli Italianisti «Studi delle donne nella letteratura italiana», 15-16 dicembre 2022, a cura di B. Alfonzetti, A. Andreoni, C. Tognarelli, S. Valerio, Roma, AdI Editore, 2024). Con questa pubblicazione si compie, quindi, l'itinerario attraverso il quale si è inteso promuovere la pratica di una storiografia letteraria inclusiva della produzione delle donne, contribuendo così alla costituzione di un canone letterario rinnovato, aperto alle autrici e alle loro opere.

Beatrice Alfonzetti
Annalisa Andreoni
Chiara Tognarelli
Sebastiano Valerio

SILVIA TATTI
Presidente AdI - Associazione degli Italianisti

Saluti

Questo volume dedicato alle *Drammaturghe* è il terzo pubblicato dal gruppo di ricerca AdI «Studi delle donne nella letteratura italiana» all'interno del progetto *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano*; si completa così la serie di opere collettive che, grazie all'operosità delle curatrici e del curatore, hanno permesso di svolgere una ricognizione ad ampio raggio sulla produzione letteraria scritta da donne nel Novecento. Dopo le *Narratrici* (2023) e le *Poetesse* (2024) ecco ora un volume sul teatro, un genere che, rispetto ai precedenti, ha riscosso meno interesse da parte della critica. Uno dei pregi della pubblicazione è proprio quello di confrontarsi con una produzione di grande impatto pubblico, praticata dalle scrittrici anche precedentemente (soprattutto tragedie, commedie e libretti d'opera scritti da donne attraversano tutto l'Ottocento), ma mai con l'intensità, la tenacia e la volontà di ricerca sperimentale che investono il mondo della scrittura femminile nel Novecento.

Attraverso i testi delle drammaturghe è possibile seguire le tracce di una scrittura che si confronta con la storia (dalle guerre mondiali alla resistenza alle questioni della contemporaneità), le avanguardie, la contestazione, le tematiche sociali e culturali consuete della letteratura delle donne, con modalità inedite di espressione e di ricerca linguistica. Le autrici e gli autori del volume hanno indagato i testi di figure più conosciute assieme a quelli di scrittrici poco note che contribuiscono nel loro insieme a rappresentare un importante aspetto della scrittura femminile, al centro, nel ventesimo secolo, di sperimentazioni rilevantissime.

La serie di tre volumi fornisce una mappatura molto approfondita della produzione complessiva delle donne e costituisce uno strumento necessario per riconsiderare la questione del canone novecentesco all'origine del progetto di lavoro animato dal gruppo di ricerca «Studi delle donne nella letteratura italiana». La ricostruzione dei percorsi della narrativa, della poesia e del teatro italiani del ventesimo secolo non possono prescindere dal considerare la produzione delle donne, vastissima, sfidante, diffusa capillarmente nel territorio, in grado di intercettare suggestioni locali e straniere.

Con questo volume si conclude dunque un primo consistente segmento di un'operazione di recupero delle fonti e di consolidamento di un percorso critico e storiografico: una base di partenza imprescindibile per una normalizzazione della considerazione della scrittura femminile nella letteratura del ventesimo secolo, non nella prospettiva della rivendicazione di una presenza di genere aggiuntiva all'interno di un canone consolidato, ma come necessario completamento di un panorama finora incompleto che va ricostruito tenendo conto di tutti i contributi raccolti nel progetto.

Ringrazio quindi a nome di tutti gli italiani le curatrici e il curatore del trittico di volumi che hanno coinvolto studiose e studiosi in un progetto di ampia portata, meditato, utile, innovativo e che fornisce uno strumento validissimo alla ricerca e alla storiografia letterarie.

Saggi

Matilde Serao autrice drammatica: la controversa esperienza di Dopo il perdono

In un'intervista rilasciata nel 1904 per la rivista «La Settimana» da lei diretta, Matilde Serao, rispondendo alla domanda se Eleonora Duse potesse rappresentare in Italia il suo Suor Giovanna della Croce, sosteneva che quello non era un testo adatto alla sua grande amica alla quale, piuttosto, convenivano interpretazioni maggiormente cariche di pathos. Perciò annunciava l'intenzione di scrivere «d'accordo con lei e per lei» un dramma d'amore, ricavato dal romanzo che in quel momento andava componendo, Dopo il perdono. Il romanzo vide la luce nel 1906 e fu effettivamente dedicato «a quell'anima gloriosa» di Eleonora Duse. Il dramma, tuttavia, non entrò mai a far parte del repertorio della diva. Rappresentato per la prima volta a Parigi nel 1907, venne, infatti, interpretato da Gabrielle Réjane. La prima messa in scena italiana, al teatro dei Fiorentini di Napoli, nel 1908, vedeva come protagonista Emma Gramatica. L'opera non ebbe né in Francia né in patria il successo sperato dalla sua autrice (a differenza della successiva versione cinematografica del 1919) e restò, nonostante altri progetti, rimasti irrealizzati, l'unica opera teatrale firmata dalla scrittrice. Il contributo si propone di analizzare le caratteristiche del dramma seriano, di ricostruire il 'dietro le quinte' della sua rappresentazione e l'accoglienza da parte della critica coeva.

Il romanzo di Matilde Serao *Dopo il perdono* venne pubblicato nella «Nuova Antologia» in sei puntate, dal gennaio al marzo del 1906¹ e successivamente in volume con la dedica: «A Eleonora Duse. Anima gloriosa».² Subito dopo venne tradotto in francese da George Hérelle con il titolo *Après le pardon. Roman d'amour* e pubblicato sulla «Revue de Paris» dal febbraio all'aprile del 1906 e nello stesso anno, in volume, dall'editore Calmann-Levy.³

Dal romanzo venne tratto un dramma in cinque atti, *Après le pardon*, in francese, frutto della collaborazione del noto autore e drammaturgo francese Pierre Decourcelle⁴ con la scrittrice, portato in scena per la prima volta a Parigi il 19 novembre 1907, al teatro Réjane, con protagonista Gabrielle Réjane.⁵ L'opera venne rappresentata per dodici sere⁶ e contestualmente pubblicata nella rivista «Illustration Théâtrale».⁷

Fu la sola Matilde Serao invece (pur mantenendo anche il nome di Decourcelle) ad occuparsi della versione italiana del dramma⁸ che debuttò il 5 febbraio 1908 a Napoli, al Teatro dei Fiorentini, con

¹ Cfr. M. SERAO, *Dopo il perdono. Romanzo di amore*, «Nuova Antologia», fasc. 817, 1° gennaio 1906, 3-21; fasc. 818, 16 gennaio 1906, 193-225; fasc. 819, 1° febbraio 1906, 415-451; fasc. 820, 16 febbraio 1906, 641-663; fasc. 821, 1° marzo 1906, 31-58; fasc. 822, 16 marzo 1906, 207-223. Il romanzo venne successivamente raccolto in volume.

² Cfr. M. SERAO, *Dopo il perdono. Romanzo*, Roma, Nuova Antologia, [1906]; 2^a ed., 1908, con l'aggiunta di una prefazione.

³ Cfr. M. SERAO, *Après le Pardon. Roman d'amour*, traduit de l'Italien par G. Hérelle, Paris, Calmann-Levy, 1906. La scrittrice fu lusingata della traduzione di Hérelle, come ricorda Katharine Mitchell: «Serao expressed how she felt honoured and was "moved to tears" in reading his translation of *Dopo il perdono*, thanking him for their collaboration and friendship, which was to endure until 1914» (K. MITCHELL, *Gender, Writing, Spectatorships: Evenings at the Theatre, Opera, and Silent Screen in Late Nineteenth-Century Italy and Beyond*, Taylor and Francis, 2022, Edizione Kindle, 149).

⁴ Pierre Decourcelle (1856-1926), figlio del drammaturgo Adrien, dedicò la sua vita alla letteratura e al teatro. Seguendo la sua inclinazione per le 'ibridazioni' tra le arti, nel 1908 fondò una società con Eugène Guggenheim per la trasposizione cinematografica delle opere letterarie.

⁵ Gabrielle Réjane (1856-1920) fu un'attrice francese che acquistò larga notorietà in patria ed all'estero (specie in Inghilterra) tra Otto e Novecento. Nel 1906 acquistò il Nouveau-Théâtre di Parigi ribattezzandolo, dal suo nome, Théâtre Réjane. Negli ultimi anni della sua vita si cimentò anche nel cinema muto.

⁶ «The play ran for 12 nights in Paris and was never revived there» (ivi, 154).

⁷ Cfr. *Après le pardon*, pièce en cinq actes par Matilde Serao e Pierre Decourcelle, Paris, L'Illustration, 1907.

⁸ La «Nuova Antologia», nel recensire la rappresentazione, parla di una versione italiana del dramma completamente rimaneggiata ad opera della sola Serao: «l'illustre nostra collaboratrice [lo] ha quasi del tutto

protagonisti Emma Gramatica e Ruggiero Ruggeri. La studiosa Katharine Mitchell, a cui si deve uno dei pochi studi sul testo drammatico della scrittrice napoletana, sottolinea come, curiosamente, nell'*Enciclopedia dello spettacolo* di Silvio D'Amico non si trovi notizia di questa rappresentazione che viene invece testimoniata da Eduardo De Filippo in un'intervista rilasciata nel 1977 per «da Repubblica».⁹

Nel numero di atti concepito originariamente dall'autrice – come si evince da un'intervista pubblicata da «Il Secolo XX», su cui torneremo¹⁰ –, il dramma venne pubblicato a Napoli dall'editore Perrella con la dedica «A Gabriella Réjane con animo grato».¹¹ Nel 1919, infine, dall'opera di Matilde Serao venne tratto un film, diretto da Ugo De Simone, che avrebbe riscosso un grande successo.¹²

Tornando al dramma portato in scena a Parigi, in un articolo apparso sul «Corriere Teatrale» del 15 novembre 1907, venivano riportate le parole di Decourcelle alla stampa a proposito dei criteri da lui adottati nella trasposizione teatrale del romanzo:

Sulle prime – ha detto egli – avevo pensato di trasportare l'azione a Parigi. Ma ciò sarebbe stata una prova di poca cortesia verso la signora Serao. Un altro motivo poi mi ha indotto a non mutare la patria dei personaggi. Nel dramma «Dopo il perdono» vi è un tale impeto di passione che soltanto l'ambiente italiano può costituire un'atmosfera favorevole a quei sentimenti eccessivi.¹³

Ritorna in qualche modo nelle parole del drammaturgo francese quella sorta di pregiudizio che vede, da parte degli stranieri (*Shakespeare in primis*), l'Italia come luogo di «sentimenti eccessivi», come sostiene Decourcelle. Egli lascia anche intendere di aver dato un contributo maggiore di quanto il suo nome, associato a quello della scrittrice, lasciasse immaginare:

Non dovete stupirvi se il nome di Matilde Serao appare sul manifesto prima del mio. Era un atto di cortesia doveroso verso una signora che è anche straniera. Ho creduto di dover associare pienamente il nome di Matilde Serao, invece di usare la solita dizione «Dramma di Pietro Decourcelle desunto dal romanzo della signora Serao». Anche dal punto di vista del dialogo, ho preso a prestito intere pagine del romanzo, in modo che la signora Serao è stata per me una vera collaboratrice.¹⁴

rifatto, sì che poco resta ormai del dramma scritto in collaborazione con Pierre Decourcelle» («Nuova Antologia», fasc. 868, 16 febbraio 1908, 750).

⁹ Cfr. MITCHELL, *Gender, Writing, Spectatorships...*, 146-147.

¹⁰ Cfr. A. CATAPANO, *Matilde Serao. Note, impressioni e ricordi*, «Il Secolo XX», III (1904), 848-857.

¹¹ Cfr. M. SERAO-P. DECOURCELLE, *Dopo il perdono. Dramma in quattro atti*, Napoli, Perrella, 1908. In apertura di volume si legge la seguente nota: «Questo dramma fu rappresentato per la prima volta a Parigi, al teatro Réjane, il diciannove novembre 1907, attori principali Gabriella Réjane, Pierre Magnier, Duquesne e Signoret. Per la prima volta in Italia, a Napoli, teatro dei Fiorentini, il 5 febbraio 1908. Attori principali Emma Gramatica, Ruggiero Ruggieri [sic], Ugo Piperno, C. Bertramo». La vicenda alla base tanto del romanzo quanto del dramma vede protagonista una coppia di amanti – Maria Guasco e Marco Fiore – che, dopo tre anni di travolgente passione (che li ha portati ad abbandonare l'una il proprio marito, l'altra la propria fidanzata), scoprono con profonda tristezza di non amarsi più e decidono pertanto di lasciarsi. Maria viene riaccolta in casa dal marito mentre Marco si sposa con l'antica innamorata. Tuttavia, il perdono concesso ai due fedifraghi si rivela ben presto offuscato dall'impossibilità da parte dei coniugi traditi di dimenticare. Rassegnati ad un destino di solitudine, una volta lasciata la famiglia, Marco e Maria si ritrovano per caso in un piccolo villaggio svizzero e decidono di vivere insieme da allora in poi, pur senza amarsi più, rimpiangendo il loro sogno di felicità ormai infranto. Pur nei necessari adattamenti alla scena, nella trasposizione drammatica l'impianto del romanzo non muta né viene meno il messaggio di fondo: non può esservi vero perdono se non assoluto.

¹² *Dopo il perdono* (1919). Regia di Ugo De Simone. Sceneggiatura di Matilde Serao. Casa di produzione: Gladiator film. Interpreti: Dante Cappelli, Fernanda D'Alteno, Elisa Finazzi, Gioacchino Grassi.

¹³ *Corriere Teatrale. Il dramma della Serao e di Decourcelle*, «Corriere della Sera», 15 novembre 1907.

¹⁴ *Ibidem*.

Mitchell si poggia sulla testimonianza di Mario Sandri¹⁵ per ipotizzare che la collaborazione di Matilde Serao a questo dramma possa essere stata analoga a quella che avrebbe poi caratterizzato la trasposizione drammatica della novella *O Giovannino o la morte* da parte di Ernesto Murolo¹⁶. Di fatto, però, non abbiamo altre informazioni circa il tipo di collaborazione tra Decourcelle e Serao. L'ipotesi di Mitchell, per giunta, sembra allontanarsi da quanto invece sostiene Tommaso Scappaticci secondo il quale, nelle successive sue opere portate in teatro, «la scrittrice non volle più condividere le responsabilità della riduzione, come era stato nel caso di Decourcelle».¹⁷

Possiamo, tuttavia, confrontare la versione francese del dramma con quella italiana del 1908. La prima differenza sostanziale tra le due riguarda la struttura: la prima è in cinque atti mentre la seconda in quattro. Diversi sono anche i nomi dei protagonisti: nel dramma francese i nomi di Maria e Marco, presenti nel romanzo, sono mutati in quelli di Elena e Mario laddove la versione italiana è più conservativa. Non appare superfluo sottolineare, come già nota Mitchell,¹⁸ come il nome di Maria, lo stesso della Vergine, suoni più puro rispetto a quello di Elena scelto per la versione francese che inevitabilmente richiama alla mente quello della ‘*femme fatale*’ della guerra di Troia. Né sembra peregrino osservare che la medesima caratterizzazione onomastica accompagni le due donne amate da Andrea Sperelli ne *Il piacere* di Gabriele D'Annunzio, amico della scrittrice. Dove il dramma francese resta più fedele al romanzo è invece nel mantenimento, nel secondo atto, dell'ambientazione scenica veneziana, soppressa del tutto nella trasposizione di Serao, come si evince dal seguente schema:

<i>Après le pardon</i>	<i>Dopo il perdono</i>
I atto. Roma (casa di Elena)	I atto. Roma (casa di Maria)
II atto. Venezia	II atto. Roma (casa Guasco)
III atto. Roma (casa Guasco)	III atto. Roma (casa Marsiliana)
IV atto. Roma (villa Borghese)	IV atto. Sonnenberg
V atto. Sonnenberg	

Ma nell'articolata vicenda della rappresentazione del dramma, quelle relative ai luoghi o al numero degli atti nelle varie trasposizioni non sono le uniche contraddizioni che si registrano. Serao, infatti, nell'annunciare già nel 1904 la sua intenzione di ricavare un dramma dal romanzo che stava scrivendo, aveva espresso chiaramente la volontà di affidarlo all'interpretazione della sua cara amica Eleonora Duse, per onorare, come vedremo, un'antica promessa. Non sappiamo perché poi non sia andata così, forse a causa di sopraggiunti impegni dell'attrice, reduce peraltro dalla fine della sua relazione con D'Annunzio e alla ricerca di nuovi equilibri, anche professionali. Secondo una testimonianza del «Morning Post» riportata da Katharine Mitchell, a proporsi per interpretare il dramma sarebbe stata la stessa Gabrielle Réjane.¹⁹ La riconoscenza che Matilde Serao le esprime nella dedica, del resto, lascia supporre che l'interprete per cui era stato originariamente concepito il dramma, Eleonora Duse,

¹⁵ Cfr. M. SANDRI, *Matilde Serao*, Milano, Modernissima, 1920, 25. La testimonianza è riportata in MITCHELL, *Gender, Writing, Spectatorships...*, 149.

¹⁶ Cfr. ivi, 146.

¹⁷ T. SCAPPATICCI, *Matilde Serao e il teatro*, «Ariel», XII (1997), 2, 91-112: 111.

¹⁸ «Serao transposed the play to Italy, changed the name of the protagonist from “Elena” to the more pious “Maria” (cfr. MITCHELL, *Gender, Writing, Spectatorships...*, 146).

¹⁹ L'articolo a cui fa riferimento Mitchell era stato pubblicato in «The Morning Post» del 6 February 1907 (cfr. ivi, 153).

fosse per qualche ragione venuta meno e che l'attrice francese avesse reso ugualmente possibile realizzare il desiderio di Serao di portare in scena un suo lavoro sul palcoscenico parigino.

Ne «La Settimana», il periodico da lei stessa diretto, la scrittrice, in un'intervista rilasciata a Ettore Moschino nel 1904,²⁰ in cui le veniva chiesto se potesse trasformare *Suor Giovanna della Croce* in un dramma interpretato da Eleonora Duse, rispondeva:

– Volete che vi dica tutto? Ebbene: la mia grande amica non rappresenterà questo dramma poiché è privo di passione amorosa, ed a lei convengono le interpretazioni ardenti dove l'anima e i sensi siano in straordinario tumulto, in grande e dolce esaltazione o si abbattano in sacrifici disperati. Perciò io, *d'accordo con lei e per lei* scrivereò un dramma d'amore. Non è vero che Eleonora Duse neghi il suo ausilio agli scrittori italiani per chiudersi nell'entusiasmo verso una sola produzione drammatica. Ella sarebbe felicissima di recitare lavori belli da qualunque parte e da chiunque le giungessero. Il romanzo ch'io sto scrivendo s'intitola *Dopo il perdono* e sarà pubblicato da una grande rivista parigina e da un giornale d'Italia, contemporaneamente. Da esso io trarrò alcuni elementi essenziali per il mio lavoro che affiderò alla Duse.²¹

Eleonora Duse era dunque al corrente dell'intenzione dell'amica di cimentarsi nella scrittura drammatica e del progetto di affidarle l'incarico di portare in scena il frutto del suo primo lavoro teatrale, anzi era «d'accordo» con la stessa scrittrice. Nelle intenzioni iniziali di Serao compariva pure la doppia pubblicazione su una «grande rivista parigina» (*Revue de Paris*) e contemporaneamente su un «giornale d'Italia» (*Nuova antologia*).

Anche in un lungo ritratto a lei dedicato nello stesso anno su «Il Secolo XX» da Alfredo Catapano, Matilde Serao esprimeva l'intenzione di trasporre il suo romanzo in un dramma in quattro atti:

– [...] Ma scriverò un dramma, finalmente. In quattro atti, con quattro personaggi, con azione rapida e serrata, senza troppa letteratura e senza troppa analisi, di carattere intimo. Pur con i soliti *egli, lei e lui* posso dire che non sarà una delle solite variazioni sulle tre note dell'adulterio.
– E il titolo?
– *Dopo il perdono*. Lo trarrò dal romanzo che scrivo per la *Revue de Paris* e per la *Nuova Antologia*. Spero di condurlo a termine nella pace di Saint-Moritz, quest'autunno. La mia carissima Eleonora Duse aspetta l'adempimento di una promessa fatta non so da quanti anni...²²

Nell'articolo, corredata da numerose illustrazioni, compare anche una fotografia di Eleonora Duse a passeggio con la Serao a Saint Moritz. Il romanzo, in realtà, non sarebbe stato completato in quell'autunno ma soltanto l'anno successivo, a Parigi, nell'ottobre del 1905, come viene indicato nella pagina conclusiva del romanzo stesso. Ciò non toglie, tuttavia, che il progetto si realizzi secondo le intenzioni dichiarate alla stampa da Matilde Serao, tranne che per l'interpretazione di Eleonora Duse.

A questo punto c'è da chiedersi anche come mai sia stato rappresentato per la prima volta in Francia e non in Italia. Una prima risposta sembra provenire dalla stessa scrittrice nell'intervista a Catapano in cui confessa innanzitutto una certa ritrosia a esporsi al pubblico delle platee:

Del come io non abbia scritto finora pe'l teatro, non so dirle chiaramente. Non ho tentato: ma forse l'oscura tentazione è scappata dinanzi al timore che m'incute il pubblico... che va nelle platee.²³

²⁰ MOS. [E. MOSCHINO], *Un'intervista con Matilde Serao*, «La Settimana», II (1904), 1, 323-327.

²¹ Ivi, 325-326. Il corsivo è mio.

²² CATAPANO, *Matilde Serao. Note, impressioni e ricordi...*, 855.

²³ *Ibidem*.

Mitchell, facendo riferimento ad alcune dichiarazioni di Matilde Serao apparse sul giornale «*Le Temps*» del 29 agosto 1904, ipotizza che la scrittrice volesse mettersi alla prova prima per un pubblico più ‘semplice’ di quello italiano perché in Francia il drammaturgo sapeva per quale pubblico scrivesse, mentre in Italia si trovava dinanzi a ben sedici diversi tipi di pubblico, quanti erano i principali teatri della penisola.²⁴

Secondo l’opinione di Serao, in Francia il drammaturgo riusciva a realizzare immediatamente il valore della sua opera; in Italia, invece, oltre a dover attendere più di una rappresentazione, l’artista si trovava spesso di fronte a riscontri contraddittori.²⁵

La scena francese sarebbe quindi servita alla scrittrice Serao come ‘banco di prova’ dinanzi a un pubblico che si presentava più compatto rispetto a quello delle diverse piazze teatrali italiane. La richiesta di trasportare il suo romanzo sulla scena da parte di un autore di grido come Decourcelle sembrava alleggerire la responsabilità del debutto come drammaturga:

Forse la richiesta tolse la Serao dall’imbarazzo di dover esporsi in prima persona in un campo fino ad allora evitato, ma il lavoro svolto da Decourcelle fu seguito con attenzione e apprezzato da Matilde, anche nei tagli operati in seguito per ridurre l’eccessiva lunghezza dell’opera: l’interesse era motivato dall’opportunità che finalmente le si offriva di sperimentare le possibilità di riduzioni teatrali della sua produzione narrativa, per di più con il conforto di vedere il tentativo affidato a mani esperte e non solo al suo entusiasmo di aspirante drammaturga.²⁶

Ciò non comportò, tuttavia, che nella capitale francese l’attesa suscitata dalla prima del dramma di Matilde Serao fosse meno fervida, data la notorietà degli autori. Una cronaca teatrale apparsa sulla «Stampa» riesce bene a rendere l’atmosfera trepidante che si respirava al teatro Réjane il giorno della prova generale nella folla di gente comune e di personalità di rilievo della politica e della società:

Il nome degli autori aveva destato grandissima aspettativa, perciò alla prova generale è accorsa una folla grandissima, il *tout Paris* delle lettere, delle arti e della diplomazia. Notate tutte le più eleganti signore dell’aristocrazia e le più celebri attrici parigine in toilettes sfarzose. Nei palchi e nelle poltrone il Conte e la contessa Tornielli, i Rothschild, il presidente del consiglio Clemenceau, i ministri Briand, Thomson e Pichon, Vittoriano Sardou e tutti i più illustri commediografi francesi.

La stampa era al completo.²⁷

Le aspettative del pubblico non rimasero deluse anche se i critici espressero valutazioni contraddittorie sull’opera. L’inviaio della «Stampa», Camillo Antona Traversi, nell’attraversare l’intero dramma ed elogiandolo nel suo complesso, individuava all’interno del terzo atto il messaggio di fondo del testo:

Nella mirabile scena che segue tutta la tesi del romanzo di Matilde Serao riceve il proprio significato. «Il perdono è nobile, alta, divina cosa: a condizione, però, che sia completo, assoluto. Diversamente è umiliante e miserabilissima cosa».²⁸

²⁴ Cfr. MITCHELL, *Gender, Writing, Spectatorships...*, 150.

²⁵ Cfr. *ibidem*.

²⁶ SCAPPATICCI, *Matilde Serao e il teatro...*, 110.

²⁷ *La prova generale di Dopo il perdono*, «La Stampa», 19 novembre 1907.

²⁸ CAMILLO, *Dopo il perdono dramma in cinque atti di Matilde Serao e di Pietro Decourcelle al “Teatro Réjane”*, «La Stampa», 18 novembre 1907.

Più completo è il resoconto che leggiamo sul «Corriere della Sera» che, dopo aver parlato della calorosa accoglienza ricevuta dalla rappresentazione («Il dramma ha avuto un grande successo. Matilde Serao e la Réjane sono state grandemente festeggiate»), si soffermava sulle recensioni dei giornali francesi, concordi nell'esprimere la propria delusione circa la resa drammatica della trasposizione del romanzo:

Il Figaro scrive: «Se è difficile trarre un dramma da un romanzo, è ancora più difficile quando questo romanzo è un'opera di pura psicologia, senza azione e movimento. Come si vede questa è una difficoltà che non poteva essere vinta completamente dall'arte pur così abile del signor Decourcelle. La signora Réjane, il cui talento drammatico è così multiforme, doveva rendere qui l'amarezza più dolorosa di un'esistenza spezzata per un amore perduto: essa lo ha fatto da grande artista, quale essa è.

L'Echo de Paris constata la bellezza dell'argomento ma crede che Decourcelle avrebbe dovuto non lasciarsi dominare dal libro e cercare di trarne soltanto la materia drammatica. [...]

L'Eclaire scrive: «Il romanzo di Matilde Serao è bellissimo, il dramma che ne ha tratto Decourcelle è mancato». [...]

Il Gaulois dice: «L'analisi di questo dramma che sorge dal romanzo psicologico messo sulla scena basta per far comprendere le grandi qualità e le poche manchevolezze. Esso soffre certamente di un male, di monotonia, perché riposa interamente sopra un'unica soluzione che è l'analisi di uno stato d'animo piuttosto che una situazione teatrale».

Il Gil Blas così si esprime: «Il titolo stesso del romanzo sembrava indicare che l'argomento era lo studio dei tormenti del marito e della moglie dopo il perdono. Questo argomento né la signora Serao né Decourcelle l'hanno trattato. Decourcelle ha commesso numerosi errori in questo dramma».²⁹

Il giudizio con cui la «Nuova Antologia» accoglieva il debutto teatrale della propria collaboratrice appariva invece entusiastico. La rivista, infatti, definiva senza mezzi termini la rappresentazione parigina di *Dopo il perdono* «un trionfo» e apprezzava l'interpretazione di Gabrielle Réjane che aveva recitato «con una sollecitudine straordinaria e con un risultato superbo»³⁰ ma, soprattutto, commentando le recensioni dei giornali francesi, metteva in rilievo come fossero «tutti concordi nell'apprezzare la bellezza del tema trattato dalla Serao».³¹ La benevolenza espressa in occasione della *première* contraddistingueva anche la recensione pubblicata dopo il debutto del dramma al teatro dei Fiorentini di Napoli che veniva definito un «vivissimo successo».³²

Non del tutto concordi appaiono invece i giudizi disseminati nelle varie rassegne teatrali nelle riviste del tempo. Piuttosto benevolo appare il resoconto de «Il teatro illustrato» che parlava del buon risultato della rappresentazione, pur lasciando intendere come il debutto non fosse stato proprio brillante («*Dopo il perdono* della Serao ha ottenuto un buon successo, specie alle repliche»).³³ In uno dei numeri successivi, ritornando sull'argomento, la rivista diceva come il dramma avesse ottenuto un «successo di stima a Parigi» ma fosse «caduto poi al Fiorentini».³⁴ «Natura ed arte» parlava di un «esito

²⁹ STEF., *Notizie artistiche. Il dramma della Serao e di Decourcelle alla prima rappresentazione pubblica*, «Corriere della Sera», 21 novembre 1907.

³⁰ «Nuova Antologia», fasc. 863, 1° dicembre 1907.

³¹ *Ibidem*.

³² «Nuova Antologia», fasc. 868, 16 febbraio 1908.

³³ E.R., *I teatri*, «Il teatro illustrato», IV, 3, 15 febbraio 1908.

³⁴ «Il teatro illustrato», IV, 7-8, 10-25 aprile 1908.

poco favorevole»³⁵ della prima napoletana mentre gli «Annali del teatro italiano» sostenevano che l'opera fosse stata «accolta ostilmente». ³⁶

Ancora più critico era l'articolo del «Corriere della Sera» che registrava le reazioni del pubblico: da un iniziale entusiasmo, gli spettatori avevano finito per perdere interesse nei confronti del dramma, finendo per salvare soltanto la prova attoriale:

Il primo giudizio del pubblico italiano su *Dopo il perdono*, di Matilde Serao e Pierre Decourcelle, è stato pronunziato dal pubblico del Teatro dei Fiorentini a Napoli. L'esito non fu fortunato. Malgrado qualche taglio apportato per rendere meno lenta l'azione, il lavoro conserva i difetti già rilevati quando fu dato per la prima volta a Parigi. Il primo atto si chiuse con due chiamate agli attori, al secondo atto sembrava che si andasse delineando il successo tanto che vi furono tre chiamate agli attori e due alla Serao che si presentò a ringraziare. Ma al terzo atto l'interesse venne scemando. Il quarto infine stancò alquanto il pubblico perché costituito solo da un lungo dialogo e il lavoro terminò fra pochissimi applausi e molte disapprovazioni. L'esecuzione della compagnia Gramatica-Ruggeri apparve buona.³⁷

Anche negli studi critici il giudizio sul dramma appare severo. Patricia Bianchi parla di «insuccesso della prova francese». ³⁸ Scappaticci, considerando nel suo complesso la vicenda di *Dopo il perdono*, sostiene che proprio il «clamoroso insuccesso dell'opera» rappresentata a Parigi avrebbe indotto l'autrice a tradurla per tentare migliore fortuna presso il pubblico napoletano a lei devoto:

nonostante il clamoroso insuccesso dell'opera (rappresentata il 19 novembre 1907), Matilde non si rassegnò a metterla da parte, ma la tradusse immediatamente in italiano con l'intento di proporla a quel pubblico napoletano che ormai guardava a lei come a una sorta di istituzione e, quindi, faceva sperare in una accoglienza più benevola.³⁹

Lo studioso, tuttavia, sottolinea che il dramma rappresentato a Napoli «non ebbe sorte migliore di quella riservatagli in Francia»⁴⁰ e non esita a definirlo *tout court* un «prodotto di consumo». ⁴¹ Secondo lo studioso, «il fallimento di *Dopo il perdono* comportò la definitiva rinuncia della Serao a cimentarsi sulle scene»⁴² ed avrebbe indotto la critica a disinteressarsi del dramma.

La conclusione di questa pur rapida rassegna ci consente di aggiungere la controversa esperienza della messa in scena di *Dopo il perdono* al profilo di una scrittrice che gli studi più recenti⁴³ stanno considerando da sempre nuove prospettive, con l'auspicio che Matilde Serao possa presto occupare,

³⁵ «Natura ed arte», XVIII (1908), 493.

³⁶ C. LEVI, *Il teatro drammatico italiano dal 1901 al 1920*, in *Annali del teatro italiano*, vol. I, Milano, L'eclettica. 1921, 137.

³⁷ *Notizie teatrali. Drammatica*, «Corriere della Sera», 8 febbraio 1908.

³⁸ P. BIANCHI, *La scrittura di Matilde Serao per il cinema*, in *Nuove letture per Matilde Serao*. Atti del convegno di Napoli (17-18 ottobre 2018), a cura di P. Bianchi-G. Maffei, «Critica letteraria», XLVII (2019), 4, 693-714, 76-77.

³⁹ SCAPPATICCI, *Matilde Serao e il teatro...*, 110.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Ivi, 111.

⁴³ Segno evidente della crescente attenzione dedicata dagli studiosi all'autrice del *Paese di Cuccagna* sono innanzitutto i due convegni a lei interamente dedicati: *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, Atti del Convegno di studi (Napoli 1-4 dicembre 2004), a cura di A. R. Pupino, Napoli, Liguori, 2006 e il già citato *Nuove letture per Matilde Serao*. La scrittrice ha riscosso molto interesse anche da parte della critica letteraria in lingua anglosassone. Oltre al più volte citato volume di Katharine Mitchell, ricordiamo almeno *Matilde Serao International Profile, Reception and Networks*, a cura di U. Fanning-K. Mitchell-G. Romani, Paris, Garnier, 2022.

e senza riserve, il posto che le è stato a lungo negato, come autrice a tutto tondo, all'interno del canone letterario del Novecento.

FRANCESCA TOMASSINI
Università Roma Tre

«Per un futuro mio biografo». Su L'assurdo, dramma inedito di Sibilla Aleramo

Il saggio analizza la sperimentazione teatrale di Sibilla Aleramo, focalizzandosi sul dramma inedito e incompiuto L'assurdo (1910), di cui il primo e il terzo atto sono conservati nell'Archivio Sibilla Aleramo della Fondazione Antonio Gramsci. Il testo riflette un momento cruciale nella vita dell'autrice, segnato dalla fine della relazione con Giovanni Cena e dall'inizio della passione per Lina Cordula Poletti, e mostra una scrittura drammaturgica lirica e autobiografica. Il presente studio colloca L'assurdo nel contesto della futura drammaturgia di Aleramo evidenziando come la scrittura teatrale rappresenti un luogo di «teatralizzazione del vissuto» per l'autrice. L'analisi evidenzia inoltre l'importanza dell'archivio per ricostruire la rete di relazioni intellettuali e personali di Aleramo. Il dramma preso in esame anticipa temi autobiografici che segneranno anche la produzione letteraria successiva dell'autrice, inserendosi nel fermento culturale italiano del primo Novecento.

Questo saggio si inserisce all'interno di un percorso di ricerca finalizzato a ricostruire i rapporti più significativi che Sibilla Aleramo intrecciò, nel corso della sua lunga attività letteraria, con alcune personalità di rilievo della cultura italiana novecentesca, ponendo particolare attenzione allo studio di carteggi e manoscritti conservati presso l'Archivio Sibilla Aleramo della Fondazione Antonio Gramsci di Roma. In tale archivio, lasciato in eredità dalla scrittrice a Palmiro Togliatti e Ranuccio Bianchi Bandinelli, è raccolta una ricchissima documentazione che comprende corrispondenza, taccuini, annotazioni, manoscritti editi e inediti, giornali, ritagli e fotografie.¹

Per parlare di Aleramo drammaturga, prima di entrare nel vivo del testo e concentrarmi sull'incompiuto e inedito dramma *L'assurdo*, è opportuno ricordare altre sue due opere: *Endimione* (1923) e *Francesca Diamante* (1924-25). Sebbene non venga mai menzionato dalla critica, esiste anche un altro abbozzo teatrale conservato in archivio ed è il manoscritto di un atto teatrale dal titolo *La*

¹ Aleramo era consapevole dell'importanza del materiale epistolare da lei stessa conservato e curato mentre era in vita e lasciato infine, dopo diverse modifiche apportate al testamento, al Partito Comunista Italiano che lo depositò poi, insieme a tutte le altre carte, alla Fondazione Istituto Gramsci. Sul riordino delle carte di Aleramo cfr. B. CONTI, *Due baule. Le carte dell'Archivio*, in *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura*, a cura di F. Contorbia-L. Melandri-A. Morino, Milano, Feltrinelli, 1986, 13-26. La *Corrispondenza* del Fondo Aleramo è oggi catalogata secondo una serie in ordine alfabetico e una in ordine cronologico che raccoglie materiale inviato da diversi e numerosi mittenti. Qui di seguito si elencano i carteggi pubblicati, quasi tutti con esponenti della cultura a lei coeva con cui ebbe anche relazioni sentimentali: S. SLATAPER, *Lettere a Sibilla Aleramo*, in ID., *Epistolario*, a cura di G. Stuparich, Milano, Mondadori, 1950; V. CARDARELLI, *Lettere d'amore a Sibilla Aleramo*, a cura di G.A. Cibotto-B. Blasi, Roma, Newton & Compton, 1974; G. BOINE, *Carteggio*, IV, a cura di M. Marchione-S.E. Scalia, Roma, Edizioni di Storia Contemporanea, 1979; S. ALERAMO, *Lettere d'amore a Lina*, a cura di A. Cenni, Roma, Savelli, 1982 poi riedito in S. ALERAMO, *Lucida follia. Lettere d'amore a Lina*, a cura di A. Cenni, Roma, Castelvecchi, 2023; C. REBORA, *Per veemente amore lucente. Lettere a Sibilla Aleramo*, a cura di A. Folli, Milano, Scheiwiller, 1986; S. ALERAMO-D. CAMPANA, *Quel viaggio chiamato amore*, a cura di B. Conti, Roma, Ed. Riuniti, 1987, ora Milano, Feltrinelli, 2000; S. ALERAMO-A. BALDINI, *Carteggio (1915-1955)*, a cura di M.C. Angelini, Napoli, Edizioni scientifiche nazionali, 1997; S. ALERAMO-S. QUASIMODO, *Lettere d'amore*, Rovereto, Nicolodi, 2001. Si vedano inoltre i lavori sull'epistolario: sulle lettere intercorse tra Sibilla Aleramo ed Eugenia Balegno cfr. F. TOMASSINI, *Una nuova coscienza di sé. Sibilla Aleramo e la cultura tra i due secoli*, in *Le élites culturali femminili dall'Ottocento al Novecento*, a cura di F. Tomassini-M. Venturini, Roma, Aracne, 2019, 45-60; sulle lettere con Madame Aurel cfr. EAD., *Sibilla Aleramo e le élites letterarie tra Milano e Parigi (1913-1914)*, in *Natura, società e letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana-F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020 in <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura> [ultima consultazione: 15 settembre 2025]; sul carteggio con Umberto Boccioni cfr. EAD., «*Al di là del futurismo. Sulle lettere di Sibilla Aleramo a Umberto Boccioni*», *«Studium»*, 115 (gennaio/febbraio 2019), 1, 115-138.

casa nel sole, steso a Bagni di Lucca dove la scrittrice trascorre tutta la stagione estiva,² in quel medesimo anno, il 1923, che si afferma come data cruciale nella sperimentazione drammaturgica aleramiana.

È immediatamente evidente che, escludendo *L'assurdo*, le altre scritture per la scena vengono elaborate tutte tra il 1923 e il 1925, in un arco cronologico quindi molto compatto e ovviamente non casuale. Durante i primi anni Venti (1920-1923) Aleramo soggiorna a Napoli dove ha l'occasione di frequentare i più attivi salotti aristocratico-mondani dell'epoca, stringendo legami amicali e intellettuali con autori e autrici del calibro di Matilde Serao, Roberto Bracco³ e Salvatore Di Giacomo; incontri che influenzano profondamente la sua sperimentazione letteraria in quel periodo. Ai medesimi anni risale soprattutto il saldarsi dell'amicizia, iniziata già nel 1915 a Roma,⁴ con Eleonora Duse, testimoniata da un intenso carteggio⁵ e dal ricordo contenuto in *Gioie d'occasione* nel quale si legge: «L'una e l'altra a Napoli, da l'uno all'altro albergo ci scambiavamo quotidiani saluti, quand'io non salivo al Parker's a trovarla od ella non scendeva alla riviera per incontrarmi sola o con Matilde Serao».⁶ Il carteggio e i ricordi di Aleramo riportati poi anche nei suoi celebri diari⁷ testimoniano di una frequentazione assidua con l'attrice e di un'affinità intellettuale profonda. Sarà infatti proprio sulla figura di Duse che Aleramo costruirà il dramma *Francesca Diamante* del 1924, concepito e steso appena dopo la morte dell'attrice e rimasto tutt'ora inedito.⁸

² Il manoscritto dell'atto conta 67 cc. e presenta molte cancellature autografe che confermano lo stato embrionale del testo che poi non sarà mai più ripreso e terminato dall'autrice. È probabilmente il manoscritto che anticipa la stesura di *Francesca Diamante* che sceneggia, appunto, la storia dolorosa di una poetessa morta suicida colpevole di aveva abbandonato il proprio figlio. Il breve dramma, infatti, narra dell'anima tanto inquieta quanto profonda di una donna, Chiara d'Arduino, di mezza età («a cinquant'anni forte e bella ancor più che non fosse a trenta»), un'artista che sull'isola nel quale si svolge la vicenda si è appena tolta la vita in totale solitudine. A svelare la matrice autobiografica della scrittura aleramiana sono i dialoghi tra il figlio di Chiara, Valentino, e la sua ex amante Carlotta: Chiara ha abbandonato Valentino quando lui aveva solo sette anni, esattamente la stessa età che aveva Walter, il figlio di Aleramo, quando lei decise di abbandonare la casa coniugale e di partire per Roma, e da allora non si sono mai più rivisti nonostante il dolore di quella separazione non si fosse mai affievolito. Nelle pagine introduttive che anticipano l'inizio del dialogo tra i due personaggi Luca e Rolf, l'autrice sembra davvero pensare alla messa in scena nel momento in cui abbozza l'opera. Lo si deduce dalle didascalie che descrivono, con minuzia di particolari, i luoghi e i personaggi del testo: «La casa deve esser visibile da ogni punto della sala e protendersi in modo da assumere quasi l'importanza d'un personaggio»; «Dalla casa esce Carlotta Chigi, in tunica bianca: ha all'incirca l'età di Valentino, bel volto, modi semplici, pura, armoniosa. Scende lentamente verso i due uomini. Rolf le va incontro e le bacia la mano, Luca fa per alzarsi, ma Carlotta gli accenna di restare e gli va accanto».

³ Il rapporto con Bracco risale al precedente periodo, tra il 1914 e l'anno successivo, quando Aleramo come diretrice de «La Grande Illustrazione» contatta, tra gli altri, l'autore napoletano per una collaborazione, cfr. *Sibilla Aleramo e il suo tempo*, a cura di B. Conti, Milano, Feltrinelli, 1981, 117-118.

⁴ È del 1915 infatti la prima lettera inviata da Eleonora Duse a Sibilla Aleramo che, presentandosi, le aveva inviato le bozze di un suo articolo scritto in occasione della morte di Alessandrina Ravizza, amica comune: «Bologna, 16 aprile 1915, [...] Alessandrina Ravizza. Amo scrivere il nome santo, e amo dirvi grazie d'aver parlato di Lei come nessuno ha saputo parlarne. È vero, aveva la fronte bella, "da condottiera". Oggi, sparita, penso a Lei e forse è giusto che sia Lei la prima a essere Liberata», cit. in A.L. MARIANI, *Sibilla Aleramo: significato di tre incontri col teatro: il personaggio di Nora, Giacinta Pezzana, Eleonora Duse*, «Teatro e storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali», 2 (1984), 1, 67-134.

⁵ Cfr. *ibidem*. Mariani riporta: 25 lettere più alcuni telegrammi della Duse e Sibilla; quelle di Sibilla invece prima conservate alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia sono ora conservate e consultabili alla Fondazione Gramsci di Roma.

⁶ S. ALERAMO, *Gioie d'occasione e altre ancora*, Milano, Mondadori, 1954, 50.

⁷ Cfr. i diari pubblicati postumi nei volumi S. ALERAMO, *Un amore insolito. Diario 1940-1944*, a cura di A. Morino, Milano, Feltrinelli, 1978; EAD., *Diario di una donna. Inediti 1945-1960*, a cura di A. Morino, Milano, Feltrinelli, 1978.

⁸ Corposo è il materiale manoscritto e dattiloscritto lasciato dall'autrice e conservato nell'Archivio Aleramo: per un totale di quasi 600 carte che contano la prima stesura, la copia manoscritta e quattro copie dattiloscritte (di cui due incomplete) del dramma che presentano numerose varianti manoscritte all'interno dell'opera.

C'era stato già l'insuccesso di *Endimione*,⁹ anch'esso scritto a Napoli (come riporta il manoscritto) tra il 1921 e il 1922, messo in scena per la prima volta a Parigi al Théâtre de l'Oeuvre, nella traduzione francese di Pierre Paul Plan e con gli interpreti principali Denise Réal e Allain Dhurtal, il 9 marzo del 1923, e pubblicato sempre nel 1923, dall'editore romano Stock, con una dedica a Gabriele d'Annunzio.¹⁰ In Italia il testo andrà incontro ad un clamoroso insuccesso: l'esordio al Teatro Carignano di Torino, il 6 giugno 1924 con la compagnia Cialente-Pavlova,¹¹ come ci racconta la stessa autrice, «cade al terzo atto fra i fischi del pubblico».¹² Il dramma, come è noto, rispecchia la tormentata e passionale storia d'amore di Sibilla con l'atleta olimpionico Tullio Bozza, vissuta tra gli ultimi giorni del dicembre 1919 e il febbraio 1922, finita drammaticamente con la prematura morte di lui il 13 febbraio 1922 a soli 31 anni, a causa di una malattia cardiaca che lo affliggeva da tempo.¹³

Fatta questa rapida introduzione sulla drammaturgia di Aleramo, voglio ora concentrarmi su *L'assurdo*, primo tentativo di scrittura teatrale di Aleramo di cui disponiamo, steso nel giugno del 1910. Circa due anni prima, nell'aprile 1908, a Roma, Aleramo partecipa al I Congresso femminile nazionale dove conosce l'attivista femminista Cordula Poletti, detta Lina; tra di loro si crea un forte legame intellettuale, emotivo e sessuale.¹⁴ Il consolidarsi di questo rapporto sarà poi il motivo scatenante che portò alla rottura con Giovanni Cena, nel novembre del 1910, dopo un sodalizio durato quasi otto anni. La storia d'amore con Lina, passionale ma impossibile, la difficile rottura con Cena e la finale solitudine come scelta consapevole, diventeranno materia autobiografica plasmata e trasfigurata nel testo de *L'assurdo*.

A testimoniare l'ardore della passione scoppiata tra Aleramo e Poletti resta il loro cospicuo carteggio¹⁵ nel quale l'autrice, attraverso la sua scrittura privata intenta ad alludere ad una continua ricerca intima e personale, narra di questo nuovo innamoramento, capace di spingerla a cambiare di nuovo pelle, decretando l'inizio di quella che lei stessa definirà la sua terza vita, dopo la fine della convivenza con Cena.

⁹ Su *Endimione* cfr. G. Davico Bonino, *Endimione e il teatro*, in *Sibilla Aleramo. Una donna nel Novecento*, a cura di G. Ioli, Novara, Interlinea, 2019, 131-133.

¹⁰ Sul rapporto Aleramo-d'Annunzio cfr. S. COSTA, *Sibilla e d'Annunzio*, in *Sibilla Aleramo. Coscienza e scrittura...*, 117-141. EAD., *D'Annunzio e l'attenta sorella*, in *Sibilla Aleramo. Una donna nel Novecento...*, 135-146. Cfr. telegrammi inviati a d'Annunzio da Sibilla: «Parigi, 10 marzo 1923 // Ieri Teatro Oeuvre mio Endimmione che in volume è a voi dedicato ha avuto successo commovente Allala»; «Roma, 8 giugno 1923 // «Spedisco primo esemplare Endimione. Vogliate gradire dedica dettata mia fedele riconoscenza», cit. in *Sibilla Aleramo e il suo tempo...*, 187.

¹¹ Già dal febbraio del 1922, Aleramo aveva tentato di far recitare *Endimione* nei teatri italiani, proponendolo a illustri interpreti e commediografi come Alessandro Varaldo, Dario Niccodemi, Ruggero Ruggeri, Eleonora Duse e Irma Gramatica: cfr. le lettere dell'autrice pubblicate in *Sibilla Aleramo e il suo tempo...*, 175-176.

¹² La citazione continua con il racconto della reazione di alcuni illustri spettatori: «Gobetti e l'amico [Giacomo De Benedetti] invano con pochi altri avevano tentato il salvataggio. Calato il telone, salirono sul palcoscenico. Nella forte stretta di mano, Piero mi espresse il compiacimento di trovarmi serena – se non proprio ridente»: articolo dal titolo *Tre fanciulli* pubblicato su «Il Nuovo Corriere» il 18 agosto 1948 e poi raccolto in ALERAMO, *Gioie d'occasione...*, 306.

¹³ Sulla matrice autobiografica di *Endimione* e sul carteggio Aleramo-Bozza cfr. F. TOMASSINI, *Tra autobiografia lirica e scrittura teatrale: Endimione di Sibilla Aleramo*, in *Il personaggio in commedia. Vita e Finzione nel Teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Caputo- L. Mariti-F. Nardi, Roma, UniversItalia, 2021, 298-308.

¹⁴ Sulle lettere scambiate tra Aleramo, Duse e Poletti cfr. A. CENNI, *Gli occhi eroici. Sibilla Aleramo, Eleonora Duse, Cordula Poletti: una storia d'amore nell'Italia della Belle Époque*, Milano, Mursia, 2011. Nel 1911, Poletti, dopo la fine della relazione con Aleramo e dopo essere diventata la moglie di Santi Muratori, eruditissimo direttore della biblioteca Classense di Ravenna, divenne amante di Eleonora Duse.

¹⁵ Le lettere sono state ripubblicate recentemente a cura di Alessandra Cenni, in una nuova edizione: ALERAMO, *Lucida follia... L'archivio Aleramo conserva tra le Lettere di Sibilla Aleramo*, 1 fascicolo di *Lettere di Sibilla Aleramo a Lina Poletti* e 3 fascicoli di *Appunti, note, copie di lettere di Sibilla Aleramo per Lina Poletti*.

Proprio nei mesi in cui la crisi con il suo compagno appare irrecuperabile, Aleramo avverte il bisogno di allontanarsi da Roma e dalla loro casa in Via Flaminia e così a giugno del 1910 trascorre un breve periodo ad Aosta, ospitata dal filosofo Annibale Pastore e da sua moglie Maria Mucchi ed è qui che scrive *L'assurdo*.

Il testo, in estrema sintesi e come prima accennato, narra la storia d'amore "assurda" in quanto impossibile tra Valeria/Aleramo e Arduino/Poletti mentre Valeria è ancora sposata con il marito Pietro/Cena. I dialoghi non sono serrati, ma anzi presentano spesso un ritmo monologante e uno stile, caro alla scrittrice, incline al lirismo autobiografico con sfumature estetizzanti,¹⁶ non ancora del tutto vicino al «frammento liricizzante, il solo reputato in grado di esprimere la pienezza del sentire»¹⁷ che secondo Gambaro caratterizza la scrittura aleramiana successiva a *Una donna*.

Nell'archivio Aleramo è conservato il manoscritto del I e III atto del testo teatrale. Il II atto l'autrice non lo scrisse mai ma lo abbozzò sotto forma di appunti insieme agli altri due. Sebbene i due successivi titoli, *Endimione* e *Francesca Diamante*, si presentino oggi come testi più completi e più consapevoli, come risultato di un'elaborazione attenta anche se non risolutiva, *L'assurdo* si rivela particolarmente interessante perché invita a chiedersi come mai nel 1910, pochi anni dopo il grande successo di *Una donna*, Aleramo decida di raccontare questo nuovo scandalo nella sua vita attraverso la scrittura per la scena.

Sulla busta che conserva il manoscritto¹⁸ si leggono immediatamente indicazioni fondamentali per interpretare e leggere il dramma, che svelano la natura autobiografica della tematica principale e di tutti i personaggi nonché la collocazione temporale del testo. Sulla medesima busta, in alto e tra parentesi tonde, l'autrice segna: «(da non pubblicarsi, ma conservato, nonostante il tono "letterario", per servire, eventualmente, per un futuro mio biografo)».¹⁹ C'è anche un ulteriore foglietto che riporta l'esplicita dedica²⁰: «A quella che mi ha fatto creder vero questo sogno» e sotto come volesse spiegare ulteriormente il titolo l'autrice precisa: «assurdo: dall'impossibile».²¹

¹⁶ Cenni ha riconosciuto sullo stile dispiegato nel testo una forte «influenza su Sibilla di un gruppo di scrittrici francesi che vollero denominarsi "le Amazzoni", tra cui Colette, Anna de Noailles, Natalie Clifford-Barbey e Renée Vivien, le quali assunsero culturalmente il mito greco delle guerriere misandre, per esprimere la volontà di appropriazione di una sensualità liberata contro i luoghi comuni della cultura borghese della *belle époque*»: CENNI, *Introduzione alla nuova edizione*, in ALERAMO, *Lucida follia...*, 18.

¹⁷ E. GAMBARO, *Diventare autrice: Aleramo, Morante, De Céspedes, Ginzburg, Zangrandi, Sereni*, Milano, Unicopli, 2018, 38.

¹⁸ Il manoscritto conta 117 carte numerate.

¹⁹ La frase è sottolineata nel manoscritto.

²⁰ Il sogno cui allude la scrittrice nella dedica trova riscontro e spiegazione nella scrittura privata, in particolare nelle pagine del Taccuino di Sibilla per Lina Poletti dove l'autrice confessa all'amata di aver ardente sperato, appunto sognato, di trovare nell'amore con una donna a lei così emotivamente vicina, così affine, quella completezza assoluta. Non è quindi una presunta mascolinità ad attrarre l'autrice ma, al contrario, una corrispondenza tutta femminile: «Lina, Lina, sai tu il sogno ch'io avevo fatto quando presi ad amarti? Io avevo pensato che tu donna ti saresti avvicinata più di ogni altra anima alla mia e forse si sarebbe compiuto il miracolo di una fusione assoluta», *Sibilla Aleramo e il suo tempo...*, 54.

²¹ L'unicità, la singolarità di quest'esperienza emotiva, sessuale e sentimentale è argomento centrale nelle scritture private che Aleramo dedica all'amore per Poletti: «Ho desiderato dapprima di conoscere il tuo mistero, e con un'intensità già superiore a quella che, m'aveva guidato nello scoprire in amore il mistero d'anime virili: eri la prima donna che amavo»: *ibidem*. La medesima parola "assurdo" ricorre anche nella scrittura privata di Cena, in una lettera datata 1910 che scrive a Fernande Luchaire (moglie di Julien Luchaire, filologo romanzo, italiano francese, che fu direttore dell'Istituto francese di Firenze) parlando proprio del tormento emotivo vissuto a causa della crisi con la sua compagna: «Ora vengo al fatto. Che il sentimento della Sibilla per la P.[oletti] sia profondo, può darsi, certo è violento. [...] Posso attendere che tutto l'amor suo ritorni ma non posso rassegnarmi a pensare a che mai tornerà, e che Sibilla si propone di conservar quell'altro unitamente al mio. È assurdo», ivi, 56. Aleramo è già tempo legata ai coniugi Luchaire quando, proprio in casa loro, a Firenze si

Questo tema dell'assurdo, presente nella dedica, trova poi una sua rinnovata espressione nell'opera aleramiana uscita dopo quasi dieci anni, frutto di una lunghissima gestazione, *Il Passaggio* (1919), definito dalla stessa autrice una «lunga lirica». In questo suo secondo romanzo, scritto «in un lucido rapimento» e attraverso uno stile poetico-narrativo, prossimo alla prosastica,²² l'autrice ripercorre, ancora, il passaggio alla sua nuova vita dopo l'amore con Poletti e la fine della relazione con Cena e torna a usare la medesima parola 'assurdo' proprio per descrivere la sua scissione amorosa: «Divenimmo tre cose sciagurate, io e la mia fanciulla maschia e l'uomo che per anni ed anni m'aveva dato la dolcezza di farlo beato. Tre Pietà, tre incomprensioni. [...] Costernati sentivano la realtà del mio doppio delirio del mio doppio strazio: "No – dicevano – non puoi amarci entrambi, è un mostruoso assurdo"».²³

Le notizie oggi leggibili sul manoscritto furono in realtà annotate dall'autrice molti anni dopo, in età avanzata, quando riprese in mano i suoi autografi in vista della sistemazione del proprio archivio:

L'assurdo – abbozzo d'un dramma ripudiato scritto nel giugno 1910 ad Aosta.

Il personaggio del giovane Arduino era in realtà quella della fanciulla maschia di cui scrissi più tardi nel capitolo *La favola del Passaggio* e che fu la causa della fine del mio rapporto con Giovanni Cena, durato otto anni. Poi cominciò l'altra, più tragica, unione con (Cardarelli).²⁴

Alla dedica presente nel manoscritto seguono sette carte autografe nelle quali Aleramo, sotto forma di appunti, descrive il contenuto del dramma e gli aspetti sui cui intende concentrarsi sia nella scrittura sia per un'eventuale messa in scena. Nella prima di queste pagine troviamo la data di inizio stesura: 9/7/1910. Tra queste, circa due pagine e mezzo sono dedicate alla descrizione del II atto mai scritto. Da queste possiamo però conoscere gli altri elementi, tutti di matrice autobiografica, che l'autrice progettava di inserire: lo scambio epistolare continuo tra Valeria e Arduino durante i mesi di lontananza («Altri sei mesi sono scorsi, di separazione per gli amanti, con brevi ritrovi e con rapporti epistolari quotidiani»), la «vita coniugale intima sospesa», la speranza di Pietro di recuperare l'amore con Valeria e che lei possa tornare da lui «intera».

Il I atto, scritto quasi per intero, conta invece quaranta carte e il III sessantacinque. Nella prima pagina troviamo l'indicazione del luogo e delle date di stesura: Aosta, 10-15 giugno 1910. Stando a quanto indicato sull'autografo, il dramma fu steso di getto,²⁵ non generato dalla rievocazione di ricordi e dalla memoria plasmante, utile ai fini di una più articolata narrazione come quella romanzesca di *Una donna*.

L'Assurdo, composto da un'autrice che nasce come scrittrice di prosa, tradisce immediatamente la sua stessa natura teatrale poiché pensato e soprattutto scritto non tanto per essere rappresentato ma come frutto di un'urgenza emotiva, generato dalla necessità dell'autrice di immaginare viva la propria

accorse della reciproca attrazione con Poletti. La stessa Luchaire aveva anche recensito *Una donna* con uno scritto dal titolo *Un cas de Féminisme pratique*, in «Roman et vie» del 1° giugno 1908, uno stralcio della recensione è leggibile ivi, 44.

²² Cfr. quanto notato da Cenni: «Non abbiamo più i contorni realistici e l'impegno ideologico omiletico di *Una donna*, per entrare piuttosto in un universo interiore, una stanza di immagini intime e perturbanti proiettate su uno schermo di natura, paesaggi, pure linee», CENNI, *Introduzione alla nuova edizione...*, 17.

²³ S. ALERAMO, *Il passaggio*, Firenze, Bemporad, 1919, 98.

²⁴ Sulla relazione con Cardarelli cfr. il carteggio pubblicato: CARDARELLI, *Lettere d'amore a Sibilla Aleramo.... Per un'analisi dell'epistolario* cfr. anche V. DE ROSA, *Vincenzo Cardarelli e Sibilla Aleramo: l'epistolario della disillusione, «Aura»*, II (2021), 2, 79-90.

²⁵ Il primo atto addirittura in una sola giornata mentre leggermente più laboriosa è la scrittura del III atto, scritto invece in 6 giorni.

vita, di figurarsi una messinscena astratta della materia narrativa che fosse scevra della costruzione prolissa della prosa e consegnata ad una forma espressiva, sempre altamente letteraria e incline al lirismo, ma fondata sul dibattito dialogico. A queste tendenze si allinea la sperimentazione teatrale aleramiana del 1910, nel momento in cui, come notato da Mariani:

il teatrale è indispensabile per vivere a chi vuol vivere. Di questa necessità le donne forse più degli uomini hanno coscienza, perché la critica dei vecchi modelli d'identità crea il bisogno di vedersi vivere e agire. [...] Esse sentono che il teatro può essere il luogo in cui proiettare l'utopia di un mondo dominato dall'anima. [...] Teatro, dunque, come luogo in cui si tenta di dar vita a una realtà sommersa e indefinita – la diversità dell'anima femminile.²⁶

Nella letteratura novecentesca molti sono i poeti e i romanziere che hanno subito il fascino della forma teatrale, concepita come momento di invenzione, di traduzione e di rivisitazione dei testi classici per la scena. Il teatro italiano vive un momento di grande fermento alimentato dalla fatale attrazione che scatta con il mondo dei letterati. Interrogarsi sulla ragione di questo interesse reciproco tra le due forme d'arte vuol dire ragionare soprattutto sull'oggetto principale di sperimentazione novecentesca, cioè il linguaggio, poiché «al romanziere il dramma sembra offrire la possibilità di un'oggettivazione come depurata, liberata dal tempo lungo, analitico, della diegesi, per una brevità bruciante e precipitosa che estragga dalla massa narrativa il dialogo con tutta la sua dinamicità di motore delle passioni e delle idee».²⁷

Seguendo queste istanze, la scrittura teatrale sembra quindi la più idonea per narrare *L'Assurdo*, l'impossibile e cioè scrivere di quella che nel testo viene definita «l'insolubile situazione»²⁸ nel momento in cui i sentimenti, le paure, le passioni sono ancora pulsanti e non razionalizzate e travise dal diaframma della memoria che trasfigura la materia biografica in materia letteraria. Dietro a questa parola che dà il titolo al dramma – *L'assurdo* – si cela la difficoltà della stessa autrice di dare voce e forma ad un amore fedifrago, passionale e omosessuale quindi ancora più scandaloso;²⁹ ma “assurdo” è il *ménage à trois* che si era venuto a creare e che Aleramo aveva prospettato a entrambi gli oggetti del suo amore sperando che non fosse necessario scegliere.

Nel testo, la scena prima del I atto si apre a Roma, in casa dei due coniugi Pietro e Valeria che vivono un rapporto fondato su un'affinità sì sentimentale ma soprattutto intellettuale e sociale, che viene così descritto da Giuliano, amico comune: «Voi siete tornata da poco dal vostro lavoro, vero? E Pietro sta per giungere, e vi scambierete notizie sul bene operato da entrambi, fuori, nel mondo... egli è felice, e voi sorridete alla sua felicità...». Sempre nel I atto, attraverso le battute scambiate tra Valeria e la domestica emerge esplicitamente l'impegno dispiegato dalla protagonista per aiutare i malati malarici e quel forte spirito di accoglienza nei confronti dei più indigenti che la protagonista aveva in comune con il compagno Pietro: «Oh, tu hai l'occhio diagnostico sicuro, ormai! Ne hai visto

²⁶ MARIANI, *Sibilla Aleramo: significato di tre incontri col teatro...*, 108.

²⁷ M. ARIANI-G. TAFFON, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Roma, Carocci, 2001, 47. Si veda quanto notato ancora da Ariani e Taffon riguardo l'attrazione dei prosatori nei confronti della drammaturgia: «La tentazione del teatro passa trasversalmente per la narrativa del Novecento: da Pirandello a Moravia, da d'Annunzio a Pasolini, da Svevo a Tozzi alla Ginzburg, da Gadda alla Morante», *ibidem*.

²⁸ La confusione sentimentale che pervade l'animo di Valeria/Sibilla viene così descritta nel testo teatrale: «Pietro non voleva continuare la vita in comune, Valeria non voleva lasciarlo, e quando lo avesse lasciato non sarebbe andata col giovane amante».

²⁹ Cfr. quanto notato da Scaramuzza: «Rendere dicibile l'autonomia del desiderio femminile, nel primo decennio del secolo, rappresentava l'anticipazione d'elaborazioni che in Italia sarebbero maturete, grazie all'incontro di femminismo, filosofia e psicanalisi, più di cinquant'anni dopo»: E. SCARAMUZZA, *La santa e la spudorata. Alessandrina Ravizza e Sibilla Aleramo. Amicizia, politica e scrittura*, Napoli, Liguori, 2007, 185.

passar di malarici, dacché sei in casa nostra? [più grave] E ne vedrai ancora, perché il male diminuisce, ma non scomparirà per adesso... Beh! Siamo qui per lottare». Evidente e immediato è il riferimento autobiografico e cioè l'impegno filantropico svolto dall'autrice insieme a Cena (e ai coniugi Angelo e Anna Celli), a partire dal 1904, come volontari prima in un ambulatorio per bambini indigenti nel quartiere romano di Testaccio, poi nella creazione delle scuole serali e festive nell'Agro romano (zona duramente oppressa dalla malaria) e ancora nel Comitato per promuovere l'istruzione nel Mezzogiorno a seguito del terremoto in Calabria e in Sicilia.³⁰

Le prime tre scene del I atto proseguono sulla medesima linea: l'autrice, recuperando istanze autobiografiche, si concentra sulla caratterizzazione della sua protagonista, sublimandola attraverso le parole del personaggio di Giuliano che la definisce: «bella, forte, immagine di giovinezza e di serenità [...] più forte della sofferenza e del destino». L'impeccabile, sensibile e altruista Valeria, già nel I atto svela, con poche battute dirette e piene di dolore, la nuova verità che squarcia l'ingannevole apparenza: «Non è più la stessa casa questa [...] tutto è minacciato. Giuliano, io amo un giovane...».

Dopo aver quindi definito l'integerrima personalità di Valeria (e quella affine di Pietro),³¹ l'autrice può servirsi della scrittura drammaturgica per mettere in scena la dialettica coniugale tra Valeria/Aleramo e Pietro/Cena, come fosse un *match*; è l'atto finale che deve andare in scena: i due personaggi, guardiighi, continuano a studiarsi vicendevolmente ma anche individualmente, e mentre attendono la fine inesorabile della loro relazione, «avvinti da una tenerezza che ha radici troppo remote per poter mai finire», «con tenerezza ma con fermezza» si trovano in un tempo immobile che viene interrotto dall'invasione nelle loro vite del giovane Arduino, «dal fresco volto quasi di fanciulla», elemento destabilizzante e decisivo.

Con dialoghi costruiti su battute capaci di dare ritmo al testo, i due protagonisti passano repentinamente dalla tenerezza, allo stupore fino a provare un sentimento di vivo dolore. Si abbracciano piangendo e l'ultima parola che Pietro rivolge a Valeria è: «Scegli», invitandola, con un imperativo, a compiere quella che nella biografia dell'autrice sarà la decisione più libera e definitiva, ovvero la solitudine. La stesura di un testo da mettere in scena permette all'autrice di rendere viva la voce del personaggio Cena che effettivamente insisteva perché fosse lei a scegliere con chi stare.³²

Il medesimo concetto di amore totalizzante espresso in queste righe diventa uno dei punti nodali più ricorrenti nei dialoghi tra Valeria e Pietro all'interno del dramma, come se Aleramo rispondesse con la scrittura teatrale a quanto sostenuto da Cena:

VAL: (*comprendendo or'egli vuol arrivare. Con tenerezza ma fermezza insieme*) Nessuno, amico mio, potrebbe mai diventare tutto per me, poiché ci sei tu [...]

PIETRO: (*triste*) Io, sì... che non sono però tutto neppure io...

VAL: (*grave*) Ma, Pietro, e credi tu che io m'illuda di esserlo per te? E quale mai creatura è stata una sintesi della meraviglia umana? Si può "bastare" l'uno all'altra per un breve o lungo periodo.

³⁰ Sul legame tra intellettualità e filantropia centrale per Aleramo in questi anni cfr.: R. GUERRICCHIO, *Storia di Sibilla*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974; P. FORNI, *Sibilla e Rina: l'Aleramo tra giornalismo e letteratura*, Firenze, Centro Editoriale Toscano, 2005, SCARAMUZZA, *La santa e la spudorata...*; F. TOMASSINI, «Un orizzonte nuovo d'azione». *Le scuole dell'Agro romano negli articoli di Sibilla Aleramo*, in «Quaderns d'Italià», n. 29 (2024), 67-80.

³¹ Valeria presenta con queste parole il personaggio di Pietro «creatura di dolore e di forza. Sostanza di virtù umana».

³² Così lo scrittore confidava nella già citata lettera a Luchaire: «Ella [Luchaire] mi dice che la responsabilità della soluzione devo prenderla *io solo*: io lo farò, purché sia *una soluzione*, anche quando essa mi dovesse costare altro dolore. Ma credo che abbia compreso e che sia d'accordo con me che in amore si deve esigere *o tutto o nulla*. Io ho dato a Sibilla *tutto* e non ammetto che io stesso possa domani sentire qualche altro amore», in *Sibilla Aleramo e il suo tempo...*, 56.

C'è poi un ultimo aspetto che vorrei mettere in rilievo e cioè l'attenzione rivolta alla caratterizzazione del personaggio di Arduino/Poletti, aspetto sul quale l'autrice stessa torna nelle pagine manoscritte che precedono l'inizio del copione: «insistere sul carattere composito del giovane» e ancora «deve risultare tutta la violenza e la debolezza del suo carattere di contro alla forza di passione della donna».

Le battute affidate ad Arduino, poeta capace di donare amore puro e disinteressato ma nello stesso capace di generare una passione violenta in Valeria, sono tendenti al monologo: largo spazio è lasciato alla sua voce per far emergere il contraddittorio atteggiamento, quasi scisso tra amore e dolore, che lo porta però alla decisione di porre fine alla relazione con Valeria. Questo comportamento esibito da Arduino è in realtà funzionale a innalzare ancor di più la fermezza d'animo della vera protagonista del dramma, Valeria, che fiera risponde, pretendendo un suo spazio per parlare ed esporre il proprio punto di vista, «con voce bianca, lentamente, sempre immobile» «senza paura e senza pianto» per arrivare a stabilire che «ora c'è la vita da vivere, più tremenda della morte... ebbene, non temere, non tradirò la fede che hai avuto nella mia forza» e infine la decisione di Valeria di non tornare indietro e di rimanere: «sola, sì. Senza te, ma anche senza colui che m'era compagno prima». Inizia quindi una nuova vita di una nuova 'donna', decisa a prendere parola e corpo, che l'autrice sente di incarnare.

AGNESE AMADURI
Università di Catania

La drammaturgia bellica di Annie Vivanti: L'invasore e Le bocche inutili

Nel pieno svolgersi del primo conflitto mondiale, quando le ferite della carneficina erano vivide e clamanti, Annie Vivanti, rientrata in Italia e impostasi all'attenzione del pubblico con I divoratori (1911), si cimenta in due drammi stimolati dall'argomento bellico: L'invasore, del 1915, ispirato alle violenze perpetrate dai soldati tedeschi ai danni della popolazione belga e da cui sarà tratto, nel 1917, il romanzo Vae victis!; e Le bocche inutili, del 1918, che recuperando nel titolo una infelice definizione estratta dal gergo militare affronta il tema della razionalizzazione delle scorte alimentari durante la guerra e gli assedi. In entrambi i drammi all'autrice interessa portare sulla scena il conflitto familiare e soggettivo che scorre parallelamente, e come conseguenza, alla violenza armata. La guerra sottopone l'individuo a scelte che insidiano l'ethos collettivo e distruggono persino gli affetti più radicali: è la messa a fuoco di questo scontro che Vivanti sceglie di rappresentare attraverso l'uso di personaggi portatori di opposte posizioni di principio. Ne L'invasore le donne protagoniste dovranno confrontarsi sulla scelta dell'aborto post-violenta sessuale; ne Le bocche inutili un ufficiale dovrà decidere se salvare i propri soldati o proteggere i civili inermi. Il palcoscenico entra così nel vivo del dibattito sulle atrocità della guerra e sugli strascichi psicologici del conflitto.

La drammaturgia di Annie Vivanti Chartres si colloca all'interno di un contesto sostanzialmente tradizionale, in cui perdura il dramma borghese di fine Ottocento con l'innesto di un certo gusto decadente che accentua il dato soggettivo e lirico.¹ Pur trovandoci a un passo, ormai, dalle sperimentazioni di Pirandello che andranno a scardinare, già con *Liolà* (1916), gli aspetti più convenzionali del nostro teatro, Vivanti resta ancorata, nella scrittura drammaturgica, nel linguaggio e nella costruzione dei personaggi, a una visione tradizionale della dimensione chiusa dell'ambiente domestico borghese; la frattura dell'armonia familiare, dunque, non ha radici interne, come era avvenuto, ad esempio, nel teatro di Giacosa o Marco Praga, bensì proviene dal contesto esterno, dalla Storia che fa violentemente irruzione con il suo carico di conflitti, con le sue lacerazioni e dicotomie.

Vivanti si era nuovamente imposta nel panorama culturale italiano, dopo un periodo di allontanamento trascorso in Europa e negli Stati Uniti, successivo al matrimonio con Chartres e alla nascita della figlia Vivian, grazie al successo ottenuto con *I divoratori* (1911). Lo scoppio della Prima guerra mondiale la induce a scrivere due drammi incentrati sul tema bellico: *L'invasore*, del 1915, che mette a fuoco le violenze subite dalla popolazione belga, e in particolare dalle donne, durante l'occupazione tedesca.; e *Le bocche inutili*, del 1918, che mette in scena il dissidio familiare e collettivo causato dalla penuria di scorte alimentari durante i lunghi assedi. In entrambi i testi teatrali Vivanti si mostra interessata a rappresentare il conflitto soggettivo, privato e domestico, che si sviluppa parallelamente e come conseguenza del dramma vissuto dalla nazione. La psiche e i corpi dei protagonisti, martoriati dalla violenza, si fanno così simbolo di una intera popolazione sopraffatta dalla brutalità, soprattutto nel caso degli abusi di guerra; come sottolinea Barbara Meazzi in un articolo dal titolo *Vivanti e la grande guerra: stupro, aborto e redenzione in Vae Victis!*: «occorre tenere a mente il fatto che il discorso sulla guerra è profondamente sessuato: ecco allora che lo stupro delle donne belge diventa lo 'stupro del Belgio' perché se l'uomo è soldato, la donna è la terra che il soldato difende, e perciò il suo ruolo è quello di assicurare l'inviolabilità del corpo femminile».²

¹ Cfr. C. SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano. D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro, Pirandello*, Milano Feltrinelli, 1960.

² B. MEAZZI, *Annie Vivanti e la grande guerra: stupro, aborto e redenzione in Vae Victis!*, in «Annali d'italianistica», *The Great War & the Modernist Imagination in Italy*, 33 (2015), 259-274: 261. Per ulteriori riflessioni specifiche sul dramma cfr. A. URBANCIC, *L'invasore di Annie Vivanti*, in *Donna. Women in Italian Culture*, ed. by A. Testaferri, Ottawa, Dovehouse, 1989, 121-130 e A.L. LEPSCHY-G. LEPSCHY, *Towards a study of Annie Vivanti's play*

L'invasore fu pubblicato da Quintieri poco dopo la prima rappresentazione, avvenuta al teatro Olimpia di Milano. Era stata la compagnia Talli-Melato a portarlo in scena il 16 giugno, incontrando un immediato successo;³ tra gli interpreti principali figuravano Maria Melato, Wera Podrecca, Pina Camera, Febo Mari. Il riscontro del pubblico spinse l'autrice a trarne un romanzo, *Vae Victis!* (ancora per i tipi di Quintieri, a Milano) pubblicato nel 1917, e che dal 1926 al 1940 conobbe ben 9 edizioni.⁴ Le reazioni registrate dalla critica in sala furono positive; in generale ne fu lodata l'audacia (così Massimo Bontempelli e Italo Vicentini) per l'impressione suscitata da una tematica dolorosa e raramente proposta a teatro.⁵

Il dramma è diviso in tre atti. Il primo atto è ambientato nel Belgio in cui i tedeschi hanno appena varcato la frontiera, nell'agosto del 1914, ma il nome del paese non è esplicitato; campeggia sulla scena un quadro familiare tutto al femminile, in cui Luisa Brandes e la figlia quattordicenne Mirella sembrano affaccendate nelle consuete occupazioni domestiche; il marito, un dottore, è lontano per la guerra e ha raccomandato al servo Fritz, di chiara origine germanica, di difendere con la vita la moglie, la figlia e la giovane sorella Chérie, qualora arrivassero «le belve» (ovvero i soldati tedeschi) che stavano invadendo il paese per arrivare in Francia. Sulla scena compare poi Florian, un giovane ufficiale belga che sta per recarsi al fronte ed è segretamente innamorato di Chérie; i due ragazzi manifestano i propri sentimenti e si scambiano una promessa d'amore descritta con delicato pathos dall'autrice. Mentre il nemico è ad appena due ore di strada dalla loro casa, le donne si preparano per il compleanno di Chérie, che quel giorno compie diciotto anni, e sembra che la casa si collochi al di fuori della realtà, sospesa in un tempo estraneo alla violenza della guerra. Solo Luisa sente incomberre sulla propria famiglia il pericolo e l'angoscia, accentuati dalla funesta profezia pronunciata da Florian, prima di andare via, mentre osserva Chérie e Mirella serene e ignare: «Ma no... ma no! Lasciatele ballare! Povere creature. Verrà l'ora del pianto!... Anche troppo presto».⁶

Quel giorno stesso, infatti, i soldati tedeschi arriveranno in casa, con la complicità del domestico Fritz che tradirà la famiglia, e le due donne, Luisa e Chérie, saranno brutalmente violentate dagli ufficiali nemici, mentre Mirella sarà costretta ad assistere allo stupro della zia che si svolgerà al di fuori della scena e che sarà restituito al pubblico, in tutto il suo orrore, proprio dalle grida e dal viso stravolto della ragazzina legata a una ringhiera, spettatrice involontaria. «Guai ai vinti» è la battuta del tedesco Glotz, uno dei carnefici, che sembra interpretare la violenza attuata come appendice inevitabile del conflitto: «Se non è lui è un altro. Guai ai vinti, povera creatura. [...] Dove volete fuggire? Sentite – sentite i soldati ubbriachi. L'inferno è scatenato».⁷ In realtà sul palco la censura impose la cassazione di ogni scena di violenza, dunque, gli spettatori non solo non assistettero alla rappresentazione dell'abuso fisico ma neppure all'aggressione alle donne, sia fisica sia verbale, alle parole di disprezzo contro la bambina Mirella, alle battute a sfondo sessuale, a tutto quel corollario di sopraffazione psicologica e svilimento del nemico che Vivanti rappresenta come parte integrante

³ L'invasore, in *Theatre, Opera, and Performance in Italy from the Fifteenth Century to the Present. Essays in Honour of Richard Andrews*, ed. by B.F. Richardson-S.A. Gilson-C. Keen, Leeds, The Society for Italian Studies, 2004, 230-245.

⁴ S. BIANCONI, *La donna violata: riflessioni sul tema in Annie Vivanti e Luigi Pirandello*, in «Pirandelliana», 8 (2014), 81-94: 81.

⁵ B. PISCHEDDA, *Ritratti critici di contemporanei. Annie Vivanti*, in «Belfagor», 46 (1991), 1, 45-64: 47.

⁶ Cfr. C. GUBERT, «Ma venne un cavalier dall'armi d'oro: la guerra delle donne in *L'invasore* e *Vae victis!* di Annie Vivanti», in «Estupro». *Mitos antiguos y violencia moderna. Homenaje a Franca Rame*, a cura di D. Cerrato-C. Collufio-S. Cosco, M. Martín Clavijo, Sevilla, Arcibel editores, 2014, 282-298: 282n.

⁷ A. VIVANTI, *L'invasore. Dramma in tre atti*, Milano, Quintieri, 1915, 20. Per un raffronto tra il dramma e il romanzo cfr. GUBERT, «Ma venne un cavalier dall'armi d'oro»..., 282-298.

⁷ VIVANTI, *L'invasore*..., 94-95.

del conflitto⁸. La violenza, pure censurata, campeggia comunque al centro della restante parte del dramma e si focalizza intorno alle conseguenze dello stupro.

Nel secondo atto, ambientato nella campagna inglese dove Luisa, Chérie e Mirella sono state portate come rifugiate e sono ospiti di una famiglia locale, le due donne si rendono conto di essere rimaste incinte dei tedeschi. Gli effetti psicologici di questa gravidanza, nata da un abuso sessuale che unisce alla violenza privata una forte connotazione politica, sono introdotti in modo indiretto attraverso i racconti del reverendo Franck e della moglie, che ospitano le profughe; mentre però il primo è pervaso da un cristiano sentimento di pietà verso le donne, la seconda è turbata dall'angoscia che le tre ospiti portano sotto il loro tetto. La guerra contamina con la sua bruttura e con il suo dolore ogni cosa; c'è un'età dell'innocenza, quella di chi non ha vissuto l'orrore, e poi c'è un'età in cui la consapevolezza corrompe la primigenia purezza; persino la passiva presenza delle vittime allora, con la loro sofferenza muta e incolpevole, è vissuta con disagio, come vivida testimonianza della ferocia umana lasciata deflagrare liberamente durante i conflitti. Così la signora Franck lamenta l'intimità che si è creata tra le rifugiate e le sue figlie: «Ma per una madre, di cui la metà nella vita è stata quella di sorvegliare con amorosa ansia le pure anime delle sue figlie, che le ha vedute fiorire come gigli nel più perfetto candore - è doloroso - anche se è un dovere di carità cristiana che lo impone - dover strappare da quei vergini cuori il velo dell'innocenza».⁹

Alla retorica dell'ansia protettiva materna, si contrappone la retorica del sacrificio patriottico pronunciata dal marito, il reverendo:

è questo un sacrificio che diamo in olocausto alla guerra. Tutti dobbiamo dare ciò che abbiamo di più caro. Altri genitori danno i loro figli... E questi a loro volta danno il sangue loro, senza rimpianto. Noi - noi diamo ciò che di più prezioso abbiamo - non il tetto e il pane soltanto - ma, se ci viene richiesta, anche la celestiale innocenza delle nostre figlie. Esse per poter compatire le miserie umane devono conoscerle. La vera carità non dev'essere cieca. L'incoscienza deve morire perché possa nascere la pietà.¹⁰

Le posizioni politiche vivantiane erano notoriamente accostabili all'ala nazionalista e indipendentista,¹¹ qui però l'impegno pubblico emerge solo in modo generico, sottotraccia rispetto all'appello a mettere le ragioni soggettive in ombra per favorire viceversa la ragion di stato: l'Italia, con un certo ritardo rispetto agli alleati, nel maggio del 1915, aveva infatti dichiarato guerra all'Austria dopo mesi di incessante *battage* da parte degli interventisti, dai futuristi a D'Annunzio. La prosa drammatica vivantiana sembra, dunque, aderire acriticamente, almeno in questa fase bellica, alla necessità del sacrificio collettivo denunciando però il disagio di fronte a quella scia di sofferenza che non lasciava indenne nessuna famiglia, nessun individuo.

Durante il secondo atto, Vivanti squaderna poi di fronte al pubblico la reazione delle due donne che si rivela assolutamente antitetica: la giovane Chérie, a causa del trauma subito, rimuove e rifiuta il ricordo della violenza e accoglie con cristiana accettazione il figlio. La sua interpretazione della maternità evoca immediatamente la figura mariana, con un accento patetico aggiuntivo poiché il bambino è stato concepito nell'odio e nella brutalità, non come atto gratuito di amore. Luisa, invece, tutta compenetrata nel proprio ruolo di moglie e madre di una rispettabile famiglia borghese, vuole

⁸ L'informazione relativa alla censura si ricava dal retro di copertina della prima edizione.

⁹ Ivi, 113.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cfr. M. VENTURINI, *Vivanti, Annie*, in *Dizionario biografico degli italiani* (DBI), vol. 100 (2020) ([https://www.treccani.it/enciclopedia/annie-vivanti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/annie-vivanti_(Dizionario-Biografico)/)).

esclusivamente difendere il nucleo familiare legittimo; la donna si fa così portatrice di istanze chiaramente legate a una interpretazione eugenetica della gravidanza su cui si dibatteva al tempo:¹² ella vive il feto con orrore, come un cancro che la “invade”, perfetta metafora, con il proprio corpo, della nazione violata; per questo deciderà di ricorrere all’aborto:

LUISA Tu vuoi essere madre senza essere sposa!... Vuoi dare la vita a un essere malefico concepito nella lussuria, nel sacrilegio, nell’ubbrachezza?

CHÉRIE Non so... non so! Non capisco ciò che dici... Non capisco ciò che sento... [Indietreggiando, grandiosa] Ma so che qualche cosa di sacro è in me!

LUISA Qualche cosa di sacro? Ma che cosa dici - che cosa dici! È una cosa mostruosa ciò che tu porti in seno.

CHÉRIE [stupita] Ma non è mio figlio? Non hai detto ch’era mio figlio? [...] Cosa volete fare? Volete portarmelo via? Non voglio - non voglio.

IL REVERENDO [posandole una mano sulla spalla] Ah, veramente è sacro ciò che s’è svegliato in quest’anima - il sacrosanto istinto della maternità! [al DOTTORE]. I vili le hanno violato il corpo. E voi, volete dunque violarle l’anima? [Un istante di silenzio].

IL DOTTORE È arbitra lei dei suoi destini.¹³

Il terzo atto è nuovamente ambientato in Belgio: le donne hanno fatto rientro nel proprio paese e devono affrontare le conseguenze delle proprie scelte. Chérie dà alla luce il figlio, assistita solo da una infermiera della Croce Rossa Americana; è stata, infatti, rifiutata con disprezzo da tutto il paese e abbandonata dall’amato Florian, incapace di comprenderla e accettare la sua scelta; tuttavia, un’aura mistica circonda la figura della giovane con tale intensità da produrre una sorta di miracolo: la piccola Mirella, rimasta muta dopo aver assistito allo stupro della zia, riacquista la parola contemplando la giovane madre con il bambino.

La presa di Vivanti sul pubblico è garantita proprio dall’abile bilanciamento tra crudezza della rappresentazione e accensioni liriche e patetiche: dall’anticlimax con cui si chiude il primo atto, nell’orrore dello stupro, si attraversa il secondo atto retto tutto sulla contrapposizione ideologica tra promotori dell’aborto e difensori della sacralità della vita (rappresentata come una tribuna dialettica tra il reverendo e il dottore), e si giunge, infine, alla climax del terzo atto, vera e proprio sacra rappresentazione del culto della maternità. La solitudine della donna, ormai reietta, accentua il sentimentalismo per esaltare la scelta compiuta, per sottolineare il senso dell’istintivo legame tra donna e bambino che annulla la violenza in cui quest’ultimo è stato generato e rimuove l’elemento maschile, portatore di una logica di sopraffazione.¹⁴

Il dramma vivantiano si impenna sulla dicotomia e sullo scontro: la guerra esaspera le differenti posizioni ideologiche, politiche, etiche; il conflitto si incisa su dualità già esistenti e le lascia emergere amplificandole. Così, se *L’invasore* si focalizza sulla scelta lacerante tra il portare avanti una gravidanza indesiderata, frutto della violenza, o rinunciare al nascituro, anche ne *Le bocche inutili* sono rappresentate due etiche contrapposte: da una parte quella maschile, incarnata nel comandante e nel figlio, che seguono una gerarchia degli affetti assoggettata alla ragion di stato, e dunque pospongono l’amore e la cura per la famiglia a quello per la nazione; dall’altra l’etica femminile, che pone il nucleo familiare al di sopra di ogni altro dovere e obbligo morale.

¹² Cfr. MEAZZI, *Annie Vivanti e la grande guerra...*, e B. MONTESI, «Il frutto vivente del disonore». *I figli della violenza, l’Italia, la Grande Guerra*, in *Stupri di guerra. La violenza di massa contro le donne nel Novecento*, a cura di M. Flores, Milano, Franco Angeli, 2010, 61-80.

¹³ VIVANTI, *L’invasore...*, 142-143.

¹⁴ L’inconsistenza dell’elemento maschile è caratteristica generale dell’opera vivantiana, soprattutto quando essa si incentra sul rapporto madre-figlia, come ne *I divoratori*.

Le bocche inutili presenta una dedica iniziale a «Giorgio Tognoni, cieco di guerra» giovane amico di Vivanti, anch'essa intrisa di retorica sul sacrificio, sulla immutata serenità di chi ha immolato sé stesso per la patria, sul tributo di vite che è dovuto all'Italia, ancora prima che ai congiunti:

Così, nella vita, come in questo mio breve dramma siete voi, voi e i vostri compagni, gli apportatori di luce.

Da voi giunge alle nostre anime – brancolanti nel buio alla ricerca della verità, smarrite nel labirinto dei nuovi oscuri dilemmi creati dalla guerra – il monito e l'esempio, il verdetto sereno e inappellabile su ciò che oggi è il nostro supremo dovere.¹⁵

La tesi di fondo è che la guerra implica una sospensione dell'etica ordinaria a favore di una religione della Patria, che impone il martirio degli innocenti.

Si tratta, anche in questo caso, di un dramma in tre atti. Il primo e il secondo atto si svolgono nel palazzo del Comandante De Bels, in una piazzaforte inglese non identificata; il terzo si svolge nella villa del Comandante, nel Kent, in Inghilterra. I protagonisti appartengono tutti al nucleo familiare di De Bels: la moglie, Lady Mary, il figlio Giorgio, la figlia sedicenne Lillia e poi il capitano Loussy, aiutante di campo del comandante, Daisy e Anna Farrell parenti dei De Bels.

La Prima guerra mondiale è adesso quasi conclusa, è ormai evidente l'olocausto di uomini che essa ha comportato, così Vivanti tenta di trovare un senso, un fine, alla tragedia che si è consumata ma calca sin troppo la mano proprio sulla retorica del sacrificio per la patria e sull'immagine della madre afflitta, facendo ricorso anche a quegli stereotipi di genere che facevano presa sul pubblico:

LADY MARY. L'eroismo, vedi, è una virtù maschia. A noi donne non si dovrebbe domandare che la femminile e mite virtù della rassegnazione. [...] Io invidio, invidio e ammiro la donna forte, l'amazzzone che dice al suo figliolo: «Val! Ma io non sono che un'anima debole, lo confesso; io non saprò che piangere e invocare il ritorno del mio diletto.¹⁶

Vivanti recupera anche alcune atmosfere leggere e giocose, come già era avvenuto nel primo atto de *L'invasore*, accentuando la tensione del presagio per l'imminente tragedia; ancora una volta lo fa mettendo in scena l'innocenza del dialogo tra due giovani personaggi femminili: Lillia e Anna, l'una sorella, l'altra innamorata del giovane Giorgio che sta per partire volontario verso il fronte. In questo dramma, tuttavia, Vivanti insiste eccessivamente, nei dialoghi, sugli accenti eroici o mestii, così come indirizza verso un tono enfatico la recitazione attraverso le didascalie; manca quella sapiente misura che, pur con qualche inciampo, era riuscita a mantenere ne *L'invasore*. Forse fu questo a determinare l'insuccesso dell'opera, che non riscosse il plauso del pubblico in sala.

La scelta alla quale il comandante è chiamato è in effetti già palesata nel primo atto, attraverso il racconto di un evento che prefigura il dramma prossimo: il giovanissimo figlio del cantoniere della stazione della piazzaforte sta inavvertitamente giocando sul binario sul quale un treno sta per transitare; la madre – non riuscendo a raggiungerlo in tempo – cerca di deviare il convoglio su un binario morto, agendo sulla leva di scambio – ma viene bloccata dal marito che istintivamente compie il proprio dovere professionale, sacrificando il figlio, per impedire che il treno finisca contro i vagoni ammassati nella via senza sbocco, determinando una strage di passeggeri.

Quando sarà evidente che la piazzaforte, in stato di assedio, non potrà resistere a causa della carenza di approvvigionamenti, il comandante costringerà “le bocche inutili”, comprese la propria moglie e la figlioletta, a uscire dalla città, per cercare di salvare i soldati e gli uomini abili alla guerra,

¹⁵ A. VIVANTI, *Le bocche inutili. Dramma in tre atti*, Milano, Mondadori, 1926, 18.

¹⁶ Ivi, 39-40.

così da non capitolare. Il risultato di questo sacrificio sarà palesato solo nel terzo atto, quando si scoprirà che Lillia è morta dispersa nella ressa e tra la neve.

Il figlio Giorgio, ignaro di quanto accaduto, appena tornato cieco dal fronte, riconoscerà che il padre ha compiuto il proprio dovere, esplicitando la sospensione delle ragioni soggettive in periodo di guerra e imponendo addirittura alla madre, distante e colma di rancore, di inginocchiarsi al cospetto del marito:

LADY MARY [*parla come in un delirio*].

Lillia era vicina a me, aggrappata a me... ogni due o tre passi incespicava e cadeva. E intorno a noi erano gli altri... i vecchi... i bambini... le donne con le loro creature in braccio... [...] A un tratto Lillia — è caduta; caduta nella neve. Volevo fermarmi! Ma gli altri mi spingevano, mi cacciavano avanti, gridando e gemendo... Io mi battevo con loro; e graffiando, mordendo, strillando mi son fatta largo... sono tornata indietro, gridando «Lillia... Lillia!...» Un gemito mi risponde... due mani si aggrappano a me. Mi chino... l'afferro, la trascino avanti! E comincia a nevicare; il vento gelido ci turbina intorno... E dalle linee nemiche cominciano a tirare su noi! Allora me la carico sulle spalle, e sento che per lo sforzo le vene mi scoppiano, il cuore mi si spacca... Ma avanti! La trascino avanti!... con la gioia d'averla salvata, col delirio di sentirla viva, viva!... e accanto a me... A un tratto un fascio di luce ci investe. Tutti i riflettori si concentrano su noi. Affranta, m'abbatto sulla neve... E quella ch'io porto, cade... svenuta, ai miei piedi. [*con un urlo disperato*] Non era Lillia!! [Lungo silenzio. Poi, con altra voce] Lillia è rimasta... là... nella pianura... La neve l'avrà ricoperta... e nascosta!

GIORGIO [*smarrito stendendo la mano a cercare suo padre*] Padre mio!...

LADY MARY Questo, lui ha fatto... per non darci da mangiare... Questo, lui ha fatto... [*con una risata d'ironia selvaggia*] per salvare la guarnigione.

GIORGIO [*drizzandosi attento*] Ah?

LADY MARY Per non arrendersi

GIORGIO [*teso in avanti, comprendendo*] Ah?!

LADY MARY Perché dovevano arrivare i trasporti

GIORGIO [*senza respiro*] Sì...

LADY MARY Allora... [*con feroce scherno*] per quelle parole, quelle vane, inique parole che dite voi altri uomini [*gridando con frenesia*] per d'onore...» per «da patria...»

GIORGIO [*con uno scoppio di voce*] Ah!!

LADY MARY [*proseguendo forsennata*] Per quelle parole che hanno fatto di lui non più un uomo, ma un nefando, uno spietato strumento di guerra...

IL COMANDANTE [*rizzandosi, fremente e piangente*] Il mio dovere ho fatto — il mio dovere!

LADY MARY Il tuo dovere? [*rivolgendosi al figlio*] Ah Giorgio! Tu, tu che con quei chiusi occhi vedi forse più chiaro di noi — dillo! dillo se il primo dovere di un uomo non è verso le sue creature? Verso le sue donne... verso i suoi figli, sangue del suo sangue! Dillo!... dillo!... Non è quello il primo dovere di un uomo?

GIORGIO [*con forte voce*] No!

LADY MARY [*colpita*] Ah...

GIORGIO Ieri forse era così. Domani forse sarà così ancora. Oggi — no. [*con impeto sublime*] Oggi, il primo dovere di un soldato — si arresta, soffocato dalla commozione, quasi fosse troppo sacra la parola che sta per pronunciare. [*Indi, afferrando il braccio di sua madre*] Mamma!... — Inginocchiati! [*Vinta, Lady Mary cade piangendo ai piedi del Comandante*].

FINE DEL DRAMMA

Il dramma si chiude dunque sull'etica femminile e familiare che si genuflette di fronte all'etica maschile e patriottica. Di fronte alla tragedia di una generazione di italiani segnata dalla guerra, Vivanti, da sempre attenta ad assecondare gli umori del pubblico, cerca di sintonizzarsi sulla necessità di trovare giustificazione e conforto al dolore di una intera nazione nell'ideale patriottico, non più declamato per incitare le giovani leve all'azione, bensì per non sprofondare nel baratro del dubbio sull'insensatezza del sacrificio.

È interessante notare che nel 1945 Simone de Beauvoir scrisse un dramma in due atti, l'unica sua *pièce* teatrale, anch'esso intitolato *Le bocche inutili* (*Les bouches inutiles*), rappresentato per la prima volta il 30 ottobre dello stesso anno al Théâtre des Carrefours di Parigi, ambientato nel XIV secolo, nella cittadina di Vaucelles, la quale si è dichiarata indipendente dal governo del duca di Borgogna, con il placet del re di Francia, ma sta subendo l'assedio da parte delle truppe ducali. Il consiglio cittadino dovrà così scegliere se sacrificare o salvare le “bocche inutili”: lo stesso dilemma messo in scena da Vivanti.

Nella sua Introduzione al dramma, pubblicato in traduzione italiana ma con testo francese a fronte, Enza Biagini risolve abbastanza sbrigativamente il nodo della possibile influenza dell'opera vivantiana su quella di Beauvoir:

In quanto al titolo e alla vicenda [...] la scrittrice non ha avuto bisogno di ispirarsi al testo teatrale che Annie Vivanti aveva realizzato nel 1918, intitolato *Le bocche inutili*. Eppure, la possibilità di un richiamo ad un testo antecedente, con titolo identico, conferma l'idea espressa da Simone de Beauvoir stessa e cioè che, nel corso della storia, il crimine di guerra di sacrificare le “bocche inutili” sia stato praticato spesso.¹⁷

In effetti, la scrittrice francese sostiene che la sua ispirazione principale fosse stata la lettura dell'opera di Jean-Charles-Léonard Simone de Sismondi intitolata *Histoire des républiques italiennes du Moyen-âge* (1807-1809), in cui questo genere di episodi (la cacciata di donne, anziani e bambini dalle città assediate per favorire la resistenza dei soldati all'interno delle mura) era stata più volte rappresentata; percepì così di aver

scoperto una situazione eminentemente drammatica; restai per un lungo momento immobile, lo sguardo fisso, in preda ad una viva agitazione. Tra il momento in cui la decisione veniva presa e quello della sua esecuzione passava un certo tempo, magari abbastanza lungo, a volte: cosa provavano, in quell'intervallo, le vittime, e i padri, i fratelli, gli amanti, gli sposi, i figli che le avevano condannate. Di solito i morti tacciono. Se conservassero una bocca, come potrebbero sopportare la loro disperazione e la loro collera, i sopravvissuti? Ecco ciò che a tutta prima desiderai rappresentare: la metamorfosi da essere amati a morti in aspettativa, i rapporti tra gli uomini in carne ed ossa e questi fantasmi irritati.¹⁸

Colpisce, tuttavia, non solo la circostanza della scelta dello stesso argomento e titolo, ma ancor più la focalizzazione adottata, identica nei due drammi. Anche qui la tragedia collettiva si sviluppa intorno alla frattura che distrugge un nucleo familiare, quello di Louis d'Avesnes, il Mastro della città, il quale dovrà scegliere se sacrificare le bocche inutili (di cui fanno parte pure sua moglie e sua figlia) per resistere con gli uomini all'assedio e completare la torre che la città aveva deciso di costruire in onore del re di Francia, oppure mantenere al sicuro dentro le mura tutti i cittadini e tentare di difendersi. L'uomo sceglie, come il comandante De Bels, di cacciare la parte non attiva della comunità, incontrando così la violenta opposizione della moglie, Catherine, che – esattamente come Lady Mary – gli era stata sempre devota compagna, consigliera e alleata nel comune ideale di fondare una città libera e felice:

Mi sedevo su questa sedia e voi mi domandavate consiglio: cercavate la speranza nei miei occhi: per voi e per me la stessa speranza. Dicevamo: le nostre sofferenze, la nostra vittoria. Avevamo

¹⁷ E. BIAGINI, *Introduzione* a S. DE BEAUVIOR, *Le bocche inutili. Dramma in due atti e otto quadri*, Firenze, Le Lettere, 2009, 6.

¹⁸ EADEM, *L'età forte* [1960], traduzione italiana a cura di Bruno Fonzi, Torino, Einaudi, 1961: 511-512 (cit. da BIAGINI, *Introduzione...*, 16).

un solo avvenire. E all'improvviso, eccomi da sola, di fronte a voi; mi getterete in un fossato dove si gettano le ceneri spente, le bucce, gli ossi, gli stracci vecchi. Ma guardatemi in faccia! [...] Non mi è più permesso di volere qualcosa. Ero una donna e ora non sono altro che una bocca inutile. Mi avete preso più che la vita. Mi resta solo l'odio.¹⁹

Parole che in qualche modo riecheggiano nella loro vivida disperazione quelle che Vivanti mette in bocca alla moglie del comandante inglese, quando ormai la tragedia si è consumata e la figlia è morta fuori dalla città assediata: «Anche Lillia, oggi, se fosse qui, comincerebbe a sognare l'amore... [Un silenzio] L'amore. Ed io – io non sogno che l'odio. Non ho più di vivo in me che la forza di odiare».²⁰

Lillia avrebbe potuto salvarsi, in effetti, perché il giovane capitano Loussy aveva proposto di tenerla nascosta in città insieme a Lady Mary (una proposta che la stessa donna aveva inizialmente fatto al marito, almeno per salvare la figlia, ottenendo solo un diniego), ma che sarà rifiutata dalla ragazza per non contraddirne la volontà paterna. Una situazione assai simile si riscontra anche nel dramma di Simone de Beauvoir, allorché il giovane Jacques Van Der Welde propone alla ragazza che avrebbe voluto sposare, Clarice, figlia di Louis, di nasconderla nella propria casa, lì dove i soldati non avrebbero mai osato fare irruzione, poiché la sua era una delle famiglie più importanti della città e lui stesso, in quanto scabino, aveva deliberato in Consiglio di cacciare le bocche inutili. Clarice però si oppone, in questo caso per orgoglio e dignità.

Beauvoir costruisce un dramma sul senso del concetto di libertà. La città si è ribellata al dominio del Duca di Borgogna ma questa libertà politica si rivela vuota se non è condivisa con tutti i membri della comunità: il valore di ogni singola vita deve superare il valore che viene dato allo spazio fisico della città e persino alle sue strutture simboliche, come la torre. La scelta di sacrificare le bocche inutili avvia un processo di disgregazione non solo sociale e familiare ma anche etica poiché, infranto il primigenio tabù dell'omicidio (conseguenza indiretta ma prevedibile della cacciata), si frantuma anche qualsiasi altro vincolo morale e la città sprofonda nella confusione, nella vergogna e nel dolore. È proprio il figlio di primo letto di Louis a incarnare la deflagrazione del caos che consegue alla scelta del Consiglio, allorché si sente libero di poter cercare di violentare la sorellastra Clarice: «Ancora stamani mi vergognavo, ma ora stai per morire; la tua lingua è solo un pezzo di carne rossa che diventerà tutta nera e cadrà a pezzi. [...] Morirai e tutti i tuoi pensieri moriranno con te. Sono già morti. Io sono solo con il tuo corpo, solo con il mio desiderio»: e al padre, che lo ferma e lo rimprovera aspramente, addossa la responsabilità del proprio agire: «Perché i tuoi rimproveri ipocriti? Avete spezzato voi stesso il vecchio giogo. Ormai non c'è più né bene né male. Comanda la forza».²¹

Anche Beauvoir, come Vivanti, assegna un ruolo centrale alle donne, soprattutto al personaggio di Catherine, che rivendica il diritto alla vita per sé e per il resto della popolazione “inutile”, non facendo però appello, come Lady Mary, al discorso sulla sacralità degli affetti e del vincolo familiare, bensì rievocando nella mente del marito la condivisione di un progetto istituzionale e sociale, la partecipazione ideologica, diremmo, alla costruzione di questa città liberata dal giogo borgognone; quello che Catherine reclama è dunque il proprio ruolo politico e civile. Il marito e Mastro Louis cambierà allora la propria opinione – e qui il dramma di Beauvoir si allontana da quello vivantiano – e condurrà una battaglia in seno al Consiglio per mutare la decisione già presa, con il fondamentale supporto di Jean-Pierre, un giovane che aveva cresciuto come un figlio e che era innamorato di

¹⁹ BEAUVOIR, *Le bocche inutili...*, 111-113.

²⁰ VIVANTI, *Le bocche inutili...*, 163.

²¹ BEAUVOIR, *Le bocche inutili...*, 119-121.

Clarice. A far leva sull'uomo, però, a differenza di quanto avvenuto nel dramma del 1918, sarà proprio il legame affettivo con la moglie, il senso di vacuità generato in lui dal pensiero che la vittoria desiderata non sarebbe stata condivisa con lei, la consapevolezza che la donna, pur disprezzando la scelta da lui compiuta in precedenza, non aveva cessato di amarlo. Infine, gli uomini di Vaucelles sceglieranno di lanciarsi in un disperato attacco alle forze militari assedianti per salvare le proprie famiglie o per morire insieme a loro.

Nonostante la concentrazione di spunti morali forniti dai dialoghi, Beauvoir opta per un linguaggio asciutto e non enfatico, in alcuni passaggi forse ridondante ma mai patetico. Erano trascorsi, dalla scrittura del dramma vivantiano, quasi trent'anni e un'altra guerra mondiale, la riflessione filosofica esistenzialista e la coscienza di ciò che avveniva nei lager, lì dove i primi a essere uccisi erano proprio gli inabili al lavoro: anziani e bambini; così la scrittrice francese supera la contrapposizione e la dualità vivantiana tra un'etica maschile e una femminile, l'etica patriottica e quella familiare, e riflette su quali siano gli elementi che determinano il costituirsi di un gruppo di individui in una 'comunità', scava nelle ambiguità che si celano nel perseguire valori astratti, svuotati di senso, rimarca la centralità della vita di ogni individuo, al di là della sua 'funzione sociale', evidenzia la relatività dei punti di vista e la soggettività del giudizio; pone insomma in essere un dramma moderno, disancorato dal contingente pur se chiaramente ispirato a esso.

Il dramma di Vivanti fa invece sentire il peso di un linguaggio eccessivamente enfatico, retorico, che poco spazio concede anche alla definizione accurata dei personaggi, un linguaggio ancora fortemente influenzato dai nazionalismi primo-novecenteschi.

Ciò che resta però è la capacità di mettere a fuoco i nodi cruciali della guerra sotto il profilo morale: il conflitto insidia l'*ethos* collettivo, lo sottopone a verifica, ne testa la tenuta in situazioni di crisi e ne sancisce, a volte, la caduta.

MONICA BIASIOLI
Università di Augsburg

Le sintesi futuriste di Mina Della Pergola – l'attimo che può mutare il tempo

Il nome di Mina Della Pergola si lega al teatro sintetico futurista, un genere rivoluzionario teorizzato da Filippo Tommaso Marinetti e i suoi sodali per condensare l'esperienza umana in lampi fulminei, capaci di frantumare la linearità del tempo borghese. Le pièces non narrano storie, ma evocano stati sintetici: un gesto, un bagliore, un sussurro che irrompe nel tempo lineare, alterandolo irrimediabilmente. È l'attimo futurista per eccellenza, capace di accelerare la coscienza verso il futuro; un attimo che non è solo estetico, ma anche politico, ovvero un'arma contro il 'passatismo' che rallenta l'Italia verso la modernità. Se Valentine de Saint-Point nel testo omonimo del 1913 auspica un 'teatro della donna' per creare archetipi nuovi e complessi, Mina della Pergola, attraverso le sue sintesi, contribuisce a un teatro in cui le donne non sono più muse passive, ma forze attive. Entrambe sfidano i ruoli stereotipati, condividendo una visione critica della morale borghese. Il presente contributo ha come obiettivo l'analisi di La mano, Piccole luci, Fedeltà, Ladri e Paura, sintesi che Della Pergola pubblica nel 1917 in «L'Italia Futurista», «primo giornale dinamico italiano» (Settimelli, 1/I, 01/06/1916). L'indagine verterà sul contesto di produzione, nonché sul senso della sintesi e sull'estetica di un teatro che destabilizza gli spettatori di inizio Novecento e che si inserisce in un contesto di sperimentazioni che toccano altresì altri Paesi europei.

Tra le sperimentazioni letterarie che giungono a maturazione nell'ambito dell'avanguardia intorno a Marinetti, quella della ‘sintesi teatrale’, alias del ‘microdramma’, rivela un’esperienza scenica e di scrittura capace di fissare una visione di una drammaturgia del tutto inedita.

Marinetti in primis e, con lui, Emilio Settimelli, Bruno Corra, Remo Chiti, Arnaldo Corradini, Francesco Balilla Pratella, Paolo Buzzi, Francesco Cangiullo, Umberto Boccioni, Corrado Govoni, Luciano Folgore e Decio Cinti sono autori (unici o in collaborazione) di microtesti drammaturgici, tipologia testuale basata sull'estrema concentrazione e brevità «[with] which the traditional three-act play [...] [is] replaced by attimi (moments) intended to capture the essence and atmosphere of an event or a feeling as it occur[s]», e in cui, insieme al movimento e alla gestualità, sono la parte sonora e gli effetti di luce a fungere spesso da diretti sostituti della parola.¹

La concezione drammaturgica intorno al microdramma futurista trova la sua codificazione teorica in *Il teatro futurista sintetico*, manifesto del 1915 firmato da Marinetti, Settimelli e Corra, e viene riassunta dai cinque pregnanti aggettivi («Atenico – dinamico – autonomo – alogico – irreale») che accompagnano il titolo;² caratteristiche essenziali quelle qui elencate, che sconvolgono, scardinandolo, «il meccanismo teatrale tradizionale ereditato dall’Ottocento»,³ inserendosi in quel «brusco urto [con cui] il Futurismo [...] [aveva spezzato] tutto un mondo artistico che», secondo l’opinione di Ettore Romagnoli, «andava dignitosamente imputridendo».⁴

¹ B. CARDULLO, *Introduction: Avant-Garde Drama and Theatre in Historical, Intellectual, and Cultural Context*, in *Theories of the Avant-Garde Theatre. A Casebook from Kleist to Camus*, ed. by B. Cardullo, Plymouth, The Scarecrow Press, 2013, 1-40: 8.

² F.T. MARINETTI-E. SETTIMELLI-B. CORRA, *Il teatro futurista sintetico (11 gennaio 1915-18 febbraio 1915)*, in F.T. MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, pref. di A. Palazzeschi, introd., testo e note a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1968, 97-104: 97. Corsivo nell’originale.

³ F. ORSINI, *Drammaturgia europea dell'avanguardia storica: Pirandello, Rosso di San Secondo, Strindberg, Wedekind*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2005, 41.

⁴ E. ROMAGNOLI, in F.T. MARINETTI, *Prigionieri e vulcani*, con scene dinamiche (tricromie di E. Prampolini e intermezzi musicali di F. Casavola), Milano, Casa Editoriale Vecchi, 1927, 25-26: 25. Il giudizio di Romagnoli era già stato pubblicato in «Ambrosiano» (31 dicembre 1924).

Tempo e velocità, essenza «della sintesi intuitiva di tutte le forze in movimento»,⁵ sono, come del resto il principio della simultaneità, capisaldi su cui l'avanguardia intorno a Marinetti costruisce le basi della cattedrale dell'intera rivoluzione estetica ed etica che mette in atto (anche se poi alla tradizione farà per forza di cose riferimento):

Senza insistere contro il teatro storico, forma nauseante e già scartata dai pubblici passatisti, noi condanniamo tutto il teatro contemporaneo, poiché è tutto prolioso, analitico, pedantescamente psicologico, esplicativo, diluito, meticoloso, statico, pieno di divieti come una questura, diviso a celle come un monastero, ammuffito come una vecchia casa disabitata. È insomma un teatro pacifista e neutralista, in antitesi colla velocità feroce, travolgente e sintetizzante della guerra.

Noi creiamo un Teatro futurista

Sintetico

cioè brevissimo. Stringere in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli.

[...]

Siamo convinti che meccanicamente, a forza di brevità, si possa giungere a un teatro assolutamente nuovo, in perfetta armonia colla velocissima e laconica nostra sensibilità futurista. I nostri atti potranno anche essere attimi, e cioè durare pochi secondi. Con questa brevità essenziale e sintetica, il teatro potrà sostenere e anche vincere la concorrenza col *Cinematografo*.⁶

In quest'occasione, così come nello scritto *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattile*, pubblicato nel 1924 nel numero speciale Teatro e scena futurista di «NOI. Rivista d'arte futurista»,⁷ lo sguardo di Marinetti contro il passato in ambito drammaturgico si posa non da ultimo su autori come Ibsen, Maeterlinck, Andrejeff, Paul Claudel e Bernard Shaw, certo innovatori del teatro, ma – sottolinea Marinetti – che «non pensarono mai di giungere a una vera sintesi, liberandosi della tecnica che implica prolissità, analisi meticolosa, lungaggine preparatoria».⁸ E aggiunge:

Davanti alle opere di questi autori, il pubblico è nell'atteggiamento ributtante di un crocchio di sfaccendati che sorseggiano la loro angoscia e la loro pietà spiando la lentissima agonia di un cavallo caduto sul selciato. L'applauso-singhiozzo che scoppia, finalmente, libera lo stomaco del pubblico da tutto il tempo indigesto che ha ingurgitato.⁹

Ad accogliere molte delle suddette sintesi teatrali, concentrati di spazio e tempo e di parola, è «L'Italia futurista», periodico che rappresenta un importante punto di raccordo altresì per una gran parte della compagine femminile dell'avanguardia. Nel corso del 1917, alcuni dei suoi più celebri nomi partecipano in modo fervido all'acceso dibattito intorno al celebre manuale di *ars amandi* marinettiano *Come si seducono le donne*.¹⁰ Di questo nucleo di futuriste che va costituendosi in piena guerra fa parte

⁵ F.T. MARINETTI, *La nuova religione-morale della velocità. Manifesto futurista pubblicato nel primo numero del giornale «L'Italia Futurista» (11 maggio 1916)*, in ID., *Teoria e invenzione futurista...*, 111-118: 113.

⁶ MARINETTI-SETTIMELLI-CORRA, *Il teatro futurista sintetico...*, 98-99. Corsivo nell'originale, dove per «Sintetico» si usa il grassetto.

⁷ F.T. MARINETTI, *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattile*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, 145-149. Già pubblicato in «NOI. Rivista d'Arte Futurista», n. 6/7/8/9 [seconda serie]. Numero speciale. *Teatro e scena futurista* (maggio/giugno 1924), 3-4.

⁸ MARINETTI-SETTIMELLI-CORRA, *Il teatro futurista sintetico...*, 98.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ F.T. MARINETTI, *Come si seducono le donne*, pref. di B. Corra e Settimelli, Firenze, Edizione de «L'Italia Futurista», 1917; cfr., ad esempio, C. BELLO MINCIACCHI, *Introduzione [a]*, F.T. MARINETTI, *Come si seducono le donne*, Milano, BUR, 2015, 5-21; S. CONTARINI, *La Femme futuriste. Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuriste*, Paris, Presses Universitaires de Paris 10, 2006, cap. VI, URL: <https://books.openedition.org/pupo/27076#ftn57> (ultima consultazione: 13/03/2024).

anche Mina Della Pergola, autrice di cinque interessanti sintesi teatrali (*La mano – Piccole luci – Fedeltà – Ladri – Paura*), che trovano spazio proprio su quelle stesse pagine, e più precisamente nel numero 29 del 23 settembre 1917.¹¹ Molti sono i tasselli che ancora mancano per completare il mosaico della biografia di Mina Della Pergola,¹² il cui profilo è per lo più da ricavarsi attraverso quello della sorella, Amelia Della Pergola (1886-1977), scrittrice anche lei e moglie di Massimo Bontempelli, a cui la unirà al di là del legame coniugale un sodalizio artistico di non poco spessore.¹³ Personalità (almeno per un breve periodo) vicina al futurismo,¹⁴ Bontempelli è ritenuto il diretto anello di congiunzione della cognata con l'avanguardia intorno a Marinetti; un'avanguardia in cui Mina Della Pergola sarà coinvolta con alcune non irrilevanti collaborazioni, sebbene in maniera fugace.¹⁵ Ricordiamo la sua partecipazione attiva alla rivista «Dinamo», che nel numero di marzo del 1919 accoglie la sua tavola parolibera *Il trionfo dell'F*,¹⁶ ma anche la sua presenza insieme a Fulvia Giuliani nel Teatro degli Indipendenti di Bragaglia¹⁷ e, accanto a questi, il ruolo assegnatole nella pièce dadaista *L'Empereur de Chine* di Georges Ribemont-Dessaignes, come si legge in Salaris,¹⁸ tanto che Bontempelli non ometterà di designarla con l'eponimo di «piccola Duse».¹⁹ Di lei, che sarà inoltre tra le attrici della Comica Compagnia di Prosa diretta da Mario Alberto Zeppegno,²⁰ si può affermare che fu una donna capace di usare il contrappunto e l'ironia come principio strutturale e compositivo, come dimostrano

¹¹ M. DELLA PERGOLA, *La mano – Piccole luci – Fedeltà – Ladri – Paura*, «L'Italia Futurista», II/29 (23 settembre 1917), 3.

¹² Data di nascita e di morte rimangono ignote, come si legge in L. RE-CH. DOUGLAS, *Women Futurists*, in *Handbook of International Futurism*, ed. by G. Berghaus, Berlin/Boston, De Gruyter, 2019, 48-66: 53. Su Mina Della Pergola cfr. C. SALARIS, *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909-1944)*, Milano, Edizioni delle donne, 1982, 260; G. CARPI, *Futuriste. Letteratura. Arte. Vita*, Roma, Castelvecchi, 2009, 620; P. SICA, *Futurist Women. Florence, Feminism and the New Sciences*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016, cap. 2.5. Si rimanda, inoltre, a L. MENICHETTI, *Della Pergola Amelia da Ancona di Cesare* (18/11/2019), URL: <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=93310> (ultima consultazione: 21/01/2024). Su Bontempelli e Amelia Della Pergola, invece, si veda innanzitutto la documentazione presente nel Fondo Bontempelli, Biblioteca Comunale «Paolo Borsellino», Como.

¹³ Sarà lui, tra l'altro, ad assegnare alla moglie lo pseudonimo di Diotima, diretto rimando alla sacerdotessa omonima del *Simposio* di Platone, la sapiente che, attraverso il suo insegnamento, introduce Socrate al concetto dell'Eros. Con tale nome Amelia Della Pergola firmerà diversi scritti su importanti riviste dell'epoca.

¹⁴ Cfr. qui, per esempio, E. URGNANI, *Sogni e visioni: Massimo Bontempelli fra surrealismo e futurismo*, Ravenna, Longo, 1991, ma anche M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista* (1938), a cura e con introd. di R. Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1974, 167, dove lo scrittore spiega le motivazioni della sua presa di distanza dall'avanguardia intorno a Marinetti.

¹⁵ In SALARIS (*Le futuriste...*, 260) si legge, ad esempio, delle sue collaborazioni per «Roma futurista» e «Dinamo». Nella prima pubblicherà il 10 novembre 1918 (I/6, [2]) *Saluto di una donna agli Arditi d'Italia*.

¹⁶ M. DELLA PERGOLA, *Il trionfo dell'F*, «Dinamo» I/2 (marzo 1919). Cfr. su questo testo, tra gli altri, L. RE, *Scrittura della metamorfosi e metamorfosi della scrittura: Rosa Rosà e il futurismo*, in *Les femmes-écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*, a cura di E. Genevois, Paris, Chroniques Italiennes - Université de la Sorbonne Nouvelle, 1994, 311-327.

¹⁷ L. RE, *Women, Sexuality, Politics, and the Body in the Futurist Avant-Garde during the Great War*, in *Modernism and the Avant-Garde Body in Spain and Italy*, es. by N. Fernández-Medina-M. Truglio, New York/London, Routledge, 2016, 174-209: 199.

¹⁸ C. SALARIS, *Storia del Futurismo. Libri, giornali, manifesti*, Roma, Editori Riuniti, 1985, 153. Cfr. tuttavia anche F.T. MARINETTI, *L'imperatore della Cina*, «L'Impero» (21 dicembre 1926), riprod., tra gli altri, in ID., *Teatro*, a cura di J. Schnapp, Milano, Mondadori, 2004, vol. II, [669]-672: 671. Per l'opera teatrale citata: G. RIBEMONT-DESSAIGNES, *L'Empereur de Chine suivit de Le serin muet*, Paris, Au sans pareil, 1921.

¹⁹ M. BONTEMPELLI, cit. in A. G. BRAGAGLIA, *Storia polemica del Teatro degli Indipendenti*, «L'arte fascista. Rivista mensile illustrata», II/8 (agosto 1927), 292-297: 294.

²⁰ *Le compagnie drammatiche nel 1920 (da L'Arte drammatica. Elenchi al 1° di Quaresima 1920*, «Annali del teatro italiano», vol. I [1901-1920]» (1921), 192-200: 200.

emblematicamente le cinque sintesi pubblicate su «L'Italia Futurista»;²¹ opere che, leggibili singolarmente, contengono anche diverse interrelazioni tematiche, così che non risulta difficile il riconoscimento di una trama comune sulla quale l'autrice innesta la specificità del suo dettato.



Fig. 1. Roma, redazione del giornale futurista-novecentista «Spirito Nuovo», 7 dicembre 1925. Al centro, Marinetti. Alla sua sinistra, Amelia (Maletta) Della Pergola, a destra la sorella Mina Della Pergola. Tra i presenti Tato, Bontempelli, Ivo Pannaggi, Marcello Gallian, Virgilio Marchi, Auro D'Alba, Gino Galli, Renato Mucci, S.A. Luciani, Fulvia Giuliani. Fotografia di Adolfo Porry-Pastorel. Filippo Tommaso Marinetti Papers. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, GEN MSS 130, Box 52, Folder 1962 (<https://digital.library.yale.edu/catalog/2009183>). Ringrazio Domenico Cammarota per la segnalazione del materiale fotografico qui riprodotto e per l'identificazione delle persone ivi ritratte.

²¹ Non si sono trovati documenti o resoconti che indichino messe in scena delle sue *pièces*, né in occasione di serate futuriste né in contesti successivi, anche se è probabile che alcune di esse siano state rappresentate nel secondo dopoguerra, sull'onda della riscoperta critica delle sintesi futuriste avviata dagli studi di Mario Verdone. Le fonti sul futurismo teatrale menzionano solo la pubblicazione dei cinque testi dell'autrice. Ringrazio qui Domenico Cammarota per il colloquio avuto al riguardo.



Fig. 2. Roma, redazione del giornale futurista-novecentista «Spirito Nuovo», 7 dicembre 1925. Fotografia di Adolfo Porry-Pastorel. Filippo Tommaso Marinetti Papers. General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, GEN MSS 130, Box 52, Folder 1962 (<https://digital.library.yale.edu/catalog/2009184>). Ringrazio Domenico Cammarota per la segnalazione del materiale fotografico e l'identificazione delle persone ivi ritratte.

I cinque testi occupano lo spazio di circa una mezza pagina in una specifica sezione del periodico dedicata al *Teatro sintetico*: nel primo in ordine tipografico, dal titolo *La mano*, sintesi drammatica in un atto, l'incontro tra una signorina e un giovanotto, cominciato in un giardino pubblico con un'ingiuria sussurrata da entrambe le parti, e continuato su tali binari, viene favorito dall'intervento di un'enorme mano che dall'alto induce i due ad avvicinarsi; una mano che agisce come quella di un burattinaio, manovrando e manipolando il destino dei due protagonisti fino a quando entrambi, vere e proprie marionette tirate da fili contro il proprio volere, dopo un'ennesima rimostranza, si abbracciano con passione dichiarandosi il reciproco amore e la mano scompare. In *Piccole luci*, opera ancora più concisa, lo spettatore si trova invece davanti a un tradizionale triangolo amoroso, composto da marito, moglie e amante che siedono attorno a un tavolo dove hanno appena consumato il pranzo. Tra loro non viene scambiata alcuna battuta; solo una volta spentasi la luce che li illumina sulla scena seguono esclamazioni di meraviglia e un improvviso gridolino della donna, che tuttavia si esauriscono in fretta. Ma al buio è concesso poco tempo, cosicché se qualcosa deve accadere, deve accadere subito, ciò che in effetti avviene come indicano le uniche fonti di luce ancora rimaste, ossia quelle delle sigarette fumate dai tre. Quelle dei due innamorati si avvicinano, svelando un intimo guancia a guancia; eppure tutto deve terminare dopo quest'attimo che rivela la relazione tra gli amanti; a porre fine all'intrigo amoroso è il marito che, nel ruolo di *deus ex machina*, risolve abilmente il danno battendo un colpo sul

tavolo, ossia spezzando l'idillio che lo ha visto testimone. La luce ritorna sulla scena, cosa che fa sì che lo spettatore abbia di nuovo davanti ai suoi occhi i tre nella disposizione di partenza, come se nulla fosse accaduto. Con la scelta del buio, amante, moglie e marito, seppur soggetti agenti, indietreggiano sostituiti da ciò che stanno fumando, che acquista un'identità ovvero, nel caso degli amanti, l'ardore che li accompagna, in quell'«unità d'azione tra uomo e ambiente» che si trova codificata in *L'atmosfera scenica futurista* di Prampolini.²² Di tradimento si parla anche nella terza, quarta e quinta opera, intitolate rispettivamente *Fedeltà*, *Ladri* e *Paura*; nella prima, suddivisa in due scene, l'autrice presenta non più un triangolo, bensì un quadrilatero amoroso, fatto di una lei, di un lui e dei reciproci amanti. Lo spettatore si trova dunque coinvolto in un perfetto gioco delle parti di cui, oltre a determinati spazi, fanno parte anche messaggi scritti che, modulati su banali formule romantiche, tradiscono, alla luce dei fatti, la verità su un rapporto ormai costruito su bugie ed inganni. Se esiste una fedeltà nell'individuo, è quindi quella ai propri istinti, «*rather than [that of] society's expectations*». ²³ La componente comica, che tocca l'assurdo, si fa maggiormente evidente in *Ladri*, dove l'arrivo improvviso del padrone di casa interrompe non tanto un furto di oggetti quanto un appuntamento d'amore tra moglie e amante; nascostosi dietro la stessa tenda, dove ha trovato rifugio il malvivente, l'amante ne diventa inaspettatamente complice sottraendo per lui il bottino che il padrone di casa ha lasciato vicino a loro e scappando insieme al ladro, mentre quest'ultimo, per non farsi cogliere in flagrante nel suo vero ruolo, diventa a sua volta ignaro complice dell'amante. In *Paura*, invece, l'incontro amoroso ritratto si consuma in un caduco attimo «di solitudine, di silenzio, di poesia...», ²⁴ come lo definisce la protagonista. Le sintesi di Della Pergola sono azioni teatrali rapidissime che stringono, come detta il *Manifesto* del 1915, «in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli»; ²⁵ azioni attraverso le quali lo spettatore non solo è chiamato a «riconoscere», ma a «conoscere» quello che il teatro rende visibile, come auspicato da Valentine de Saint-Point.²⁶ Le parti dialogate sono per lo più ridotte al minimo; il discorso è affidato, come si è visto in *Piccole luci*, piuttosto al tratto sonoro, al gioco intenso di chiari e scuri ed agli oggetti in scena; oggetti che possono assumere il ruolo di protagonisti come accade in *Il teatrino dell'amore, dramma d'oggetti*, sintesi marinettiana che presenta un dialogo tra un buffet e una credenza.²⁷ Il momento della messinscena (attraverso la redazione di didascalie che forniscono le istruzioni necessarie per rappresentare l'opera) acquista di conseguenza un peso di prim'ordine, influenzando, se non determinando, l'atto comunicativo, anche in presenza di brevi sequenze mute. Generalmente scarne rispetto alle battute, le indicazioni di regia non conoscono qui limiti di estensione, sconvolgendo e relativizzando quanto allora fatto nella scrittura drammaturgica tradizionale. Di quest'ultima, le sintesi teatrali futuriste ridefiniscono in ugual modo la concezione di spazio scenico, che non è più un 'quadro chiuso', ma un campo dinamico di intersezioni, in cui si condensano fuggevoli e taglienti occhiate di indagine, sguardi che in Mina Della Pergola sono rivolti

²² E. PRAMPOLINI, *L'atmosfera scenica futurista*, «NOI. Rivista d'Arte Futurista», 6-7: 6. Corsivo nell'originale.

²³ C. WARDEN, *Modernist and Avant-Garde Performance. An introduction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015, 52.

²⁴ DELLA PERGOLA, *La mano – Piccole luci – Fedeltà – Ladri – Paura....*

²⁵ MARINETTI-SETTIMELLI-CORRA, *Il teatro futurista sintetico...*, 98.

²⁶ V. DE SAINT-POINT, *Le Théâtre de la femme*, «Les Tendances nouvelles», n. 58 (février 1913), 1413-1416. Il testo era stato letto come conferenza nel dicembre dell'anno precedente.

²⁷ F.T. MARINETTI, *Teatrino dell'amore, dramma d'oggetti*, in F.T. MARINETTI-E. SETTIMELLI-B. CORRA, *Teatro Futurista Sintetico. Sintesi teatrali di Marinetti, Settimelli, Bruno Corra, R. Chiti, Arnaldo Corradini, Balilla Pratella, Paolo Buzzi, Francesco Cangiullo, Boccioni, Corrado Govoni, Luciano Folgore, Decio Cinti*, Piacenza, Casa Editrice Ghelfi Costantino, 1921, 24-27.

a dinamiche relazionali decomposte, se non deflagrate, di fronte a una morale dall'elegante costruzione formale, tuttavia non priva di ambiguità e forti contraddizioni. Lo spettatore è davanti a quadretti che sono racchiusi tra un inizio e una fine, parti in cui si svolge in modo velocissimo l'azione che si conclude con il fruscio delle tende che si chiudono, decretando come nelle migliori *pièces* del teatro tradizionale una fine ufficiale. Bastano pochi personaggi e bastano poche regole per fare teatro. Per scelta di soggetto le sintesi di Della Pergola si agganciano alle tipiche tematiche che sono al centro della produzione teatrale della seconda metà dell'Ottocento, tematiche che emergono anche in commedie come ad esempio *I mariti* di Achille Torelli (1867), *Cause ed effetti* (1871) di Paolo Ferrari, *La moglie ideale* (1890) di Marco Praga.²⁸ Delle stesse destabilizzano tuttavia ciò che nella sua convenzionalità il mondo borghese cerca di stabilizzare stigmatizzando il *proibito*. Con le creazioni di Mina Della Pergola (e con le sintesi teatrali futuriste di Marinetti, Volt, ecc.)²⁹ siamo davanti a una scrittura frammento, ridotta, se non ridottissima, eppure in sé conclusa; una scrittura che provoca intellettualmente a più livelli lo spettatore, relativizzando il processo scenico e frantumando l'immagine di una realtà coerente e ordinata.

Già nel *Manifesto dei drammaturghi futuristi*, scritto che precede di quattro anni *Il teatro futurista sintetico*, l'attacco di Marinetti colpisce, oltre al dramma storico e alla commedia *larmoyante*, il dramma di ambientazione borghese al cui centro sono posti i motivi dell'amore e dell'adulterio;³⁰ un "tradimento" che, in Della Pergola, «viene ridotto ad un rapidissimo evento», come si è visto in *Piccole luci*, dove il tutto si svolge in maniera più che fulminea e non possiede un «valore secondario di episodi[o] o di accessori[o]»;³¹ un adulterio che deve far riflettere su ogni legame costrittivo. In *Contro il matrimonio*, Marinetti non si era risparmiato del resto di definire tale istituzione una «grottesca pigiatura di anime e di nervi [dove] la noia continua e le vane irritabilità spremono e corrodono sistematicamente ogni slancio personale, ogni iniziativa giovanile, ogni decisione pratica e fattiva».³² E, continuando sullo stesso tono, aggiungeva: «La famiglia con la parola *mia moglie, mio marito*, stabilisce nettamente la legge dell'adulterio ad ogni costo o della prostituzione mascherata ad ogni costo. Ne nasce una scuola d'ipocrisia, di tradimento e di equivoco».³³

Elementi della parodia nutrono le sintesi di Della Pergola, colorandole di *verve* e rivelando al contemporaneo persistenze e fughe, saturazione e tensione alla rottura e producendo il piacere comico, con conseguente effetto di smascheramento. Nel manifesto *Teatro di Varietà*, pubblicato sul «Daily-Mail» il 21 novembre 1913, ossia pochi mesi dopo *Le Théâtre de la femme* di Valentine de Saint-Point (altro testo rivoluzionario per il rinnovamento dell'arte drammaturgica),³⁴ Marinetti, trattando la teoria del

²⁸ A. TORELLI, *I mariti* (1867), Milano, Rizzoli, 1954; P. FERRARI, *Cause ed effetti* (1871), Milano, Presso l'editore Carlo Barbini, 1874; M. PRAGA, *La moglie ideale* (1890), Milano, Pirola, 1892.

²⁹ Di VOLT, alias VINCENZO FANI, si segnala qui *Archi voltaici. Parole in libertà e sintesi teatrali*, Milano, Edizioni futuriste di "Poesia", 1916.

³⁰ F.T. MARINETTI, *Manifesto dei drammaturghi futuristi* (11 gennaio 1911), pubblicato in volantino dalla Redazione di «Poesia» (Milano), poi ristampato, con alcune varianti e aggiunte, con il titolo *La voluttà d'esser fischiati*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, 266-269: 267. Con quest'ultimo titolo era già uscito in «Il Nuovo Teatro», I, 5/6, Milano, 25 dicembre 1910-5 gennaio 1911.

³¹ *Ibidem*.

³² F.T. MARINETTI, *Democrazia futurista*, in ID., *Teoria e invenzione futurista...*, 295-407: 317. Già pubblicato con il titolo *La democrazia futurista* dapprima in rivista («Roma futurista», II/19, 11 maggio 1919), poi in volume (*Democrazia futurista: Dinamismo politico*, Milano, Facchi, 1919, 83-90).

³³ Ivi, 319. Corsivo nell'originale.

³⁴ Sulla concezione teatrale della De Saint-Point cfr. S. CONTARINI, Il Teatro della donna di *Valentine de Saint-Point*, «Italogramma», 4 (2012), 303-313, in cui il testo viene messo in diretta relazione anche con il *Manifesto dei drammaturghi futuristi* di Marinetti.

«meraviglioso futurista», aveva parlato di «pantomime satiriche istruttive».³⁵ Il testo sintetico nasce «dall'improvvisazione, dalla fulminea intuizione, dall'attualità suggestionante e rivelatrice. Noi crediamo che una cosa valga in quanto sia stata improvvisata [...] e non preparata lungamente [...]», si legge nel *Manifesto* del 1915.³⁶ E riguardo alle finalità del teatro sintetico Bragaglia si esprime come segue:

Il teatro sintetico voleva distruggere le preoccupazioni di tecnica, verisimiglianza, logica continuata e preparazione graduata. Esso crea nuovissime miscele di serio e comico; i personaggi reali e irreali di compenetrazioni e di simultaneità nel tempo e nello spazio: inventò i *Drammi di Oggetti*, le dissonanze, le immagini sceneggiate. Fu questa la forma di teatro futurista quella che ebbe maggiore successo e venne rappresentata si può dire in tutto il mondo [...].³⁷

Eppure le sintesi trasudano di tecnica, di logica e di intuizioni nelle compenetrazioni che propongono, come quella realizzata in *La mano*, dove è l'estremità menzionata nel titolo ad essere la protagonista assoluta, e non solo per le dimensioni pensate; un elemento pre-surrealista, quello della mano, che riporta sia alla *pièce* teatrale marinettiana *Le basi*,³⁸ in cui si racconta la storia di un adulterio mostrando solo i piedi dei diretti interessati, ma soprattutto un passaggio del punto 2 del *Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in cui Marinetti, parlando «d'intuizione e d'intelligenza» come di «due dominii [non] distinti e nettamente separati», annota:³⁹

È quindi impossibile determinare esattamente il momento in cui finisce l'ispirazione incosciente e comincia la volontà lucida. Talvolta quest'ultima genera bruscamente l'ispirazione, talvolta invece l'accompagna. Dopo parecchie ore di lavoro accanito e penoso, lo spirito creatore si libera ad un tratto dal peso di tutti gli ostacoli, e diventa, in qualche modo, la preda di una strana spontaneità di concezione e di esecuzione. La mano che scrive sembra staccarsi dal corpo e si prolunga in libertà assai lunghi dal cervello, che, anch'esso in qualche modo staccato dal corpo e divenuto aereo, guarda dall'alto, con una terribile lucidità, le frasi inattese che escono dalla penna.⁴⁰

Marinetti anticipa qui l'espressione automatica dell'avanguardia intorno a Breton, gridando, come annoterà Bontempelli, «parole che aprono il nuovo secolo».⁴¹ Non sembra dunque sbagliato riconoscere nel microdramma in questione di Della Pergola anche la presenza di un metalivello: la mano che calca la scena potrebbe infatti centralizzare parimenti il focus su quella «strana spontaneità di concezione e di esecuzione» richiesta proprio dal teatro sintetico futurista. Ma, se trattasi di interscambio di suggestioni e di realizzazioni, il riferimento non può non andare alla sintesi *Le mani* di Marinetti e Corra, in cui «appaiono solo le mani degli attori», ossia viene fatto un «uso frammentario

³⁵ F.T. MARINETTI, *Il Teatro di Varietà* (pubblicato dal «Daily Mail» 21 novembre 1913), in ID., *Teoria e invenzione futurista...*, 70-79: 71. Corsivo nell'originale.

³⁶ MARINETTI-SETTIMELLI-CORRA, *Il teatro futurista sintetico...*, 101.

³⁷ A.G. BRAGAGLIA, cit. in A. D'AMBROSIO, «*La caffeina del mondo*. Testimonianze sul teatro futurista nel Fondo Falqui, in *Le forme del comico*. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di F. Castellano-I. Gambacorti-I. Macera-G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, 1026-1035: 1034. URL: https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/le-forme-del-comico/29_03_costa_d_ambrosio.pdf (ultima consultazione: 07/03/2024).

³⁸ F.T. MARINETTI, *Le basi*, in MARINETTI-SETTIMELLI-CORRA, *Teatro Futurista Sintetico...* [1921], 33-35.

³⁹ F.T. MARINETTI, *Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista* [con il titolo: *Risposte alle obiezioni*, 11 agosto 1912], in ID., *Teoria e invenzione futurista...*, 48-51: 49.

⁴⁰ *Ibidem*. Sulla linea surreale presente nell'opera di molti nomi de «L'Italia Futurista», cfr. SALARIS, *Storia del Futurismo...*, 92; S. CIGLIANA, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2002, 269-270.

⁴¹ M. BONTEMPELLI, [da] *L'avventura novecentista*, in Massimo Bontempelli. *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 1978, 747-803: 767.

ed astratto del [...] corpo»,⁴² così come al manifesto *La cinematografia futurista* del 1916, in cui si prevede «da composizione e personificazione di parti del corpo umano autonomamente “attive”».⁴³ Il tema delle mani è caro non solo a Marinetti, ma anche a Prampolini, Depero e Govoni.⁴⁴ L'inatteso entra a far parte della scena, sorprendendo, paralizzando e sconvolgendo nella frazione di un minuto con la sua eccentricità e il taglio simbolico inferto, che introduce, nel caso specifico della sintesi teatrale indagata, una linea di lettura verticale (dall'alto verso il basso), che si contrappone (ma altresì conduce) (al)le fila del discorso narrato sull'asse orizzontale, ovvero quella delle due figure umane. Ed è un inatteso che, oltre a suscitare stupore, risponde prima di tutto a quella «sensazione del dominio della Macchina», elemento necessario del dramma moderno, di cui Marinetti parla al punto 6 di *La voluttà d'esser fischiati*.⁴⁵ Un inatteso, che sa “raccontare” in modo essenziale, ma allo stesso tempo eloquente, un volere: un simbolo da ricollegarsi all'inconscio che riporta a far valere quelle pulsioni e quegli istinti che si vogliono negare, spiazzando ed eclissando la parte cosciente.

In questa, così come nelle altre sintesi, lo spettatore si trova davanti a dei protagonisti che sono tipi formanti delle architetture relazionali precise e per lo più iterate, come nel caso del triangolo marito-moglie-amante, e che occupano non da ultimo spazi paralleli, posti l'uno di fronte all'altro, ma anche l'uno all'opposto dell'altro: quello maschile e quello femminile, che non risulta ridotto rispetto al primo, permettendo degli stessi quindi una lettura morale equivalente con un immediato raffronto tra le parti per chi guarda, senza eccessivo sforzo di astrazione. Tipi riconoscibili e adattabili anche per messinscene oltre i confini nazionali, nel caso. Tipi anonimi, che possono essere citati sul copione chiamandoli con i pronomi LUI e LEI; categorie dunque, più che persone. In Mina Della Pergola i personaggi che agiscono sulla scena non hanno infatti contenuto psicologico, ma sono definibili attraverso le loro azioni, i loro gesti, se questi vi sono. Uno degli effetti che si produce è quello dello straniamento, sebbene sul palcoscenico i gesti e le reazioni siano comportamenti banali, conosciuti, che abbandonano lo spettatore in modo fulmineo, velocissimo, tanto da generare sconcerto e disappunto nel «labyrinth di sensazioni improntate alla più esasperata originalità e combinate in modi imprevedibili».⁴⁶ Basate su linee-forza, le sintesi teatrali di Della Pergola mettono a fuoco una concezione drammatica in cui la scrittura scoperchia in modo accattivante angoli proibiti del quotidiano, maneggiando con maestria scambi di lettere e di persona, così come incontri notturni che devono essere tenuti nascosti e rovesciamenti di prospettiva, con protagoniste femminili la cui presenza non si limita al ruolo di oggetto passivo. La produzione di Della Pergola, ma in generale delle sintesi futuriste, porta naturalmente con sé anche il ricco cammino dell'opera comica settecentesca, indica ciononostante nel suo essere concentrato eccentrico, «atto-attimo» limitato e al tempo stesso illimitato, creazione veloce ma mai superficiale, nuovi percorsi non solo per il teatro. Herwarth Walden e Lothar Schreyer, pure loro sperimentatori in ambito drammaturgico, non ignorano l'estetica teatrale futurista;⁴⁷ coincidenze emergono parimenti nel teatro di Luigi

⁴² E. CODA, *Teatro di straniamento in Marinetti e Brecht*, «Carte italiane» 1(13), 1994, 1-15: 7-8.

⁴³ M. VERDONE, *Drammaturgia e arte totale. L'avanguardia internazionale. Autori Teorie Opere*, a cura di R.M. Morano, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2005, 48. «Esempio: un nasone che impone il silenzio a mille dita congressiste scampanellando un orecchio, mentre due baffi carabinieri arrestano un dente». Cfr. F.T. MARINETTI-B. CORRA-E. SETTIMELLI-A. GINNA-G. BALLA-R. CHITI, *La cinematografia futurista [Manifesto futurista pubblicato nel 9º numero del giornale «L'Italia Futurista» (11 settembre 1916)]*, in MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista...*, 118-123: 122.

⁴⁴ M. VERDONE, *Avventure teatrali del Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 1999, 76.

⁴⁵ F.T. MARINETTI, *La voluttà d'esser fischiati*, in ID., *Teoria e invenzione futurista...*, 268.

⁴⁶ MARINETTI-SETTIMELLI-CORRA, *Il teatro futurista sintetico...*, 103. In grassetto nell'originale.

⁴⁷ ORSINI, *Drammaturgia europea dell'avanguardia storica...*, 18.

Pirandello.⁴⁸ L'esperienza cinematografica non può non esserne conscia, così come l'arte pubblicitaria, ambiti entrambi anche questi su cui l'avanguardia futurista non mancherà di rivolgere la sua attenzione. «[I]l romanzo sintetico, il teatro di poesia dei simbolisti (nonché de[gli] [...] scapigliati), il teatro di varietà (e forme similari), nonché il cinema di corto metraggio dell'epoca primitiva» nutrono di sé da parte loro l'«attimo sintetico» rappresentato sulla scena.⁴⁹ Verlaine «che scrive testi brevi per le *revues* del teatro *boulevardier*, [...] mostra particolare interesse per un teatro rapido, antiaulico, antiaccademico», ma «[c]ondensazioni in un atto» le troviamo anche nelle prime esperienze cinematografiche attorno agli anni Dieci, sia in Italia che altrove, ad esempio in Francia e in Gran Bretagna,⁵⁰ come sottolinea Verdone, che non manca di menzionare come «Giovanni Papini [...] neg[hi] che [...] [il] teatro [sintetico] sia una trovata futurista»⁵¹ e fa riferimento, tra i precedenti, oltre a Verlaine, all'esperienza tedesca, in particolare ad opere di Kokoschka, Morgenstern, Kandinskij, Stramm e Döblin.⁵²

Le sintesi di Della Pergola, di ottima fruibilità per la vivezza e il vigore polemico insito, sono oggi esempi di una drammaturgia dall'eccezionale tensione, microatti che racchiudono straordinarie strategie di concepimento estetico; un teatro, quello sintetico, come lo definirà Marinetti, che «ha immensificato il palcoscenico».⁵³

⁴⁸ F. ORSINI, *Pirandello e l'Europa*, Cosenza, Luigi Pellegrini editore, 2001, 81-82.

⁴⁹ VERDONE, *Drammaturgia e arte totale...*, 44.

⁵⁰ Ivi, 45. Corsivo nell'originale.

⁵¹ Ivi, 46.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ F.T. MARINETTI, *La rivoluzione teatrale del teatro sintetico* [pref. ad *Anime sceneggiate* di Pino Masnata], «L'Impero» (14 dicembre 1930), riprodotta, tra gli altri, in VERDONE, *Drammaturgia e arte totale...*, 43-44: 44.

MARIALAURA SIMEONE
Università degli Studi di Siena

Frivola, elegante, ironica: a teatro con Amalia Guglielminetti

Amalia Guglielminetti ha frequentato diversi generi, dalla poesia alla narrativa breve, dal romanzo al teatro, dimostrandosi sempre originale pur nella riproposizione di temi e stili a lei coevi. La relazione intende focalizzarsi sulle commedie, soprattutto su Il ladro di gioielli (1924) e Il gingillo di lusso (1924). I due brevi atti unici, oltre a porsi in relazione con altre opere della stessa autrice, che rilegge i suoi trascorsi dannunziani in chiave ironica, si caratterizzano per la peculiarità con cui dialogano e nello stesso tempo prendono le distanze dal teatro del grottesco e da certe soluzioni pirandelliane in voga in quegli anni, anticipando elementi della commedia brillante, della sophisticated comedy e della screwball comedy americane dei decenni successivi. Attraverso un'analisi critica e contestuale, intendo gettare luce sulla ricchezza e la complessità dell'attività teatrale dell'autrice, offrendo così una prospettiva più completa e approfondita della sua importanza e originalità nel panorama teatrale italiano.

Amalia Guglielminetti è una figura piuttosto singolare nel panorama della letteratura italiana, le sue vicende private hanno spesso destato più interesse della sua produzione letteraria, lasciata così sullo sfondo o derubricata troppo spesso a una scrittura di scarso interesse o, peggio, di bassa qualità. Per comprendere il valore delle sue opere teatrali, occorre innanzitutto inserirle nel quadro complessivo della sua produzione, collocando l'autrice nel panorama della letteratura a lei coeva e per restituirlle il giusto peso mi sento di muovere paradossalmente proprio da uno dei giudizi a cui è stato dato particolarmente rilievo, prima che intervenissero nuovi studi e la più recente riscoperta da parte del mercato editoriale.¹ Mi riferisco all'analisi di Anna Nozzoli che, nel suo studio su alcune autrici del Novecento, sottolineava nell'opera di Guglielminetti il «campionario femminile appartenente ad una *haute* artificiale e generica, che si connota frivola, ambigua, deserta d'affetti, perennemente coinvolta in segrete combinazioni erotico-sentimentali».² Gli elementi messi in luce da Nozzoli, nelle commedie sembrano effettivamente esserci tutti, ma mi propongo di andare nella direzione opposta, reinterpretandoli e caricando di altri significati i personaggi e le situazioni presentate.

Amalia Guglielminetti nasce a Torino nel 1881, una città per certi versi ancora provinciale ma certamente proiettata verso le capitali europee, centro italiano della moda, del cinema, dell'automobile: insomma dei miti della modernità.

Di famiglia borghese, esordisce nel segno di D'Annunzio con la raccolta poetica *Voci di giovinezza* (1903), ottenendo il plauso di critica e pubblico con le successive *Le vergini folli* (1907) e *Le seduzioni* (1909). Si distingue per la raffigurazione di una femminilità che, pur non aderendo ai movimenti emancipazionisti di inizio secolo, non è affatto succube, ma frutto della volontà di ritagliarsi un proprio spazio autonomo e precipuo. Se fa parlare di sé per le relazioni con Guido Gozzano prima e con Dino Segre (in arte Pitigrilli) poi, è al centro delle cronache mondane anche per quel suo

¹ Mi riferisco innanzitutto allo studio approfondito e circostanziato di Alessandro Ferraro, A. FERRARO, *Singolare femminile. Amalia Guglielminetti nel Novecento italiano*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2022. Tra le pubblicazioni più recenti delle sue opere, dotate di introduzione critica, cfr. A. GUGLIELMINETTI, *L'immagine e il ricordo*, a cura di M. Monferrini, Pescara, Ianieri Edizioni, 2018; EAD., *Tipi bizzarri*, con la prefazione di S. Raffo, Roma, Rina Edizioni, 2019; EAD., *Quando avevo un amante*, con una premessa di I. Rossetti, Piacenza, Papero Edizioni, 2020; EAD., *La rivincita del maschio*, con un contributo critico di M. V. Vittori, Milano, 8tto Edizioni, 2022; EAD., *Il pigiama del moralista*, introduzione e cura di M. Simeone, Roma, Tab Edizioni, 2023.

² A. NOZZOLI, *Tabù e coscienza: la condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, 4.

gusto elegante e modaiolo che la fa ritrarre dai più noti pittori e illustratori dell'epoca.³ Amalia è una creatura che avrebbe potuto nascere dalla fantasia di D'Annunzio e dalla penna di Dudovich, emblema di due mondi, uno aristocratico, intellettuale e colto, l'altro rappresentativo di una «illusionistica visione diseroicizzata, in cui alla figura femminile si sostituisce il “figurino”».⁴ Ma dietro i suoi personaggi, così come nella scelta di auto-rappresentarsi per il pubblico di lettori, c'è la volontà di aderire al gusto della società del tempo, traghettandolo verso i profondi cambiamenti che di lì a poco avrebbero investito il ruolo della donna.

Nelle commedie e nella narrativa degli anni Venti, Guglielminetti gioca con gli stilemi a cui pure aveva aderito. Anche a teatro debutta imitando D'Annunzio con *L'amante ignoto* (1911), poema tragico ispirato per sua stessa ammissione da *Il fuoco* (1900), rappresentato nel 1918 e stroncato dalla critica, ma successivamente, dopo *La colperole* (1917), un altro esperimento decadente e melodrammatico senza seguito, si rivolge a tutt'altro genere.⁵

Con *Nei e cicisbei* e *Il baro dell'amore*,⁶ Guglielminetti inaugura la frequentazione di un genere molto diverso, che si rivelerà davvero nelle sue corde: la commedia brillante e mondana.

In *Nei e cicisbei*, durante una festa in maschera, due statue settecentesche acquistano vita e movimento e incontrano i loro discendenti, da cui restano rispettivamente colpiti, vagheggiando finanche uno scambio di coppia. Dopo il debutto al Teatro Carlo Felice di Genova, andò in scena al Carignano di Torino, dove si scontrò con il giudizio sfavorevole di Antonio Gramsci, che lo reputò una copia mal riuscita di elementi gozzaniani:

Nella fantasia di un'artista probabilmente i due sarebbero saltati vivi, agili, pieni di nervi e di vitalità carnale, da una pagina di Giacomo Casanova. Nella fantasia di Amalia Guglielminetti essi diventano due teneri calamaretti intrisi di bianca farina, che a gara vogliono ognuno saltare per il primo nella bastardella di una moderna friggitoria.⁷

Nemmeno la rappresentazione romana ebbe esito felice e neppure il tentativo di riabilitazione compiuto in tempi più recenti da Marziano Guglielminetti è riuscito a restituire pieno riconoscimento all'opera, nonostante egli abbia colto nella commedia una relazione con certo teatro di Marinetti e di Bontempelli, valorizzando la scelta tematica di quello che risulta «non tanto un vecchio artificio teatrale (quale quello mozartiano della statua che parla) bensì quello ‘grottesco’ di uno scambio di parti tra uomini reali e pupazzi, o marionette, o burattini».⁸ Ai nomi citati da Marziano Guglielminetti potremmo aggiungerne altri con le rispettive opere, tutte successive alle commedie dell'autrice, a dimostrare ancora una volta e indubbiamente la spinta innovatrice con cui si è mossa nel panorama

³ Alcune delle foto e dei ritratti possono essere visionati in FERRARO, *Singolare femminile...* Per uno studio approfondito sul dialogo che dette immagini intrattengono con il contesto culturale e figurativo dell'epoca cfr. R. BOSSAGLIA-A. BRAGGION-M. GUGLIELMINETTI, *Dalla donna fatale alla donna emancipata. Iconografia femminile nell'età del Déco*, Nuoro, Iliso Edizioni, 1993.

⁴ Cfr. A. BRAGGION, *Amalia Guglielminetti: una protagonista in letteratura e nel costume sociale*, in BOSSAGLIA-BRAGGION-GUGLIELMINETTI, *Dalla donna fatale alla donna emancipata...*, 109.

⁵ Sul debito con il romanzo di D'Annunzio cfr. FERRARO, *Singolare femminile...*, 136-138. Anche per la ricostruzione dell'attività drammaturgica, tanto realizzata che solo pensata, rimando al volume di Ferraro (ivi, 238-266).

⁶ *Nei e cicisbei* viene pubblicato su «Comoedia», II (1920), 8, dopo essere andato in scena già a Genova il 31 luglio 1917, a Milano il 28 febbraio 1918, a Torino il 12 marzo e al Quirino di Roma il 30 agosto del 1918. *Il baro dell'amore*, in «Comoedia» II (1920), 24.

⁷ Cfr. A. GRAMCI, *La città futura (1917-1918)*, a cura di S. Caprioglio, Torino, Einaudi, 1982, 976-977.

⁸ M. GUGLIELMINETTI, *Amalia. La rivincita della femmina*, Costa & Nolan, Genova 1987, poi in *La musa subalpina: Amalia e Guido, Pastonchi e Pitigrilli*, a cura di M. Masoero, Firenze, Leo S. Olschki, 2007, 249.

teatrale del suo tempo: Enrico Cavacchioli, in particolare con un rimando a *Quella che t'assomiglia* (1919), dove un misterioso Meccanico costruisce pupazzi per far rinsavire una coppia di amanti, e Luigi Chiarelli, in specie con *Chimere* (1920) e *La morte degli amanti* (1921), opere che giocano con gli stereotipi dell'amore romantico e borghese per concludersi in farsa.

Il 28 maggio del 1919 al Politeama di Torino viene rappresentato dalla compagnia Di Lorenzo-Falconi *Il baro dell'amore*. Elena Demei, moglie di Giorgio, rivela alla sua amica, Baronessa Lanfranchi, di aver subito il fascino di un uomo conosciuto a San Sebastiano, un tenebroso e galante andaluso. Dopo due anni, finalmente, ha un appuntamento con lui, di passaggio in Italia. Ma, una volta incontratolo, ne resta delusa: è un avventuriero, un truffatore, appunto un baro dell'amore. Elena fugge via dall'incontro sotto l'impulso di un moto d'orgoglio e di indipendenza forse mai provato prima.⁹ Scontenta, insoddisfatta, decide di cedere infine alle lusinghe del medico di casa, Claudio, amico strettissimo di suo marito che da sempre le fa la corte. Nulla sospetterà il coniuge che, anzi, avrà la prova della convinta fedeltà della moglie.

Anche questa volta a stroncare la commedia è Antonio Gramsci: «le spagnolerie, le andaluserie, le siviglierie, le lunghe psico-pato-senso-femminilerie sono il bianco mangiare in cui affoga il moscerino stremenzito evolato dalla non fantasia drammatica della Guglielminetti».¹⁰ Ha ragione Marziano Guglielminetti nel constatare la mancanza di benevolenza della critica e in parte degli spettatori nei confronti della scrittrice:

Negli anni di Pirandello e dei grotteschi, né Gramsci né il pubblico torinese erano pronti ad assecondare Amalia nel suo apprendistato. Né potevano accorgersi che il gioco drammatico del *Baro dell'amore* correva via con minor impacci del solito e con un gusto vivace per la battuta mondana.¹¹

Nonostante il disprezzo prima e il disinteresse poi da parte della critica, Amalia non si perde d'animo. Da un'intervista del 1921 ad Angiolo Paschetta, sappiamo di un'opera scritta a quattro mani con Pitigrilli, dal titolo *La donna e la tigre*.¹² Pur nell'esiguità delle informazioni, emergono aspetti interessanti. Il primo è proprio il titolo che rimanda al *Si gira...* (1916), poi ripubblicato nel 1925 con il titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Nel romanzo di Pirandello, la casa di produzione Kosmograph deve realizzare un soggetto che si intitola appunto *La donna e la tigre*, uno scenario di soggetto indiano, «spettacoloso» ma «quanto di più stupido e di più volgare si possa immaginare», con «la solita donna più tigre della tigre».¹³ Quindi Guglielminetti potrebbe aver accolto lo spunto per farne una «commedia ironico-sentimentale», partendo ancora una volta dal gusto del pubblico per deformato e indirizzarlo verso nuovi spunti. E poi il riferimento potrebbe essere anche a sé stessa, in un divertente e divertito gioco di specchi. Proprio Pitigrilli aveva raccontato, nella biografia del 1919, che la «Divina» era solita dormire in un baldacchino insieme a una tigre addomesticata.¹⁴

⁹ Per una lettura della commedia in tal senso cfr. A. FERRARO, «*La mia persona m'appartiene, io posso disporne come voglio*». *L'orgoglio femminile nell'opera di Amalia Guglielminetti*, in *Da madri a cittadine. Le donne italiane dall'Unità alla Repubblica*, a cura di S. Delmedico-M. Di Franco-H. Sanson, University of Cambridge, vol. 38, 3, 2018, 369-383. Le questioni poste in essere nell'articolo sono state poi riprese e rielaborate nella già citata monografia. Cfr. ID., *Singolare femminile...*

¹⁰ Cfr. A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1964, 360.

¹¹ GUGLIELMINETTI, *La musa subalpina...*, 250.

¹² La notizia è riportata in FERRARO, *Singolare femminile...*, 251.

¹³ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, vol. II, Milano, Mondadori, 2005, 576.

¹⁴ PITIGRILLI, *Amalia Guglielminetti*, Milano, Modernissima, 1919, 44.

Dopo *Il baro dell'amore* e il progetto di *La donna e la tigre*, non andato in porto, vengono *Il ladro di gioielli* e *Il gingillo di lusso*, i due atti brevissimi, particolarmente interessanti per il rapporto che instaurano con altre opere dell'autrice e soprattutto per la carica innovativa, mai veramente messa in luce né dalla critica del tempo, ormai disinteressata agli esperimenti teatrali di Amalia Guglielminetti, né successivamente. Trovo, invece, che siano un ulteriore passo in avanti verso il raggiungimento di una maturità stilistica e di contenuto, che probabilmente l'autrice avrebbe realizzato se avesse continuato a dedicarsi al teatro.

Il ladro di gioielli viene pubblicato nel 1924 con illustrazioni di Alberto Bianchi; *Il gingillo di lusso* viene pubblicato nello stesso anno, con illustrazioni di Luciano Richetti e rappresentato con il titolo *L'idoletto prezioso* nel 1926.¹⁵ Entrambi si svolgono in interni eleganti, il primo in un hotel di lusso e il secondo in uno studio d'artista. Luoghi raffinati, funzionali a una rappresentazione che mira a riprodurre il sogno di benessere e felicità della società italiana, sollecitata dalle suggestioni del cinema americano che si radicava in modo particolarmente forte a Torino, all'epoca una delle città più intenzionate a investire sulla produzione e sulla ricezione cinematografica. Non è ancora il cinema della *screwball comedy* e della *sophisticated comedy*, che esploderà negli anni Trenta, ma Hollywood sta già esportando un codice narrativo che, attraverso il romanticismo, emancipa la donna da un ruolo subalterno e lascia presagire la possibilità di una mobilità sociale prima impensabile.

Ne *Il ladro di gioielli* Guido è innamorato della contessa Mara di Santacroce che, come lui, è ospite di un albergo in cui si aggira un abile e misterioso ladro. Pio, amico di Guido e poliziotto dilettante, vuole a tutti i costi acciuffarlo. Una notte, il ladro si introduce nella camera di Guido ma – sorpresa! – si tratta della contessa, che appunto contessa non è. Guido ne rimane stupito ma anche ammirato. La donna ha mostrato coraggio, audacia e – come lei stessa sottolinea – un indomito spirito di indipendenza che le ha fatto scegliere la vita di pericolo e di inganno, piuttosto che la possibilità di sedurre un uomo solo per poter godere della sua ricchezza. Quando Pio e il commissario bussano alla porta di Guido, convinti che il ladro sia entrato nella stanza, l'uomo lascia intendere che si tratta piuttosto della sua amante. Dopo un dialogo serrato, non esente da qualche fraintendimento, Mara lascia la camera di Guido, per tornarvi subito dopo e non «per forza» perché lui l'ha salvata e gli deve riconoscenza, ma «per amore».

Il gingillo di lusso si svolge nello studio del pittore Ubaldo, che lo ha arredato con ricchezza e buon gusto perché lui è un esteta e se ne vanta. Ha sposato Lory, «bambina immateriale, inafferrabile, mutevole»,¹⁶ vedendo in lei non la donna di carne ma la statua dell'idoletto prezioso da ammirare e venerare, come confida all'amico Silvio:

Io in lei non amo la donna di carne, (*con un sorriso intenerito*) – ne ha così poca – ma il gingillo di lusso, la statua dell'idoletto fusa in un preziosissimo metallo, che mi sta immobile, silenziosa, astratta dinnanzi, affinché io la contempi e la adori.¹⁷

Per puro caso, nel corso della breve commedia, Ubaldo scoprirà che Lory non è affatto

¹⁵ *Il ladro di gioielli* viene pubblicato su «Il Secolo XX, Ars et Labor», XXIII, 11, nel 1924; *Il gingillo di lusso* su «La lettura», XXIV, 12, dello stesso anno.

¹⁶ *Il gingillo di lusso*, «La lettura», a. XXIV, 12 (dicembre 1924), 910. La rivista è digitalizzata e può essere visionata al link:

http://emeroteca.braidense.it/eva/sfoglia_articolo.php?IDTestata=47&CodScheda=134&Alph=L&OB=titolo&OM=&SearchString=&SearchField=&PageRec=25&PageSel=1&PB=1&CodVolume=2219&CodFascicolo=11466&CodArticolo=236575 (ultima consultazione: 29/09/2025).

¹⁷ Ivi, 912.

un'aristocratica indolente e inadatta alla vita concreta, bensì una sartina intraprendente che si è perfettamente calata nel ruolo, ma deciderà di tacere alla stessa moglie la verità appena scoperta, di dimenticare, purché lei possa conservare i suoi modi da gingillo di lusso.

I personaggi sono troppo calati nel ruolo, nella forma che si sono dati o che gli altri hanno cucito loro addosso per decidere di essere altro. Ubaldo non può smettere di pensare alla sua vita come a un privilegio estetico e all'amico, che pure si è costruito il suo personaggio di giramondo, confessa:

Tu che sei l'uomo errabondo, non sai quale catastrofe sia rimanere senza cameriera, da un giorno all'altro trovarsi sprovvisti di quell'arnese indispensabile e raro che è una donna addomesticata alle esigenze della tua casa e del tuo servizio. La cuoca è troppo rozza per penetrare in questo tempio e quel gingillo di Lory che vedi là distesa fra quel cumulo di cuscini, i quali recano tutti una firma come autentiche opere d'arte, non sa compiere con le sue diafane manine nulla, assolutamente nulla di utile.¹⁸

Guglielminetti assorbe il clima culturale dell'epoca per dare vita a un universo creativo tutto suo. Ubaldo è la parodia dell'esteta e Lory è ingannevolmente una donna oggetto. All'amico del marito rivela che fin da bambina adora «rimanere giorni interi sdraiata in una dolcissima inerzia, in una beata sonnolenza». E a lui che le contesta di essere l'opposto delle «donne dinamiche e radioattive che vanno di moda oggi», Lory risponde di non aver mai imparato a cucire, a far la calza, a spolverare. È, dunque, in modo alternativo una donna che rifiuta i ruoli tradizionali, per impersonarne tuttavia altri. Non è difficile pensare a una descrizione che la stessa autrice aveva dato di sé stessa, recitando la parte della *femme* decadente:

Io sono un oggetto di lusso. Mi è sempre piaciuto anche da bambina, starmene sdraiata fra i cuscini di una *dormeuse* a sognare inverosimili paradisi. Ho composto tutti i miei versi a memoria, pensandoli con gioia inebriente, durante intere notti d'insonnia e durante giorni e settimane, tormentandoli con un oscuro lento appassionato lavoro di immaginazione. Non li scrivevo mai che ad opera compiuta per non stancare la mia mano pigra nella snervante fatica della penna, per non offendere le mie nari ultrasensibili con l'odore ingrato dell'inchiostro. E non mi riusciva mai di trovare intorno a me, né mi curavo di cercare, un foglio di carta, una matita o una penna: quanto avrebbe giovato a non lasciare evaporare dalla memoria come un'essenza volatilizzante la mia poesia notturna. Amavo circondarmi di profumi, di fiori, di sigarette, di libri altrui, sicché mi fosse facile, pretendendo una delle mie mani indolenti, trarre a me le cose dolcemente inutili.¹⁹

L'autrice registra i cambiamenti della società del suo tempo, irride gli stilemi del decadentismo estetizzante e offre un'originale reinterpretazione dei moduli stilistici tanto del grottesco che pirandelliani. La deformazione caricaturale e la ridicolizzazione di ruoli e convenzioni sociali, l'identità e la maschera sociale, trovano in Guglielminetti una declinazione personale, che si traduce in una scrittura capace di restituire, seppur con estrema leggerezza, la difficoltà di essere sé stessi in una società che richiede, specie alle donne, un particolare modo di vivere, di agire, di essere. E trova anche una forma tutta sua, quella dello *sketch*. Il suo teatro è imparentato con la *sketch comedy*, con la *pochade*, con il *vanderville*. Non è un caso che interrotta l'attività teatrale, Guglielminetti torni al genere della narrazione breve, definendo *Il pigiama del moralista* una raccolta di *sketch* umoristici. Si tratta di brevi novelle che adoperano perfettamente le strategie del genere: circonlocuzioni, frasi sospese, doppi sensi, termini parodistici, sottintesi, aforismi e appunto quei dialoghi brillanti che aveva sperimentato

¹⁸ Ivi, 910.

¹⁹ M. GASTALDI, *Amalia Guglielminetti. Enigma svelato*, Palermo-Roma, Sandron, 1930, 19.

a teatro. E non mancano i riferimenti al cinema, ad Harold Lloyd, divo dell'epoca del muto, alle «americanate» e alle attrici di Hollywood.²⁰

Anche negli *sketch* umoristici è evidente l'intenzione di raccontare una società che cambia o che almeno sogna di cambiare. Amalia Guglielminetti tenta di fare a teatro e con circa un decennio d'anticipo, quello che il cinema americano farà con la commedia negli anni Trenta. Del resto si forma su quell'immaginario americano che evolverà nella *screwball comedy* e nella *sophisticated comedy*, Le prime, commedie basate sulla guerra dei sessi, sull'incontro tra personaggi spesso di classi sociali differenti che inevitabilmente finiscono per innamorarsi. Talvolta si tratta di storie di «rimatrimonio», di coppie che si dividono e poi si ritrovano.²¹ La commedia sofisticata dall'ambientazione aristocratica, con personaggi svagati e indolenti, mette in scena il confronto tra classi diverse proponendo esempi di mobilità sociale. Sono il frutto dell'emergente *working middle class* che vuole amore, benessere, salute, consumi, progetti di realizzazione personale e di mobilità sociale. Protagoniste di questi film sono le giovani donne anticonformiste e dinamiche che sperimentano l'ebbrezza della libertà per poi scegliere in ogni caso i valori tradizionali dell'amore e della famiglia; ma non è da leggersi come una sconfitta, perché riescono a realizzare i propri sogni conciliando le spinte progressiste con i valori della tradizione.²² Il teatro di Amalia Guglielminetti, senza scardinare troppo i modelli sociali, rinnova il rapporto tra i sessi, valorizzando l'autodeterminazione dei personaggi femminili. Non è il teatro delle «rose scarlatte e telefoni bianchi»²³ che caratterizzerà in parte le scene italiane degli anni Trenta, è altrettanto lontano dalla realtà italiana, ma evade per sognare un'utopia possibile. Mara e Lory aspirano a un benessere economico, ma sono altrettanto consapevoli del valore della libertà individuale e, direttamente o indirettamente, dettano le regole del rapporto. Mara e Guido si abbandonano alla passione e all'amore solo dopo che ognuno ha preso consapevolezza di sé e del ruolo dell'altro e Lory sa bene che non c'è libertà dove non c'è sicurezza materiale.

Prima di concludere è necessario accennare a *Lo stato di grazia*, commedia mai compiuta a cui Guglielminetti lavorò fino agli anni Trenta, destinata a essere rappresentata in tre atti e con il titolo definitivo di *Una donna eccezionale*. La donna del titolo comprende che, per essere indipendente, libera sessualmente e al contempo non malvista dagli uomini, deve paradossalmente sposarsi e rimanere vedova. Anche in questo caso Guglielminetti si caratterizza per una comicità brillante ma anche per un sottile umorismo, con cui riflette sui vizi ma soprattutto sui limiti della società del suo tempo.

²⁰ Per uno studio più approfondito della raccolta rimando alla mia introduzione al volume A. GUGLIELMINETTI, *Il pigiama della moralista*, Roma, Tab Edizioni, 2023, 7-25.

²¹ Cfr. tra gli altri S. CAVELLI, *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, a cura di P. Donatelli, Postfazione di G. Manzoli, Imola (Bo), Cue press, 2024; P. BIANCHI, *Sorridere sull'orlo di un abisso. La commedia classica americana degli anni Trenta*, a cura di A. Pozzi, Bergamo, Lubrina Editore, 2017.

²² Sull'immaginario filmico americano e l'influsso su quello italiano cfr. F. DI CHIO, *Il cinema americano in Italia. Industria, società, immaginari. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Milano, Vita e Pensiero, 2021. In particolare ai fini di questo contributo il capitolo *L'impatto del cinema muto di Hollywood*, 81 e ssg..

²³ L'espressione è ripresa da E. MAURRI, *Rose scarlatte e telefoni bianchi*, Roma, Edizioni Abete, 1981.

DORA MARCHESE
Università di Catania

Adelaide Bernardini drammaturga

Attiva in vari generi letterari, anche sul fronte teatrale Adelaide Bernardini è stata un'autrice prolifica, tanto da scrivere a soli ventisei anni il suo primo dramma, Fulvia Tei (1898), a cui seguiranno molti testi caratterizzati da un'ambientazione borghese e da una malcelata impronta autobiografica. Ma il suo impegno come drammaturga confluiscce anche, in parallelo, nella produzione dialettale di Luigi Capuana per il teatro. Bernardini, infatti, da un lato continuerà a comporre in italiano i suoi drammi borghesi messi in scena nei principali teatri nazionali e internazionali; dall'altro lato scriverà commedie in italiano, poi trasposte in parte o integralmente da Capuana in dialetto siciliano, destinate ad essere rappresentate dalla fortunata «Compagnia drammatica siciliana» di Nino Martoglio e Angelo Musco. Il contributo si propone di analizzare la lunga e articolata attività drammaturgica della Bernardini, soffermandosi, in particolare, su alcuni testi esemplificativi del suo impegno teatrale che la videro rappresentata da attrici quali Tina di Lorenzo, Teresa Mariani, Teresa Franchini, Mimì Aguglia, Gemma Caimmi, e che sono caratterizzati da un forte sentimento emancipazionistico e ribelle al patriarcato, peculiare di gran parte delle sue opere.

«Io so bene che se in Italia c’è una vera autrice drammatica, questa è Ada»: Ada è Adelaide Bernardini e questo lusinghiero giudizio è espresso, nel 1912, da Luigi Capuana in una lettera a Nino Martoglio.¹ Ma chi era Adelaide Bernardini?

Poetessa, narratrice, articolista, drammaturga, critica e librettista, Adelaide Bernardini (Narni 1872 – Catania 1944) oggi è ricordata di rado e quasi sempre solo per essere stata la moglie, di troppo più giovane, del celebre Luigi Capuana, mentre sulla sua opera, corposa e varia per generi e per temi, è caduto irrimediabilmente l’oblio. La sua figura e soprattutto la sua larga produzione sono state dimenticate. Quando il suo nome appare nei vari studi critici o è in posizione ancillare rispetto a quello del marito o, più frequentemente, è evocato in maniera pregiudiziale, per sottolinearne un comportamento interessato o scorretto o per argomentare le sue presunte strumentalizzazioni nei confronti di Capuana come uomo e come scrittore.²

Umbra di nascita e siciliana d’adozione, mossa da ideali risorgimentali e unitaristici,³ Adelaide Bernardini è stata testimone di anni cruciali della storia politica, culturale e sociale d’Italia, dal periodo postunitario fino al secondo conflitto mondiale, che ha raccontato in poesie, novelle e testi teatrali, forte della sua formazione di maestra e fervente lettrice, spinta da una ferrea ambizione e, inevitabilmente, corroborata dal fecondo *humus* culturale in cui si ritrovò a vivere grazie al marito risiedendo prima a Roma e, in seguito, a Catania.

Bernardini pubblicò con le migliori case editrici nazionali, da Treves a Bemporad e Paravia, scrisse sulle principali riviste, fu coinvolta come ‘opinionista’ (per usare un termine attuale) in molti dibattiti culturali, come quello sul verso libero lanciato da Marinetti o quello sulla destinazione della prestigiosa cattedra di Letteratura Italiana dell’Università di Bologna che era stata di Carducci e di Pascoli. La sua drammaturgia venne rappresentata nei più famosi teatri, non soltanto europei: da Roma a Torino, da Napoli a Boston e L’Avana; tenne pubbliche prolusioni e conferenze *ex cathedra* presso il Siculorum

¹ Lettera di Luigi Capuana a Nino Martoglio, da Catania, 8 marzo 1912, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana e le carte messaggieri*, Catania, CUECM, 1996, 627.

² Oggi Adelaide Bernardini, grazie ad uno studio ampio e documentato che ha messo in luce diversi aspetti inediti della sua vita umana ed artistica – per il quale ci sia consentito rinviare a D. MARCHESE, *Adelaide Bernardini: la ‘Chimera’ della letteratura*, Leonforte (Enna), Fondazione Verga-Euno Edizioni, 2023 –, è annoverata tra le scrittrici più prolifiche e conosciute del Novecento.

³ Cfr. EAD., *Memorie familiari tra Risorgimento e Primo Novecento in uno scritto inedito di Adelaide Bernardini*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s., 10 (2017), 193-209.

Gymnasium. Fu in rapporti diretti con tutti coloro – attori, editori, impresari, registi, redattori, intellettuali – che gravitavano nella cerchia di Capuana (Verga, De Roberto, Pirandello, Marinetti, Martoglio, Musco, per ricordare i principali, oltre ad una pletora di giornalisti e recensori). Frequentò moltissime scrittrici a cui guardava con ammirazione e di cui era amica – come Serao, Deledda, Sfinge, Donna Paola, Guglielminetti, Negri, Prosperi, Bruna. Era, dunque, ben conosciuta ed inserita nel circuito culturale italiano.

Sin da giovanissima Adelaide Bernardini si dedica al teatro. Nel 1898, a ventisei anni, pubblica per l'editore catanese Giannotta il dramma in un atto *Fulvia Tei*,⁴ messo in scena in ottobre a Torino dalla compagnia di Tina di Lorenzo. La vicenda si svolge nello studio di Fulvia, pittrice divenuta l'amante del collega Morandi. Irma, moglie di Morandi, attraverso «una lettera rivelatrice», ha scoperto la *liaison* tra il marito e l'amica pittrice. Umiliata e «compromessa» di fronte alla società, medita di «uccidersi» e scappa via. Fulvia, profondamente turbata, riflette sulla «vanità delle ambizioni» e sull'ineluttabilità del desiderio. L'arrivo di Morandi, che le propone di fuggire insieme, fa vacillare ma il timore dello «scandalo» e della «rovina» la convince a rimanere. Ormai vinta, Fulvia scrive una lettera all'amato e si uccide con «una rivoltella». Il suicidio è l'unica strada, «l'estrema volontà di chi ti prova il suo amore... così».⁵ La sua morte non è un atto di redenzione ma una denuncia contro una società che condanna chi osa vivere l'amore fuori dai vincoli dell'onore e della convenzione, specie se donna. La tensione tra eros e decoro femminile deflagra in un contesto dominato dal giudizio sociale, facendo di Fulvia un emblema di modernità tragica. L'alternanza fra dialoghi mondani e confessioni intime evidenzia il contrasto tra apparenza e verità, rivelando la condizione femminile come spazio di un conflitto irrisolto e senza redenzione.⁶

Come d'abitudine, anche in questo caso una copia del «volumettino» di Bernardini viene inviata all'amico di famiglia Giovanni Verga, a cui lo stesso Capuana dà la notizia,⁷ che risponde:

Gentilissima Sig.na, ho letto con vero piacere, ed interesse, il suo dramma *Fulvia Tei*, e La ringrazio non solo del dono cortese, ma mi congratulo pure con Lei che ha saputo, in un primo lavoro, essere efficace con semplicità e con garbo. Grazie a Dio i suoi personaggi parlano e agiscono come creature vere e non come libri stampati. Questo è già molto ai nostri giorni e specie in chi comincia.⁸

Nella lettera Capuana accenna, e lo ribadirà anche a De Roberto,⁹ che il giornalista, critico e impresario teatrale Edoardo Boutet ha molto apprezzato il lavoro di Bernardini, il che lo ha piacevolmente colpito.

⁴ A. BERNARDINI, *Fulvia Tei*, Catania, Giannotta, 1898.

⁵ Ivi, 39.

⁶ Tra le recensioni positive, ricordiamo quella apparsa nella terra d'origine di Bernardini: «Fulvia Tei è figura vigorosa, forte, sincera, e vivrà ancora per molti anni» (LA CATTOLICA, Recensione a *Fulvia Tei. Dramma in un atto in prosa* di Adelaide Bernardini, «L'Umbria. Rivista d'arte e letteratura», 1898, 58-59).

⁷ Lettera di Capuana a Verga, da Roma, 22 agosto 1898: «andrò con Ada a Torino perché Tina di Lorenzo rappresenterà il dramma di Ada, un atto (*Fulvia Tei*) che ha meravigliato me e Boutet»; in G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, 380.

⁸ Lettera di Verga a Capuana, da Milano, 15 dicembre 1898, in ID., *Inediti del trinomio Verga-Capuana-Bernardini*, 39. Per i rapporti tra Bernardini e i veristi siciliani cfr. D. MARCHESE, *Adelaide Bernardini e l'officina dei veristi siciliani*, in *Le rotte del vero. Atti dei panel di narrativa verghiana e scrittura di donne tra Otto e Novecento* (Congresso AATI, Catania, 5-9 luglio 2023), a cura di O. Branchina-N. Martines, Leonforte (Enna), Sikè edizioni,, 2025, 125-142.

⁹ Nella lettera a De Roberto, da Roma, del 4 agosto 1898, Capuana, come spesso faceva, non manca di sottolineare all'amico l'influenza positiva che Ada ha su di lui: «Ti giuro, caro Federico, che se non mi lascio vincere dalla disperazione e non mi risolvo a finirla [...] lo devo alla mia Ada che mi sostiene col suo affetto,

Tuttavia, a giudicare da una lettera piccata inviatagli l'anno dopo dalla stessa Bernardini, si capisce che l'apprezzamento del critico teatrale fosse stato più di circostanza che reale, condizione che la scrittrice si troverà molto spesso a fronteggiare:

Egregio signor Boutet, da Lei mi aspettavo una sincerità spietata, crudele; gliene sarei stata gratissima, non le due righe piene di commiserazione che si è degnato di concedermi. Lei che mi aveva incoraggiato prima della rappresentazione, che ha poi letto stampato il mio lavoro; Lei che può giudicare meglio di ogni altro quanto influisca su l'esito teatrale la maggiore o minore efficacia della rappresentazione, Lei avrebbe dovuto almeno accennare che – forse – nell'accoglienza fatta dal pubblico a *Fulvia Tei*, la responsabilità degli attori c'entrava almeno per tre quarti. Non le pare? Si è contentato di fare la cronaca della serata; e il suo giudizio a cui tenevo soprattutto? Non posso trattenermi dal manifestarle grande dispiacere di vedermi da Lei trattata così! Dunque non merito neppure di essere apertamente biasimata come tanti altri? Non c'è proprio nulla del mio lavoro degno non dico di lode ma di una parola d'incoraggiamento? Sa che non sono una vanitosa, e spero che non prenderà queste mie parole come uno sfogo di amor proprio insoddisfatto; no, avrei voluto essere trattata con la sua solita spietata sincerità. Mi lusingavo di ottenere questo da Lei. E le mie parole significano questo soltanto. Mi perdoni se io sono franca e schietta a modo suo.¹⁰

Bernardini però decide di non curarsi troppo dell'approvazione di facciata o della palese ostilità di alcuni tra coloro con cui era in rapporti Capuana, e continua a scrivere e pubblicare.

Ai testi editati autonomamente vanno aggiunti altri testi teatrali brevi, inseriti in alcune delle sue numerose raccolte di novelle: si tratta di *L'ammonitore* e *Oh, le sfumature!*..., contenuti ne *La vita urge*,¹¹ *Marionette da salotto*, compreso nella raccolta eponima;¹² *Per ferire*, in *La Signora Vita e la Signora Morte*.¹³

Nel maggio 1899, *Fulvia Tei* viene rappresentato al Teatro Valle di Roma dalla «Drammatica Compagnia Fiorentina»,¹⁴ mentre il dramma *La istitutrice* è annunciato di prossima uscita.¹⁵ Nello stesso anno esce l'atto unico *Bufera*,¹⁶ poi messo in scena al Teatro Nazionale di Roma, nel dicembre 1906, dalla compagnia della primattrice e capocomico Gemma Caimmi, recensito piuttosto freddamente:

La compagnia Caimmi aveva riservato per la sua recita d'addio questo atto nuovissimo di Adelaide Bernardini, ciò che, unitamente al buon nome della scrittrice e all'annuncio dell'ultima replica di *Carità mondana*, aveva fatto il *Nazionale* letteralmente gremito di un pubblico assai fine e di non facile contentatura. Non se l'abbia per male, l'egregia signora, ma questa sua *Bufera* rappresenta un errore facilmente perdonabile, del resto perché breve: e chi di noi non ha a rimproverarsi qualche soverchia indulgenza riguardo al proprio lavoro, per intellettuale o materiale che sia? [...] Quello che nella penna della gentile scrittrice avrebbe prestato materia ad

col suo disinteresse, rassegnandosi a qualunque sacrificio. È una nobile divina creatura di cui tu non puoi formarti idea. Il drammettino in un atto che Tina di Lorenzo ha accettato di rappresentare mi ha meravigliato ed ha meravigliato anche il Boutet che l'ha letto» (in ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto...*, 368). Purtroppo, i rapporti con il critico napoletano si guasteranno allorché Bernardini invia ad Edoardo Boutet la lettera di fuoco, di seguito riportata, in cui lo rimprovera per la stringata e poco lusinghiera recensione alla messa in scena del suo lavoro teatrale.

¹⁰ Lettera di Bernardini a Boutet, da Roma, 31 maggio 1899, in A. BARBINA, *Capuana inedito*, Bergamo, Minerva Italica, 1974, 204.

¹¹ A. BERNARDINI, *La vita urge*, Napoli, F. Bideri, 1907.

¹² A. BERNARDINI CAPUANA, *Marionette da salotto*, Milano, Casa Editrice Vitagliano, 1920.

¹³ A. BERNARDINI, *La Signora Vita e la Signora Morte*, Milano, Treves, 1920.

¹⁴ Cfr. P. MELI, *Ada e Renato*, «Biologia Culturale», XII, 3 (settembre 1976), 117-127: 123.

¹⁵ L'8 gennaio 1899, Capuana scrive: Ada «è in stato interessante per il suo futuro capolavoro *La Istitutrice* in tre atti» (in F. PAVONE, *Da Boccaccio a Piero*, Catania, Giannotta, 1968, 112).

¹⁶ Cfr. MELI, *Ada e Renato...*, 123.

una indovinata novella, nella condotta scenica fa desiderare un maggior ossequio alle leggi della tecnica, accompagnato da una chiara nozione del carattere delle persone.¹⁷

Nel 1902, all'amica Matilde Serao, Bernardini dedica l'atto unico *Rovina*¹⁸ che, come il precedente *Fulvia Tei*, è d'ambientazione borghese e ha per protagonista una giovane donna destinata a scontrarsi con le convenzioni sociali e con un passato difficile.

Anna è la moglie ventenne del cinquantenne Carlo; la loro vita è serena e piena d'amore anche perché sono in attesa di un figlio. La loro concordia è però infranta da una notizia di cronaca casualmente letta da Anna su un giornale da cui apprende della prematura scomparsa del giovane avvocato Armando Sommi. La disperazione di Anna, sconvolta e singhiozzante, insospettisce Carlo che, in preda alla gelosia, incalza sempre più la moglie fino a farle confessare il motivo del suo turbamento. Viene quindi a sapere che Anna, maestra d'origine umbra, lasciata da giovane la sua città, Perugia, si era trasferita a Roma in cerca di fortuna ma là, sola e senza mezzi, si era ammalata di tifo ed era stata ricoverata in un ospedale frequentato dal giovane e affascinante Armando che si prenderà cura di lei aiutandola a guarire. Le parole e gli atteggiamenti di Anna spingono Carlo nella disperazione poiché egli ignorava il passato della moglie e sente di non potere avere più fiducia in lei, arrivando persino a dubitare che il figlio nascituro sia realmente suo. L'amara conclusione è di avere sbagliato, di aver fatto male, essendo più anziano e, pertanto, più fragile, ad affidare la propria felicità nelle mani di una donna. Invano Anna supplica il marito di non farsi influenzare dal passato, di dimenticare tutto e di non lasciare che la 'rovina' si abbatta su di loro. Ormai il danno è fatto.

Anche al lettore meno accorto non possono sfuggire le tante suggestioni autobiografiche disseminate nel testo. Fra i due protagonisti intercorre una notevole differenza d'età; lui è un uomo autorevole, «degno di essere adorato in ginocchio»;¹⁹ lei una ragazza giovane di origine umbra, maestra, trasferitasi a Roma e lì innamoratasi di un uomo che ha poi perduto. La sua vita cambia totalmente solo grazie all'incontro con Carlo che le ha dato solidità, amore e rispettabilità. Queste le tappe, ben note, delle vicende che portarono al legame tra Luigi Capuana e Adelaide Bernardini. Un incontro sul quale si continuava a discutere anche a distanza di anni, criticato e osteggiato dai più, tollerato dai pochi amici e familiari vicini alla coppia. Una storia che, con intelligente umorismo, la scrittrice usa come materia per il suo teatro, per mostrare la tossicità della gelosia e della possessività, e per fustigare l'ipocrita atteggiamento dei 'benpensanti' che, con mentalità arcaica, sono pronti a bollare una donna come 'perduta' e corrotta, a causa di un passato non semplice. Del resto, sia Bernardini (in misura maggiore) che Capuana, 'giocarono' in molti loro testi sulla loro singolare

¹⁷ G. R. [G. RUBERTI], «*Buféra* di Adelaide Bernardini al Teatro Nazionale», «Il Giornale d'Italia», Roma, 2 dicembre 1906. In ottobre, al Teatro Fiorentini di Napoli, viene messo in scena l'atto unico *Come l'edera*, particolarmente raccomandato da Bernardini a Martoglio perché il dramma non aveva riscosso grande successo, almeno secondo il cronista napoletano *Candido* che scrive: «applaudito fiaccamente e zittito con qualche vigore, apparve ed è una ben misera cosa»; cfr. BARBINA, *Capuana indedito...*, 69. Bernardini si rivolge anche a Cesareo per risollevare la situazione, chiedendogli di aiutarla a fare interpretare *Come l'edera* dall'attrice Clara Guardia, protagonista della sua tragedia *Francesca da Rimini* (G.A. CESAREO, *Francesca da Rimini*, prefazione di L. Pirandello, Palermo, Sandron, 1906).

¹⁸ «Alla illustre signora Matilde Serao con devoto animo», A. BERNARDINI, *Rovina*, dramma in un atto, «Rivista Teatrale Italiana», Napoli, Anno II - Vol. IV - Fasc. 2, 1° agosto 1902. Il copione autografo, oltre alla data e alla firma, reca l'annotazione: «Capuana e Verga mi hanno consigliato alcuni tagli. Li ho eseguiti con poco piacere!» e, sul retro dell'ultima pagina: «Di questo lavoro sono contentissima, e sento che il tempo non muterà quest'altezzoso giudizio!... Roma 29 aprile 1902» (in ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana...*, 324).

¹⁹ BERNARDINI, *Rovina...*, 62.

vicenda sentimentale, plasmandola per farne materia d'arte.²⁰ E non furono i soli se pensiamo, ad esempio, al Pirandello di *Vestire gli ignudi* (1922) che si scagliò aspramente, in un momento non facile della propria vita, contro la vedova di Capuana proprio prendendo spunto dalla singolare circostanza del loro incontro.²¹

Per la coppia Capuana-Bernardini il 1902 è un anno di cambiamento. La convivenza romana viene interrotta perché Capuana, in gennaio, viene nominato professore di Lessicografia e Stilistica nell'Università di Catania e ciò comporta l'abbandono della capitale a favore della città etnea. Il 23 aprile del 1908 Ada e Luigi si sposano a Catania: testimone l'amico di sempre Giovanni Verga.

In questo frangente, Bernardini non smette di scrivere per il teatro: pubblica gli atti unici *Come l'edera* (1904)²² e *Un perché* (1905). Il primo è apprezzato da Verga che in una lettera le scrive:

Gentilissima Signora, ho avuto il piacere di sentir leggere or ora da Luigi il suo bozzetto drammatico *Come l'edera* e desidero di farle subito i miei rallegramenti. Ella ha la mano sicura, l'occhio acuto e la disinvolta elegante della scena e del dialogo, ch'è tutto pel teatro. Gradisca coi miei complimenti l'ossequio più distinto. G. Verga. Tanti auguri per la recita.²³

Nell'autunno del 1907, Capuana, venuto a conoscenza che l'autore de *I Malaroglia* si trova a Milano, gli chiede di raccomandare il dramma in tre atti *L'integro* di Bernardini al conte Grabinski-Broglio, direttore del Teatro Manzoni e del settimanale «L'arte lirica», membro della «Società Italiana Autori» e della «Commissione dell'arte drammatica», che si era impegnato a fare leggere il copione all'attore Ruggero Ruggeri. A proposito dell'opera di Bernardini, Capuana non manca di sottolineare a Verga: «Tu sai che Ada lavora con vera passione, e che specialmente pel teatro ha serie attitudini. E poi del suo lavoro ella non spera gloria soltanto»; mentre su Ruggeri osserva: «Noi speriamo poco da quest'attore accanito *dannunziano* e troppo esteta da intendere i pregi del lavoro di Ada, ch'è un brano di vita borghese efficacemente riprodotta. Ti prego di credere che non è l'affetto che mi fa travedere intorno ai pregi di dialogo, d'impostatura di scene e di rilievo di caratteri che si trovano in quest'*Integro*».²⁴ Il dramma in tre atti sarà poi pubblicato nel 1911 dall'editore Carabba di Lanciano.²⁵

In questo periodo, l'impegno di Bernardini come drammaturga confluisce anche nella produzione dialettale di Luigi Capuana per il teatro che si sviluppò nel complesso contesto storico-culturale del primo Novecento e che vide sorgere, quasi in sordina per poi deflagrare con inaspettato successo sia in Italia che all'estero, un teatro siciliano di ottimo livello, portato alla ribalta dagli straordinari talenti dei mattatori Giovanni Grasso e Angelo Musco.

Dapprima «ostile al teatro dialettale, ritenuto una forma d'arte inferiore per mezzi, contenuto e intenti artistici, elemento di separatismo culturale, conformemente al clima post-unitario e alla giovanile aspirazione ad un teatro e ad una lingua nazionali»,²⁶ intorno al 1902 Capuana, superando alcuni pregiudizi comuni a molti intellettuali del tempo (si pensi a Verga e a Pirandello), si lanciava

²⁰ È il caso di *Dal taccuino di Ada, Eligio Norsì, Lettere all'assente* di Capuana, ad esempio; e di diverse poesie, novelle e opere teatrali di Bernardini di cui abbiamo trattato ampiamente nel citato MARCHESE, *Adelaide Bernardini...*

²¹ Cfr. EAD, «*Un falso idillio intessuto sull'orlo del precipizio: Luigi Pirandello vs Adelaide Bernardini Capuana*, in «Pirandelliana», 18 (2024), 49-61.

²² A. BERNARDINI, *Come l'edera*, atto unico, Catania, Giannotta, 1904.

²³ In G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, 392.

²⁴ Lettera di Capuana a Verga, 5 ottobre 1907, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, 398.

²⁵ A. BERNARDINI, *L'integro*, dramma in tre atti in prosa, Lanciano, Carabba, 1911.

²⁶ ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana...*, 551.

nella nuova avventura dialettale con l'entusiasmo che lo caratterizzava, avviando un'attività che lo assorbì fino agli ultimi giorni della sua esistenza immancabilmente affiancato, in questa sua nuova sfida, da Bernardini, che ne seguirà l'operato da vicino, collaborando fattivamente.

La scrittrice, infatti, da un lato continuerà a comporre in italiano i suoi drammi borghesi messi in scena, come abbiamo visto, nei principali teatri nazionali: *Bufera* (1899), *Rorina* (1902), *Come l'edera* (1904), *Un perh * (1905), *L'integro* (1907), *Nonostante* (1909), fino a *Rivelazioni* (1920); dall'altro lato scriverà commedie in italiano destinate ad essere trasposte in parte o integralmente da Capuana in dialetto siciliano per essere rappresentate dalla fortunata «Compagnia drammatica siciliana» di Martoglio e Musco: *Ammatula!*, atto unico (1908),²⁷ *Di cosa nasci cosa* (*Da cosa nasce cosa*, scene, 1912),²⁸ *Sangu bonu non menti* (*Buon sangue non mente*, atto unico, 1915),²⁹ *La so' murali* (*La sua morale*, 1919).³⁰ Testi rappresentati da alcune tra le più importanti interpreti del tempo come Tina di Lorenzo, Teresa Mariani, Teresa Franchini, Mimi Aguglia e Gemma Caimmi. Infine, Bernardini stessa tradurrà in italiano alcune commedie scritte da Capuana in dialetto: *Il cavaliere Pedagna e Quaquar *.

L'attività drammaturgica di Bernardini, dunque, può essere divisa in due parti: una parte, più autonoma e originale, di stampo sentimentale e borghese; un'altra parte, appositamente creata per il teatro dialettale siciliano, concepita in sinergia con Capuana e, pertanto, più vicina alle scelte stilistiche, tematiche e linguistiche dello scrittore, pur con alcune ‘innovazioni’ peculiari alla visione artistica di Bernardini.

Come abbiamo avuto modo di osservare, i drammi borghesi di Adelaide Bernardini sono prevalentemente di ambientazione cittadina e mettono in scena figure femminili che si scontrano con una società ipocrita e repressiva, in cui la donna difficilmente può seguire il suo cuore, costretta com'è a piegarsi alle convenzioni sociali. Nella produzione per il teatro siciliano, invece, la scrittrice, per lo più, si adeguerà agli stilemi del marito volgendo il suo interesse al ceto contadino-proprietario o piccolo impiegatizio, diffuso nella provincia di Catania, recuperando quei temi che già a Capuana erano sembrati «caratteristici» della sua terra: «la passione, l'amore, l'onore, la donna, la vita familiare, i costumi paesani».³¹ L'importanza della «forma dialettale», definita «strumento d'incomparabile efficacia» nel fondamentale articolo *Il teatro siciliano*, scritto da Capuana per il «Giornale d'Italia» il 4 ottobre del 1910, spinge Bernardini a cimentarsi in prima persona nell'uso del dialetto e nel creare ambientazioni etnee.

²⁷ *Ammatula!*, vale a dire: *Inutilmente!*, unico testo scritto integralmente in dialetto siciliano da Bernardini, non sarà trasposto in italiano né da lei né da Capuana.

²⁸ A. BERNARDINI, *Da cosa nasce cosa*, scene, «Aprutium», 1914. Sul «Corriere di Catania» del 13 agosto 1914 si annuncia l'uscita della «spigliata commediola» interpretata da Musco: «un nuovo gioiello», anche se «troppa finezza, troppa miniatura sono profuse nel delicato lavoretto, sì che al nostro pubblico riuscirà difficile capire tutta la sensibilità che la gentildonna vi ha profuso». Il testo, in versione dialettale, viene messo in scena da Angelo Musco, al «Teatro Filodrammatici» di Milano, il 21 aprile, insieme a *San Giovanni Decollato* di Nino Martoglio. Sul «Corriere della Sera» del 22 aprile 1915, *Di cosa nasci cosa* viene così recensito: «L'atto ha una comicit  garbata malgrado sia, nella struttura, insieme un po' ingenuo e un po' forzato. Ha divertito il pubblico che chiam  parecchie volte alla ribalta gli interpreti».

²⁹ Capuana ne annuncia la composizione a Martoglio con il consueto entusiasmo: «Ada ha terminato ieri, con la foga che la distingue, il suo dramma in un atto: *Buon sangue non mente*. Lo sto traducendo in siciliano perché Musco possa darlo subito a Palermo. È un lavoro patriottico, con personaggi siciliani, senza esagerazioni retoriche, profondamente umano, interessantissimo» (lettera del 20 agosto 1915, da Catania, in ZAPPULLA MUSCAR , *Luigi Capuana...*, 663).

³⁰ *I Ballar * (tratta dalla novella *I Bestia* di Luigi Capuana); *Lu picuraru e la picuredda*, entrambe commedie in tre atti, sono poi state tradotte in siciliano da Ludovico Capuana, nipote dello scrittore (cfr. ZAPPULLA MUSCAR , *Luigi Capuana...*, 323).

³¹ P. MAZZAMUTO, *Introduzione a L. CAPUANA, Teatro dialettale siciliano*, Catania, Giannotta, 1974, 29.

Del 1908 è l'atto unico *Ammatula!*³² pubblicato nel 1915, in cui si riprende la tematica napoletana di *Assunta Spina* di Salvatore Di Giacomo e di *Rosa Esposito* di Menotti Bianchi, tradotto in siciliano da Capuana, che lo avrebbe raccomandato a Martoglio per poi venderlo a Musco.

Nell'inviarne una copia a Martoglio, Capuana sottolinea che il lavoro di Ada «è davvero meraviglioso per l'intuito perfetto del carattere siciliano. [...] Ada ha scritto lunghi brani in perfettissimo dialetto, tanto che io ho dovuto tradurre, in complesso, appena metà del lavoro».³³

Nello stesso giorno, il 28 dicembre, anche Bernardini scrive a Martoglio raccomandandogli il suo *Ammatula!*, dicendosene «orgogliosa» e auspicando che il capocomico lo includa nel repertorio della sua «Compagnia Siciliana»:

Capuana ha tradotto *Ammatula!*; sono orgogliosa di dirvi che nel mio lavoro egli non ha trovato niente da correggere né da farmi rifare. Ecco dunque *Ammatula!* che viene a voi. Mi auguro che l'invio non sia fatto... *Ammatula!* [...] Se vi piacerà tanto da crederlo degno della vostra compagnia ne sarò lietissima. [...] Vostra Amica Ada Capuana Bernardini.³⁴

È interessante notare come Bernardini si sia posta da subito la questione linguistica, elaborando una riflessione sulla sua capacità di comprendere e utilizzare il siciliano per scrivere un testo teatrale. Rivolgendosi a Martoglio, la scrittrice definisce *Ammatula!* «mio dramma scritto in barbaro... catanese».³⁵ Intendeva così, soprattutto in seguito al mancato successo delle opere scritte per il teatro siciliano, sottolineare il suo disagio nell'accostarsi ad un modo a lei non congeniale; disagio che condivideva con Verga, notoriamente critico nei confronti della scelta capuaniana di scrivere in dialetto siciliano.³⁶

Anche se l'esperienza di *Ammatula!* non sarà più tentata, perché Bernardini preferirà da lì in poi scrivere nel più congeniale italiano, lasciando a Capuana il compito di trasporre in siciliano le proprie opere, è interessante notare che in questa sua prima prova la scrittrice, sulle orme del marito, adopera un dialetto italianizzato, diverso perciò dal dialetto autentico che i personaggi popolari protagonisti della commedia avrebbero adoperato nella vita reale. Si spiega così il blando intervento di Capuana nel testo in dialetto della moglie: «nel mio lavoro egli non ha trovato niente da correggere né da farmi rifare». La scrittrice, infatti, su una struttura sintattica essenzialmente italiana ha inserito un lessico siciliano compiendo, di fatto, un'operazione inversa a quella di Verga che aveva immesso «l'articolazione sintattica dialettale nel suo apparato lessicale in lingua» e allontanandosi pure dal dialetto usuale letterariamente elevato adoperato, ad esempio, da Giusti Sinopoli nel *Moscone nero*.³⁷

Ammatula!, dunque, può considerarsi una traduzione letterale di un testo evidentemente scritto e pensato in italiano, attraverso la mera sostituzione di un lessico che lascia sostanzialmente intatto l'intero dispositivo sintattico. Un'operazione, questa, lontana dagli stilemi profondamente innovatori del Verga che, occorre ripeterlo, aveva aggredito e rotto «con la sintassi dialettale la secolare

³² A. CAPUANA BERNARDINI, *Ammatula! Dramma in un atto, tradotto in dialetto Siciliano da Luigi Capuana*, Catania, Giannotta 1909; poi ristampato 1915; ora in MARCHESE, *Adelaide Bernardini...*, 215-248.

³³ Lettera di Capuana a Martoglio, da Catania, 28 dicembre 1907, in ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana*, 594.

³⁴ Lettera di Bernardini a Martoglio, ivi, 595.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ In una lettera del 2 gennaio 1912, infatti, così scrive Bernardini a Verga: «Le sono alleata e gratissima! Il signor don Lisi – come dicono a Mineo – ci dà torto marcio, ma io ho sempre cordialmente odiato il Teatro dialettale siciliano, i piccoli e i grandi Grasso ed anche lui, l'autore che più ha blandito, arricchito e sopportato quei pupari... Bravo, Illustre e caro Amico, mi aiuti a guarire Capuana della *passione funesta* che gli ha impedito di scrivere romanzi e novelle che gli avrebbero dato maggior gloria e maggior guadagni» (RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, 408).

³⁷ Cfr. MAZZAMUTO, *Introduzione...*, 22.

anchilosata compagine della lingua letteraria»,³⁸ ma vicina alle soluzioni stilistiche di Capuana in cui «le necessarie applicazioni di alcune inderogabili norme grammaticali, specialmente morfologiche, proprie del siciliano, non modificano la struttura iniziale; né la modificano le stesse eccezioni affidate o a varianti lessicali mimicamente più appropriate, o a un diverso ordine stilistico impiegato a riscattare la piatta dimensione dell'equivalente in lingua». ³⁹

In *Ammatula!*, ambientata a Catania, nel popolare quartiere della Marina, don Carmelo, facchino del porto, sta organizzando la festa di fidanzamento della figlia Pina con Ciccio; lo aiuta la sua «concubina», donna Concetta, con cui ha vissuto dopo l'allontanamento, ormai decennale, di donna Mara, la legittima moglie. Durante la festa, improvvisamente, irrompe donna Mara, tornata per rivedere dopo tanti anni la figlia e per riprendere il suo posto come padrona di casa e moglie di don Carmelo. Nel corso di un concitato dialogo, si apprende che Mara era scomparsa perché carcerata, dovendo scontare, da innocente, la pena per un omicidio commesso per gelosia da suo marito Carmelo. Il patto fra loro era che se la donna fosse stata condannata, sarebbe poi ritornata a casa adducendo una scusa plausibile, senza che nessuno, men che meno la figlia molto piccola, sospettasse niente. Ma donna Mara scopre adesso che, nei lunghi anni di reclusione, trascorsi senza nessuna lettera o notizia né del marito né della figlia, don Carmelo si è rifatto una vita con donna Concetta, da cui ha avuto due bambini, e, addirittura, che a Pina è stato detto che la madre l'aveva abbandonata per sempre andandosene lontano. Dal vivace diverbio che nasce tra tutti i contendenti – Pina traumatizzata dalla scoperta che la madre è ancora viva e la vuole portare via con sé; donna Concetta che rinfaccia a don Carmelo le proprie responsabilità nei confronti suoi e dei loro figli; don Carmelo stesso messo davanti alle sue colpe e timoroso, tra l'altro, che vada in fumo il vantaggioso matrimonio tra la figlia Pina e Ciccio – donna Mara, di fatto rifiutata da tutti, comprende che ha sacrificato la sua vita «ammatula» («inutilmente») e, presa da disperazione per una situazione che vede senza via d'uscita, si suicida gettandosi in un pozzo.

A livello contenutistico, ritornano i temi cari a Bernardini (che, dunque, solo apparentemente segue in modo pedissequo lo stile di Capuana): i conflitti generati all'interno della famiglia, l'amore che sfida le convenzioni sociali, la centralità della roba, il matrimonio d'interesse, il suicidio come unica soluzione, a metà tra disperazione e protesta, per risolvere nodi altrimenti inestricabili. Impossibile ignorare le costanti venature autobiografiche rilevabili, bisogna dire con un'ammirevole prova di autoironia, nel personaggio di Concetta, definita «concubina» perché convivente di don Carmelo, descritta come una donna molto più giovane di lui che per amore gli ha sacrificato onore e opportunità, come riconosce lo stesso Carmelo parlando con Mara:

chista ccà s'ha jucatu l'anuri ppi mia. Era schetta, putia pritenniri un bonu picciottu. Ma... mi fici la carità di trasiri 'nti sta casa ppi badari a Pinuzza... Poi... Certi cosi succedin... con la vuluntà di Diu...⁴⁰

A livello linguistico, come detto, su un ordito sintattico essenzialmente italiano, sono inseriti elementi che vogliono restituire il tono vernacolare: serva → *criata*; pure → *macari*; l'uso di proverbi e modi di dire, calchi dialettali che danno colore e connotazione regionale al parlato: «du bonu maritu

³⁸ Ivi, 24.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ BERNARDINI, *Ammatula!...*, 239 [«Questa qui si è giocata l'onore per me. Era nubile, avrebbe potuto aspirare a un buon giovane. Ma... mi fece la carità di entrare in questa casa per badare a Pinuzza... Poi... Certe cose accadono... con la volontà di Dio...»].

fa la bona mugghieri»; «cosu tintu e cosu lariul»; «avemu ittatu sangu»; «ciatu miu!» (ma «minzognaru» è alternato all’italiano «bugiardo»); l’uso della particella congiuntiva *dunca*, resa famosa come intercalare adoperato da Angelo Musco nelle sue recite (ad esempio ne *Il Parainfo*).

La matrice in lingua resta, comunque, evidente in tutto il testo in cui interi brani sono frutto di mera traduzione dall’italiano: «Grazia a Diu, hau finutu. Nun manca nenti; tuttu è prontu → Grazie a Dio, ho finito. Non manca niente; è tutto pronto»; «era megghiu ca fussivu ristata ad Acicasteddu e mi avissivu scrittu → era meglio se restavi ad Acicastello e mi scrivevi»; «giustu sta jurnata mi avvilinasti lu cori! → giusto oggi mi hai avvelenato il cuore»; «iu non rinneiu a nuddu! Dicu sulamenti ca li così si ponnu aggiustari → io non rinnego nessuno! Dico solo che le cose si possono aggiustare»; eccetera.

Ammatula! venne rappresentato per la prima volta a Boston dalla compagnia di Mimì Aguglia nel gennaio 1909, per poi approdare, in maggio, a L’Avana al Teatro Nacional. L’accoglienza, a giudicare dalla recensione apparsa sul giornale locale, fu buona:

La notable actriz Mimí Aguglia presentó anoche en el Teatro Nacional la obra *Ammatula!*, drama intenso y de gran fuerza expresiva, aplaudido largamente por el público. La pieza, original de la señora Adelaide Bernardini Capuana, fue recibida con sincero interés y constituye una novedad en el repertorio de la compañía. La interpretación de la primera actriz fue de una verdad conmovedora, alcanzando momentos de intensa emoción, que el auditorio premió con prolongados aplausos.⁴¹

In realtà, Bernardini fu, di fatto, ostile al teatro siciliano, e quindi al dialetto, per i tanti dissapori che lei e il marito ebbero a causa di Martoglio, Grasso e Musco, rei di non dare il giusto rilievo alle loro opere e di stravolgere i testi suoi e di Capuana non solo sul piano contenutistico ma anche sul piano formale adoperando un linguaggio definito «turchesco-italiano».⁴²

Tornando ad *Ammatula!*, infatti, nel 1912, in una lettera a Martoglio, Capuana si lamenta dei problemi relativi alla sua produzione dialettale per il teatro e, a proposito della moglie, sbotta: «c’è Ada che odia a morte il teatro siciliano per tutte le lacrime che le costa».⁴³ Disagio più volte espresso dalla scrittrice e ribadito anche a Verga che considera suo «alleato» nell’avversione verso i «*pupari*» che, a parer suo, si sono approfittati di Capuana e di lei. Il riferimento è, come dicevamo, specialmente, a Martoglio, Grasso e Musco e ai meccanismi che li portavano a privilegiare i gusti del pubblico piuttosto che la fedeltà al testo.⁴⁴

Nel giugno 1910 Capuana scrive nuovamente a Martoglio per sollecitare la messa in scena, da parte del suo «Teatro Minimo a sezioni», delle opere della moglie, e propone di sostituire il dramma non molto fortunato *Come l’edera* con uno dei seguenti titoli: *Quando amor consiglia; Nonostante...; Cor vigilat*.⁴⁵ Pochi giorni dopo, Capuana ritorna alla carica con l’amico chiedendo, più specificamente, di

⁴¹ CONDE KOSTIA, *Ammatula*, «La Lucha», 27 de Mayo de 1909.

⁴² L. CAPUANA, *Teatro dialettale siciliano*, «La Donna», novembre 1913. Capuana si rammarica dell’interpretazione di *Malia* fatta da Giovanni Grasso che «è diventato un anarchico, e più non si rassegna ad essere il fedele interprete della creazione dell’autore, ma la sconvolge senza nessuno scrupolo. [...] E, quasi questo non bastasse, si sbizzarrisce a far parlare il personaggio in un’ibridità in cui – direbbe un pedante – *il nero non è nero e il bianco muore*, cioè in un fantastico siciliano italianizzato, in un non meno fantastico italiano sicilianizzato, dei quali sembra non avvertire l’orrore».

⁴³ Lettera da Catania, 8 marzo 1912, in ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana...*, 627.

⁴⁴ Cfr. la lettera del 2 gennaio 1912, in RAYA, *Carteggio Verga-Capuana...*, 408.

⁴⁵ Lettera di Luigi Capuana a Nino Martoglio, da Catania, del 2 giugno 1910, in ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana...*, 620. Già dai titoli, in verità, si vede quanto trame e contenuti di Bernardini fossero distanti dal teatro di Capuana.

fare rappresentare il lavoro di Bernardini a Perugia, «dove ha parenti e molte persone che le vogliono bene e l'ammirano, e dove si pubblicano giornali e una buona rivista, *La Favilla*»;⁴⁶ d'altro canto, l'annunziato dramma in due atti *Don Paulu Raja* viene proposto da Capuana a Martoglio per farlo mettere in scena da Giovanni Grasso al posto di *Ammatula*!

Nel 1909 esce l'atto unico di Bernardini *Nonostante* che sarà messo in scena al Teatro Metastasio di Roma, il 12 agosto 1910, dalla «Compagnia drammatica stabile» del «Teatro minimo a sezioni», con tiepido esito: «Ben lontana dalla insipida banalità ch'è sostanza di troppe cose della produzione... minima d'oggi – la commedia applaudita iersera ha pure qualche difetto come, ad esempio, la prolissità dell'ultima scena e la poca originalità di qualche carattere».⁴⁷

Negli anni successivi, Bernardini, sostenuta come sempre da Capuana, continuerà a trattare con Martoglio e Musco per far rappresentare i propri testi, condividendo appieno con il marito le gioie e, soprattutto, i dolori derivati dall'attività che porta avanti ben oltre la scomparsa di Capuana, il quale, non va dimenticato, riconosce alla moglie uno straordinario valore, tanto da emettere il già ricordato, lusinghiero giudizio: «io so bene che se in Italia c'è una vera autrice drammatica, questa è Ada».

Alla morte di Capuana, le commedie *Il Cavalier Pedagna* e *Quacquarà* vengono trasposte dal siciliano all'italiano dalla vedova, che modifica la trama della seconda commedia,⁴⁸ introducendo, nell'edizione postuma del 1921, un lieto fine non previsto dall'autore. Una 'libertà' che non fu gradita a Musco, al quale *Quacquarà* era stato affidato: l'autografo di Capuana reca infatti in calce un «N.B.» di mano di Bernardini che astiosamente sottolinea:

La mezza pagina che manca fu spedita da Angelo Musco, per provargli che i tre atti di *Quacquarà* erano stati compiuti dall'autore; e questa *umile verità* è, ormai, nota a tutti. Ma Angelo Musco, e colui che *vuol essere solo nel repertorio* della "Compagnia Comica Siciliana" si affannano ancora a far credere e dire che il terzo atto di "Quacquarà" è *opera mia!* Vigliacchi! Ingrati!...

Ada Capuana.⁴⁹

Nella versione originale dell'autografo, don Mariu Mannuca, «povero di denari e di spirito» non riesce a impalmare l'amata donna Mimì che preferisce rimanere nubile piuttosto che sposare un «Quaquarà»;⁵⁰ in quella rivista dalla Bernardini, invece, don Mariu decide di sposare Mimì, e lo fa pur essendo a conoscenza di una sua pregressa *liaison* con il figlio del massaio. Così, con un matrimonio riparatore, Bernardini suggeriva la storia con una visione più "moderna" e meno severa di quella di Capuana. In tal senso, se nel teatro di Capuana mancano donne lucidamente ribelli e coscienti – in quanto Lia, Binigna, Filumena, Riricchia e Fana non hanno «da consapevolezza di trascendere l'archetipo sociale isolano», le loro storie «sono il portato di una cultura repressiva» e la loro reintegrazione passa «attraverso la mistificazione, la sventura, la più amara indigenza, la morte» –,⁵¹ in

⁴⁶ E sottolinea: «Se non sarà possibile darlo in questa grossa città umbra, è meglio non darlo altrove. È troppo fine e di sentimento da poter essere apprezzato da un pubblico abituato a ben altra roba» (lettera di Luigi Capuana a Nino Martoglio, da Catania, 9 giugno 1910, ivi, 622).

⁴⁷ F. RAIN, «*Nonostante...*» di *Adelaide Bernardini al Metastasio*, «Il Giornale d'Italia», Roma, 13 agosto 1910.

⁴⁸ Apparsa sulla «Nuova Antologia», 1 settembre-16 settembre-1 ottobre 1920.

⁴⁹ ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana...*, 568-569.

⁵⁰ «Quacquarà (o quaquaraquà)», voce siciliana, ma diffusa anche altrove, con cui si allude a chi parla troppo o anche a persona alla cui loquacità non corrispondono capacità effettive, perciò scarsamente affidabile. La voce 'ridotta' «Quacquarà» è usata per la prima volta proprio da Capuana nella commedia omonima pubblicata postuma nel volume *Teatro dialettale siciliano*, vol. V, Catania, Giannotta, 1921.

⁵¹ ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana...*, 570. Ma sull'argomento cfr. anche R. VERDIRAME, *La famiglia a teatro. Qualche considerazione sulle figure femminili di Capuana e Pirandello*, in EAD., *Finzione, rassegnazione e rivolta. L'immagine femminile nella letteratura dell'Ottocento*, Enna, Papiro, 1990.

quello di Bernardini, al contrario, con il lieto fine, ci si allontana dallo stereotipo isolano, dal folklore e dalle leggi del patriarcato, sancendo che un accordo tra uomo e donna, un nuovo “patto sociale”, possono essere stipulati, ciascuno accogliendo e perdonando i propri limiti e le proprie debolezze.

Nel teatro di Capuana il mondo contadino o piccolo-medio-borghese è mosso appena da un soffio di rivolta sociale o di emancipazione femminile, poiché, afferma Mazzamuto, l'autore «non sembra affatto disposto a transigere circa il rispetto di alcune leggi alle quali è affidata la garanzia morale (o pseudomorale) della comunità civile e il benessere e la sicurezza dei ceti più qualificati»,⁵² ristagnando in una sorta di «ambiguità culturale» e di «compromesso».

Bernardini, al contrario, sembra volere scompaginare questo quadro così conservatore, immettendo elementi di novità più consoni alla sua indole di scrittrice volta a rivendicare uno spazio maggiore per le passioni e per le libertà individuali a scapito dei condizionamenti sociali e familiari, proponendo, talvolta, finali più ‘compromissori’ e ‘alternativi’ all'omicidio o al suicidio.

Un atteggiamento, questo, ravvisabile, ad esempio, nell'atto unico *La sua morale*, messo in scena al Politeama Pacini di Catania, in cui si narra di un marito che, dice il piccato recensore, «dovrebbe essere siciliano» eppure «perdona la moglie adultera, dopo che questa ha corso la “cosiddetta cavallina” nei teatri dei caffè-concerto» e accetta pure che sia lei a mantenerlo, stravolgendo, in modo considerato addirittura «paradossale, o peggio assurdo», un immutabile arcaico modello sociale, incapace anche solo di concepire una simile dinamica; insomma, la *pièce* «suona offesa, insulto alla Sicilia nostra. Ci si fa la figura degli imbecilli inconsapevoli».⁵³

Ma il teatro siciliano nulla concesse alla Bernardini che, dopo la morte di Capuana, fu in balia dei suoi tanti detrattori.

Per quanto riguarda Angelo Musco, il 1916 è l'anno in cui trionfa definitivamente il *Paraninfo*, da lui portato al successo, ma è anche quello in cui iniziano contestualmente ad incrinarsi i rapporti tra l'attore catanese e la vedova di Capuana, che non apprezza il mancato rispetto dei ‘patti’ da parte del Teatro e della Compagnia.⁵⁴

Il 24 aprile viene messa in scena dalla «Compagnia Angelo Musco», al Teatro Alfieri di Torino, la commedia di Capuana *Quacquarà*, tradotta in italiano dalla Bernardini, che vi inserisce anche l'*happy ending*, per poi pubblicarla nel 1921.⁵⁵

Scomparso il marito nel 1915, Bernardini, che ne aveva condiviso le difficoltà economiche e artistiche (diritti di autore, opere messe in scena in ritardo o alterate o perfino rifiutate, lavori letterari realizzati forzatamente), si dedicò con determinazione alla salvaguardia ed alla gestione dell'opera di

⁵² MAZZAMUTO, *Introduzione...*, 38.

⁵³ CARLO CONDORELLI, *La so' morali*, «Corriere di Catania», 20 settembre 1919.

⁵⁴ Lo stravolgimento operato da Musco sul testo de *Lu Paraninfo* viene sottolineato da Domenico Oliva sulle pagine de «L'Idea Nazionale», Roma, 26 gennaio 1916. A stretto giro, arriva il telegramma di Bernardini che «minaccia di proibire le recite se il Teatro e la Compagnia “non rispetteranno i patti”» (in G. RAYA, *Bibliografia di Luigi Capuana (1839-1968)*, Roma, Ciranna, 1969, 170). Il testo teatrale de *Lu Paraninfo* appare per la prima volta il 12 aprile 1903 sul «Fanfulla della domenica»; l'edizione della stesura teatrale italiana è curata da Adelaide Bernardini e vede la luce in tre puntate su «La Rassegna Italiana» (15 marzo, 15 aprile e 15 maggio 1919).

⁵⁵ Antonio Gramsci scrisse su «L'Avanti» che la commedia era «un susseguirsi di episodi inorganici, appena abbozzati, piena di lungagnate verbose» (A. GRAMSCI, «*Quacquarà* di Capuana all'Alfieri», «L'Avanti», Torino, 27 aprile 1916; ora in *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950, 293). Più benevolo il critico della «Gazzetta del Popolo» che, se rimprovera l'eccessiva prolissità e nota l'«italianizzazione del dialetto», la giudica però «schietta opera d'arte» (E.A.B., «*Quacquarà* di Luigi Capuana all'Alfieri», «La Gazzetta del Popolo», Torino, 26 aprile 1916). Eugenio Checchi, presente alla prima romana, sottolineava che la commedia del Capuana fosse «non solo postuma, ma da qualcheduno rimaneggiata» (TOM [E. Checchi], «*Quacquarà* commedia di Luigi Capuana al Teatro Nazionale», «Il Giornale d'Italia», Roma, 23 giugno 1916).

Capuana e, specialmente in ambito teatrale, ne sollecitò spesso la messa in scena o la replica dei tanti lavori consegnati.

In tale contesto, inconfondibile fu l'astio nei confronti di Musco e, ancor più, di Martoglio che sovente ne era il portavoce.⁵⁶ In una lettera del 21 gennaio 1919, in risposta al poliedrico artista belpassese che l'aveva accusata di «volgare denigrazione» nei suoi confronti, Bernardini replica:

Martoglio, lei ha dato un nome troppo benigno al sentimento che per tre anni ho provato per Lei!... Non si tratta di volgare denigrazione: si tratta di odio, di odio rabbioso, anzi, che è peggio. Ma [...] dopo aver saputo che Lei impose ad Angelo Musco di mettere in seconda linea le commedie di Capuana; dopo aver saputo che lei proibì allo stesso Capocomico di dare al *Morgana* un mio atto unico [...] dopo aver saputo che Lei aveva impedito che si svolgesse una Commemorazione; e, infine, dopo aver saputo tant'altre cose... il meno che potessi fare era di odiare Nino Martoglio e qualche altra persona!⁵⁷

Musco, da parte sua, era colpevole agli occhi di Bernardini di avere stravolto alcune opere di Capuana per ottenere il consenso del pubblico a scapito del rigore artistico (si pensi allo «scandalo» suscitato da *Lu Paraninfo*, messo in scena nel 1916, che consacrò il mattatore catanese al successo, tanto da divenirne il cavallo di battaglia)⁵⁸ e, soprattutto, di dare troppo spazio alla sua amante Francesca Sabato Agnetta.

Già in una lettera scritta anni prima, il 12 settembre 1915, da parte di Luigi Capuana ad Angelo Musco, così Bernardini, in un P.S., saluta l'attore: «Anch'io la saluto tanto, ma... un po' a denti stretti, perché Lei non mi rappresenta mai, o quasi mai!»; in un'altra, del 23 novembre, è lo stesso Capuana che si lamenta con Martoglio chiedendogli i copioni della moglie «che il Musco tiene in repertorio soltanto per burlarsi della Autrice».⁵⁹ E, in effetti, se *La so' moralì*, messa in scena, dalla «Compagnia Marcellini», fu aspramente criticata,⁶⁰ *I bestìa* le fu rimandata indietro da Musco con questa motivazione: «Soggetto troppo vecchio pel mio nuovo repertorio d'Arte».⁶¹

In conclusione, possiamo affermare che l'esperienza teatrale di Adelaide Bernardini non fu né episodica né secondaria all'interno della sua vasta e lunga produzione. Fin da giovanissima, e sino alla maturità, la scrittrice si dedicò al teatro ora in maniera autonoma, ora assorbendo gli stimoli del marito Luigi Capuana, arrivando a scrivere con lui e per lui.

⁵⁶ Per i rapporti tra Martoglio e Bernardini, cfr. D. MARCHESE, *Adelaide Bernardini Capuana vs Nino Martoglio: la 'singolare tenzone' tra Chimera e D'Artagnan*, in *Nuove prospettive su Martoglio*, a cura di D. Stazzone, Catania, Algra Editore, 2023, 45-70.

⁵⁷ Lettera del 21 gennaio 1919, da Catania, di Bernardini a Martoglio, in ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana...*, 703.

⁵⁸ In merito agli eccessi dell'attore, ci si chiede se Capuana avrebbe approvato Musco «suo interprete, quando nel rappresentare gli effetti della paura, non rinunziò all'ultimo effetto fisico, sul quale la decenza mi vieta insistere, e che d'altronde, riprodotto con realismo integrale, pareva facesse crollare il teatro per risa inaudite» (D. OLIVA, «*Lu Paraninfo* di Luigi Capuana al Teatro Morgana», *L'Idea Nazionale*, Roma, 26 gennaio 1916).

⁵⁹ Cfr. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana...*, 667 e 685.

⁶⁰ «Lo dico subito che non mi scappi via: siamo nel teatro d'eccezione, cerebrale o cervellotico, paradossale, o peggio assurdo. Persino in qualche spiccatissimo atteggiamento ed in qualche motivazione che dovrebbe avere la virtù di essere nuova se non fosse scurrile, ricorda l'ultima maniera dell'illustre Luigi Pirandello» (C. CONDORELLI, «Corriere di Catania», 20 settembre 1919). Per il 'debito' di Bernardini nei confronti dell'opera pirandelliana cfr. MARCHESE, «*Un falso idillio...*», 55-59.

⁶¹ Bernardini se ne lamenta in una lettera del 27 marzo 1919, da Catania, a Martoglio, in ZAPPULLA MUSCARÀ, *Luigi Capuana...*, 727.

Volendo per comodità schematizzare, dunque, individuiamo nella produzione teatrale e, inevitabilmente, anche nella vita di Bernardini, tre principali periodi.

Il primo è relativo all'incontro, da giovanissima, con Capuana, caratterizzato dalla ricerca, da parte della scrittrice, di autonomia ed affermazione anche attraverso l'importante compagno, ma indipendentemente dal suo credo artistico verista. La sua produzione è improntata al dannunzianesimo e si ascrive alla letteratura mondana e sentimentale, prediligendo ambienti alto-borghesi (*in primis* quelli della Capitale) e il racconto di amori totalizzanti e passionali (da *Fulvia Tei a Rovina*). La distanza dal verismo è affermata in modo esplicito nella novella *Duello*, compresa nella raccolta del 1905 *Le spine delle rose*, in cui si dichiara che la scrittura ‘dal vero’ non è né possibile né efficace quando si tratta di donne e di passioni:

Il torto principale di quasi tutti gli uomini che scrivono è quello di voler studiare e analizzare le anime femminili. Anche i più acuti non vi riusciranno mai completamente. Al contrario, dovrebbero convincersi che soltanto una donna può studiare e intendere alla perfezione un'altra donna!⁶²

La novella racconta di un duello tra un uomo ed una donna, che non passa attraverso le armi bianche, ma attraverso la parola. Così la protagonista fioretta abilmente a colpi di “narrazione” con l'antico amante che, ribadendo la sua abilità di scrittore «*dal vero*», intende metterla alla berlina. La donna, invece di avvilirsi e subire tale atto di pubblica denigrazione in silenzio, ribatte a tono, svelando la ‘vera’ natura dei sentimenti e delle intenzioni del novelliere, un capriccioso, vanaglorioso ed avido don Giovanni, contestando, tra l'altro, la presunzione dell'inseguire il «*vero*» nella scrittura, in particolare quando l'oggetto è una donna. Come a dire che l'intento verista di Capuana e dei suoi sodali non poteva certamente riguardare le questioni sentimentali ed emozionali. Bernardini rivendica il suo spazio e il suo ruolo di narratrice sentimentale alla moda, sensibile alle attese delle sue lettrici, a cui mostra quali sono le capacità culturali, dialettiche e intellettuali delle donne.

In un seconda fase, Bernardini si trasferisce in Sicilia, sposa Capuana e, pur mantenendosi saldamente legata ai motivi e ai temi peculiari alla sua scrittura, inizia una cooperazione più stretta con il marito che la porterà a scrivere per il teatro siciliano, a collaborare con la compagnia di Nino Martoglio e con il mattatore Angelo Musco. È di questo periodo l'atto unico *Ammatula!*, composto in autonomia in dialetto siciliano dalla scrittrice umbra e rappresentato per la prima volta negli USA e a Cuba dalla compagnia di Mimì Aguglia nel 1909. Dopo questa esperienza, Bernardini non scriverà più in dialetto catanese, ma comporrà delle commedie in italiano che Capuana trasporrà poi in dialetto.

Infine, nel periodo del declino, successivo alla morte di Capuana, Bernardini, rimasta sola e strozzata dai debiti, impossibilitata a mantenersi esclusivamente attraverso la sua attività di scrittrice, ha gestito, con diversa fortuna, il patrimonio letterario del marito, non rinunciando, però, a continuare a pubblicare sia per la narrativa⁶³ che per il teatro⁶⁴ sino a tarda età sia in volume che su giornali e riviste.

⁶² A. BERNARDINI, *Duello*, in EAD., *Le spine delle rose*, Roma-Torino, Roux e Viarengo, 1905, 165.

⁶³ Oltre alle già citate raccolte di novelle degli anni Venti, *La Signora Vita e la Signora Morte e Marionette da salotto*, ricordiamo il romanzo breve *Un uomo di ieri*, Palermo, Sandron, 1922; ora a cura e con saggi di D. Marchese, Collana «Una, nessuna e centomila», Catania, Algra Editore, 2024; e i racconti per l'infanzia *Regalucci a Betty*, illustrazioni di Aurelio Caffonara, Collezione «Il Rosaio», Palermo, Sandron 1919.

⁶⁴ A. BERNARDINI CAPUANA, *Rivelazioni*, atto unico, Napoli, Tirrena, 1920 c.a., 15-18.

È di questo periodo l'atto unico *Rivelazioni*.⁶⁵ Diviso in tre scene, la *pièce* è ambientata in un salotto borghese della Capitale. Lella Bembi, abbandonata dalla madre che si è risposata, vive con gli zii, Vittoria e Paolo Bembi con i quali ha un rapporto ambivalente («io non sono la giovane nipote protetta e amata; Sono la dama di compagnia, la segretaria particolare; un bel nulla, insomma»). Un giorno confida all'amico di famiglia, Luca Violani, di essere preoccupata per la zia che ha visto piangere turbata. Dopo una serie di confronti, prima tra zia e nipote, poi tra Paolo e Luca e, infine, tra moglie e marito, si scopre una verità scomoda che rischia di mettere in crisi la serenità coniugale. In gioventù Paolo ha avuto una figlia, Giulia, che adesso, passati gli anni, è rimasta senza protezione dal momento che il patrigno, al quale era stato fatto credere che la piccola fosse sua, ha scoperto l'inganno e, per vendicarsi della moglie, ha donato la sua ingente fortuna ad un orfanotrofio. Ora che la madre è in pericolo di vita perché ha tentato il suicidio per vergogna, sta a lui prendersi la responsabilità della bambina. Paolo, in un primo momento, vorrebbe nascondere il penoso frangente alla moglie ma, messo alle strette, le confessa tutto. Vittoria, dapprima sospettosa e spaventata, comprende la situazione ed è ben disposta ad accogliere la piccola Giulia come loro figlia. L'atto unico mostra una maggiore maturità e scioltezza da parte di Bernardini, pur riproponendo i temi a lei cari: l'abbandono genitoriale con la conseguente dipendenza dei figli da benefattori veri o presunti; la mancanza di comunicazione tra uomo e donna che rendono difficile la realizzazione dell'amore assoluto, scevro da infingimenti e segreti; la maternità come supremo atto d'amore, specie se frutto di una scelta consapevole.

Adelaide Capuana Bernardini si spegne il 2 novembre 1944, a Catania, a settantadue anni, lasciando la testimonianza di una scrittura per il teatro aperta alle sperimentazioni, di una maturazione come poetessa, narratrice e drammaturga che dalle esperienze giovanili, occhiegianti all'imperante dannunzianesimo, ha man mano trovato una sua strada, ritornando sui temi a lei cari con un'ottica via via più moderna e nutrita dai tanti stimoli che le venivano dai contatti con i principali scrittori e le principali scrittrici del suo tempo.

⁶⁵ Reperito di recente, se ne riporta la trama quale testimonianza del costante interesse di Bernardini per la scrittura teatrale e della persistenza di motivi e stilemi che ne hanno contraddistinto l'opera fino alla sua ultima stagione.

DANIELA CAVALLARO
Oakland University

*Paola Riccora per Raffaele Viviani: Fine mese**

La commediografa Paola Riccora (pseudonimo di Emilia Vaglio, 1884-1976) ha raggiunto la popolarità negli anni Trenta grazie a una serie di commedie scritte per la compagnia dei tre fratelli de Filippo. Questo articolo esamina invece la commedia Fine mese, scritta per la compagnia di Raffaele Viviani e portata in scena in tutta Italia nel 1937 con grande successo. Analizzando la trama e i personaggi dell'opera, l'articolo mette in evidenza come Riccora abbia saputo rispondere alle corde del teatro di Viviani, mescolando riso e tragedia, e portando in scena un gran numero di personaggi a specchio della vita napoletana dell'epoca. L'articolo include inoltre una discussione delle messe in scena del 1937 e 2018, e conclude sottolineando punti di contatto e differenza con altre opere di Paola Riccora.

1. Introduzione: Paola Riccora oltre i de Filippo

«La donna che lanciò i de Filippo»:¹ così è stata definita la commediografa Paola Riccora nel 1980, pochi anni dopo la sua morte.² È stata infatti proprio una delle commedie che Riccora ha scritto per la Compagnia Umoristica de Filippo, *Sarà stato Giovannino* (1933), a permettere ad Eduardo di far scoprire il suo talento artistico al di là del puro comico.³ «Fu la commedia *Sarà stato Giovannino* di Paola Riccora che rivelò per la prima volta Eduardo attore di possibilità drammatiche», spiega Vittorio Viviani.⁴ Recensioni dell'epoca sottolineano la commozione e sorpresa del pubblico per «la rivelazione di un grande attore. [...] la consacrazione di un trionfo»;⁵ «S'è visto questo: la commozione del pubblico era diventata così intensa e ha detto – Ma questo non è soltanto un grande comico, è un grande artista!».⁶

* Prendo in prestito il titolo con cui la commedia è stata riproposta nel 2018: «Riccora per Viviani: *Fine mese*».

¹ V. PALIOTTI, *Sono Eduardo, scrivetemi qualcosa*, «Il mattino illustrato», 1º novembre 1980, 37. Paliotti ha scritto su Riccora anche all'interno del suo libro *Mi disse Napoli*, Napoli, ciesseti, 1984, nel capitolo intitolato ... e la donna che lanciò Eduardo, 35-48.

² Su Paola Riccora, pseudonimo di Emilia Vaglio (1884-1976), si veda la biografia di M. GRIFI, *Chiamatemi Paola Riccora. Come una signora dell'alta borghesia napoletana diventò una commediografa di successo*, Napoli, Ilmondo disuk, 2016.

³ Oltre a *Sarà stato Giovannino*, Riccora ha scritto per i de Filippo *Angelina mia!* (1934), *La bottega dei santi* (1935), *Lontananza* (1936), e *Io e te* (1937), che è stata poi portata in scena da Dina Galli. Sulla collaborazione fra Riccora e i de Filippo, si veda A. OTTAI, *Come a concerto. Il Teatro Umoristico nelle scene degli anni trenta*, Roma, Bulzoni, 2003, 94-108; GRIFI, *Chiamatemi...*, 15-16, 22-24, 27-34 e 47-56. Su *Sarà stato Giovannino*, si veda D. CAVALLARO, *Italian Women's Theatre, 1930-1960: an anthology of plays*, Bristol, Intellect, 2011, 25-34; e G. SCOGNAMIGLIO, *Sarà stato Giovannino, da una richiesta sagace di Eduardo De Filippo a Paola Riccora: «voglio 'na commedia, donna Paola»*, in «Rivista di studi teatrali» 12 (2019), 57-68; su *La bottega dei santi* si veda D. CAVALLARO, *Before Filumena: Paola Riccora's Neapolitan prostitutes*, «Italica» 92.1, (2015), 43-61.

⁴ V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida editori, 1992, 802.

⁵ P.D.F., «Ambrosiano», 28 marzo 1934.

⁶ «Scena Italiana», 20 ottobre 1933. Si veda anche C.C., *Sarà stato Giovannino; tre atti di Paola Riccora*, «Il Messaggero», 4 febbraio 1933: la commedia «dà modo ad Eduardo De Filippo di presentarci un'interpretazione di profonda e intensa forza artistica»; R.S., *Sarà stato Giovannino, commedia in 3 atti di Paola Riccora*, «Corriere della Sera», 28 marzo 1934: «Eduardo «s'è fatto largo [...] con una passione, con uno spasimo, di tanta vibrazione e di tanta semplicità, che fu interrotto da un grande applauso, che si ripeté poi nove o dieci volte»; C.L., *Sarà stato Giovannino di Paola Riccora all'Odeon*, «Sera», 28 marzo 1934: Eduardo «ha saputo esprimere [...] la sofferenza di una creatura, con accenti drammatici così strazianti, con vibrazioni così potenti da conquistarsi di pieno diritto uno fra i posti di eccezione sulla nostra scena drammatica»; All'Uaddan *Sarà stato Giovannino, «Avvenire di Tripoli»*, 8 novembre 1936: Eduardo «ha dato un'interpretazione sublime, in cui la sua arte si è spiegata in una gamma di sfumature».

Le affermazioni teatrali di Paola Riccora non si fermano alla collaborazione con i de Filippo.⁷ Nel 1937 viene rappresentata in tutta Italia *Fine mese*, una commedia in tre atti che Riccora scrive per l'attore-autore-regista-capocomico-impresario-compositore napoletano Raffaele Viviani (1888-1950). Come spiega Valentina Venturini, verso la fine degli anni Trenta Viviani, considerato ormai un «autore scomodo»,⁸ comincia a portare in scena non solo opere scritte da lui stesso, ma anche testi di altri autori «vicini alle corde del suo teatro»:⁹ *L'ammalato immortale* da Molière nel 1936; *Miseria e nobiltà* di Eduardo Scarpetta e *Chicchignola* di Petrolini nel 1940; e appunto *Fine mese* di Paola Riccora nel 1937.¹⁰ Quali sono le ‘corde’ del teatro di Viviani? Giorgio Taffon nota come nella sua attività di autore e di attore, Viviani abbia creato «una profondità di campo che permise di portare in evidenza più strati complanari: quello comico, e assieme quello tragico; come pure quello grottesco e quello espressionistico; quello crepuscolare e sentimentale».¹¹ Secondo Venturini, le caratteristiche principali del teatro di Viviani includono «l'incombere della catastrofe dal principio alla fine del lavoro, e [...] La compresenza di comico e tragico che è caratteristica della realtà napoletana, o meglio questo comico quasi smaccato che ad uno sguardo ravvicinato si rivela invece intriso di tragedia».¹² Sulla presenza della tragedia in Viviani, è ancora più esplicito Enrico Fiore: «con Viviani si tratta di teatro classico in senso proletario: e in altri termini, con quest'autore accade [...] che lo stesso tipo di problematica e di passioni dei tragici greci sia vissuto non da personaggi nobili, re o cortigiani, ma da personaggi del popolo».¹³

Fine mese – commedia degli inganni in cui un genitore si finge ricco per permettere alla figlia di fare un ottimo matrimonio – sembrerebbe a prima vista non allinearsi con le corde tragiche del teatro di Viviani. Una trama simile era stata portata sugli schermi cinematografici da Frank Capra nel 1933, con il titolo *Lady for a day* (in italiano *Signora per un giorno*).¹⁴ La protagonista del film, che si svolge a New York, è una mendicante che ha fatto crescere la figlia in Spagna e le ha fatto credere di essere una signora dell'alta società. Quando la ragazza vuole presentare la madre al fidanzato e al futuro suocero, un conte spagnolo, tutta la facciata accuratamente costruita durante gli anni rischia di crollare. Fortunatamente un gangster di buon cuore, convinto che la mendicante gli porti fortuna, decide di aiutarla e farla apparire elegante, ricca e raffinata per i pochi giorni della permanenza della figlia a New York. Alla fine del film, dopo aver ascoltato la confessione del gangster, invece di rivelare l'inganno le maggiori autorità della città decidono di partecipare alla messinscena e intervenire alla festa per i fidanzati. Il film si chiude con la partenza della ragazza, del fidanzato e del futuro suocero, fra lacrime e abbracci.

⁷ Paola Riccora vede la sua fama di drammaturga crescere proprio grazie ai de Filippo, come lei stessa riconosce in una lettera a Eduardo del 29 marzo 1935, citata in OTTAI, *Come a concerto...*, 107: «grazie a questi miei due lavori che hanno avuto la fortuna di piacervi e la gioia della vostra recitazione, io mi sono conquistato nel mondo dell'arte, dopo venti anni di lavoro, (e di quale e quanto lavoro), dopo palpitì, ansie, preoccupazioni, un piccolo posto e vi sono grata di avermelo procurato».

⁸ V. VENTURINI, *Raffaele Viviani. La compagnia, Napoli e l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2008, 289.

⁹ ID., *Viviani, Raffaele*, «Dizionario Biografico degli Italiani» - Volume 100 (2020) https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaele-viviani_%28Dizionario-Biografico%29/.

¹⁰ ID., *Raffaele Viviani...*, 290, aggiunge che nelle stagioni teatrali in cui porta in scena lavori di altri autori, Viviani usa l'opportunità per proporre o riproporre alcune delle sue opere. Per esempio, a Reggio Emilia, dopo *Fine mese*, Viviani rappresenta i suoi tre atti *L'ultimo scugnizzo*, «Il sole fascista», 22 ottobre 1937.

¹¹ G. TAFFON, *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900: tecniche, forme, invenzioni*, Roma, Laterza, 2005, 7.

¹² VENTURINI, *Raffaele Viviani...*, 122.

¹³ E. FIORE, *E la tragedia uscì dalla reggia*, in *Viviani*, Napoli, Pironti, 2001, ora alla pagina <https://www.controscena.net/enricofiore2/?p=3690>.

¹⁴ La trama del film era adattata dalla storia *Madame La Gimp* di Damon Runyon. Capra stesso ha poi girato un remake del suo film nel 1961 con il titolo *Pocketful of Miracles* (in italiano, *Angeli con la pistola*).

Proprio considerando come il *topos* del “finto ricco”¹⁵ potrebbe essere svolto secondo gli schemi tipici di una commedia sentimentale e degli inganni, mi sono trovata a riflettere su come invece, nella sua costruzione della trama, dei personaggi, e del finale, Riccora si sia allontanata dalle convenzioni di una commedia per assumere toni decisamente più drammatici, in linea con le opere di Viviani di quegli anni. In questo articolo, quindi, mi propongo di analizzare *Fine mese* evidenziando in particolare come Riccora abbia utilizzato un impianto drammaturgico classico, e la compresenza di comico e tragico, per rispondere alle esigenze e allo spirito del teatro di Viviani. Concluderò considerando le messe in scena del testo del 1937 e del 2018.

2. *Fine mese*: il testo

Mariagiovanna Grifi scrive che la commedia è stata composta in dialetto napoletano e successivamente tradotta in italiano.¹⁶ Il testo italiano è stato pubblicato su rivista due volte, nel 1938 e nel 1962.¹⁷

La struttura in tre atti di *Fine mese* corrisponde ai tre momenti di sviluppo dell'azione: esposizione della situazione, peripezia, e catastrofe. Il primo atto ci mette a conoscenza dei personaggi e della loro realtà presente.

All'inizio del primo atto di *Fine mese*, gli aggettivi ‘modesto’, ‘povero’ e ‘misero’ sono ripetuti più volte per definire l'abitazione e lo stile di vita dei protagonisti, Mariano e Amalia Castronuovo.¹⁸ Le indicazioni di scena descrivono la loro casa come «una modesta casa di povero impiegato»; «la mobilia è meno che modesta: un divano logoro, sul davanti, un tappeto stinto sulla tavola da pranzo [...], qualche mobile in cattivo stato e qualche sedia, qualche poltrona sgangherata». Amalia stessa entra in scena «vestita modestamente». D'altra parte, continuano le indicazioni di scena, si nota un contrasto tra la modestia della casa e l'attenzione con cui il povero ambiente viene curato: «Tutto però è in ordine: segno evidente che una mano premurosa si dà invano da fare per rendere meno triste e squallida la misera casa».¹⁹ Allo stesso modo, l'inizio dell'azione sottolinea come pur nella loro povertà, i Castronuovo si astengano dal fare grossi debiti e ripaghino coscienziosamente ogni mese tutte le fatture e i conti rimasti in sospeso. Come il titolo suggerisce, la commedia si apre proprio il 27 del mese, il giorno in cui Mariano riceve lo stipendio mensile dalla banca in cui lavora, e riceve poi le visite di tutti i creditori che aspettano anche loro il 27 per venir pagati: il pizzicagnolo, il sarto, il macellaio, il ragioniere, e il padrone di casa per l'affitto. I pochi biglietti di banca che Mariano riceve di stipendio, dice, «passano così rapidamente dalla cassa al portafoglio, e dal portafoglio ai creditori, che non potrei nemmeno descrivere come son fatti!».²⁰

¹⁵ Sul *topos* del finto ricco si veda la pagina <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php>Main/MockMillionaire>.

¹⁶ GRIFI, *Chiamatemi...*, 69.

¹⁷ P. RICCORA, *Fine mese*, «Il dramma», 237 (1938), 4-27; EAD., *Fine mese*, «Ridotto», 4 (1962), 19-42. I due testi sono identici, a parte le indicazioni iniziali sul tempo e luogo in cui si svolge l'azione: «In casa Castronuovo, oggi» (EAD., *Fine mese* [1938]..., 4) nell'edizione del 1938, e «A Napoli, 1938» (EAD., *Fine mese* [1962]..., 19) nell'edizione del 1962. In questo articolo cito dall'edizione a stampa del 1962.

¹⁸ Tutte le recensioni della messa in scena del 1937 si riferiscono al protagonista con il nome di Salvatore Castronuovo. Non è chiaro perché Riccora abbia deciso di cambiare il nome da Salvatore a Mariano per il testo a stampa.

¹⁹ EAD., *Fine mese* [1962]..., 19.

²⁰ Ivi, 22.

I coniugi Castronuovo limitano al massimo le spese, quasi non mangiano carne,²¹ non si concedono un cinema, ma farebbero qualsiasi cosa pur di far felice la figlia Mariella. Quel particolare 27 del mese in cui si svolge il primo atto è importante per Amalia e Mariano non solo per l'arrivo dello stipendio, ma anche per il ritorno a casa di Mariella dopo una gita a Roma di qualche settimana.²²



Fig. 1. Luisella Viviani (Amalia), Olga Raspantini (Mariella) e Raffaele Viviani (Mariano) in una scena di *Fine mese*. Biblioteca Nazionale di Napoli, Raccolta Viviani. Su concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli.

Mariella racconta orgogliosa di aver visitato monumenti, chiese, strade, teatri (dove ha visto il re, la regina e il duce), ma anche di aver conosciuto un giovane «elegante, istruito, distinto»²³ di cui si è innamorata:

MARIELLA – Vuole sposarmi! [...] me l'ha detto, me l'ha giurato, e mi ha promesso che appena gli sarà possibile verrà a Napoli per parlare con voi! [...] Un sogno, papà mio, un sogno meraviglioso!

MARIANO – (*arrivito*) [...] Ho paura che sia proprio un sogno e che bisogna svegliarsi!... [...]

²¹ Mariano spiega al macellaio che mentre lui e la moglie non dovrebbero mangiare carne, la figlia «è una ragazza delicata, ed ha bisogno del pollo, dell'arrosto, di tutte quelle piccole cose che servono a rinvigorire una natura giovane e delicata», EAD., *Fine mese* [1962]..., 23.

²² Le indicazioni di scena del secondo atto specificano che sul muro si vede «un calendario che segna il 27 giugno dell'anno in corso», ivi, 27. Il primo atto si svolge un mese prima, e il terzo tre mesi dopo.

²³ Ivi, 26.

AMALIA – (*annientata*) Come puoi credere che bello, giovane, ricco com’è, venga qua per sposarti?²⁴

Il primo atto, che ha mostrato le modestissime condizioni di vita dei Castronuovo, si chiude sul pianto di Mariella, che rivedendo il misero appartamento «scoppia in singhiozzi, come se la realtà delle cose l’avesse realmente destata dal suo bel sogno», e la promessa del padre: «Mariella! Non piangere, tesoro, non piangere, per carità!... Tutto si accomoderà, vedrai! Lascia fare a me, lascia fare a papà tuo!...».²⁵ È da questa promessa di Mariano che si sviluppa il conflitto della commedia.

Il secondo atto è quello della peripezia, cioè «l’improvviso e inaspettato mutamento della situazione da un determinato stato allo stato contrario».²⁶ Le indicazioni di scena ad apertura del secondo atto esplicitano questo mutamento, suggerendo che Mariano sia riuscito ad adempiere alla promessa fatta a Mariella: «*La stessa scena del primo atto. Ma le pareti sono attintate di fresco e la mobilia è tutta nuova e fiammante. Sulla tavola è un bel tappeto dai colori vivaci, il divano è ricoperto di stoffa nuova, le poltrone raddrizzate e ricoperte anch’esse;*» «*sul davanzale del terrazzino, assolutamente spoglio nel primo atto, ora sono allineate alcune piante fiorite. E pendono a una finestra, due belle tende alla moda.*» «*[T]utto un insieme,*» concludono le indicazioni di scena, «*che lascerebbe supporre un improvviso colpo di fortuna.*»²⁷ L’espressione «lascerebbe supporre» è la chiave del secondo atto, in cui Mariano, pur senza dichiararlo esplicitamente, lascia supporre di essere diventato improvvisamente ricco. Invece del modesto quarto di telline comprato per la cena serale all’inizio del primo atto, nel secondo atto lo vediamo entrare in scena «carico di pacchetti»²⁸ contenenti soprammobili mirati a far buona impressione sui visitatori, e pronto a firmare un contratto per l’acquisto a rate dei mobili nuovi che vediamo sulla scena. Si può intuire che durante il mese passato Mariano ha permesso che il padrone di casa facesse lavori di restauro nell’appartamento, cosa che gli aveva proibito nel primo atto per non dover poi pagare un affitto mensile più alto. In quanto agli altri debiti, Mariano si è assicurato di pagare le rate dei nuovi fornitori, e adotta un piano per tenere lontani quelli che lo conoscono come onesto e puntuale: fa venire su la portinaia del palazzo, le ‘lascia supporre’ di aver avuto un’eredità o una vincita di una lotteria, le dà una mancia e le chiede di non far salire «nessuno dei soliti amici di fine mese».²⁹ Mariano spera che le voci diffuse dalla portinaia gli consentiranno di tenere a bada i numerosi creditori e il padrone di casa per il tempo necessario a fare un’ottima impressione sulla famiglia del fidanzato di Mariella, e poi a tempo debito – il più tardi possibile – celebrare le nozze.

In questo atto Mariano assume il ruolo di ‘arteфice magico’, di colui che fa apparire la realtà diversa da quella che è. Proprio a una magia, come per mano delle fate delle favole, si riferisce Mariella quando vede la casa trasformata nel secondo atto:

MARIELLA – Sembra un racconto delle Mille e una notte!... Questa povera casa mia, per ricevere il principe azzurro, si è trasformata come per incanto, sotto la bacchetta magica di un mago. E questo mago sei tu, papà mio!³⁰

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ Ivi, 27.

²⁶ *Peripezia*, «Vocabolario on line Treccani», <https://www.treccani.it/vocabolario/peripezia/>.

²⁷ RICCORA, *Fine mese* [1962]..., 27.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ Ivi, 30.

³⁰ Ivi, 31.

Mariano invece usa un'altra metafora: non l'incantesimo delle fiabe che trasforma la realtà, ma il teatro, che fa apparire vere cose che vere non sono.³¹ E così, per esempio, a una ragazza assunta come cameriera fa mettere il grembiulino e la crestina, come hanno le tipiche cameriere a teatro, e invita la moglie a recitare insieme a lui nel loro nuovo ruolo di famiglia benestante, con un appartamento con bei mobili e anche una cameriera:

MARIANO – (*Mette la cuffietta a Giulia*) Lo vedi come stai bene?... (*Poi, ad Amalia*) Capisci?... Si acquista una certa linea!... A teatro tutte così!...

AMALIA – Ho capito!... E allora: giacché diamo una rappresentazione...

MARIANO – Cominciamo a recitare!³²

La recita di Mariano ha successo per tutto il secondo atto: i fornitori non solo non richiedono il saldo dei conti, ma addirittura gli offrono omaggi, come si fa per i «clienti di riguardo»;³³ e il temutissimo padrone di casa non viene ad esigere l'affitto, ma a richiedere in modo particolare che Mariano non pensi a cambiare casa. Il problema è che la famiglia del fidanzato vuole che le nozze siano celebrate entro tre mesi, obbligando Mariano ad aumentare le spese (il corredo, l'abbigliamento, la festa) e a non poter ripagare le rate dei mobili, dell'affitto e degli altri acquisti.

Nel terzo atto, la scena non è più l'interno della casa dei Castronuovo, dove i cambi avvenuti alla mobilia e all'ambiente lasciavano supporre un improvviso colpo di fortuna. Il terzo atto si svolge invece sulla terrazza della casa: in gran parte dell'atto osserviamo la situazione dall'esterno, cioè dal punto di vista di altri personaggi – quelli che avevano contribuito all'apparente avanzamento finanziario e sociale di Mariano Castronuovo e che adesso sono testimoni o artefici della sua caduta.

Il terzo atto infatti è quello della catastrofe; uso la parola catastrofe nel suo significato letterale, di capovolgimento, movimento dall'alto verso il basso.³⁴ Nel terzo atto, il «castello di carte alto come la torre Eiffel»³⁵ messo su grazie alla fantasia e alla chiacchiera della portinaia sta per crollare. È la portinaia stessa che elenca alla cameriera, proprio il giorno del matrimonio, gli enormi debiti accumulati da Mariano, a cominciare da quelli fatti per il corredo di Mariella:

CARMELA – Non sai che non hanno pagato nessuno?... Hanno dato soltanto un piccolo acconto alla sarta, e un altro alla modista, e la povera signora, che ha lavorato la biancheria, non ha avuto nemmeno un centesimo! [...] Tu c'eri quando il signor Castronuovo mi raccontò l'affare dell'eredità? [...] Mi fece credere tante cose: “L'eredità, lo zio d'America, il premio della lotteria...” e io, ingenua, che ho creduto tutto! E parlavo cogli altri!³⁶

La portinaia, che si dichiara innocente dell'inganno, prevede che i creditori non si accontenteranno più di aspettare. Infatti i creditori e gli ufficiali giudiziari arrivano a casa di Mariano proprio durante la festa di nozze. Nel terzo atto, dunque, Mariano non può più recitare la parte del ricco. Non gli

³¹ Mariano insiste sulla metafora teatrale anche quando, al timore dell'arrivo del padrone di casa a riscuotere l'affitto, «cadendo a sedere di colpo, un po' comico, un po' tragico», esclama: «L'ombra del commendatore!...», ivi, 29, in riferimento alla resa dei conti nel finale del *Don Giovanni* di Mozart.

³² Ivi, 29.

³³ Ivi, 31.

³⁴ *Catastrofe*, «Vocabolario on line Treccani», <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/catastrofe/>. Mariano stesso usa la parola ‘catastrofe’ nel terzo atto, RICCORA, Fine mese [1962]..., 37, sperando di riuscire a posticiparla per almeno un paio d'ore.

³⁵ Ivi, 31.

³⁶ Ivi, 36.

rimane che confessare la verità, ammettere di aver fatto pazzie negli ultimi mesi, e implorare i creditori che gli diano solo ancora un paio d'ore prima di sequestrare i mobili e tutti gli altri beni. In questo terzo atto, sono i creditori e gli ufficiali giudiziari che recitano: accettano di recitare il ruolo di invitati al matrimonio, presentati come colleghi di lavoro di Mariano, e ricevono come gli altri invitati gelati, dolci e persino i confetti dalla sposa

MARIANO – (*in orgasmo*) Vi raccomando!... Vi supplico, vi scongiuro: fate che nessuno capisca chi siete! [...] In fondo non vi ho chiesto che un'ora sola! Voglio intanto offrirvi un gelato, voglio farvi prendere parte alla mia festa [...] soltanto per farvi passare facilmente quest'ora, questa mezz'ora forse!... Finito tutto, farete quello che riterrete più opportuno!³⁷

Quando finalmente gli sposi e gli invitati lasciano la casa, e Mariano e Amalia salutano dal balcone la figlia che parte, si consuma l'ultima parte del dramma. Mariano è ben consci dell'identità degli 'ospiti' che sono rimasti sulla terrazza durante la festa, ma Amalia no. Così, dopo che Cenerentola se n'è andata con il suo principe azzurro, finisce l'incantesimo; quelli che Amalia credeva colleghi di lavoro del marito si trasformano invece in creditori, ufficiali giudiziari, pronti a sequestrare la mobilia, la biancheria, lasciandoli in una situazione di totale miseria. Marito e moglie rimangono dunque insieme ma presi da due visioni diverse:

MARIANO – Ritireranno i mobili, sono nel loro diritto!... E l'altro sequestrerà il resto per conto del proprietario!... Che me ne importa!... Facciano pure quello che vogliono!... (*E si assenta, seguendo ancora, con lo sguardo, il punto in cui ha visto sparire, in macchina, la sua creatura.*)³⁸

³⁷ Ivi, 38-39.

³⁸ Ivi, 42.



Fig. 2. Raffaele e Luisella Viviani nel finale di *Fine mese*. Biblioteca Nazionale di Napoli, Raccolta Viviani. Su concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli.

Mariano continua ad immaginare la figlia che sta viaggiando verso Roma nella sua automobile, si appresta ad entrare nella sua casa di lusso e a partire per il viaggio di nozze, e ignora l'angoscia di Amalia che «*in orgasmo*», «*tremante*», «*angosciata*», «*con un singhiozzo soffocato*»³⁹ (p. 42) lo vorrebbe riportare alla situazione presente:

AMALIA – (scoppiando in lagrime) Mariano, ascoltami! Se quella gente ci sequestra tutto, come faremo noi?... Come faremo?... (Gli mette una mano sulla spalla e lo scuote, come per farlo rientrare nella realtà delle cose).⁴⁰

Il finale vede marito e moglie che piangono insieme, lui che inseguì il suo sogno, lei che vede distrutta la loro vita. Le indicazioni di scena esplicitano i sentimenti contrastanti che accompagnano i coniugi:

MARIANO – (le prende la mano, dolcemente, se la stringe al cuore, e, con un singhiozzo, esclama con tanta tenerezza nella voce) Com'era bella, è vero? Com'era bella vestita da sposa!... AMALIA – (gli scivola accanto singhiozzando)

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

MARIANO – (appoggia il suo capo, stanco di tante lotte, a quello curvo di lei, e uniscono in un pianto convulso la loro gioia ed il loro dolore).⁴¹

3. Fine mese: i personaggi

Il lieto fine che ci si aspetta in una commedia arriva per Mariella che riesce a sposare il suo ricco fidanzato. Ma il centro dell'opera non è mai stata Mariella. Il vero protagonista è Mariano Castronuovo, il mago, l'attore, l'uomo che sacrifica tutto se stesso – persino i suoi principi morali e, alla fine, la sua sanità mentale – per la felicità della figlia. In una vera commedia, arrivati sul punto di sfiorare la catastrofe, sarebbe intervenuto un evento positivo che avrebbe cambiato davvero le sorti di Mariano e Amalia Castronuovo. Così succede alla fine di *Giorno di nozze*, film tratto nel 1942 da quest'opera, in cui Mariano si vede improvvisamente e contro ogni aspettativa arricchito proprio dal suo ricco consuocero.⁴² Nel finale dell'opera teatrale, al contrario, Mariano appare staccato dalla realtà circostante, ignorante o incurante di quello che sta succedendo intorno a lui, del sequestro giudiziario che lascerà lui e la moglie in rovina, e invece inseguì il sogno della figlia felice, un po' come Luca Cupiello che inseguì la sua visione della famiglia perfetta nel presepe, e non si rende conto della distruzione della famiglia riunita intorno al suo letto di morte.

Nel personaggio di Mariano, dunque, si possono riscontrare alcuni elementi tipici della tragedia che, come discusso anteriormente, molta critica ha rilevato nel teatro di Raffaele Viviani. Mariano viene infatti connotato con una sorta di *hybris* che si addice più a un eroe tragico che a un protagonista di commedia degli inganni. «*Hybris* si riferisce ad arroganza o eccessivo orgoglio, che spesso porta a una situazione di catastrofe. Implicito in gran parte dei miti greci, il concetto di *hybris* ha ricevuto l'espressione più completa nella tragedia greca. Tipicamente, un eroe tragico attraversa una serie di sviluppi emotivi / psicologici, che includono *korsos* (eccesso), *hybris* (orgoglio, arroganza), e *ate* (rovina, distruzione)».⁴³ *Hybris* «è spesso considerata *conditio sine qua non* dell'eroe tragico, la cui presunzione nel crearsi il proprio destino provoca un'inevitabile punizione».⁴⁴

L'orgoglio di Mariano viene messo in evidenza già dal primo momento in cui appare in scena, seccato con la moglie che gli ha fatto fare brutta figura gridando dal balcone:

MARIANO – (*viene dal fondo recando un pacchetto che sgarbatamente getta sul tavolo; [...] Intanto Amalia rientra*)

AMALIA – Ah, sei qui?... La signora Carmela ti ha date le telline?...

MARIANO – (*di cattivo umore*) Me le ha date!... Sono qui, sul tavolo!... Sono arrivato in tempo

per sentirti gridare dal balcone!... Quante volte debbo dirti che una signora non fa mai i suoi acquisti dal balcone, come una donnetta qualunque?... Sai bene che ciò mi urta e mi demoralizza!

[...] Potevi scendere in portineria e avere le telline, senza farmi arrossire.⁴⁵

Mariano comincerà a dimostrare eccesso dal secondo atto, quando decide di prendere a credito mobili e soprammobili, e non pagare l'affitto di casa, la sarta o i fornitori. Momenti del dialogo con

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² I titoli di testa del film dichiarano che la sceneggiatura è di Raffaello Matarazzo dalla commedia *Fine mese* di Paola Riccora, «Riduzione cinematografica dell'Autrice». La regia è dello stesso Matarazzo.

⁴³ D. SACKS, *Hubris*, in *Encyclopedia of the Ancient Greek World*, 3rd ed., Facts On File, 2015. La traduzione dall'inglese è mia.

⁴⁴ R.W. VINCE, *Hubris*, in *The Oxford Companion to Theatre and Performance*, a cura di Dennis Kennedy, Oxford University Press, 2011. La traduzione dall'inglese è mia.

⁴⁵ RICCORA, *Fine mese* [1962]..., 20.

la moglie rivelano che Mariano non si pone limiti, conta sull'aiuto di Dio, dell'imprevisto, della provvidenza, e si rifiuta di considerare le giuste preoccupazioni di Amalia:

MARIANO – Sono stato a fare delle commissioni, per completare l'ammobigliamento!
AMALIA – Ancora?... E che cosa hai comprato?...
MARIANO – Cioè: che cosa altro ho preso a credito?... [...]
AMALIA – (*preoccupata*) io ne avrei fatto a meno!... Se tu pensassi...
MARIANO – Pensare?... Tu scherzi?... Io non debbo pensare a quello che faccio!... Guai se ci penso!... Il Signore ci aiuterà!... [...]
AMALIA – (*di nuovo molto preoccupata*) Come faremo, Mariano mio?... [...] come faremo, Dio mio, come faremo?... A momenti saranno qui il panettiere, il salumiere, il padrone di casa, specialmente quello!...
MARIANO – (*turandole la bocca con la mano*) Zitta!... Non lo nominare!... [...] Perché mi torturi?... Ti ho detto che il Signore ci aiuterà, e vedrai che sarà così!... [...] d'oggi in poi giucheremo [al Lotto]! Lasceremo la porta aperta alla fortuna!...
AMALIA – Ci rimetteremo il resto, ho capito!...
MARIANO – Sei asfissiante!... Ma l'imprevisto tu, lo conti per nulla?... Che cosa ne sai di ciò che è capace di fare l'imprevisto? [...]
AMALIA – (*scoraggiata*) Non hai più la testa a posto, Mariano mio! Sei proprio impazzito!...
MARIANO – Forse!... Ma è meglio che ragioni da pazzo!... [...] (*s'ode il suono d'un campanello*) [...] È la bussata del proprietario!... [...] Fallo entrare!... Iddio m'ispirerà!⁴⁶

L'arroganza di Mariano si svela anche quando rifiuta di confidarsi con Amalia riguardo a quello che intende fare con i creditori: «ti prego di non discutere più! [...] Non ti dirò proprio niente!... Solamente ti prego di secondarmi e di non guastare i miei piani con osservazioni inutili!...».⁴⁷

Successivamente, dopo aver parlato con la portinaia, Mariano comincia a dimostrare quell'esaltazione che lo connoterà nel terzo atto:

MARIANO – (*con esaltazione*) [...] Convinciti, mia cara, che su questa terra non c'è che un solo dio, ed è il denaro! E tu vorresti che io mettessi in pericolo la fortuna di Mariella, per i miei scrupoli e le mie fisime?⁴⁸

Siamo qui al centro del secondo atto, al centro dell'opera; proprio in questo punto, Mariano svela la sua arroganza di eroe tragico. Smette di aspettare aiuto dalla divina provvidenza, decide di rinunciare ai suoi principi di onestà, e cerca di crearsi il proprio destino, affidandosi al dio denaro e alla portinaia.⁴⁹ E il piano di Mariano funzionerebbe, se l'opera terminasse con il secondo atto, quando alla fine il padrone di casa invece di reclamare l'affitto viene a chiedere a Mariano che non lasci l'appartamento. Nel finale dell'atto, Mariano identifica la portinaia nel ruolo di *deus ex machina* in grado di risolvere tutti i suoi problemi: «(*ad Amalia, ridendo convulsamente*) La portinaia, lo vedi?... Ha parlato la portinaia!». ⁵⁰

⁴⁶ Ivi, 28-29.

⁴⁷ Ivi, 30.

⁴⁸ Ivi, 29-30.

⁴⁹ Un successivo esempio di comportamento blasfemo da parte di Mariano avviene nel terzo atto, quando si rivolge a Dio per chiedere che capiti qualcosa di male a uno dei creditori: «LUIGI – Pregate il Signore che mandi un contrattempo al nostro direttore, che lo faccia ritardare fino alla partenza degli sposi e degli invitati!... MARIANO – Voglia Iddio che si rompa una gamba», ivi, 37-38. Mariano stesso più avanti ammette di aver detto delle «bestemmie», ivi, 38.

⁵⁰ Ivi, 39.



Fig. 3. Scena finale del secondo atto di *Fine mese*. Biblioteca Nazionale di Napoli, Raccolta Viviani. Su concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli.

L'arroganza di Mariano verrà punita nel terzo atto, portandolo, come si addice a un eroe tragico, a rovina e distruzione. E nel terzo atto la portinaia assume il ruolo di coro / oracolo, che rivela la situazione di Mariano e ne presagisce la fine catastrofica: «Vuoi che ti dica il mio pensiero? Qui la storia va a finir male! I creditori mormorano, minacciano, e, quando meno ce l'aspettiamo, sentiremo scoppiare la bomba!» (*ibidem*).⁵¹

Quando entra in scena nel terzo atto, Mariano viene descritto come «affannoso, allarmato, in orgasmo» «torturandosi», «come un pazzo», «fuori di sé», parlando «con esaltazione».⁵² Quando finalmente confessa la sua colpa ai creditori, è descritto come «pallido, febbrile, eccitatissimo»,⁵³ parla «quasi piangendo», «febbrilmente», della sua «tragedia» e della sua «follia».⁵⁴ La *hybris* di Mariano, insomma, viene punita, non solo riducendo lui e sua moglie alla miseria, ma anche portandolo a una specie di folle esaltazione da cui non sembra guarire alla fine. È la moglie che si rende conto di quello che sarà il loro destino, mentre Mariano rimane perso nel sogno della felicità di sua figlia. Amalia, che aveva promosso un'etica di moderazione, ed era stata tenuta all'oscuro dell'entità dei debiti accumulati dal marito, diviene vittima innocente dell'arroganza di Mariano e della sua punizione finale.

Mariano, dunque, è l'eroe tragico che viene punito per la sua *hybris* e allo stesso tempo la vittima sacrificale in favore della felicità della figlia. Ma Mariano non è l'unico personaggio imperfetto creato

⁵¹ Poco più tardi la cameriera Giulia ripete, senza capirle, le parole della portinaia, e uno dei creditori commenta: «Voce di popolo, voce di Dio!», ivi, 37.

⁵² Ivi, 37.

⁵³ Ivi, 38.

⁵⁴ Ivi, 39.

da Paola Riccora in questa commedia. Ciò che rende il finale ancora più tragico è che la figlia, per la quale Mariano ha perso la casa, la fede, il rispetto altrui e la sanità mentale, non sembra meritare questo sacrificio. Riccora infatti ha connotato Mariella come personaggio superficiale ed egocentrico, che causa la distruzione della vita dei genitori senza capire la portata e le conseguenze dei loro sacrifici.

Se consideriamo altre commedie in cui una ragazza povera si innamora di un uomo ricco e i genitori si fingono benestanti per favorirne il matrimonio, noteremo che la ragazza non è a conoscenza delle reali condizioni economiche della famiglia: in *Lady for a day*, per esempio, la mendicante Annie ha fatto crescere la figlia all'estero e le ha fatto credere di essere una ricca nobildonna; nel film *Giorno di nozze*, i genitori hanno mandato Mariella a studiare in un collegio di lusso fin da bambina, e lei non si è mai resa conto degli enormi sacrifici che la retta mensile del collegio richiede ai suoi genitori. In entrambe le commedie, dunque, la figlia è convinta di provenire da una famiglia più che benestante ed è giustificata nel pensare che potrà sposare un uomo ricco.

Questo non è il caso di Mariella in *Fine mese*, che si allontana da casa per solo 15 giorni. Al ritorno dal viaggio, mentre racconta delle sue avventure romane, Mariella è descritta come «*molto eccitata*» «come ubbriaca»,⁵⁵ «*eccitata, felice*», «*tremante per l'emozione*», «*esuberante*», «*sempre più eccitata e febbrale*».⁵⁶ Mariella dovrebbe essere ben conscia della situazione economica della famiglia, eppure è convinta di poter vivere in un sogno o in una favola. Significativa la sua reazione quando vede la casa trasformata nel secondo atto, e si riferisce al padre come a un mago con la bacchetta magica, ma poi non vuole sapere quali sacrifici comporti questo incantesimo:

MARIELLA – E questo mago sei tu, papà mio!... (*Poi, inconsciente*) Ma come hai fatto?... Dimmi, come hai fatto?...

MARIANO – Sono cose che non ti riguardano!...

MARIELLA – Hai ragione!... Se lo hai fatto, vuol dire che lo potevi!⁵⁷

E il terzo atto vede Mariella, sempre ignara degli eventi, distribuire confetti ai creditori e ufficiali giudiziari che poco dopo porteranno via tutti gli averi dei genitori, mentre le sue parole risuonano piene di ironia drammatica al pubblico che conosce la loro vera identità:

MARIELLA – (*dando un pacchetto a ciascuno*) Ecco una bomboniera per le vostre signore! Siete gli amici di papà, non è vero? [...] Ve lo raccomando! Adesso che io me ne vado, ha bisogno di compagnia! Non lo lasciate solo! Venite a trovarlo spesso!⁵⁸

⁵⁵ Ivi, 25.

⁵⁶ Ivi, 26.

⁵⁷ Ivi, 31. Mariella inoltre si comporta come se fosse lei l'unica persona ragionevole di casa, senza rendersi conto degli enormi sacrifici che i genitori stanno facendo per lei: «MARIELLA – non capisco perché non provvedi subito a fartene un altro [di abito] [...] E questa cravatta?... Spero che non metterai questa cravatta!... [...] (*disperata*) Ma è mai possibile!... È una rovina!... Che figura faresti?... Lo sapevo, lo sapevo!... Non pensate mai a nulla!... [...] Possibile che non dobbiate pensare mai alle cose più necessarie! Ah, se non ci fossi io, in questa casa!» (ivi, 31-32). La portinaia, che nel terzo atto, come già accennato, serve come coro / oracolo, si esprime in questo modo riguardo a Mariella: «Quella ragazza, per non farsi sfuggire il ricco partito, ha rovinato la casa», ivi, 36.

⁵⁸ Ivi, 41.



Fig. 4. Mariella distribuisce i confetti agli «amici di papà» nel terzo atto di *Fine mese*. Biblioteca Nazionale di Napoli, Raccolta Viviani. Su concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli.

L'incoscienza di Mariella riguardo ai sacrifici dei genitori non è l'unico elemento negativo del suo carattere. Paola Riccora ha introdotto nella sua commedia un intreccio secondario (che non era presente in *Lady for a Day* e non sarà utilizzato in *Giorno di nozze*), cioè la presenza di un giovanotto locale, Sandrino,⁵⁹ che è innamorato da sempre di Mariella e nel primo atto si confida con Mariano e Amalia per avere il permesso di sposarla. Sandrino funziona come origine di momenti comici tanto nel primo atto, quando la sua timidezza in presenza di Mariella quasi gli impedisce di parlarle, che nel secondo, quando è obbligato da Mariano a un rapido ed esilarante scambio di cravatte. Ma il personaggio di Sandrino serve soprattutto per presentare al pubblico altri aspetti negativi del carattere di Mariella, la quale nel primo atto si rifiuta di considerare l'affetto di Sandrino per lei: «(con subita ribellione) Ah, no, papà, no!... Per carità!... Sandrino?... Ma non sai nemmeno quello che dici?... Dovrei sposare Sandrino quando....».⁶⁰ Nel secondo atto poi lo tratta in modo sgarbato quando viene a portarle dei fiori, e praticamente lo caccia via di casa, dicendogli che non è il caso che si trattenga, lui estraneo, in una festa di famiglia.⁶¹ Le parole di Sandrino durante la festa di nozze – «oggi, in quel

⁵⁹ Fra le recensioni che ho letto, l'unica che nomini questo personaggio lo chiama «Filippetto» Aprile, e non Sandrino. D. P., *Il successo della Compagnia Viviani in "Fine mese", tre atti di Paola Riccori [sic]*, «Il solco fascista», 22 ottobre 1937.

⁶⁰ Ivi, 26.

⁶¹ Ivi, 32-33. Questo intreccio secondario serve anche a far vedere i piani che Mariano avrebbe messo in moto per un eventuale matrimonio di Mariella con Sandrino: «MARIANO [a Sandrino] – A me darete un po' di tempo, perché in questo momento non potrei accollarmi anche le spese di un corredo, con la scadenza a fine

salotto, avrei dovuto essere lo sposo!... E invece, eccomi qua, faccio l'invitato! [...] E il perché si capisce facilmente! Ha l'automobile, l'appartamento al centro di Roma, il conto corrente!... Io invece...»⁶² – suggeriscono che Mariella sia stata conquistata anche dallo stile di vita lussuoso che il fidanzato romano, al contrario di Sandrino, le può offrire.⁶³

Una nota finale riguardo agli altri personaggi: il teatro di Viviani è contraddistinto dalla presenza sul palcoscenico di numerosi personaggi, con attori che recitano più di un ruolo.⁶⁴ Diciassette sono i personaggi sulla scena in *Fine mese*, di cui alcuni appaiono solo in un atto: per esempio il macellaio e il garzone del pizzicagnolo nel primo atto, attori che probabilmente sarebbero tornati come ufficiali giudiziari nel terzo. Pur nelle loro brevi parti, anche i personaggi minori sono connotati in modo ben preciso: il macellaio insiste che la carne fa bene alla salute, checché ne dicano i medici; il garzone si mostra scortese verso Amalia, cliente che compra poco ma che è pignola riguardo alla qualità e ai conti; i due ufficiali giudiziari si danno arie di importanza, litigano fra loro su chi debba avere la precedenza nel sequestro dei beni, ma poi sono ben felici di assaggiare gelati e dolci durante la festa di nozze. La presenza di alcuni di questi personaggi sulla scena consente a Riccora di creare un panorama della società napoletana a più livelli: una borghesia benestante, impersonata dal padrone di casa e dal proprietario del negozio di mobili; la piccolissima borghesia di Mariano Castronuovo, modesto impiegato di banca; e le molte voci del popolo (macellaio, garzone, figlia dell'erbivendola trasformata in cameriera, portinaia, uscieri) che fanno da contorno alla sua vicenda.

4. La messa in scena di Raffaele Viviani

Dopo la prima milanese al Teatro Olimpia, fra settembre e dicembre 1937 Raffaele Viviani porta in scena *Fine mese* al Politeama di Como, allo Storchi di Modena, al Teatro Regio di Parma, al Mercadante di Napoli, e al Goldoni di Firenze.⁶⁵ Nella sua compagnia, oltre a Luisella Viviani nel

mese... Ti giuro che non ce la farei proprio, con un'altra scadenza. Debbo prima togliermi certe obbligazioncelle più urgenti. Tu, intanto, farai delle economie e, fra due o tre anni, cerimonia e confetti. Una cerimonia un po' meschina e pochi confetti, perché costano caro, ma, in compenso, gioventù e buona salute! E che crepi la miseria!», ivi, 24. Invece il futuro consuocero, nel secondo atto, propone di fissare la data del matrimonio per soli tre mesi dopo, e Mariano non ha il coraggio di spiegare che gli servirebbe molto più tempo per poter affrontare tutte le spese necessarie.

⁶² Ivi, 38.

⁶³ Anche nei due atti *Lo sposalizio* (1920), Viviani aveva portato in scena un matrimonio che si svolge alla presenza di un altro uomo innamorato della sposa, lasciato a favore di un fidanzato benestante. Vale la pena citare anche il finale di quell'opera, che si conclude con le lacrime dello sposo Vincenzino che ha scoperto che la donna che ha appena sposato è da anni innamorata di un altro. Il commento del professore di contrabbasso don Gregorio è altrettanto “stonato” quanto i commenti di Mariella agli «amici di papà»: «Cento di questi giorni! E sempre così per mille anni ancora, a fianco di quella bella sposina che vi adora! (*Vincenzino scoppia in un pianto dirotto*) Eh! Capisco tutta la bellezza di questo pianto! Questo pianto mi lusinga, perché vuol dire che le mie parole vi hanno commosso! [...] Auguri! Auguri e figli maschii!». R. VIVIANI, *Lo sposalizio*, in R. VIVIANI, *Teatro III*, Napoli, Guida editori, 1988, 199. Su *Lo sposalizio*, si veda G. DAVICO BONINO, *Introduzione*, in Viviani, *Teatro...*, 16-20; e G. POOLE, *Lo sposalizio di Raffaele Viviani*, in *Teatro e drammaturgia a Napoli nel Novecento. Bracco, Viviani, Eduardo, Patroni Griffi, Napoli città teatrale*, «Misure Critiche», 70-71 (1989), 59-66.

⁶⁴ VENTURINI, *Raffaele Viviani...*, 136.

⁶⁵ GRIFI, *Chiamatemi...*, 76. Grifi aggiunge anche una ripresa nel 1939 al teatro Valle di Roma. Oltre alla *tournée* elencata da Grifi, rimangono un annuncio e una recensione sul giornale politico locale di Reggio Emilia, «Il solco fascista». L'annuncio dello spettacolo al teatro Ariosto di Reggio Emilia specifica che la commedia è già stata portata in scena con successo anche al Carignano di Torino.

ruolo di Amalia e Olga Raspantini in quello di Mariella,⁶⁶ figurano Francesco Corbinci, Salvatore Costa, Arturo Gigliati, Ettore Novi, Alberto Girolino e Amalia Raspantini.⁶⁷

Alla prima milanese, «la commedia ha dato al pubblico dell’Olimpia un continuo piacere, una gentile ilarità, e, alla fine, una viva commozione», afferma il critico Renato Simoni.⁶⁸ Simoni elogia la «comicità sincera, proporzionata, calda di sentimento umano, entro la quale i personaggi si disegnano sempre più compiutamente e coloriscono la loro umile verità di felicissime screziature, ha un sostrato di affettuosa tristezza che ne accresce il valore. Il riso non è mai futile; è troppo vicino alle lagrime. Tanto è vero che alla fine della commedia son le lagrime che hanno il sopravvento».⁶⁹ Di Viviani Simoni sottolinea «una specie di rassegnazione, non inerte, anzi operosa, che ha dato alla sua interpretazione una singolare intensità psicologica». Insomma, un grande successo: «sei chiamate dopo il primo atto, otto dopo il secondo, sei o sette dopo il terzo. L’autrice venne evocata ripetutamente alla ribalta», conclude il critico.

Lo spettacolo arriva a Reggio Emilia sull’onda del successo di Milano e di Torino, dove la critica l’ha accolto «come un lavoro fatto di bontà e di sentimento, di commozione e di riso, come [...] tutti i lavori che formano il repertorio di Raffaele Viviani e della sua compagnia».⁷⁰ La recensione dello spettacolo è incentrata su Raffaele Viviani, in considerazione del fatto che «Qualunque sia l’autore che fornisce a Viviani il soggetto, o sia egli stesso l’autore che si fa la commedia e se la recita, la fisionomia sostanziale della sua arte rimane sempre quella». Viviani, secondo il recensore, è un ricercatore «della verità nella vita e della realtà» che «proprio allora che sembra intento a dire cose comuni e fare cose normali, [...] penetra invece in profondità, scava nel vivo dell’anima umana e ne trae significazioni che vanno al di là della contingenza, superano il momento e si concretano nel dominio dell’eterno». «La commedia», continua la recensione, «è tessuta con semplicità di linee, il dialogo è vivo, l’azione incisiva e penetrante», ma «si regge, si vivifica e s’innalza» soprattutto grazie all’arte di Viviani e della sua compagnia. La commedia è stata «vivamente applaudita alla fine di ogni atto», e il pubblico reggiano ha offerto a Viviani in particolare «manifestazioni di caloroso plauso e di schietta cordialità».⁷¹

Mentre le recensioni di Milano e Reggio Emilia puntano sulla fama di Raffaele Viviani e quasi non nominano l’autrice, a Napoli Paola Riccora aveva una fama già ben stabilita da anni. E infatti la recensione del «Mattino» di Napoli, relativa allo spettacolo al Teatro Mercadante, si riferisce lungamente a Paola Riccora, notando come l’autrice abbia «avuto la mano singolarmente felice nell’evocare, con una lievità di tocchi assai interessante, con un pudore di vibrazioni affettive pieno di mesta bontà, motivi di umanissimo fiato».⁷² La commedia è «chiara e suadente [...]: tutta nitida nei

⁶⁶ VENTURINI, *Raffaele Viviani...*, 222 cita un brano di una recensione che si riferisce in modo specifico a Olga Raspantini nel ruolo di Mariella: «da signorina Raspantini [...] ebbe il gaio candore e la grazia leggiadra che facevano le migliori attrici giovani, quando le attrici giovani non eran troppo impazienti di diventare prime donne».

⁶⁷ GRIFI, *Chiamatemi...*, 76.

⁶⁸ R. SIMONI, *Fine mese*, in *Trent’anni di cronaca drammatica*, Vol. IV, Torino, ILTE, 1958, 367-368. La recensione è datata 9 settembre 1937.

⁶⁹ Simoni rileva un solo difetto nella commedia, che si riferisce in parte al testo, in parte alla recitazione: «C’è un solo episodio che, a mio parere, va elaborato di più: quello della trasformazione degli uscieri in invitati. Occorrevano, in questa scena, movimenti e parole più concitati ed estrosi».

⁷⁰ Questa sera Raffaele Viriani con “Fine mese” di Paola Riccora, «Il solco fascista», 21 ottobre 1937. Il commento sul grande successo riportato a Milano proviene da un annuncio pubblicitario nella stessa pagina.

⁷¹ D. P., *Il successo....* La scarsa importanza riservata all’autrice viene confermata dal fatto che il suo nome viene sbagliato oltre che nel titolo della recensione, anche nel testo, dove appare come “Paolo Riccora”.

⁷² Fine mese di Paola Riccora, al Mercadante, «Il Mattino», 28 dicembre 1937.

suoi movimenti, nelle sue pause, nei suoi attacchi. Pensata con bontà, espressa con accenti semplici e dimessi, [...] arriva al suo significato conclusivo quasi senza parole». Non è impresa facile, continua la recensione, trarre poesia dalla vita quotidiana, dai sacrifici nascosti della povera gente. Ma «l'Autrice di questa commedia, che il pubblico ieri sera ha lungamente e vivamente applaudito, ha vittoriosamente superato la prova. *Fine mese*, con l'aria di voler soltanto divertire, dapprima, eppoi di sfiorare la commozione, ha un suo poetico significato e un suo umanissimo canto». La recensione elogia poi l'interpretazione «fluida, netta, magistralmente articolata» di Raffaele Viviani, ha parole di lode anche per gli altri membri della compagnia, e conclude: «Sette od otto unanimi chiamate dopo ogni finale, con ripetuti applausi all'Autrice».

Queste recensioni sottolineano il successo ottenuto dalla commedia, che non solo viene qualche anno dopo adattata in film in Italia, come già accennato, ma anche rappresentata in spagnolo a Buenos Aires per 121 sere consecutive,⁷³ portata sugli schermi cinematografici argentini nel 1953 con il titolo *Fin de mes*,⁷⁴ e ripresa nel 1963 alla RAI con Nino Taranto e Regina Bianchi nel ruolo di protagonisti.

5. La messa in scena del 2018

Fine mese viene scelta nel 2018 per iniziare un ciclo di tre commedie di Paola Riccra riproposte al Teatro Le Laudi di Firenze per la regia di Vincenzo De Caro: *Fine mese* nel 2018,⁷⁵ *Sarà stato Giovannino* nel 2019, e *Sera di pioggia*, programmata per il 2020 ma non andata in scena a causa dell'emergenza Covid.⁷⁶ Ho chiesto al regista come mai avesse scelto proprio *Fine mese* per cominciare quest'operazione di recupero delle opere di Paola Riccra.⁷⁷ Secondo Vincenzo de Caro, *Fine mese* è un «testo attualissimo. Di tutte le commedie [di Paola Riccra] che ho letto, questa secondo me era la più attuale di tutte, rispecchiava cioè i tempi attuali, le stesse problematiche: un tempo c'erano persone che andavano avanti con i ‘pagherò’ per cui saldavano i debiti solo alla fine del mese, ma poi restavano senza soldi e si vedevano costrette a fare altri debiti in un ciclo continuo. Adesso, spiega il regista, le persone usano la carta di credito, ma l'idea è la stessa, si tratta di comprare con soldi che non si hanno, e di accumulare debiti sempre maggiori mese dopo mese».⁷⁸

De Caro mi ha spiegato che nel caso di *Fine mese*, come per altri testi che ha portato in scena, ha fatto «una rielaborazione un po’ su tutto il testo, cercando di mantenere però la sua originalità dell'epoca». Alcuni dei cambi rispetto al testo originale sono identificabili attraverso le foto di scena: il padrone di casa è diventato una padrona di casa, «una vedova che alla prima occasione quando

⁷³ P. RICCORA, *Autobiografia*, in P. RICCORA, *Sera di pioggia; Io e te; Angelina mia!*, Roma, Casini, 1955, ix.

⁷⁴ Il film era diretto da Enrique Cahen Salaberry.

⁷⁵ Luigi Fiorentino aveva il ruolo di Salvatore Castronuovo, Anna Collazzo della moglie, e Eleonora Cappelletti della figlia.

⁷⁶ Anche i titoli delle altre due commedie vengono leggermente cambiati: *Sono stato io, io Giovannino, e Quella sera durante la pioggia*.

⁷⁷ Le parole di Vincenzo De Caro provengono da una comunicazione personale del 14 novembre 2023. Ringrazio il regista De Caro per gli spunti di riflessione sulla sua messa in scena di *Fine mese*, e Nazareno Anniballo per aver facilitato la nostra conversazione.

⁷⁸ Su questo punto, De Caro rivela anche dei ricordi personali: «Io poi me le ricordo bene queste cose, quando avevamo il conto aperto dal macellaio, dal salumiere, e mamma diceva “Fatti segnare, però guarda quello che scrive”. E poi mi ricordo mia nonna, mia nonna aveva tante proprietà e lei ogni mese si faceva accompagnare da mio padre, qualche volta c'ero pure io che avevo cinque-sei anni, ero un bambino ma mi ricordo, lei andava casa per casa a riscuotere il mensile, l'affitto. [...] questa storia un po’ parte anche da cose familiari, da ricordi che in qualche modo coincidevano».

vedeva un bell'uomo, nonostante fosse una donna di una certa età, alla prima *avance* cedeva a questi corteggiamenti».



Fig. 5. Mariano paga l'affitto mensile alla padrona di casa Baronessa Gazzarra in *Fine mese*, Teatro Le Laudi, Firenze, 2018.

E invece di assumere la figlia dell'erbivendola come cameriera, i coniugi Castronuovo assumono come maggiordomo il garzone del pizzicagnolo (che nel testo a stampa appariva nella prima scena del primo atto per portare su la spesa, e alla fine del primo atto per chiedere il saldo del conto mensile); invece della crestina, una parrucca bianca nobilita la persona di servizio. Ma il regista ha voluto caratterizzare questo personaggio anche in altro modo: «all'inizio c'è questo personaggio che porta la spesa, una sorta di portiere, una sorta di tuttofare che poi viene assunto da questa famiglia; e lui è un omosessuale, e c'è questo momento [nel terzo atto] in cui viene trattato malissimo proprio perché diverso» spiega De Caro.



Fig. 6. La presentazione delle due famiglie nel secondo atto di *Fine mese*, Teatro Le Laudi, Firenze, 2018.

Nel terzo atto, inoltre, De Caro ha scelto di far apparire alcuni dei creditori che vengono a casa di Mariano per effettuare il sequestro dei suoi averi come fascisti in camicia nera: «Ho pensato che alcuni personaggi del primo atto tranquillamente potevano essere nel terzo atto delle camicie nere, quello che poi avveniva realmente in quell'epoca, che tanta gente diciamo tra virgolette normale diventava un fascista, quindi una camicia nera». La presenza di camicie nere sul palco, mentre nell'interno della casa si svolgeva la festa di nozze, ha permesso al regista di creare un clima decisamente non festivo, in cui la paura di Mariano che il suo piano vada a monte viene amplificata a causa della presenza di fascisti in casa sua: «Io sul terzo atto ho voluto fare un'operazione al contrario, cioè la festa della paura. Nel terzo atto si parla del matrimonio e io ho voluto mettere in evidenza le camicie nere. La festa è praticamente dietro le quinte». Il testo della commedia, a parte i brevi riferimenti di Mariella al duce e al Foro Mussolini quando parla del suo viaggio a Roma, e il suggerimento del macellaio che

un medico che consiglia di non mangiare carne «meriterebbe il confino»,⁷⁹ non include riferimenti specifici all'epoca. Al contrario, la presenza delle camicie nere sul palco nella messa in scena del 2018 aiuta il pubblico odierno a ricordare il momento storico in cui la commedia è stata scritta e in cui si svolgeva la scena. «Ho voluto evidenziare questa parte che nel testo c'è ma non c'è», spiega De Caro.



Fig. 7. Camicie nere sul palcoscenico nel terzo atto di *Fine mese*, Teatro Le Laudi, Firenze, 2018.

L'operazione di recupero di *Fine mese* nel 2018 ha avuto successo: «Pubblico numeroso, partecipe, emozionato. Per una vicenda purtroppo sempre attuale. Di crisi finanziaria, di apparenza che vince sulla sostanza, di lacrime e abbandono», scrive Vincenzo Trani.⁸⁰ La recensione sottolinea inoltre che pur se la tematica di fondo era costituita da difficoltà e problemi, «La trama lascia spazio anche a caratterizzazioni esilaranti di personaggi come la baronessa, inesorabile proprietaria di casa che appare alla fine di ogni mese per riscuotere l'affitto o il pretendente rifiutato da Mariella perché povero, imbranato e pure balbuziente».

6. Conclusione

⁷⁹ 23.

⁸⁰ V. TRANI, *Firenze/Riecco la commediografa Paola Riccora: la compagnia Futura Teatro porta in scena (con successo) "Fine mese"*, testo scritto per Viviani, 12 febbraio 2018, <https://www.ilmondodisuk.com/firenzeriecco-la-commediografa-paola-riccora-la-compagnia-futura-teatro-porta-in-scena-con-successo-fine-mese-testo-scritto-per-viviani/>.

Scrivendo *Fine mese*, Paola Riccora ha creato un'opera che da una parte è simile a suoi lavori precedenti, e da un'altra parte se ne distacca. Il tema del sacrificio, in particolare, è centrale anche nel finale di altre sue opere. Il protagonista di *Sarà stato Giovannino* si offre di crescere come suo il bambino concepito da un uomo che non vuole assumersene la responsabilità; Gennarino, da anni innamorato in silenzio della cognata, alla fine di *Angelina mia* lascia la casa e il lavoro al fratello impoverito in modo che possa occuparsi degnamente della moglie incinta; in *La bottega dei santi*, Gelsomina, pur innamorata di Domenico, convince la moglie dell'artista a restare con il marito; la madre in *Mater purissima* (1929), tratta dalla novella *La morsa* di Roberto Bracco,⁸¹ si accusa falsamente di una relazione extramatrimoniale pur di salvare l'armonia fra le due figlie. Il/la protagonista di molte opere di Paola Riccora, insomma, si sacrifica per il bene degli altri, e, nella maggioranza dei casi, fa in modo che il suo sacrificio non sia conosciuto dalla persona che ne riceverà beneficio. Anche in *Fine mese* il protagonista si offre come vittima sacrificale in favore della felicità della figlia. Ma ci sono degli aspetti negativi nel suo sacrificio, che non comparivano nei testi precedenti: Mariano sacrifica non solo tutto quello che ha, ma anche quello che non ha; e non solo se stesso, ma anche la moglie, lasciandola all'oscuro fino alla fine dei suoi progetti, zittendola quando esprimeva preoccupazioni sulle spese fatte. E in quest'opera la persona che riceve il frutto del sacrificio, Mariella, non sembra meritare quanto fatto per lei.

Un ulteriore elemento che può collegare *Fine mese* a lavori precedenti di Paola Riccora è la scena finale, in cui si mescolano lacrime e sogni: in *Sarà stato Giovannino*, il protagonista Giovannino, che crescerà come suo il figlio illegittimo di Lisa, segue un «suo sogno di gioia» in cui immagina con affetto il bambino che nascerà, e Lisa «piange di nuovo silenziosamente; ma il suo pianto questa volta è di tenera commozione; [...] Lisa piano piano scivola in ginocchio, sempre piangendo silenziosamente, ed appoggia il capo sulle ginocchia di Giovannino, che involontariamente le accarezza i capelli, come se accarezzasse la testina del bimbo del suo sogno, e ripete col pianto nella gola) Caro papà!...»⁸²

In *Io e te* (1937), i protagonisti Andrea e Chiara, dopo aver sacrificato la loro vita di coppia prima per i loro genitori, e poi per i loro figli, si ritrovano alla fine dell'opera totalmente soli, e mescolano riso e pianto:

CHIARA (un piccolo silenzio; i due cominciano a mangiare, ma qualche cosa fa loro groppo alla gola. Chiara depone il cucchiaio, appoggia il gomito alla tavola, il capo sulla mano).

ANDREA (vorrebbe mangiare, non può, si ferma, depone il cucchiaio anche lui, guarda Chiara, esclama con voce strozzata) – Avete visto, signora Chiara?... Dopo tanti anni: finalmente soli! (e ride d'un riso amaro, convulso, che si spezza in un singhiozzo).

CHIARA (non gli risponde, curva il capo e piange ora silenziosamente con lui, senza più ritegno e senza più pietà l'uno per l'altra).⁸³

Il pianto convulso che unisce Mariano e Amalia nel finale di *Fine mese* non sembra purificatore e consolatorio, bensì il risultato finale di una piccola tragedia domestica. I due protagonisti in scena sono separati nei loro sentimenti, Mariano ormai perso nella visione della felicità della figlia, Amalia ormai conscia degli eccessi commessi da Mariano e del futuro doloroso che li attende.

⁸¹ Su quest'opera si veda B. MORICONI, *Un esempio di transcodifica: dalla novella La morsa di Roberto Bracco al dramma Mater purissima di Paola Riccora*, «Rivista di letteratura teatrale» 9 (2016), 143-155.

⁸² P. RICCORA, *Sarà stato Giovannino. Commedia in tre atti. Nuova edizione riveduta e corretta*, Firenze, Libreria del Teatro, 1943, 75.

⁸³ RICCORA, *Io e te...*, 164.

Questo lavoro, insomma, modifica le aspettative della commedia includendo elementi e momenti di tragedia, in una mescolanza che costituisce una delle corde del teatro di Raffaele Viviani. Dopo aver composto commedie di grande successo per i de Filippo, nel creare *Fine mese* per Viviani e la sua compagnia Paola Riccora ha saputo adeguarsi allo stile del cast e del capocomico-primo attore, mettendo in scena un gran numero di personaggi, unendo il comico e il tragico, e creando per Raffaele Viviani un ruolo da eroe tragico. Proprio come nel teatro di Viviani, *Fine mese* unisce «dramma e tragedia», e il comico «ha anche funzione di straniamento, di distacco e riflessione su quanto rappresentato in scena».⁸⁴

⁸⁴ VENTURINI, *Viviani...*

CATERINA CONTI
Università di Trieste

Silvia Grünfeld, pratiche di riscrittura tra forme narrative e oralità

Nel panorama della radiofonica del secondo Novecento, Radio Trieste spicca per la sua capacità di produzione autonoma di programmi innovativi, soprattutto nel periodo 1947-1955. È in questi anni che si concentra l'attività drammaturgica di Silvia Grünfeld. Molto vicina a Ugo Amodeo, Tullio Kezich, Giorgio Bergamini, la sceneggiatrice si occupò della riduzione radiofonica di oltre cinquanta opere, trasformando i testi in trasmissioni per la radio, dando spazio a radiodrammi, radioscene e romanzi sceneggiati innovativi. Tra questi si ricordano Cristoforo Colombo, Il meraviglioso violino, Il pifferaio di Hamelin dal racconto dei Fratelli Grimm (dai quali trae anche altri racconti), Gli avventurieri del mare, I gialli di Ellery Queen, Frankenstein dal romanzo di Mary Shelley, Orizzonte perduto dal romanzo di James Hilton e altri. Dall'analisi di alcune di queste opere, è evidente il lavoro svolto da Grünfeld nel riformulare i testi e adattarli alla radio, attraverso l'elaborazione di una sceneggiatura coerente, seguendo le influenze e le mode letterarie del tempo, ma anche inventando rumori e musiche. Kezich dirà poi: «Qui stiamo inventando la radio!». Da questo punto di vista, conoscere l'apporto di Grünfeld significa riscoprire una vera e propria miniera di innovazione culturale, capace di coinvolgere e appassionare tanto il pubblico adulto quanto quello più giovane.

Le trasmissioni di Radio Trieste nel secondo dopoguerra² sono un filone importante per comprendere la vita culturale e sociale di un vasto territorio sconvolto dai nazionalismi e da repentini cambi statuali. Nel presente contributo si intende offrire una panoramica dell'apporto dato alla radiofonica giuliana da Silvia Grünfeld, la cui presenza aleggia e si ritrova in molti documenti, rimandando a un secondo momento un approfondimento più puntuale. Seguendo le tracce della drammaturga e programmista Rai attraverso i contributi offerti a Radio Trieste, si riscopre così la grandezza di un'emittente unica nel panorama radiofonico italiano che spicca per la sua capacità di produzione autonoma di programmi innovativi, soprattutto nel periodo 1947-1955.

Per comprendere il contesto, occorre ricordare innanzitutto che la radio triestina era nata nel 1931 e nasceva, nelle intenzioni, come un centro propagatore delle idee, delle visioni, degli ideali del tempo rivolto verso l'est Europa. L'intento era quello di far sentire l'influenza di Radio Trieste oltre i confini nazionali, grazie al corposo investimento di uomini e macchine realizzato dal regime fascista.

Oltre alla Regione Giulia, la sua zona di influenza abbracerà la costa orientale e occidentale dell'Adriatico e i Paesi dell'Europa centrale e balcanica fino all'Ungheria, la Bulgaria e l'Albania. Dalle antenne della Stazione di Trieste tutti questi popoli dovranno sentire la forza culturale, artistica e politica della nuova Italia.³

Per dar seguito a quest'obiettivo, Radio Trieste da subito era stata dotata di mezzi all'avanguardia, che le consentirono non solo di propagare i suoi messaggi nell'etere per essere captati anche molto lontano, ma anche di specializzarsi nella produzione autonoma di trasmissioni.

Anche dopo gli anni turbolenti della Seconda Guerra mondiale e del Governo Militare Alleato (1945-1954), Radio Trieste seppe preservare il proprio patrimonio culturale e professionale, mantenendo vive le competenze, le esperienze e le capacità creative necessarie alla produzione di

¹ Cfr. M.C. VILARDO, *Auguri a Radio Trieste: 75 anni ai suoi microfoni. Storia e cultura della città*, in «Il Piccolo», 22 ottobre 2006, https://ricerca.gelocal.it/ilpiccolo/archivio/ilpiccolo/2006/10/22/NZ_16_RADI.html (ultima consultazione: 13/04/2024).

² I programmi culturali di radio Trieste sono stati studiati nel volume C. CONTI, *Cultura al microfono. Vita e programmi di Rai Radio Trieste 1954-1976*, Trieste, Irsrec Fvg, 2022.

³ E. CARRARA, *La stazione di Radio Trieste sarà inaugurata ai primi di marzo*, in «Il Piccolo» di Trieste, 16 ottobre 1930, 5.

programmi e trasmissioni, grazie a una combinazione di risorse tecniche e progettualità consolidata. Fu in questo ambiente, dal 1947 in poi, che si concentrò l'attività di drammaturga di Silvia Grünfeld. Reduce da un'esperienza a Radio Lugano (dove aveva lavorato insieme a Giorgio Strehler), la sceneggiatrice lavorò a Radio Trieste fino al 1976 e poi si trasferì a Roma, dove proseguì con la sua attività per un paio di anni fino alla quiescenza. Pur restando oggi ai margini della notorietà, la sua è una presenza costante ma defilata, riconoscibile solo attraverso le tracce che ha lasciato nel tempo: un lavoro dietro le quinte che, sebbene poco visibile, ha avuto un peso significativo. La sceneggiatrice fu molto vicina a Ugo Amodeo,⁴ Tullio Kezich,⁵ Giorgio Bergamini,⁶ Guido Rolli,⁷ cioè i nomi più in vista del mondo triestino tra sceneggiatori, critici e commediografi. Lì si ritrova anche negli scritti relativi alla costituzione, nel 1952, dell'Associazione per il Teatro Stabile di prosa della città di Trieste, presieduta – come prevedeva lo Statuto – dal Sindaco in carica, in questo caso Bartoli.

«Ma l'idea – o la speranza – di un teatro di prosa triestino aveva precedenti più lontani, come ricorda il giornalista Stelio Rosolini, che dello Stabile sarà anche – alla fine degli anni '50 – Presidente»,⁸ scrive Guido Botteri. Nel dopoguerra, attorno al teatro si raccolsero infatti i più illustri artisti e intellettuali, incluso un gruppo di giovani tra i quali «Silvia Grünfeld, Serena Schiavon e Sergio D'Osmo [...]una] ‘troupe’ universitaria [che] in un confortevole appartamento la faceva quindi da padrone». Il ‘confortevole appartamento’ citato era «il saloncino panoramico della famiglia Gherarducci, ai piani alti del semi-grattacielo di via delle Zudecche». La signora Gherarducci era un'appassionata di prosa, «una passione [...] che rasentava il fanaticismo».¹⁰ L'appartamento si prestava, dunque, per la messa in atto, come luogo di prove e di rappresentazioni teatrali durante il giorno, quando il signor Gherarducci (un austero direttore di banca) era al lavoro. Insomma, le personalità anche variopinte che attorniano Silvia Grünfeld sono molteplici e lei stessa frequenta appunto l'ambiente teatrale, traendo importanti spunti che le saranno poi preziosi nella sua esperienza in Rai.

L'incontro con Amodeo avvenne nel 1949, quando al regista, appena assunto a Radio Trieste, venne affidato il compito di «formare una seconda compagnia per alleggerire il lavoro a Rolli,

⁴ Ugo Amodeo è stato uno dei registi radiofonici più importanti per la storia di radio Trieste prima e per la sede regionale poi, firmando nei suoi quasi quarant'anni di carriera oltre 4000 regie tra sceneggiati radiofonici, varietà e programmi per le scuole e per i ragazzi

⁵ Tullio Kezich esordisce a Radio Trieste il 2 giugno 1946 come recensore, collaborando all'emittente giuliana fino agli inizi degli anni Cinquanta. Nel 1950 iniziò la collaborazione con la rivista «Sipario», di cui divenne direttore dal 1971 al 1974 e che fu considerato uno tra i più autorevoli periodici nel campo dello spettacolo: oltre alle rubriche e ai servizi, accompagnati da un ampio corredo di materiale illustrativo, «Sipario» ospitava saggi e testi teatrali dei più importanti critici e drammaturghi. Nel corso della sua carriera Kezich collaborò con la «Settimana Incom», il periodico «Panorama», i quotidiani «La Repubblica» e «Corriere della Sera», scrivendo anche delle recensioni per «Panorama» e «La Repubblica». Con quest'ultimo quotidiano collaborò fin dalla fondazione e trasse cinque antologie che propongono oltre duemila schede di film usciti nell'arco di un ventennio (dal 1962 al 1980). La pubblicazione di raccolte delle sue recensioni proseguì negli anni Ottanta e Novanta con altri editori (Mondadori e Laterza).

⁶ Giorgio Bergamini, scrittore, giornalista, saggista e fine critico teatrale, è stato un lucido testimone delle vicende intellettuali triestine (e non solo) del secondo Novecento, con un'ammirevole capacità di analisi e un raro equilibrio nell'esprimere giudizi e opinioni. Attorno a Bergamini si mosse un articolato mondo di personaggi dall'indiscutibile valore artistico, che con l'autore triestino ebbero rapporti di amicizia, contatti di lavoro, scambi culturali.

⁷ Cfr. *Radio Trieste 1931-2006. Un microfono che registra 75 anni di storia*, a cura di G. Botteri e R. Collini, Rai Eri, Roma, 2007, 153-154.

⁸ *1954-1994 Teatro da Trieste*, a cura di G. Botteri e M. Brandolin, Edizioni Studio Tesi, Trieste, 1997, 23.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, 22-23.

impegnato in due commedie alla settimana».¹¹ Egli chiamò quindi a lavorare Silvia Grünfeld, Giorgio Bergamini, Tullio Kezich e altri. «Con questa compagnia ho cominciato a lavorare e abbiamo fatto anche tutti i programmi per ragazzi. Siamo andati avanti fino al '55, quando siamo diventati Rai e andavamo in rete nazionale», disse una volta.¹²

La sceneggiatrice si dedicò con continuità e competenza alla riduzione radiofonica di oltre cinquanta opere, trasformando testi narrativi e drammatici in forme espressive pensate appositamente per il mezzo radiofonico – radiodrammi,¹³ radioscene, romanzi sceneggiati – contribuendo in modo determinante alla costruzione di un patrimonio culturale sonoro oggi in gran parte scomparso. Di questa vasta produzione, infatti, non rimangono che i titoli: le trasmissioni, realizzate prevalentemente in diretta, non furono registrate né archiviate, e il loro contenuto è andato irrimediabilmente perduto. Una perdita che rende ancora più preziose le tracce residue del suo lavoro, testimonianza di una presenza autoriale discreta ma centrale, rimasta a lungo ai margini della memoria pubblica proprio perché esercitata dietro le quinte.

Il debutto nella trasmissione di racconti per ragazzi risale al 1950, quando va in onda *La storia di Piè-di-Fata* riadattato da Silvia Grünfeld, un racconto leggendario forse di origine molisana.¹⁴ Segue un programma in onda per tutto il 1951 intitolato *Trasmissioni per i ragazzi*, dove si trova ad esempio (per ben sette puntate) la riduzione della storia di Cristoforo Colombo e il racconto *Leggende wagneriane: L'oro del Reno*¹⁵ di Silvia Grünfeld. Molte altre trasmissioni, in onda il mercoledì nel primo pomeriggio e dedicate ai più giovani, vengono trasformate dalla drammaturga, ad esempio *Il violino meraviglioso*, *La delfina bianca*, *La bottega dei balocchi* e *Il poeta e la sua statua*. Tra i racconti dei Fratelli Grimm, si ricordano *Re Bazzza di Tordo*,¹⁶ due puntate di *Far-bal-babà*¹⁷ e *Il pifferaio di Hamelin*.¹⁸ Questi titoli, di cui non si conoscono gli autori se non quelli citati, rivelano una costante predilezione per un immaginario fiabesco, intriso di meraviglia e animazione del mondo e condividono una sensibilità orientata al magico, in cui oggetti inanimati prendono vita, animali assumono comportamenti umani, e la realtà si apre a dimensioni simboliche e fantastiche. È una poetica dell'incanto, adatto a un pubblico di bambini e ragazzi, in quanto l'ordinario si trasforma e il confine tra umano e non umano si dissolve, restituendo all'ascoltatore radiofonico una narrazione densa di suggestioni, capace di evocare mondi sospesi tra fiaba e allegoria. Si può ipotizzare che la scelta di adattare racconti come questi rifletta un'intenzionalità precisa da parte di Silvia Grünfeld, cioè di rivolgersi a un pubblico infantile, o comunque a un pubblico ampio e trasversale, attraverso storie capaci di coniugare intrattenimento, valore simbolico ed elementi educativi. La predilezione per racconti di questo tipo si inscrive in una poetica che riconosce alla fiaba e alla narrazione fantastica un potente valore formativo. In un

¹¹ VILARDO, *Auguri a Radio Trieste...*

¹² *Ibidem*.

¹³ Va qui ricordato che la denominazione ‘radiodramma’ si era consolidata solamente attorno agli anni Trenta; per più di un decennio il teatro radiofonico italiano si distinse per una diffusa ambiguità lessicale, accostando al titolo ‘radiodramma’ le voci: ‘radioscena’, ‘teatro alla radio’, ‘radioteatro’, ‘teatro radiofonico’, ecc.

¹⁴ Cfr. E. CIRESE, *Ru cantone de la Fata, Storia de tempe antiche in dialetto molisano*, Stabilimento industriale Grafico, Pescara 1915. Cfr. anche <https://ritafrattolillo.blogspot.com/2017/05/la-leggenda-di-fata.html#:~:text=Che%20fare?%20una%20mesta%20canzone%20d'amore%20&text=molisano%2C%20Prefazione%20di%20N.,Stabilimento%20industriale%20Grafico%2C%20Pescara%201915> (ultima consultazione: 10/10/2025).

¹⁵ *L'oro del Reno* è il primo dei quattro drammi musicali che costituiscono la tetralogia *L'anello del Nibelungo* composta da Richard Wagner nel 1854.

¹⁶ J. e W. GRIMM, *Re Bazzza di Tordo*, Milano, Emme, 1981.

¹⁷ Di questo racconto mancano i riferimenti.

¹⁸ J. e W. GRIMM, *Il pifferaio di Hamelin*, Modena, Panini Ragazzi, 1994.

contesto come quello della radio pubblica del dopoguerra, spesso investita anche di una funzione pedagogica, queste scelte rispondono al bisogno di offrire contenuti accessibili ma non semplicistici, capaci di stimolare l'immaginazione e favorire una forma di ascolto attivo e partecipato.

La collaborazione con Ugo Amodeo traspare bene in altre trasmissioni per ragazzi, dove è evidente la suddivisione dei ruoli: lui curava la regia, mentre la Grünfeld si occupava della riduzione radiofonica del testo. È il caso delle sei puntate in onda nel dicembre 1951 dal titolo *La grande pioggia*¹⁹ di Louis Bromfield e delle quattro puntate del gennaio 1952 dal titolo *La luce che si spense*,²⁰ dal romanzo di Rudyard Kipling. Vi sono poi racconti di avventura per ragazzi, come *Gli avventurieri del mare*,²¹ con gli episodi intitolati *Capitan Kidd, Ravenau de Cussan, Morgan il pirata* e *Anna delle Indie*, oppure le cinque puntate del novembre 1953 dal titolo *Le avventure di Gordon: dal settimanale l'«Avventuroso»*.²² In quest'ultimo caso, si nota la stretta relazione tra radio e giornali per ragazzi: la radio diventa, infatti, il luogo in cui diffondere quanto pubblicato sulla carta stampata, oppure quanto avviene a teatro, in una sorta di alimentatore che cambia la forma ma non la sostanza dell'opera.

Come si vede, si tratta per lo più di racconti di avventura resi per la radio. Questo genere di racconto, il cui intreccio si organizza intorno a un evento eccezionale che dà il via a una serie di peripezie, consente di mantenere un ritmo incalzante delle vicende e quindi di assicurare l'interesse del giovane ascoltatore. Inoltre, il racconto di avventura pone al centro un protagonista coraggioso, che affronta l'antagonista e situazioni difficili e complesse, dal quale però riesce a emergere. Esso si adatta bene al mezzo radiofonico anche perché consente di suddividere il racconto su più puntate (lasciando in sospeso la storia e generando quindi *suspense* sul prosieguo della vicenda) e perché il linguaggio è adatto alla radio: dall'andamento incalzante, ricco di dialoghi, con frasi in genere semplici e rapide. L'obiettivo di questo genere letterario trasmesso alla radio è l'intrattenimento, che ben calza con l'intenzione di far appassionare ed emozionare l'ascoltatore.

Un altro genere letterario che Silvia Grünfeld adatta con efficacia per la radio è quello del racconto giallo. Nel 1951, a Radio Trieste, va in onda la serie *I gialli di Ellery Queen*, realizzata con il suo contributo, comprendente episodi come *Il Mazzuolo*, *La morte nell'oblò*, *Uno squeeze*, *Amnesia*, *Il punto oscuro*, *Morte nell'ospedale*, *La vigna di Naboth* e altri ancora. La trasposizione radiofonica di queste storie poliziesche comportava una sfida significativa: rendere intellegibili e coinvolgenti trame spesso complesse e dense di indizi, affidandosi esclusivamente alla dimensione sonora. In questo contesto, la scrittura di Silvia Grünfeld si dimostra particolarmente abile nel costruire atmosfere di tensione e nel mantenere alta l'attenzione dell'ascoltatore attraverso l'uso calibrato dei dialoghi, degli effetti sonori e dei tempi narrativi. La sua capacità di adattare il ritmo e la struttura del racconto giallo alle esigenze del mezzo radiofonico testimonia una profonda comprensione sia del genere letterario sia delle potenzialità espressive della radio.

¹⁹ L. BROMFIELD, *La grande pioggia: romanzo dell'India moderna*, Milano, Mondadori, 1946.

²⁰ R. KIPLING, *La luce che si spense*, Milano, Fabbri, 1995.

²¹ R.E. HOWARD, *Gli avventurieri del mare*, Bologna, Elara, 2012.

²² L'«Avventuroso» era un periodico a fumetti edito dal 1934 dalla Casa editrice Nerbini; fu la prima pubblicazione italiana interamente dedicata ai fumetti d'avventura statunitensi e arrivò a vendere centinaia di migliaia di copie settimanali. Fu inoltre una delle prime pubblicazioni a presentare le strisce a fumetti complete delle 'nuvolette', che fino ad allora venivano sostituite da didascalie in rima.

Si trovano, poi, altre trasmissioni, dette anche radioscene,²³ cioè romanzi adattati per la radio. Si ricordano, ad esempio, le cinque puntate del novembre 1953, dal titolo *La cittadella*,²⁴ dal romanzo di Archibald Cronin, oppure le cinque puntate di *La giovinezza di Cirano di Bergerac*, adattamento del romanzo di De Gorsse e Jacquin, in onda nel gennaio 1954.

Un altro genere letterario riadattato per la radio è quello della fiaba, che si ritrova ad esempio nella trasmissione *Fiabe del risveglio di primavera*, in onda tra marzo e aprile 1953, o nel programma *Fiabe al vento*, prodotto nel maggio dello stesso anno con singole puntate intitolate *Il vento di libeccio*, *Il vento di levante*, *Il vento di ponente*, *Il vento del nord*.

Infine, la radio si pone come crocevia di linguaggi, attivando una dinamica intermediale che si intensifica con l'avvento della televisione. Ne è esempio emblematico il ciclo di trasmissioni *Dallo schermo al microfono*, una serie di romanzi sceneggiati da Silvia Grünfeld per la regia di Giulio Rolli, in onda per ben sette puntate con titoli come *Cristoforo Colombo*, *Vacanze romane* (riduzione del romanzo di Odette Ferry),²⁵ *Lettere d'amore perdute* (riduzione del romanzo di Gottfried Keller),²⁶ *Frankenstein* (riduzione del romanzo di Mary Shelley),²⁷ *Orizzonte perduto* (riduzione del romanzo di James Hilton),²⁸ *Il caso Paradine* (riduzione del romanzo di Robert Hichens).²⁹ In questa serie, Grünfeld realizza una trasposizione radiofonica di opere letterarie e cinematografiche, adattando i testi con una certa fedeltà alle opere originali e al contempo tenendo conto delle specificità del linguaggio radiofonico.

Un altro frutto dell'inventiva di Silvia Grünfeld a Radio Trieste è l'esperimento della messa in onda del *Radiogiornale dei Piccoli*, una sorta di telegiornale per ragazzi, fatto dai ragazzi per loro. Il primo va in onda nell'aprile 1951 direttamente dall'Auditorium di via del Teatro Romano di Trieste, alla presenza del pubblico, per la regia e con la presentazione di Ugo Amodeo in collaborazione con la Grünfeld e con la pianista Livia D'Andrea Romanelli. La trasmissione ha successo e va in onda per molte puntate nei due anni successivi, raggiungendo circa una trentina di messe in onda.

Infine, un'altra trasmissione per ragazzi è il fortunato ciclo dal titolo *Romanzi in un'ora*, dove vengono presentati racconti più impegnati, come ad esempio *Il marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana,³⁰ con la riduzione radiofonica di Silvia Grünfeld e per la regia di Ugo Amodeo. Non è esattamente quello che ci si aspetta da un racconto per ragazzi, dal momento che si tratta sicuramente di un capolavoro letterario – quello che sancisce un ‘ritorno’ alle origini veriste del suo autore, dopo tentativi narrativi sperimentali a sfondo psicologico – ma dalla trama per adulti e con un epilogo tragico (il protagonista alla fine della narrazione sprofonda nella follia, sotto il duplice peso di aver ucciso un uomo e di averne lasciato morire un altro), oltre che dal contesto complicato da capire (la Sicilia rurale del periodo post-unitario, con i suoi fallimentari tentativi di progresso economico, impraticabili in una società ancora semif feudale).

Infine, tra le trasmissioni più leggere per ragazzi, che partono dal 1953, si segnala *Caffè concerto* a cura di Silvia Grünfeld e Guido Rotter: si tratta di un programma di varietà con fantasie di operette, aneddoti e barzellette in onda per dieci puntate tra aprile e giugno.

²³ R. SACCHETTINI, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Pisa, Titivillus, 2011, 18.

²⁴ A. CRONIN, *La cittadella*, Gollancz, 1937.

²⁵ O. FERRY, *Vacanze romane*, Mursia, 1994.

²⁶ G. KELLER, *Lettere d'amore perdute e altri racconti*, Bompiani, 1944.

²⁷ M. SHELLEY, *Frankenstein o il moderno Prometeo*, 1918.

²⁸ J. HILTON, *Orizzonte perduto*, 1933.

²⁹ R. HICHENS, *Il caso Paradine*, 1933.

³⁰ L. CAPUANA, *Il marchese di Roccaverdina*, Milano, Treves, 1901.

Da una prima analisi di queste opere, è evidente l'impegno svolto da Grünfeld nel riformulare i testi e adattarli alla radio, attraverso l'elaborazione di una sceneggiatura coerente, seguendo le influenze e le mode letterarie del tempo, ma anche inventando rumori e musiche, scene. Radio Trieste non era solo una semplice emittente radiofonica, ma un vero e proprio centro creativo dove si dava spazio all'immaginazione sonora. Grazie a spazi e studi appositamente progettati, era possibile creare ambientazioni sonore uniche: si potevano inventare rumori, musiche originali e scene radiofoniche coinvolgenti, dando vita a veri e propri racconti sonori. Gli studi di registrazione, attrezzati con microfoni di qualità e strumenti tecnici all'avanguardia per l'epoca, permettevano di catturare ogni dettaglio: dalla più delicata musica d'atmosfera, ai rumori più realistici come passi, porte che si chiudono, pioggia o persino il suono di un treno in corsa. Questo spazio dedicato rendeva possibile la realizzazione di programmi teatrali radiofonici, reportage e narrazioni immersive, facendo di Radio Trieste un punto di riferimento per la radiofonica creativa e sperimentale. Kezich, infatti, dirà in proposito: «Qui stiamo inventando la radio!».³¹ Da questo punto di vista, conoscere l'apporto di Grünfeld significa riscoprire una miniera di innovazione culturale, capace di coinvolgere e appassionare tanto il pubblico adulto quanto quello più giovane. Per i ragazzi realizzò a Trieste con Ugo Amodeo il programma trasmesso sulla rete nazionale “Celestino e Rosami”, scritto da Nives Grabar ed Ezio Benedetti. La trasmissione ebbe tanto successo da raggiungere le trentanove puntate registrate (quando ne erano state previste appena quattro all'inizio). Non solo questo: alla sede di Trieste vennero affidate le realizzazioni di quasi tutti i programmi per ragazzi e quelle della “Radio per le scuole”.³²

Molte trasmissioni erano ideate proprio per la fruizione dei ragazzi durante brevi collegamenti sia durante le ore di scuola sia nelle prime ore della fascia pomeridiana. Silvia Grünfeld rende accessibili ai più giovani racconti che in seguito sarebbero diventati celebri, attraverso le sue riduzioni radiofoniche. Il fulcro del suo lavoro consiste nel creare dialoghi vivaci, semplificare i testi originali e chiarire con efficacia il contesto narrativo, i caratteri dei personaggi e lo sviluppo della trama.

Inoltre, si occupa anche di alcuni programmi rivolti in particolare alle donne. Ad esempio, già tra giugno e dicembre 1946 cura il programma *La vita, la casa, l'amore (la Rubrica della donna)*, con la collaborazione esterna di Nera Fuzzi ed Alda Chatilà.³³ Negli anni Cinquanta e precisamente nel 1953, questo programma diventerà un appuntamento fisso del giovedì, intitolato proprio *Rubrica della donna*, poi traslato al lunedì (mentre il giovedì la trasmissione sarà curata da Maria Coppola). In questo periodo si osserva un incremento significativo delle messe in onda di radiodrammi e scene dedicate a figure femminili, accompagnato da un progressivo orientamento delle conversazioni radiofoniche verso una maggiore valorizzazione della presenza delle donne in conduzione. La radio divenne uno spazio privilegiato per sperimentare nuove forme di rappresentazione e partecipazione femminile. La presenza crescente di conduzioni femminili in trasmissioni rivolte a un pubblico generalista rifletteva non solo un cambiamento nelle politiche culturali e nei programmi delle emittenti, ma anche l'emergere di nuove sensibilità verso temi di genere e la volontà di ampliare il coinvolgimento delle donne nei discorsi pubblici. Questo processo si colloca in parallelo con le più ampie mobilitazioni per i diritti delle donne, l'accesso al lavoro e alla cultura, evidenziando come la radio abbia contribuito a plasmare e veicolare modelli di rappresentazione femminile più articolati e dinamici. Tale tendenza

³¹ Cfr. VILARDO, *Auguri a Radio Trieste...*

³² *Radio Trieste 1931-2006...*, 160-161.

³³ G. CANDUSSI, *3. Radio Trieste e le altre stazioni italiani della e per la Venezia Giulia dopo il 12 giugno 1945*, Trieste, 2007, 590.

riguarda non solo le trasmissioni di settore, ma si estende anche a programmi rivolti a un pubblico ampio e variegato. Emergono per il loro apporto alcuni nomi grandi della cultura triestina, come Livia Svevo Veneziani, Anita Pittoni, Maria Coppola, Lina Gasparini, Nives Cechet e altre, che a partire dal 1957 daranno vita a importanti trasmissioni dedicate alle donne e diventeranno protagoniste dell'innovazione del palinsesto radiofonico. Si tratta di un tema che merita uno studio a parte, ma che può vantare tra le sue protagoniste anche Silvia Grünfeld, il cui apporto si è cercato qui di tratteggiare.

GIULIA TELLINI
Università degli Studi di Firenze

Anna Bonacci, Il giudizio universale e il teatro della vita non vissuta

Il giudizio universale di Anna Bonacci, commedia messa in scena nel 1950 e pubblicata poco dopo su rivista, è una pièce ingiustamente poco conosciuta. *Vestfalia, notte di Natale 1880: l'irreprendibile famiglia Schmuller, convinta che all'alba arrà luogo l'apocalisse, si scopre ricettacolo di tradimenti, bugie, rancori, miserie morali, colpe di varia entità. Il giorno successivo non avviene nessun giudizio finale, ma riprendere a vivere dopo le reciproche confessioni sembra impossibile. Unica speranza di salvezza, per gli Schmuller, è credere (o fingere di credere) di aver bevuto, la sera, un vino drogato: cosa che a tutti fa comodo ritenere vera.* Dopodiché, ognuno si affretta a dimenticare e il tran tran quotidiano ricomincia come se niente fosse. Scritto in anni di terrore atomico, il testo invita a riflettere sulla natura multi-fronte dell'io umano, sulla necessità del dimenticare terapeutico, sul motivo della vita non vissuta. Sono temi rilevanti nella drammaturgia internazionale novecentesca (da Pirandello a Ionesco), e l'idea di fondo della commedia è ripresa non a caso dalla ditta Zavattini-De Sica per l'omonimo kolossal all stars datato 1961. Per la sapienza della strutturazione drammaturgica, per la densità concettuale, per l'originalità dell'ambientazione e dei protagonisti, l'opera merita un posto di primo piano nel canone della drammaturgia italiana del Novecento.

Il giudizio universale è una commedia di Anna Bonacci messa in scena per la prima volta il 20 ottobre 1950 al Teatro dei Satiri di Roma e pubblicata sulla rivista «Teatro» il 1° dicembre 1950.¹

L'autrice ha quasi sessant'anni ed è alla sua settima opera teatrale, dopo *La casa delle nubili* (1936), *I. A. Baldovino* (1939), *L'amante metafisico* (1941), *Incontro alla locanda* (1942), *L'ora della fantasia* (1944) e *Sulle soglie della storia* (1950).

Declinato in eleganti e originali variazioni, il nucleo centrale dell'intera produzione della Bonacci (favole, commedie, racconti) è sempre lo stesso: il sogno, che può essere anche un incubo, di una vita non vissuta; il rimpianto di ciò che si sarebbe potuto fare ma non si è mai fatto; il fascino del disordine, che irrompendo all'improvviso (e spesso troppo tardi) nell'ordine e nell'abitudine, finisce con lo scompigliare le carte in tavola; la paura e al contempo il desiderio irresistibile dell'ignoto, del diverso, di una vita solo immaginata; la tentazione della fuga.

Sono commedie in cui levità e grottesco, illusione e realtà, colore e bianco/nero, riso amaro e tragedia, si sposano con armonia e grazie alle quali la Bonacci lenisce le inquietudini e i tormenti che la agitano.

Nata a Roma nel novembre del 1892, Anna è l'ultima di sette figli: quattro sorelle e tre fratelli. Il padre è Teodorico Bonacci, Ministro di Grazia e Giustizia con Giolitti, e la madre è Rosa Mancini, figlia di Pasquale Stanislao Mancini, l'illustre giurista e uomo politico dell'Italia postunitaria. Anna cresce fra Roma e Falconara Marittima, nelle Marche, dove la famiglia ha una villa per le vacanze. Rimasta orfana di padre a tredici anni (nel 1905), Anna perde la madre sei anni dopo, a diciannove anni (nel 1911). In questo periodo, fra il 1910 e il 1911, inizia a soffrire dei primi gravi esaurimenti nervosi che la inducono ad affidarsi alle cure, prima, di Gustavo Modena, direttore del manicomio provinciale di Ancona,² e poi di Ferruccio Banissoni, docente di psicologia sperimentale all'Istituto

¹ A. BONACCI, *Il giudizio universale. Commedia in tre atti e quattro quadri*, in «Teatro», a. II, n. 22, 1° dicembre 1950, 19-34. La commedia è stata ripubblicata, a mia cura, nel dicembre 2019 per i tipi delle Edizioni di Storia e Letteratura, nella collana Biblioteca di Letteratura Teatrale Italiana (A. BONACCI, *Il giudizio universale*, a cura di Giulia Tellini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, 141, d'ora in poi BONACCI 2019).

² Gustavo Modena (Reggio Emilia, 1876 – Roma, 1958), primario del manicomio di Ancona a partire dal 1903, nel 1913 ne diviene direttore e, negli anni 1915-1918, vi fonda e dirige un centro neurologico destinato alla rieducazione degli invalidi di guerra.

di psicologia di Roma.³ Si lega molto alle sorelle (Lydia, Elena, Lavinia), che decidono di trasferirsi stabilmente a Falconara, mentre lei, insofferente dell'atmosfera di provincia, resta a Roma, dove, nella prima metà degli anni Venti, avvia una relazione col colonnello dell'aviazione Guglielmo della Noce, conosciuto nel 1918. Per mantenersi, pubblica romanzi e racconti firmandoli col nome del compagno.

La sua commedia più nota è *L'ora della fantasia* (1944), il cui successo esplode a partire dal 1953, dopo il trionfo della messinscena parigina, impreziosita dall'interpretazione di una ventiquattrenne Jeanne Moreau.⁴ Questa, in breve, la trama: in un paese dell'Inghilterra di metà Ottocento, George Sedley, organista di parrocchia convinto di essere un genio incompreso della musica, ospita per una notte un potente sceriffo, Sir Ronalds, celebre *viveur* e dongiovanni. Il patto non scritto fra Sedley e la moglie Mary prevede che lo sceriffo approfitti delle grazie di lei, sostituita però per l'occasione con la bionda ed effervescente prostituta d'alto bordo Geraldine Hubbes. In cambio, Sedley sa che otterrà dall'influente ospite l'invito a dirigere le proprie composizioni all'Opera di Londra. Le cose, tuttavia, non vanno come previsto. Sedley infatti s'immedesima talmente tanto nella parte di marito di Geraldine da mettere alla porta Sir Ronalds non appena questi tenta di sedurla. Irritato e a bocca asciutta, lo sceriffo si reca allora a cercare consolazione nel *boudoir* di Geraldine, dove ovviamente trova la nervosa e riservata Mary. Si assiste perciò a un duplice adulterio: mentre il marito tradisce la moglie con Geraldine, la moglie lo tradisce a sua volta con lo sceriffo, il quale alla fine fa recapitare a George l'ambito invito a Londra. E, alla fine, tutti sono soddisfatti.

Anche *Il giudizio universale* si svolge in provincia, ma in quella tedesca, nella Vestfalia del 1880. L'Atto I passa in rassegna i personaggi e le relazioni fra di loro. Protagonista è la famiglia Schmuller, «che sempre e ovunque viene citata come esempio di onore e di virtù».⁵ «Santa e gentile»,⁶ nobile e devota, la famiglia Schmuller è formata dal capofamiglia Ulrich, «uomo presso i sessant'anni, forte, altero, sicuro di sé»,⁷ dalla moglie Frida, una donna alta e imponente «che si ritiene privilegiata dal destino»,⁸ e da due figli maschi: il maggiore, Matthias (sicuro di sé e simile al padre), e il minore, Daniele, diverso sia dal padre sia dal fratello, con «capelli piuttosto lunghi che gli incorniciano con grazia il volto gentile».⁹ Della famiglia, infine, fanno parte anche la fedele serva Minna, «piccola, anziana, magra e fanatica»,¹⁰ e Herna, la moglie di Matthias, una «giovane donna piuttosto bella, ma semplicemente acconciata»,¹¹ «figlia di un libraio fallito».¹² Da quasi cento anni, gli Schmuller si tramandano di padre in figlio la realizzazione del grande affresco del *Giudizio universale* in una parete della «tetra e immensa»¹³ chiesa di San Reinoldo, nelle vicinanze di Münster.

³ Ferruccio Banissoni (Trieste, 1888 – Roma, 1952), ha la libera docenza in Psicologia sperimentale (dal 1926), e in Medicina preventiva dei lavoratori (dal 1939). Nel marzo 1940, diventa direttore del Centro sperimentale di psicologia applicata del CNR.

⁴ *L'Heure éblouissante* (Paris, Théâtre Antoine, 17 gennaio 1953), regia di Fernand Ledoux, adattamento di Albert Verly, dialoghi di Henri Jeanson, musiche di Paul Misraki. La protagonista, Mary Sedley, dovrebbe essere impersonata da Suzanne Flon, che, però, colpita da laringite dopo la prova generale, è sostituita da Jeanne Moreau (seconda donna, e interprete del personaggio di Geraldine Hubbes). Nella doppia parte di Mary Sedley e di Geraldine, la Moreau ottiene un successo clamoroso.

⁵ BONACCI 2019, Atto II, Quadro 1°, 39.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, Atto I, 16.

⁸ Ivi, 7.

⁹ Ivi, 12.

¹⁰ Ivi, 6.

¹¹ Ivi, 9.

¹² Ivi, 8.

¹³ Ivi, 15.

L'Atto I si svolge la mattina del 14 dicembre 1880: l'affresco sta per essere terminato e verrà inaugurato durante la Messa della vigilia di Natale. Alla fine dell'Atto, Ulrich e Matthias si dirigono verso la chiesa, mentre Daniele viene invitato dal padre a non seguirli: gli è stato infatti riferito che, una volta terminato l'affresco, Daniele ha intenzione di lasciare il «clan malinconico»¹⁴ della famiglia e di andarsene per sempre. L'Atto si conclude col sagrestano che arriva trafelato a casa Schmuller per annunciare che il capofamiglia si è sentito male, perché, dopo aver finito di dipingere gli occhi di Dio, «quegli occhi hanno cominciato a fissarlo».¹⁵

L'Atto II si compone di due quadri. Nel 1°, che si svolge il pomeriggio del 24 dicembre, i membri della famiglia si confidano fra loro: il padre, febbricitante, si lamenta con la moglie di non essere potuto andare all'inaugurazione dell'affresco; Herna prega il cognato, Daniele, di non partire, di non lasciare il «tenace e devoto»¹⁶ mondo degli Schmuller, di non rispondere al richiamo delle «cose gradevoli della vita»;¹⁷ Minna, Frida e Matthias, rientrati a casa dopo la messa, commentano le reazioni della gente in chiesa alla vista dell'affresco, sostenendo che molti non sopportavano d'essere fissati dagli occhi di Dio. Il Quadro 1° si chiude con l'arrivo del vecchio Padre Geissler, il prete della cattedrale, che, invitato a cena dagli Schmuller, si ferma solo pochi minuti: considerato uomo « pieno di dottrina e di discernimento»,¹⁸ il canonico infatti comunica che non potrà restare a mangiare con loro perché, quella sera, rimasto da solo davanti all'enorme parete con il *Judizio universale*, dopo l'ultima Messa, ha avuto la rivelazione: ha visto le figure dell'affresco muoversi, ha sentito i demoni ridere e gli uomini gemere e gridare, e Dio gli ha spiegato che quella notte, la notte di Natale 1880, sarà l'ultima del mondo e all'alba ci sarà l'apocalisse. Poi, se ne va. E tutti gli credono, tranne Daniele.

Il Quadro 2° ha luogo alle due di notte, quella stessa notte. Gli Schmuller si trovano in sala da pranzo, escluso Daniele, che è andato a dormire: l'uno dopo l'altro, prima il capofamiglia, poi Minna, quindi Matthias e Frida, infine Herna, si confessano reciprocamente tradimenti, miserie morali, colpe di varia entità. Ed ecco che il padre-padrone Ulrich si rivela uomo e artista insicuro, che ha tradito la moglie innumerevoli volte (perfino con Minna), e che vari anni prima ha fatto licenziare dal cantiere dell'affresco il suo migliore amico, il pittore Franz Hagen, perché invidioso del suo talento. Ecco che Matthias ammette di non amare la moglie, di detestare il padre e di essere stato, in passato, talmente invidioso del «maledetto talento»¹⁹ di un cugino da arrivare al punto di spingerlo giù dall'impalcatura dell'affresco. Ecco che Frida rivela al marito che Daniele non è figlio di lui, ma di Franz Hagen. Ecco che Herna urla in faccia al marito di non amare lui, ma Daniele. L'integerrima famiglia Schmuller, che, secondo il Padre Geissler è l'unica a non aver nulla da temere dal giudizio di Dio, si dimostra luogo di menzogne, odi feroci, tensioni inconfessabili.

L'Atto III si apre sull'alba del giorno dopo, con la notizia, riferita dallo spazzino del paese, che il Padre Geissler è stato trovato riverso nel fango e nella neve, impazzito. Dai loro volti sparisce «quell'espressione allucinata, causata dal mistico terrore, per lasciare posto ad un'angoscia tutta umana»,²⁰ ora i protagonisti «dovranno ricominciare a vivere dopo essersi svelati»²¹.

¹⁴ Ivi, 19.

¹⁵ Ivi, 24.

¹⁶ Ivi, 20.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, Atto II, Quadro 1°, 31.

¹⁹ Ivi, Atto II, Quadro 2°, 49.

²⁰ Ivi, Atto III, 55.

²¹ *Ibidem*.

A questo punto, ognuno di loro si scaglia contro l'altro, disperatamente: Ulrich contro Frida e Matthias, Frida contro Minna, Matthias contro Ulrich e contro Herna. D'un tratto, bussa alla porta la signorina Lochner, una vecchia zitella, amica di famiglia, alla quale il giorno prima Frida ha offerto un vino speciale, dono di un Padre Missionario. La vecchia signorina confessa ai presenti d'aver avuto una notte tormentata, e Daniele le rivela che tutti loro hanno avuto una notte tormentata, eccetto lui, che è l'unico – dice – a non aver bevuto il vino delle missioni: quel vino, spiega Daniele, quel «vino indiavolato»,²² ha provocato allucinazioni a chiunque l'abbia assaggiato.

La bevanda aveva trascinato tutti nel fondo del sogno. Chi può fidarsi di quello scatenarsi del pensiero dove i desideri e i ricordi si confondono con la paura? [...] Erano immagini che sorgevano dal profondo. Venivano dalle lontane zone della rinuncia... Erano i vostri inconfessati egoismi, le vostre felicità represse, i fardelli delle voluttà che non avete accettato. Mio padre che aveva delle amanti, mia madre infedele, Matthias che odia l'intera famiglia... Herna che... Pazzi! Pazzi!... Non avete capito che era la Paura? La vostra paura materializzata!²³

A tale notizia, le cose tornano, con struttura circolare, al punto di partenza e ognuno ritrova la propria sicurezza, come se niente fosse successo, come se nessuno avesse confessato niente, come se quella notte di ammissioni e di recriminazioni fosse stata solo un incubo da dimenticare. Falsa notizia, tuttavia: il vino delle missioni, in effetti, è stato bevuto, per due volte, anche da Daniele (come sanno sia Herna, che l'ha visto, sia gli spettatori/i lettori) e perciò non è affatto drogato.

La commedia s'ispira, per alcuni aspetti, alla favola teatrale *The Simpleton of the Inspected Islands* (1936) di George Bernard Shaw, edita in italiano col titolo *Il giudizio universale* nel 1939.²⁴ Tuttavia la pièce del commediografo inglese diverge da quella della nostra autrice poiché si muove soprattutto in direzione di una satira di stampo sociale. La Bonacci invece è più interessata a passare in rassegna le risonanze psicologiche e le reazioni violente che l'approssimarsi del Giudizio provoca in un campionario, in apparenza moralmente eletto, di umanità.

All'interno dunque di una compatta fabula di straordinaria originalità, che per mezzo di alcune somiglianze rende omaggio al sarcastico apologetico di Shaw (uno degli autori più amati da Anna), la commedia della Bonacci affronta i temi più cari alla scrittrice: l'amore e l'odio per la propria vita piatta ma sicura; l'attrazione per un'altra vita «senza restrizioni, senza scrupoli, senza rinuncie»;²⁵ l'importanza, per sopravvivere in famiglia e in coppia, di mentire, di fingere e di omettere; il desiderio di corrispondere all'immagine che gli altri hanno di noi e di conseguenza il rifiuto di azioni compiute in passato che non s'intonano con la nostra immagine di facciata, con la nostra apparenza esteriore; il ruolo fondamentale svolto dal cosiddetto «dimenticare terapeutico» per poter andare avanti e voltare pagina.²⁶

Il Quadro 2° dell'Atto II, che si svolge in notturna, mette in scena le confessioni urlate da tutti in faccia a tutti: convinti di poter «insegnare alla gente a avere una coscienza»,²⁷ gli Schmuller si smascherano, svelando il loro lato perturbante, colpevole, ma anche tragicamente umano.

²² Ivi, Atto III, 61.

²³ Ivi, 62.

²⁴ G. B. SHAW, *Il giudizio universale*, in *Il giudizio universale, La Milionaria, Idillio villereccio*, unica riduzione italiana autorizzata di B. Maffi e C. Carlo Castelli, Milano, Mondadori, 1939.

²⁵ BONACCI 2019, Atto I, 21.

²⁶ Cfr. A. ASSMANN, *Il dimenticare terapeutico*, in *Sette modi di dimenticare*, Bologna, Il Mulino, 2019, 98.

²⁷ BONACCI 2019, Atto I, 8.

All'alba, Daniele, dopo aver scoperto di essere il figlio di Franz Hagen, l'artista «che aveva degli estri e delle incertezze»²⁸ e che «rideva sempre»,²⁹ e non di Ulrich, «il giustiziere e il padrone»,³⁰ si sente definitivamente fuori dal «clan malinconico»³¹ degli Schmuller e, con la fortuita trovata del vino drogato, decide di salvarli. Ognuno di loro, così, può rimettersi la maschera, fare finta che quella notte non sia accaduto nulla, e continuare a vivere.

Nel 1961, nelle sale cinematografiche esce *Il giudizio universale*, kolossal *all stars* prodotto da Dino De Laurentiis e diretto da Vittorio De Sica su soggetto e sceneggiatura di Cesare Zavattini, come da titoli di testa. Il film si svolge a Napoli. Una mattina, una voce stentorea dal cielo annuncia a più riprese che alle 18 in punto ci sarà il Giudizio universale, e una serie di personaggi di varie età e classi sociali reagisce in modi diversi al perentorio annuncio. Alla fine, la voce cessa e i personaggi si ritrovano al gran ballo «pro disoccupati» come se niente fosse accaduto. Si tratta di un film che inanella fra loro vari episodi unendoli col filo rosso del Giudizio universale.

Tuttavia è piuttosto evidente che l'idea alla base del film proviene un po' dalla commedia di Shaw e soprattutto dalla commedia di Anna, la quale, nei titoli di testa, però, non compare. Perché? Nell'archivio privato della Bonacci conservato nella sua villa di Falconara Marittima, dove oggi vive l'erede e custode delle carte, il Prof. Salvatore D'Urso, si trovano i documenti di un'azione legale avviata dalla scrittrice per tutelare i propri diritti.

In una lettera, datata 11 dicembre 1961 e diretta all'avvocato Mario Borgognoni Vimercati (legale di Dino De Laurentiis), l'avvocato Corrado Ascoli (legale della Bonacci) elenca una serie di somiglianze fra film e commedia. Prima di tutto il titolo, che è usato in entrambe le opere «in funzione di una specifica idea», ossia «le reazioni che gli uomini hanno all'annuncio dell'imminenza del Giudizio Universale».³² In secondo luogo, la natura di tutti e due i lavori è satirico-grottesca. In una recensione della *pièce* di Anna, si legge che è «una satira sulla fine del mondo, sulle ripercussioni che l'annuncio di tale evento provoca in una tradizionale famiglia borghese».³³ E sul film, lo stesso De Sica ha dichiarato che è «una satira di ambiente borghese'. [...] una specie di esame di coscienza da parte di singoli uomini, ai quali si pone, improvvisamente, il problema dell'imminenza del giudizio universale».³⁴

Non solo il film gravita intorno alla stessa idea della *pièce*, ma anche le reazioni all'annuncio del Giudizio seguono criteri analoghi. In entrambe le opere, c'è chi non ci crede, perché ha la coscienza pulita (come Daniele, nella commedia, e come il cantante interpretato da Domenico Modugno, nel film: due artisti). Poi ci sono gli innamorati appartenenti a classi sociali diverse, che si disinteressano del Giudizio e pensano solo al loro amore. Nella commedia, ci sono Herna e Daniele; nel film, i due giovanissimi Giovanna e Luca.

Sia nella commedia che nel film ci sono un marito pronto a tradire la moglie con qualsiasi donna gli giri intorno (nel film, il personaggio interpretato da Fernandel, che, vedovo da un giorno appena, corre dietro alla prima ragazza incrociata per strada) e una moglie adultera che tradisce il marito col migliore amico di lui (nel film, la figura incarnata da Anouk Aimée). E molti altri personaggi con la

²⁸ Ivi, Atto II, Quadro 1°, 28.

²⁹ Ivi, 29.

³⁰ Ivi, Atto II, Quadro 2°, 48. La definizione è di Matthias.

³¹ Ivi, Atto I, 19.

³² Corrado Ascoli a Mario Borgognoni Vimercati, Ancona, 11 dicembre 1961: copia, dattiloscritta solo sul recto, di una lettera conservata nell'Archivio Bonacci (d'ora in poi AB) e ora pubblicata in BONACCI 2019, *Appendice*, 77-85.

³³ ANONIMO, *Il Giudizio universale al Carignano*, in «Avantil», 1° aprile 1952.

³⁴ V. DE SICA, *Racconterò favole ai bambini*, in «Lei», 25 febbraio 1961, 11.

coscienza sporca, disperati e preda di crisi istiche (come la signora Matteoni, nel film, cui dà vita Silvana Mangano), con peccati da confessare e scheletri nell'armadio.

Ma di analogie fra commedia e film se ne possono riscontrare molte altre. Per esempio, *last but not least*, la fine dell'incubo, che si verifica repentina e chiude le due opere in forma circolare.

Quale l'esito della vertenza legale? Il più prevedibile nello scontro tra una settantenne isolata, e disarmata, e la sfavillante coppia d'oro del cinema italiano del secondo dopoguerra. La vertenza ha vita breve. Iniziata nell'inverno 1961, s'interrompe nella primavera 1962. Dopo la morte dell'amato Guglielmo (nell'aprile del 1962), Anna non insiste più nelle proprie rivendicazioni.

Amara ironia del destino vuole che a non rendere giustizia alla Bonacci, non riconoscendole nemmeno la maternità dell'idea alla base del film, siano proprio due paladini dei diritti umani e della giustizia sociale come Zavattini e De Sica.

FRANCESCA D'ALESSIO
Università degli Studi di Trieste / Università degli Studi di Udine

*Il matrimonio nelle opere di Clotilde Masci:
un'analisi di Le Escluse, Vigilia Nuziale e Ritratto di donna*

A partire dalla fine della Seconda guerra mondiale fino a ridosso degli anni Settanta – periodo in cui si racchiude la prolifica produzione di opere di Clotilde Masci per il teatro professionistico, sperimentale, educativo (sia maschile che femminile), ma anche per la radio e la televisione – il matrimonio in Italia era ancora considerato il più potente veicolo di identificazione e realizzazione per una donna. Sebbene diverse drammaturge e autrici in quegli anni abbiano trattato il tema, in una prospettiva se non sempre negativa quantomeno controversa, sono numerose le opere di Masci a ruotare attorno alla condizione di costrizione e disagio in cui molte donne si trovavano a vivere da sposate a seguito di matrimoni programmati, riparatori o semplicemente infelici perché non voluti. Si pensi, tra queste opere, a Le escluse (1950), Vigilia nuziale (1952) e Ritratto di donna (1960), dove vengono esplorate molte sfaccettature del matrimonio tramite diverse protagoniste femminili (sposate, separate o ancora sole). Attraverso un'analisi delle tre citate opere di Masci, il contributo proposto mira a riflettere su come la drammaturga abbia usato la sua arte per denunciare la condizione di infelicità di molte donne, restituendo loro una voce di cui la società di quegli anni continuava a privarle.

Nel panorama italiano, tra le numerose drammaturge marginalizzate ed escluse dal canone del Novecento, non può non essere menzionata Clotilde Masci (1913-1985),¹ autrice di più di un centinaio² di opere, alcune delle quali, nonostante gli importanti riconoscimenti, risultano ancora oggi sconosciute ai più. Le donne, come tutto ciò che soprattutto negli anni successivi al secondo dopoguerra le riguardò da vicino, restarono per Masci i personaggi centrali di ogni suo dramma, da quelli destinati alle riviste teatrali di stampo cattolico a quelli messi in scena nei più importanti teatri dell'epoca. Un tema centrale, sviluppato dalla drammaturga, fu quello del matrimonio, che Masci riuscì a trattare sotto prospettive diverse in base alla destinazione dei suoi lavori. E il matrimonio, in un'Italia che vedeva le nozze come la principale, se non l'unica, forma di realizzazione per le donne, era più che mai una questione femminile. Una ragazza in età da marito, non sposata, non soltanto portava con sé lo stigma di non essere riuscita ad attrarre un uomo, ma aveva fallito anche nel realizzare quello che veniva considerato il sogno e la massima aspirazione di una donna: diventare legittimamente madre.³

Il periodo più prolifico da un punto di vista lavorativo fu, per Masci, il ventennio che andò dall'inizio degli anni Cinquanta agli anni Settanta, quando il divorzio e, di riflesso, il matrimonio rappresentarono questioni centrali all'interno di quel dibattito pubblico che mostrò un diffuso malcontento tra le donne, costrette ad assecondare canoni che la società chiedeva loro di rispettare sopportando situazioni coniugali che le rendevano infelici e insoddisfatte. Situazioni, queste, in cui

¹ Daniela Cavallaro, nelle note di almeno due suoi scritti sulla drammaturga, riporta che nel contratto firmato da Masci con Àncora risulta come suo anno di nascita il 1918. Qui si fa riferimento al certificato di nascita di Masci rilasciato dal Comune di Alba dove l'anno riportato è il 1913. È stato possibile visionare il certificato grazie a Cristina Arduini, cugina di Masci, che ne ha fornito una scannerizzazione. I saggi di Cavallaro di riferimento sono: D. CAVALLARO, *Italian Women's Theatre, 1930-1960. An Anthology of play*, Bristol, Intellect Ltd, 2011 e EAD., *Wellington 2013 – Of Marriages and Happy Endings: A Reading of Clotilde Masci's Vigilia Nuziale*, «Altrelettere», 4 (2015), 1-21.

² Sempre in CAVALLARO, *Italian Women's Theatre...*, 248, viene riportato che in una nota biografica del 1973 Masci attestò di aver scritto non meno di 150 opere tra quelle per teatro educativo, teatro professionistico, radio, televisione e gruppi teatrali sperimentali.

³ Ne tratta approfonditamente Gloria Chianese in G. CHIANESE, *Storia sociale della donna in Italia (1800-1980)*, Napoli, Guida, 1980. Cfr. anche D. CAVALLARO, *Ritratti di donna: il teatro di Clotilde Masci*, «Rivista di Studi Italiani», XXII (2004), 123-141: 125.

molto probabilmente si trovò anche Masci stessa, che convolò a nozze con Vincenzo Silvietti nel 1940 salvo poi divorziare da lui nel 1971, appena fu legale farlo.⁴ Non deve stupire, dunque, che la tematica in questione occupò un largo spazio all'interno dei drammi che Masci utilizzò sapientemente come potente veicolo di denuncia sociale.

Prima di procedere con l'analisi di tre delle sue opere più note – *Le escluse* (1950), *Vigilia nuziale* (1952) e *Ritratto di donna* (1960) –, sembra quindi doveroso fare un breve quadro del contesto storico-sociale italiano che portò alla legalizzazione del divorzio nel 1970, e del contesto teatrale all'interno del quale Masci lavorò, prendendo in considerazione sia la sua attività per il teatro educativo di stampo cattolico, sia il passaggio al teatro professionistico che fu segnato proprio da *Le escluse* nel 1950.

1. Il divorzio in Italia

In un cronologico e dettagliato testo che ripercorre le principali tappe che portarono alla Legge 898/1970 dal titolo *Disciplina dei casi di scioglimento del matrimonio*, Mark Seymour ha specificato quanto la questione del divorzio in Italia fosse un fatto risalente a ben prima del secolo scorso.⁵ La prima proposta di legge che mirava a dare disposizioni concernenti il divorzio fu portata in parlamento da Salvatore Morelli nel 1878 e segnò un passo fondamentale nella storia dei diritti in Italia, mettendo per la prima volta in discussione l'indissolubilità del matrimonio. La legge non fu ovviamente approvata, neanche quando fu riproposta per la seconda volta nel 1880, ma Morelli, che da tempo aveva compreso quanto il divorzio potesse essere fondamentale per l'emancipazione civile e politica delle donne – per le quali si batté in diversi modi –,⁶ continuò a promuovere fino alla fine la sua idea di divorzio come possibile mezzo di miglioramento della società.⁷

Tra il 1880 e il 1920, dopo la spinta delle proposte di Morelli, si susseguirono diversi tentativi di discussione in materia di divorzio ma nessuno andò a buon fine, finché il dibattito arrivò ad un totale arresto nel ventennio fascista, durante il quale fu impensabile mettere in dubbio il concetto stesso di famiglia e la sua coesione. Fu nel 1954 che venne nuovamente proposta una legge per legalizzare il divorzio sotto alcune condizioni: in caso di coniuge condannato con sentenza definitiva a quindici anni e più; a seguito di tentato uxoricidio; per abbandono del tetto coniugale per un periodo non inferiore a quindici anni; nel caso di coniuge affetto da malattia mentale riconosciuta inguaribile; e infine, in quei casi in cui uno dei due coniugi, in quanto cittadino straniero, fosse riuscito a ottenere all'estero lo scioglimento del matrimonio contratto in Italia.⁸ La proposta fu di Luigi Renato Sansone che, come Morelli, presentò la legge definendola «il minimo indispensabile che possa oggi farsi per il

⁴ Anche queste date risultano sull'atto di nascita di Masci. In una lettera personale risalente al 1947 Masci si firmò utilizzando il cognome Silvietti ma già nel 1963, in un'altra lettera successiva alla morte della madre, non venne fatta menzione del marito (CAVALLARO, *Italian Women's Theatre...*, 248). In una conversazione con Arduini si è ipotizzato, dunque, che già negli anni Sessanta Masci vivesse da separata con il fratello e la cognata.

⁵ M. SEYMOUR, *Debating divorce in Italy. Marriage and the Making of Modern Italians, 1860-1974*, New York, Palgrave Macmillan, 2006. Testi sul tema in italiano presi in considerazione sono: F. LUSSANA, *L'Italia del divorzio. La battaglia fra Stato, Chiesa e gente comune (1946-1975)*, Roma, Carocci, 2014 e G. SCIRÈ, *Il divorzio in Italia. Partiti, Chiesa, società civile dalla legge al referendum (1965-1974)*, Milano, Bruno Mondadori, 2009.

⁶ Sulle proposte di legge di Morelli a promozione e difesa dei diritti delle donne si consideri R. BUFANO, *I diritti delle donne in uno Stato laico. Le iniziative di Salvatore Morelli*, *«Itinerari di ricerca storica»*, XXXIII (2019), 2, 157-176.

⁷ SEYMOUR, *Debating divorce in Italy...*, 40.

⁸ L.R. SANSONE, *Proposta di legge d'iniziativa del Deputato Sansone. Casi di scioglimento di matrimonio*, «*Atti Parlamentari, Camera dei deputati*», Legislatura II, 26 ottobre 1954, 13.

bene della famiglia e della società italiana».⁹ Le condizioni proposte da Sansone erano frutto di numerose richieste che a seguito della Seconda guerra mondiale erano pervenute principalmente da parte di donne le quali, sposatesi con soldati stranieri o ritrovatesi con mariti dispersi o in gravi condizioni cliniche, si vedevano costrette in matrimoni che le privavano della possibilità di rifarsi una nuova vita. Questo genere di testimonianze fu poi raccolto e pubblicato da Sansone nel volume *I fuorilegge del matrimonio* (1956)¹⁰ ma già dal 1955 alcune riviste, sia femminili che maschili (come «Noi donne»¹¹ e «ABC»), iniziarono a trattare il tema cercando di aprire un dibattito anche fuori dal parlamento. E da questo dibattito emerse come le donne, che prima del ventennio fascista vedevano il divorzio come un possibile ulteriore privilegio offerto agli uomini e dunque una minaccia alla loro sicurezza economica,¹² mostraronno in questo periodo un nuovo approccio alla questione, comprendendo quanto fosse fondamentale avere accesso a scelte individuali in una società in cui continuavano a essere viste come appendici del marito.

Infine, fu nel 1965, con un nuovo e più forte supporto da parte degli italiani, che Loris Fortuna presentò la proposta di legge che cinque anni dopo sancì la legalizzazione effettiva del divorzio in Italia. Dopo una serie di modifiche, la cosiddetta legge *Fortuna-Baslini* fu approvata nel 1969 alla Camera dei deputati e il 1º dicembre 1970 al Senato. Tuttavia, lo stesso giorno, un gruppo di venticinque cittadini cattolici annunciò di voler raccogliere le firme per proporre un referendum abrogativo della legge appena approvata.¹³ Tra le firme ci fu anche quella del giurista Gabrio Lombardi, futuro presidente del Comitato Nazionale per il Referendum sul Divorzio, che nel 1971 propose effettivamente un referendum per dar voce agli italiani e far scegliere loro se abrogare oppure no la legge. Il referendum ebbe poi luogo il 12 e il 13 maggio del 1974 e, data la possibilità di scelta, il popolo votò affinché la legge restasse in vigore.

2. Dal teatro educativo al teatro professionistico

In questo ventennio di grandi cambiamenti e dibattiti, Clotilde Masci, come diverse sue colleghi drammaturghi,¹⁴ utilizzò il teatro come spazio di riflessione scrivendo, da donna, di questioni di fondamentale importanza per le trasformazioni che la società tutta stava affrontando. La prima realtà in cui si trovò a operare fu quella del teatro educativo di stampo cattolico.¹⁵ I rapporti tra la Chiesa cattolica e il teatro sono da far risalire al Medioevo quando, in molti conventi europei, venivano messe in scena opere dove le suore erano attrici, spettatrici e a volte autrici.¹⁶ Questa lunga tradizione,

⁹ Ivi, 12.

¹⁰ L.R. SANSONE, *I fuorilegge del matrimonio*, Milano-Roma, Avant!, 1956.

¹¹ È interessante considerare che la rivista «Noi donne», nata nel 1944, era edita da sole donne. Sebbene aperta a tutte le lettrici, nella rivista si faceva spesso riferimento alle ‘donne democratiche’ di sinistra. Sull’influenza che le riviste ricoprirono in quel periodo all’interno del dibattito pubblico sul divorzio (e non solo) si considerino anche i saggi di P. MORRIS, *A Window on the Private Sphere: Advice Columns, Marriage, and the Evolving Family in 1950s Italy*, «The Italianist», 27 (2007), 304-332, e E. ASQUER, *Nutrire la famiglia per ricostruire il Paese: cibo, maternità e relazioni familiari su «Famiglia cristiana» e «Noi donne» (1944-1964)*, «Genesis: rivista della Società Italiana delle Storiche», XIX (2020), 2, 157-182.

¹² SEYMORE, *Debating divorce in Italy...*, 7.

¹³ SCIRÈ, *Il divorzio in Italia...*, 79.

¹⁴ Tra queste si ricordano Elisabetta Schiavo, Gici Ganzini Granata, Marilù Rizzatti, Pierina Rompato, Ildetta Spes e altre.

¹⁵ Per un’importante ricostruzione dello sviluppo del teatro educativo si veda D. CAVALLARO, *Educational Theatre for Women in Post-World War II Italy. A Stage of Their Own*, London, Palgrave Macmillan, 2017.

¹⁶ D. CAVALLARO, *Catholic Theatre for Women in Post-War Italy: Education, Morality, and Social Change*, in *Catholic Theatre and Drama. Critical Essays*, edito da K. J. Wetmore Jr, Jefferson, McFarland & Company, 2010: 125-140:

sebbene mutata nel tempo, subì una nuova ondata di cambiamenti anche nel secondo dopoguerra italiano. Nello specifico, alcune riviste, che già pubblicavano opere teatrali per soli uomini, sentirono la necessità di modernizzarsi creando pubblicazioni da dedicare esclusivamente a opere per sole donne. Dalla rivista «Controcorrente», per esempio, nel 1946 nacque «Scene femminili».¹⁷

Il successo della rivista fu dovuto a una serie di fattori, primo fra tutti il ruolo che la Chiesa continuava a svolgere come centro della vita sociale di bambini, adolescenti, donne e famiglie in generale. Un'attività, se promossa dalla Chiesa, veniva considerata educativa e ricreativa allo stesso tempo. Le attività teatrali, nello specifico, educative lo erano davvero, sia da un punto di vista pratico che morale. Come ha scritto Daniela Cavallaro in uno dei suoi tanti saggi a riguardo:

Le aspiranti attrici avrebbero ricevuto insegnamenti in abilità ‘tecniche’, come dizione, comportamento, trucco e costumi. Inoltre, sia le attrici che il pubblico sarebbero stati educati da un punto di vista morale.¹⁸

Le tematiche trattate erano principalmente quelle del matrimonio, dell'amore, dell'amicizia e della maternità, tutte presentate come scelte di vita a cui aspirare e mirare. Come accennato, nelle opere di Masci risulta particolarmente evidente quanto la stessa tematica fosse trattata in maniera differente a seconda della destinazione dei drammi. In una rivista come «Scene femminili», per esempio, la figura della donna emancipata non poteva essere promossa, motivo per cui, in *Pallina non vuole marito* (1953), prima opera per la rivista in cui Masci affrontò il tema del matrimonio, sebbene la protagonista esprima più volte il desiderio di restare nubile, alla fine decide di sposarsi e il suo non voler prendere marito viene rappresentato più come un capriccio adolescenziale che come un sogno di indipendenza.¹⁹

Nel 1958, quando la pubblicazione della rivista divenne bimestrale per poi arrestarsi definitivamente nel 1959, alcune delle autrici, tra cui Masci stessa, avevano già da tempo iniziato a esplorare nuovi orizzonti, come quello del teatro professionistico dal cast misto che la Chiesa aveva sempre ritenuto promiscuo. Nonostante questo, di nuovo Cavallaro ha sottolineato quanto sia stato fondamentale, per le donne, l'impatto di una rivista come «Scene femminili»:

Da un lato [...] le protagoniste di «Scene femminili» sono caratterizzate dall'essere amiche leali, mogli fedeli, madri amorevoli, donne con spirito di sacrificio – in sintesi, esempi perfetti di moralità cattolica e modelli ideali per le nuove generazioni. Da un altro lato, invece, alcune opere di «Scene femminili» hanno concesso alle donne una voce e uno spazio per iniziare ad esprimere i loro dubbi e le loro frustrazioni riguardo il loro ruolo e [ipotizzare] un modo per poter diventare qualcosa di diverso da una madre e una moglie. Inoltre, «Scene femminili» sostiene lo sviluppo della ‘professionalità’ [...]. Incoraggiò le donne a scrivere e ad esibirsi sul palco [...].²⁰

125. Sul rapporto tra Chiesa e teatro si veda anche E.B. WEAVER, *Convent Theatre in Early Modern Italy: Spiritual Fun and Learning for Women*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

17 Si è deciso di approfondire soltanto «Scene Femminili» in quanto rivista di fondamentale importanza per la carriera di Clotilde Masci. Tuttavia, altre riviste di simile stampo furono «Teatro delle giovani» e «Boccascena», quest'ultima, però, tendeva a pubblicare maggiormente opere per soli uomini e solo più raramente per gruppi femminili (Cfr. CAVALLARO, *Educational Theatre for Women...* e EAD., *Catholic Theatre for Women in Post-War Italy...*).

18 Traduzione mia di un estratto da D. CAVALLARO, Scenae femminili: *Educational Theatre for Women*, in *Women in Italy, 1945-1960: An Interdisciplinary Study*, edito da P. Morris, New York, Palgrave Macmillan, 2006, 93-107: 95.

19 CAVALLARO, *Italian Women's Theatre...*, 251.

20 Traduzione mia di un estratto da CAVALLARO, *Catholic Theatre for Women in Post-War Italy...*, 136.

E le opportunità che «Scene femminili» e il teatro educativo costituirono per molte drammaturge da un punto di vista lavorativo non fu dimenticato da Masci che, nonostante il successo e i riconoscimenti che il teatro professionistico le portò, continuò a scrivere e pubblicare per il teatro femminile anche dopo il 1950, anno in cui debuttò al Teatro Eliseo con *Le escluse*.

3. Il matrimonio ne *Le escluse*, *Vigilia nuziale* e *Ritratto di donna*

La scelta delle opere di Masci da analizzare in relazione alla tematica del matrimonio è dipesa molto dall'ampia varietà di casistiche da lei trattate nelle tre qui selezionate. *Le escluse*, dramma corale con il quale Masci vinse il premio IDI, *Istituto Dramma Italiano*, oltre a segnare il debutto della drammaturga nel teatro professionistico, le permise di trattare – forse per la prima volta e con maggiore libertà, non essendo in questo caso vincolata all'insegnamento morale da trasmettere che il teatro educativo cattolico le richiedeva – i risvolti negativi e infelici che spesso le donne sposate si ritrovavano a dover tollerare. Sebbene messo in scena per la prima volta nel 1950, il testo fu pubblicato su «Ridotto» nel 1959 e una versione per teatro femminile fu scritta per «Scene femminili» nel 1954 con il titolo *Solitudine del cuore*.²¹

Ci troviamo in una generica grande città italiana nell'immediato dopoguerra e l'intero dramma si svolge in una pensione per sole donne gestita dalla cinquantacinquenne vedova Bianco, una delle nove protagoniste della storia. Nelle note di regia pubblicate su *Ridotto* a introduzione dell'opera, si sottolineò come fosse fondamentale non ridurre queste donne a semplici stereotipi. Infatti, si è ben lontani dall'avere di fronte la classica «vecchia zitella, la novantenne svampita, la donna equivoca [e] la professoressa dolce e rassegnata», per citarne alcune.²² Questo gruppo di donne, la cui età va dai diciannove ai novanta anni, vivono da 'escluse' in una sorta di realtà parallela, quella della pensione, nella quale si sono rifugiate raggiungendo un certo equilibrio, sebbene sia chiaro fin da subito quanto tra loro non ci sia un forte spirito di sorellanza. Ed è proprio questo equilibrio a essere messo in discussione quando, nonostante il tentativo di opposizione da parte della vedova Bianco, entra nella pensione, e di conseguenza nella vita di queste donne, il giovane Daniele Farrelli, reduce ventiduenne, che sconvolgerà la loro tranquillità imponendosi come «un divoratore, un egoista».²³

Ognuna di queste donne sembra avere una relazione diretta o indiretta con il matrimonio in quanto istituzione. Come ha notato Cavallaro, «[I]n quest'opera di Masci, il matrimonio è un miraggio per chi non può averlo, e un incubo nei ricordi di chi lo ha vissuto».²⁴ La già citata signora Bianco, per esempio, nonostante l'appellativo di vedova, alla fine del terzo atto confessa di non essere mai stata sposata e di aver dato a sua figlia il suo cognome. Ci troviamo, dunque, di fronte a un matrimonio fittizio, inventato come forma di tutela da parte di una donna sola con figlia illegittima a carico. La signora Bianco è effettivamente un esempio di donna emancipata e indipendente, proprietaria di una struttura da lei totalmente gestita; ma la società dell'epoca non avrebbe mai permesso a lei o alla figlia di avere una vita rispettabile se non si fosse presentata agli occhi di tutti come una donna sola perché vedova.

²¹ Menzione delle principali differenze tra le due versioni si trova nel già citato testo CAVALLARO, *Italian Women's Theatre...*, 260. In *Solitudine del cuore* la presenza originale dell'unico personaggio maschile, Daniele, divenne solo telefonica.

²² C. MASCI, *Le escluse*, «Ridotto», 2 (1959), 18-38: 19.

²³ Ivi, 21. Questi sono i due termini con cui Agata, una delle protagoniste, definisce gli uomini in generale.

²⁴ D. CAVALLARO, *Alla ricerca delle drammaturge perdute*, «Itinera», 18 (2019), 16-30: 25.

Interessante è anche il caso della signora Romualdi, sessantenne effettivamente vedova, che si ritrova immischiata in una causa per l'eredità del marito, lasciata nelle mani della sua ultima amante. Nel primo atto la donna fa più volte accenno alle offese e alla poca gentilezza che ha dovuto subire nel corso del suo matrimonio («Speravo tanto che anche mio marito mi dicesse una parola gentile: che ero bella od almeno che facevo la mia figura. Ma seppe dire soltanto che sembravo un'ape a lutto»)²⁵ ma, da moglie fedele, ripete anche quanto fosse magnifico e bello suo marito («Beh, debbo dire che non mancava di un certo spirito. Ed era anche un uomo magnifico. Non ho mai visto un uomo più bello»).²⁶ È soltanto alla fine del dramma che, in un momento di rabbia ma anche di estrema sincerità, ammette di odiare quell'uomo che, dopo essersi fatto milioni con la sua dote, «in punto di morte ha fatto sua erede universale una sgualdrina da trivio».²⁷

Un'altra vedova è la signora Giacometti, di cinquantasei anni. Pur essendo stata sposata per tre volte, porta il suo cognome da nubile e racconta alle altre donne della pensione come, per un motivo o per un altro, non abbia avuto modo di consumare il matrimonio con nessuno dei tre mariti. Si sposa per la prima volta a ventidue anni con un uomo di quarantasette, il quale, fin dalla prima notte di nozze, le propone di dormire in camere separate, una fortuna che le ha risparmiato, a detta sua, «un mucchio di grane: parti, aborti e via dicendo».²⁸ Il secondo matrimonio è forse l'unico nato da un sentimento genuino ma ha vita breve: a poche ore dall'unione celebrata in forma privata, uno scontro avvenuto tre stazioni prima di Formia, in direzione Roma, lascia il giovane sposo con una diagnosi di astenia nervosa. Il terzo e ultimo matrimonio, infine, avviene per procura con un uomo che la signora Giacometti vedrà solo in fotografia e che morirà prima di poterla raggiungere per la prima volta. Dai commenti delle donne in ascolto si intende quanto Masci volesse puntare l'attenzione non solo sulla sfortuna della protagonista in fatto di matrimoni ma anche sull'insoddisfazione sessuale femminile che all'epoca era, ovviamente, preoccupazione di nessuno.

La signorina Paulette rientra nel gruppo delle donne nubili ospiti della pensione ma, al contrario delle giovanissime Andreina e Tosca, che mostrano ancora un approccio sognante nei confronti del matrimonio, a trentotto anni l'altezzosa signora sa che ormai non si sposerà perché, socialmente, non è più nella giusta età da marito. Si adopera, dunque, a far passare il suo stato di nubile come una scelta personale e, a riprova di ciò, nomina diversi amanti avuti in gioventù che avrebbero fatto di tutto per averla («... era già sposato. Ma se io avessi voluto, avrebbe divorziato da un pezzo»)²⁹ ma che, per onestà, lei ha dovuto lasciare perché non più innamorata («L'ho amato molto, lo sai, ma da qualche tempo non era più la stessa cosa. [...] Così, ho preferito essere sincera...»).³⁰

Le tre restanti ospiti della pensione sono la novantenne Teresina, la cinquantenne Agata e la trentenne Renata. Di Teresina conosciamo più le sue vicende di madre che di moglie e può essere considerata l'unica vera vittima della storia. Oltre ad aver perso un figlio in guerra, ormai sola, viene raggirata dalla signora Bianco, che riesce a convincerla a venderle il pianoforte per una cifra irrisoria, e da Paulette, che le compra una spilla di grande valore per sole cinquantamila lire. Come se non bastasse, dopo un ulteriore tentativo di rapina da parte di Daniele, Teresina perde la vita nonostante l'intervento delle altre donne, usando il suo ultimo respiro per perdonare il ragazzo che, fin dal suo arrivo alla pensione, da madre addolorata, ha scambiato per suo figlio.

²⁵ C. MASCI, *Le escluse...*, 21.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, 26.

²⁸ Ivi, 25.

²⁹ Ivi, 32.

³⁰ *Ibidem*.

Di Agata sappiamo che, dopo aver perso il fidanzato nella grande guerra, non ha più guardato gli uomini sviluppando, invece, nei loro confronti una sorta di intolleranza. Anche nel suo caso la verità su di lei viene confessata a fine dramma, dopo che lo scompiglio causato da Daniele spinge le donne a far «emergere pubblicamente i sentimenti di frustrazione e disperazione che avevano tenuto nascosti per anni».³¹ Si scopre, infatti, che il ‘defunto’ compagno di Agata è, di fatto, tornato dalla guerra nascondendo, oltre a questo, l’amore per un’altra donna.

Infine, c’è la professoressa Renata Martini, nubile e in età ancora relativamente giovane, che, in nome di una vecchia infatuazione nei confronti di Daniele risalente al periodo in cui era stata per lui una giovane insegnante, resterà l’unica a difenderlo dalle altre donne anche dopo la morte della signora Teresina. Renata, sebbene non più giovane come Andreina e Tosca, non ha ancora chiaramente rinunciato all’idea di realizzarsi come moglie e madre. Quando Agata le propone di lasciare la pensione e di dividere un appartamento, rifiuta l’offerta rispondendo «non sarebbe stata una casa... una vera casa...»,³² lasciando intendere che, per lei, una vera casa poteva essere solo quella con un marito e dei figli.

Nel 1952, due anni dopo la prima rappresentazione de *Le escluse*, su «La commedia» venne pubblicato il dramma *Vigilia nuziale* che, come il titolo suggerisce, non racconta un matrimonio ma i giorni a esso precedenti.³³ La protagonista è Cristina Agostini, una ragazza di trent’anni che viene promessa a Giacomo, un medico figlio di un ormai defunto amico del padre di lei, per garantirle un futuro economicamente sicuro. Per evitare le nozze, Cristina si finge colpevole di un furto che non ha commesso e arriva addirittura a tentare il suicidio ingerendo una notevole quantità di pillole. Alla fine del dramma, però, dopo aver accettato il suo destino torna «a riprendere il suo ruolo di figlia e accettare quello di futura moglie e madre».³⁴

Masci mostra un aspetto interessante del rapporto che Cristina ha con il matrimonio raccontando le aspettative che da adolescente la ragazza aveva nei confronti del grande amore:

Per anni e anni, niente. Non complimenti, non la più piccola frase galante, anche se sciocca o volgare. Accorgersi a poco a poco di essere un nulla e di non poter pretendere nulla, di non poter chiedere nulla.³⁵

Di aspettative, a trent’anni, ormai Cristina non ne ha più e, sebbene da spettatori non ci è dato sapere come sarà la sua vita da sposata, in un dialogo con Giacomo appare più o meno chiaro cosa l’aspetterà. Il futuro sposo le dice:

Quello che cerco nella donna che sta per diventare mia moglie è esclusivamente equilibrio, semplicità, bontà. Ossia le garanzie certe di una vita serena e ordinata. Questo tu devi rappresentare per me, anche se non è molto poetico. Una casa in ordine, pranzo gustoso e magari la possibilità di scaricarmi i nervi troppo tesi con una magnifica, riposante sfuriatina.³⁶

³¹ D. CAVALLARO, *Drammaturgie italiane degli anni ’50*, «Italian Culture», 17 (1999), 1, 141-152: 147.

³² MASCI, *Le escluse...*, 34.

³³ *Vigilia nuziale* fu messo in scena per la prima volta al Teatro Olimpia di Milano nel 1952. Oggi è disponibile come radiodramma su Rai Teche al seguente link: <https://www.teche.rai.it/1954/10/vigilia-nunziale/>. Per riferimenti al testo si farà uso del minutaggio dei tre video costituenti i tre atti.

³⁴ CAVALLARO, *Alla ricerca delle drammaturgie perdute...*, 26.

³⁵ MASCI, *Vigilia nuziale...*, Atto 3, min. 12:14.

³⁶ Ivi, Atto 2, min. 27:24.

Cristina è consapevole che gli uomini, al contrario delle donne, possono ricavare solo vantaggi dal matrimonio e, nel sentire le parole di Giacomo, intende subito che ciò che dovrà svolgere per lui sarà semplicemente il ruolo di serva.³⁷ In fondo, è chiaro fin da subito quanto quella del matrimonio non sia stata una scelta di Cristina: all'inizio del primo atto, l'ingegnere Agostini definisce le nozze della figlia una scelta collettiva («Fu un'ottima scelta, la nostra»)³⁸ ma la ragazza lascia intendere tutt'altro, commentando «Scelta... è una parola bella ma certe volte tanto vuota».³⁹ E l'ulteriore conferma arriva quando, ai primi cenni di ribellione della figlia, l'ingegnere, pur riconoscendo le piene capacità della donna di prendere decisioni («Hai trent'anni e godi del completo uso della ragione»),⁴⁰ chiosa: «Abbi pazienza ma devi assoggettarti a ciò che io voglio».⁴¹ E il matrimonio, la ragazza ne è consapevole, costituirà semplicemente un cambio di autorità patriarcale dal padre al marito, come si evince dalle parole che Cristina rivolge poco dopo al futuro sposo: «Stiamo per sposarci, dopo comanderai tu».⁴²

Questa consapevolezza non fa che rimarcare le speranze che con il passare degli anni Cristina ha perso nei confronti del grande amore. È quel disincanto che la porta anche a sviluppare una forte invidia nei confronti di Fiammetta – ragazza di diciassette anni, anche lei promessa sposa – che sta per coronare il sogno di convolare a nozze con un ricco marchese che l'ha già resa estremamente ricca. Fiammetta, oltre a essere molto più giovane della protagonista, è anche la più bella del paese, vincitrice del premio 'Miss Sorriso', ammirata persino dalla famiglia Agostini⁴³ che, al contrario, non ha mai speso una buona parola per Cristina, riducendola sempre a donna isterica o a bambina⁴⁴ (appellativi con cui sia la nonna che il padre, e sul finale anche Giacomo, continuano a chiamarla). E alla fine Cristina, quasi incarnando quell'atteggiamento da bambina ubbidiente che le si richiede per tutta la durata del dramma, ristabilisce l'ordine delle cose tornando a ricoprire il ruolo che, da donna, le persone intorno a lei si aspettano che rivesta:⁴⁵ accetta l'idea del matrimonio e, per giustificare la finta accusa di cui si è fatta carico per evitare le nozze, spiega di essere ricorsa a misure estreme soltanto perché spaventata dall'idea di potersi rivelare una cattiva moglie per Giacomo. In fondo, quel matrimonio non costituisce una scelta neanche per lui, che accetta di sposare la ragazza soltanto perché innamorato di una donna a sua volta sposata, nella speranza, dunque, che Cristina possa rappresentare una cura al suo amore impossibile.⁴⁶

³⁷ Questa immagine di moglie come serva torna in tutte e tre le opere di Masci qui analizzate. Ne *Le escluse* è la signora Romualdi a farne menzione (cfr. MASCI, *Le escluse...*, 25) così come lo sarà Tea in *Ritratto di donna* (cfr. C. MASCI, *Ritratto di donna*, «Rai Play Sound», min. 8:12). In *Vigilia Nuziale*, Cristina ne fa riferimento nel secondo atto (cfr. MASCI, *Vigilia nuziale...*, Atto 2, min. 27:58).

³⁸ MASCI, *Vigilia nuziale...*, Atto 1, min. 11:27.

³⁹ Ivi, Atto 1, min. 11:29.

⁴⁰ Ivi, Atto 1, min. 25:13.

⁴¹ Ivi, Atto 1, min. 25:19.

⁴² Ivi, Atto 2, min. 19:58.

⁴³ Cfr. CAVALLARO, *Wellington 2013 – Of Marriages and Happy Endings...*, 9-10.

⁴⁴ L'unica somiglianza tra Cristina e Fiammetta è l'infantilizzazione che subiscono in quanto donne. Anche nei confronti della giovane ragazza, infatti, viene usato l'appellativo di 'bamberottola' da parte del futuro sposo (Cfr. MASCI, *Vigilia nuziale...*, Atto 1, min. 14:16).

⁴⁵ Cavallaro, in CAVALLARO, *From Fairy Tale to Hysteria: Women in Italian Theater in the Early 1950s*, in *Writing and Performing Female Identity in Italian Culture*, edito da V. Picchietti e L. A. Salsini, Cham, Palgrave Macmillan, 2017, 127-151: 142, riporta che alcuni critici commentarono il finale dell'opera come «una felice conclusione dei problemi di Cristina» (mia traduzione).

⁴⁶ «Tu mi guarirai, Cristina» sono le parole che le rivolge Giacomo, MASCI, *Vigilia nuziale...*, Atto 2, min. 29:21.

Infine, vediamo un’immagine ancora diversa del rapporto tra donne e matrimonio in *Ritratto di donna*, opera vincitrice del premio Ruggero Ruggeri, pubblicata su «Ridotto» nel 1960.⁴⁷ Troviamo, in questo dramma, tutto ciò che in un’opera per teatro educativo Masci non avrebbe mai potuto scrivere. La protagonista Ella è una donna di trent’anni, benestante di famiglia e senza figli, che si ritrova a vivere sola in una villa da lei acquistata dopo un matrimonio fallimentare del quale vorrebbe a tutti i costi ottenere l’annullamento per potersi sposare nuovamente. Ci troviamo di fronte a una donna economicamente indipendente che, nonostante le risorse a sua disposizione, si vede comunque intrappolata in una realtà da cui solo il marito Marco, un artista squattrinato, potrebbe decidere di liberarla.

La storia di Ella presenta molte delle caratteristiche di quei casi che negli anni Sessanta accesero il dibattito sul divorzio in Italia: la protagonista menziona l’abbandono del tetto coniugale da parte del marito nonché l’assenza di figli per volere di lui. Il loro è uno dei pochi casi per cui la Sacra Rota potrebbe concedere l’annullamento, sebbene Marco sia scettico a riguardo («Non illuderti sul tribunale ecclesiastico: ti fanno perdere un sacco di tempo, poi ti rispondono in latino che non se ne fa niente»).⁴⁸ Masci affronta qui anche la questione del divorzio all’estero, opzione che Ella considera, salvo poi accantonarla consapevole che una soluzione simile non verrebbe comunque delibata in Italia. Marco, ad ogni modo, confessa di non avere minimamente intenzione di annullare il matrimonio perché, sebbene al momento non sia interessato a vivere con la moglie, spera di poter tornare con lei in vecchiaia per condividere gli ultimi anni insieme: «Io, se vuoi saperlo, non ci tengo», le dice in riferimento al possibile annullamento o divorzio all’estero, mostrando un’indifferenza che Ella rimanda principalmente al suo essere uomo.⁴⁹

Ed è sempre il suo privilegio di uomo che, nonostante il dislivello di classe tra i due, permette a Marco di esercitare altre forme di controllo sulla moglie: alla fine del dramma, infatti, si scopre che la presenza inquietante che Ella vede fuori la sua finestra di casa è di fatto un poliziotto privato assoldato da Marco per controllare la moglie e accertarsi che non sperperi soldi per amore di un altro uomo: «Se cominci a rovinarti per il giovincello, io ti faccio interdire»,⁵⁰ le dice riferendosi a Guido, un ingegnere con cui Ella vorrebbe rifarsi una vita ma da cui è tenuta lontana dalla madre di lui, una presenza estremamente ingombrante e apprensiva che non vuole che il figlio si rovini la reputazione frequentando una donna sposata.

Se la questione del divorzio è centrale in questa storia, lo è di rimando anche il matrimonio, istituzione nella quale Ella non ha mai smesso di credere, nonostante l’esperienza negativa da lei vissuta. Sebbene le cose non siano andate nel migliore dei modi, e sebbene l’età stia avanzando, Ella confessa di essere venuta al mondo per un solo scopo, con una sola aspirazione: «volevo un buon marito che mi volesse bene, tanto, e che mi desse dei figli» dice in lacrime a Marco per poi concludere «non devi dirmi di no, io *dovrò* rifarmi una vita».⁵¹ Tuttavia, si potrebbe quasi pensare che quello di Ella sia più un desiderio di rispettare le aspettative sociali che il suo matrimonio fallimentare non le ha permesso di soddisfare, piuttosto che un genuino sogno di avere delle nozze perfette e dei bambini.

⁴⁷ Anche *Ritratto di donna* è attualmente disponibile come radiodramma su Rai Play Sound al seguente link: <https://www.raiplaysound.it/audio/2021/04/20042021---Radioboom---Ritratto-di-donna--7522a962-8477-4377-9a7e-e66c711784ee.html>. Come per *Vigilia nuziale*, per le citazioni si farà riferimento al minutaggio del video.

⁴⁸ MASCI, *Ritratto di donna...*, min. 34:59.

⁴⁹ Ivi, min. 35:22.

⁵⁰ Ivi, min. 41:19.

⁵¹ Ivi, min. 40:24 (corsivo mio).

In uno scambio telefonico a inizio dramma, infatti, la protagonista viene messa di fronte alla realtà di donna sposata e con figli in cui si trova la sua amica Tea che, a causa di un malore di uno dei suoi bambini, è costretta ad annullare la serata di bridge. Ella, non trovandosi nelle condizioni dell'amica, ha difficoltà a immedesimarsi e la sua preoccupazione principale è quella di ricordare a Tea l'importanza di mantenersi giovani per non invecchiare. Tea, invece, è l'ennesimo caso di donna insoddisfatta della propria condizione di moglie e madre: come altre donne protagoniste delle opere di Masci, definisce sé stessa la ‘schiavetta di famiglia’ e lascia trapelare una certa invidia nei confronti di Ella che, nella condizione di indipendenza in cui si trova (senza figli e con un marito fuori casa), appare, ai suoi occhi, «fortunata, sola, libera [e] senza preoccupazioni».⁵²

4. Conclusioni

Le tre opere di Clotilde Masci qui analizzate rappresentano una piccola finestra sul dibattito riguardante la condizione femminile in Italia che, in ambito teatrale, aprì le porte al teatro femminista degli anni Settanta.⁵³ La già citata Daniela Cavallaro ha riflettuto sul duplice scopo che l'analisi di opere come quelle qui raccontate possa avere:

Per prima cosa, [può servire] a trovare delle ‘madri’ per quelle donne che hanno operato e operano attualmente nel teatro. [...] In secondo luogo, il recupero di questo tipo serve a mostrare come anche in testi non strettamente definibili come ‘femministi’ [...], le donne siano state in grado di far emergere un senso dello sfruttamento, marginalizzazione e domesticizzazione dei personaggi femminili.⁵⁴

Con *Le escluse*, appare evidente la necessità, forse spinta da un desiderio di liberazione da quelle etichette che il teatro educativo imponeva sulle drammaturghe, di dare finalmente voce a un variegato numero di donne con età ed esperienze di vita differenti. Attraverso la storia di ben nove protagoniste sono emersi: un matrimonio fittizio, unico *escamotage* nelle mani di una donna con la responsabilità di una bambina, probabile futura vittima di discriminazioni perché illegittima; un matrimonio psicologicamente violento e adulterio, accettato per assenza di alternative; tre matrimoni inconcludenti, fonti di solitudine e insoddisfazione sessuale; nubilati ormai accettati di fronte a un'età considerata non più da marito; e fidanzamenti ricchi di aspettative e sogni d'amore.

In *Vigilia nuziale* e *Ritratto di donna*, invece, Masci mette in scena dei confronti. Nel primo dramma ci sono due promesse sposate che vivono la prospettiva del matrimonio in modo molto differente: se Fiammetta si appresta a vivere delle nozze da sogno con un ricco marchese che la renderà la donna più invidiata (e soprattutto ricca) del paese, Cristina si ritrova a sposare uno sconosciuto eletto dal padre in un'età che non le permette più molta scelta, considerata la necessità di assicurarsi in fretta un futuro economicamente stabile. Allo spettatore non è dato sapere come sarà il suo matrimonio ma è chiaro che non soddisferà le aspettative che la protagonista aveva da ragazza quando sognava complimenti e frasi galanti.

In *Ritratto di donna*, infine, si riflette il dibattito pubblico che a dieci anni dall'approvazione della legge sul divorzio animava i favorevoli e i contrari. Ella vede il matrimonio ancora come un obiettivo da perseguire, nonostante il suo primo tentativo sia stato fallimentare. Non avendo avuto figli, per

⁵² Ivi, min. 8:16.

⁵³ Ne fa accenno anche CAVALLARO, *From Fairy Tale to Hysteria...*, 128.

⁵⁴ EAD., *Drammaturghe italiane...*, 149.

volere di un marito che la accusa persino di averlo imborghesito condizionando le sue aspirazioni artistiche, la protagonista spera ancora nell'annullamento del suo vincolo matrimoniale, all'epoca unica strada perseguitabile in Italia per potersi rifare una vita. Di contro, c'è la storia di Tea che, sebbene occupi poco la scena, vediamo intrappolata in un matrimonio apparentemente felice e funzionante ma che, caricandola di responsabilità e vincoli, sia nei confronti del marito che dei figli, la porta a invidiare la libertà dell'amica. In aggiunta a questo, l'opera mette in evidenza la disparità che all'epoca caratterizzava uomini e donne di fronte all'impossibilità di divorziare: il futuro di Ella è totalmente nelle mani del marito che ne controlla le sorti, continuando, di contro, a vivere liberamente la sua vita.

Le donne rappresentate da Masci, protagoniste indiscusse di ogni sua opera, sono donne che, a prescindere dalla loro età, lottano già per quei cambiamenti sociali che le vedranno in prima linea qualche anno più tardi. Rappresentano un coro di personalità differenti, tutte costrette ad adattarsi a delle aspettative da cui era quasi impossibile sfuggire in un'Italia in cui avevano solo da poco guadagnato il diritto di voto. Tuttavia, appare chiaro quanto la stanchezza e il peso dei ruoli che venivano loro imposti trovino libero sfogo in quegli ambienti riservati (siano essi una pensione per sole donne, la famiglia o la solitudine di una casa), permettendo loro di alzare una voce che da lì a pochi anni le avrebbe unite anche nelle piazze.

SERENA DOMENICI
I.T.T. «Rosselli-Rasetti», Castiglione del lago

Corte Savella di Anna Banti: riduzione o riscrittura?

Dodici anni dopo il romanzo *Artemisia*, Anna Banti ne pubblica la riduzione teatrale con il titolo *Corte Savella*, definita dall'autrice ‘operetta sperimentale’ ideata specificamente per le scene ma che, non avendo trovato un’adeguata ricezione in quel contesto, esce infine sul quaderno XXIV di «Botteghe Oscure» grazie all’interessamento di Bassani. Pochi mesi dopo Cristina Campo scrive a Leone Traverso per raccomandarne la diffusione, ma il testo sarà messo in scena soltanto nel 1963 da Squarzina, ricevendo in prevalenza ottime critiche e vincendo il premio St. Vincent nel 1964, per poi essere però pressoché dimenticato. Eppure esso rappresenta un caso singolare nella letteratura teatrale femminile del Novecento non solo per indagare le modalità di adattamento ovvero di vera e propria riscrittura rispetto al romanzo, ma anche per verificare in che misura il personaggio di *Artemisia* abbia sollecitato Banti a scegliere il nuovo strumento espressivo della drammaturgia, mai più in seguito replicato, per rivelarsi ancora ‘eternamente e supremamente altra’, secondo la felice intuizione di Sontag.¹

Quando *Corte Savella* esce sul quaderno XXIV di *Botteghe oscure* nel 1959, Lucia Lopresti, in arte Anna Banti, ha 54 anni e all’attivo, oltre al romanzo *Artemisia* del 1947, una notevole quantità di pubblicazioni fra narrativa e critica d’arte, letteraria e cinematografica, nonché la complessa gestione della redazione della rivista *Paragone*, fortemente voluta nel 1949 insieme al marito Roberto Longhi. A ribadire il vivo interesse per il teatro proprio negli anni della stesura di *Corte Savella* resta l’intervento della scrittrice al Convegno Internazionale di Studi Goldoniani nel settembre del 1957,² in cui Banti sottolinea la necessità per il teatro italiano di allontanarsi da un eccessivo intellettualismo e di adottare un linguaggio improntato alla verosimiglianza e lontano da ogni artificio, proprio come quello di Goldoni. È chiara l’intenzione di rifarsi a questo modello in *Corte Savella*³ che, ispirandosi in buona parte ai verbali originali del processo per stupro intentato da Orazio Gentileschi, padre della pittrice *Artemisia*, contro Agostino Tassi, vuole riprodurne almeno in parte il realismo degli accenti e dei toni, «senza dare tuttavia nel dialettale».⁴

Nell’Avvertenza preposta al testo Banti invece si sofferma sui motivi che l’hanno spinta alla scelta di riprendere il romanzo dodici anni dopo la pubblicazione e trasporlo per il teatro, spiegando come in esso veda la possibilità di immergere l’azione nella «concitazione che esige la parola diretta, l’aria mossa da corpi vivi», che nel romanzo risultavano piuttosto «figure vedute a distanza e in un vasto panorama».⁵ È infatti sul palcoscenico che l’aspirazione a riprodurre fedelmente la drammaticità di quanto avvenuto, che costituisce la base dell’intera ricostruzione, può «con maggiore accanimento» serrarsi attorno agli eventi relativi al processo del 1611, ai cui verbali si ispira il secondo atto (si noti la scelta dei termini concitazione e accanimento, quasi a evidenziare l’insistenza con cui la pittrice sembra continuò a chiedere di essere raccontata, per trovare anche sulla scena una dimensione che la renda sempre viva e contemporanea per il pubblico).⁶

¹ S. SONTAG, *Un doppio destino (Su Artemisia di Anna Banti)* in *Nello stesso tempo: saggi di letteratura e politica*, a cura di Paolo Dilonardo, Milano, Mondadori, 2008, 32-47.

² Sull’intervento di Banti al Convegno si veda L. RICALDONE, «*Spietato ma fraterno: il Goldoni di Anna Banti*», *Rivista di letteratura italiana*, XXV, I, 2007, 239-241.

³ E. SICILIANO, *Strappare il velo che oscura la verità*, «Corriere della sera», 12 agosto 1981: «Il mio avviso, e non soltanto il mio, è che non vi sia una lingua italiana della borghesia, e pertanto non abbiamo il teatro».

⁴ A. BANTI, *Artemisia dalla narrativa al teatro*, «Fiera letteraria», XII, 46, 17/11/1957, 1.

⁵ Su questo aspetto, vedi anche l’intervista di Oreste del Buono a Banti su «Epoca», 8 maggio 1960.

⁶ «Il sussurro dei personaggi, immaginari o storici che siano, è spesso assillante e dà il batticuore. Nel mio caso (o meglio nel caso di *Artemisia*) l’istanza della protagonista era addirittura ossessiva», *ibidem*.

Banti in sostanza, dopo avere per lunghi anni lasciato ancora sedimentare dentro di sé la voce della sua protagonista e tutte le istanze e gli interrogativi che il suo caso lasciava incompiuti, nell'affrontare di nuovo la questione giudica a posteriori troppo distaccato il modo di filtrare la voce di Artemisia scelto per il romanzo rispetto all'urgenza del dire e al «calore di partecipazione» che il personaggio, a suo dire, reclamava dentro di lei; Artemisia perciò risulta forse più aderente alla realtà biografica nel romanzo, ma più vicina ‘all'animo di chi la abitava’ e in tal senso più autentica in *Corte Savella*. Si tratta quindi del risultato di un periodo di riflessione, ma anche di evoluzione interiore dell'autrice, che l'ha portata ad accentuare la sua capacità di analisi attenta e profonda della psicologia dei personaggi, già emersa nelle opere precedenti⁷ e culminata nella rielaborazione teatrale della complessa vicenda della Gentileschi. A testimonianza del coinvolgimento e della determinazione di Banti rispetto a questa impresa, la lettera di Cristina Campo a Leone Traverso, in cui si legge:

Anna [...] sembra tenere a questo suo lavoro in un modo quasi patetico, quasi straziante. E poiché è una cosa davvero bella, in cui passione, candore e amarezza compensano largamente l'inesperienza teatrale, mi chiedevo se tu non potessi mandarlo a Strelher, a Costa o ad altro regista amico tuo. Sarebbe stata una gloria per la povera Anna che, orgogliosa com'è, parla di questo dramma come una ragazzina alle prime armi ed è convinta che mai nessuno lo vorrà recitare.⁸

E se nel romanzo, come evidenziato da Fausta Garavini,⁹ «Banti maneggia la storia, tessuto liso che la sua immaginazione rammenda dove le piace» con «meravigliosa disinvoltura», a maggior ragione nella trasposizione per le scene tale attitudine trova uno spazio ancora più ampio dove agire, che si esplicita anche nella scelta di quali parti del romanzo portare sul palcoscenico.

Sotto questo aspetto, il materiale era consistente e in gran parte adatto alla drammaturgia, vista la spiccata caratterizzazione dei personaggi, la *Spannung* dello stupro e del conseguente processo, i frequenti cambiamenti nell'ambientazione, tutti elementi che andavano a privilegiare l'azione già nel testo narrativo. La selezione operata relativamente agli episodi che erano andati a costituire la struttura di *Artemisia* fornisce quindi alcune possibili chiavi di interpretazione sulla ‘nuova’ protagonista, la cui vicenda biografica nel primo atto viene ripresa dal punto in cui a Roma la giovanissima artista viene affidata dal padre al suo amico pittore Agostino Tassi per alcune lezioni e quest'ultimo, dopo aver tentato inutilmente di sedurla, la violenta. Rispetto al romanzo Banti sfrutta al massimo le potenzialità dei dialoghi per accentuare da una parte le emozioni e i desideri della protagonista, dall'altra le imposizioni esercitate su di lei dalle figure maschili e dalla morale dell'epoca. Rientra nel primo caso, oltre all'entusiasmo per la pittura, vissuta come una vocazione precoce ed assoluta, l'innamoramento per Caravaggio, frutto di una potente idealizzazione, che trova una trattazione molto estesa nella sola versione teatrale ed è al centro degli scontri con il Tassi sia nel primo atto, quando lui cerca di sminuirne la grandezza di uomo e di pittore per esaltare se stesso agli occhi della ragazza, sia durante il processo nell'atto successivo.¹⁰ Il personaggio femminile si svela così, a poco a poco, allo spettatore attraverso un crescendo sentimentale che spazia da un'ammirazione sconfinata per il grande pittore

⁷ Si pensi ai racconti confluiti nella raccolta *Le donne muiono* (1951) e ai romanzi *Il bastardo* (1953) e *Allarme sul lago* (1954).

⁸ C. CAMPO, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Milano, Adelphi, 2007, 99.

⁹ F. GARAVINI, *Di che lacrime*, in A. BANTI, *Romanzi e Racconti*, a cura di F. Garavini e L. Desideri, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2013, XX.

¹⁰ L'evoluzione dell'innamoramento per Caravaggio in *Corte Savella* è particolarmente evidenziata nella recensione di Raul Radice sul «Corriere della sera» del 5 ottobre 1963.

a un vagheggiamento per così dire adolescenziale, fino a sfociare in una tardiva gelosia, dopo la disperazione iniziale alla notizia della morte:

TASSI: Non gli piacevano le bionde come voi, non le voleva neanche dipingere, le chiamava, chissà perché, lavapiatti.

ARTEMISIA (*amaramente*): E va bene. Ma anche se mi avesse chiamata così io l'avrei amato lo stesso. Adesso lui è morto e la Sansonella non era con lui, segno che non gli voleva bene davvero.¹¹

Andando poi ad esaminare l'altro elemento preponderante nel primo atto, che è poi di fatto uno dei *leitmotiv* di tutta la storia, ovvero il maschilismo e i pregiudizi di cui sono oggetto le donne, basti citare qualche esempio, come quando Quorli, il complice della mezzana Tuzia per conto di Tassi, afferma: «quando una ragazza è inguaiata poco ci vuole per farla cascara come una pera cotta. E non ci sono impegni: mi spiego?».¹²

Oppure lo stesso Tassi che, nonostante sia stato chiamato dall'amico Orazio proprio per insegnare l'arte della pittura ad Artemisia, si chiede con assoluta naturalezza: «quando mai le ragazze han seminato quadri invece di figlioli?».¹³

Ma anche Ersilia, la figlia di Tuzia, dimostra di avere ben chiara la posizione subalterna che le spetta in quanto donna, e per di più povera, nella società del tempo, quando stigmatizza senza mezze parole i comportamenti maschili: «gli preme una cosa sola e quando l'hanno avuta e ci hanno levato quel poco d'onore se ne vantano in piazza e noi restiamo come cani rognosi».¹⁴

Il primo atto raggiunge il momento di massima tensione nella conclusione con l'episodio dello stupro, che mentre in *Artemisia* «si configura come la ragione oggettiva buona a giustificare una ferita esistenziale che viene da molto più lontano»,¹⁵ sul palcoscenico si trasforma nella svolta, seppure traumatica, da cui prende origine e matura la consapevolezza dell'ingiustizia subita e la conseguente emancipazione della giovanissima pittrice dal giudizio altrui, sia come donna che come artista.

Tale trasformazione trova piena realizzazione nel secondo atto attraverso il racconto del processo a Corte Savella, l'antico tribunale di Roma che all'epoca si trovava in via Monserrato, nei pressi di Campo de' fiori. Nel romanzo Banti aveva dato per sottintesi i minuziosi verbali del processo, da lei definiti una «tranche de vie»¹⁶ di cui solo ora, attraverso il teatro, si potevano restituire le voci al naturale; ecco perché ogni dettaglio di questo atto va nella direzione di uno studiato realismo, a partire dall'organizzazione della scena, a proposito della quale nella didascalia d'apertura si annota che «circolano birri, preti, bravacci, uomini di legge [...] si sentono fuori cantilene di venditori ambulanti, qualcuno ne entra anche nell'antisala vendendo semi, fusaglie, ciambelle. Parlano forte, sputano, si grattano. Sono stracciati come vagabondi. Uno dei due è zoppo».¹⁷ Molto accentuato è anche l'uso del dialetto in funzione espressiva per caratterizzare i personaggi popolari,¹⁸ come gli inservienti nelle

¹¹ A. BANTI, *Corte Savella*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1960, 57.

¹² Ivi, 21.

¹³ Ivi, 30.

¹⁴ Ivi, 44.

¹⁵ GARAVINI, *Di che lacrime...*, XXI; a tale proposito si veda anche l'intervista a Garavini nella trasmissione «L'altro 900», stagione 2, episodio 2, reperibile su Rai Play.

¹⁶ BANTI, *Artemisia dalla narrativa al teatro...*

¹⁷ EAD., *Corte...*, 69.

¹⁸ Nella nota di *Corte Savella* che precede il primo atto Banti dichiara: «Mancando in Italia, nel Seicento come oggi, una koinè linguistica del parlato, ho creduto necessario cercare la verisimiglianza dei singoli personaggi in una struttura dei loro interventi appoggiata alle diverse cadenze regionali».

prime due scene, che fungono quasi da intermezzo buffo tra la scena dello stupro alla fine del primo atto e il dibattimento del processo nel secondo.

Altrettanto evidente il proposito di presentare i depositari della giustizia come tipici esemplari di una feroce misoginia, sarcastici, oltre che privi di scrupoli nell'esercizio del proprio compito:

ARTEMISIA: Io non so più che tanto, l'amore non l'ho mai fatto.

MASTRO PIETRO: Ah no? E allora cosa facevate quando il Tassi vi ha conosciuta carnalmente?
Non era far l'amore quello?

ARTEMISIA: O Dio, come si può dir questo? No, non era, non credo che l'amore sia così.

MASTRO PIETRO: E invece è così: e voi lo sapete benissimo. E non mi fate la monachella ché qui le smorfie non attaccano e io ci ho la pazienza corta. Raccontateci tutto, e spicciatevi.¹⁹

Lo sconvolgente, coraggioso resoconto sulla violenza subita da parte di un' Artemisia «come allucinata»,²⁰ la sfilata dei testimoni dell' una e dell' altra parte, la tortura dei sibili per accelerare la presunta confessione e la chiusura del caso rendono particolarmente efficace l'azione scenica in questa parte; in particolare ci si sofferma sull'atteggiamento sfrontato dei falsi testimoni corrotti da Tassi e sullo sconforto che le loro falsità suscitano in Artemisia, che si trova a dover affrontare pubblicamente non soltanto la vergogna dell'oltraggio alla sua verginità ma anche le calunnie relative ai suoi abituali comportamenti nei confronti di amici e conoscenti. Il ritmo serrato che si protrae per buona parte del secondo atto trova apparentemente una ricomposizione con la proposta di matrimonio da parte di Antonio Stiattesi, orchestrata come un ritorno all'ordine. Ma in realtà l'umiliazione che la pittrice ha dovuto sopportare lungo tutto lo svolgersi del processo raggiunge il suo culmine proprio di fronte alle nozze riparatici architettate dal padre, in merito alle quali non le resta che rispondere: «E va bene. Questa mano l'avrai Antonio, ma con questa compro la mia libertà».²¹

Una resa, forse, che prepara l'orgoglioso riscatto che fa da sfondo agli eventi del terzo atto, in cui Artemisia nove anni dopo è a Firenze, dove lavora ormai come artista affermata. Nel suo studio di Borgo San Jacopo si avvicendano le mogli e le vedove della nobiltà locale, intente a curiosare, spettegolare e lamentarsi dei propri mariti: «gran bestie questi uomini, sudano, russano, non si lavano, sono pelosi».²²

Tuttavia la pittrice è perfettamente consapevole che nei suoi confronti non c' è alcuna complicità né solidarietà femminile: «mi stanno intorno, mi lusingano, mi chiedono consiglio, ma non è che una finta»,²³ e mentre le visitatrici le ronzano intorno cercando in ogni modo di coinvolgerla nelle loro chiacchiere, lei continua a dipingere. È la sua risposta a quel mondo che l'ha sempre giudicata, provocata e in fondo invidiata per una libertà che gli appare spiazzante; è ancora una volta aggrapparsi alla sua passione, far fruttare il talento, difendere la propria vera identità. E quando le viene insinuato che il quadro che sta dipingendo, che ha come soggetto l'episodio biblico dell'uccisione di Oloferne

¹⁹ BANTI, *Corte...*, 80-81.

²⁰ Ivi, 84.

²¹ Un'analisi dettagliata del secondo atto e degli altri romanzi di Banti in cui è presente il tema del processo, inteso sia in senso letterale quanto nell'accezione dei processi mancati che i personaggi delle sue storie spesso infliggono a se stessi, è presente in S. RIVETTI, *L'arte del processo nella narrativa di Anna Banti*, «Incontri. Rivista europea di studi italiani», 37, 2 (2022), 1-15; della stessa autrice anche il saggio *Quando anche le donne andarono in scena: Corte Savella di Anna Banti*, «Studi etno-antropologici e sociologici», 48 (2020), 25-32.

²² BANTI, *Corte...*, 129.

²³ Ivi, 153.

da parte di Giuditta, rappresenti la sua vendetta rispetto alla violenza subita, s'affretta a chiarire: «Io non dipingo per vendetta ma per amore dell'arte e dipingo il naturale. Cosa si vanno immaginando?».²⁴

Semmai sono le sue interlocutrici a leggere nel quadro la loro vendetta sugli uomini, al punto da metterla addirittura in scena davanti ad Artemisia incitando la sua timidissima allieva Caterina a fingere di accoltellare il modello in posa davanti a loro. Attraverso questa concitata interazione fra l'artista e le altre donne Banti smentisce quindi l'idea, avallata in un primo momento anche da lei stessa²⁵ e molto diffusa all'epoca dell'uscita del romanzo, sul senso di quella celebre opera della Gentileschi, precisando ora per bocca della protagonista, a distanza di anni, che è stato il pubblico a voler vedere nel cruento soggetto sulla tela una rappresentazione della vendetta per lo stupro.²⁶ Non per niente, quando le nobili fiorentine si accorgono che la pittrice non sta al gioco e anzi interrompe con decisione il tentativo di fingere l'aggressione del modello, se ne vanno irritate. Anche Caterina, sconvolta per l'accaduto e per essersi lasciata trascinare alla scoperta della 'verità', ovvero di quel lato oscuro del femminile e del maschile che sembra emergere dalla violenza raffigurata nel quadro, annuncia disperata la fine della propria vocazione artistica e abbandona la maestra, accusandola di essere la causa della fine della sua innocenza.

Artemisia resta dunque nuovamente sola, perché «ognuno nasce e muore solo: ma io, si vede, sola debbo anche vivere»,²⁷ come spiega nel finale del dramma ad Antonio Stiattesi, che la vorrebbe riportare a Roma, ricomponendo così il loro matrimonio. È lui che, a fronte del rifiuto della donna, dimostra forse di conoscerla meglio di chiunque altro, allontanandosene deluso dopo averle svelato quello che ha imparato nel tempo su di lei: «siete orgogliosa e non sapete comandare, siete umile e non sapete ubbidire [...] non siete sospettosa, siete triste di natura».²⁸

Se e fino a che punto Banti abbia detto qualcosa di sé in questa descrizione e attraverso le fragilità e le ambiguità del suo amato personaggio²⁹ non aggiungerebbe comunque molto alle sue conclusioni su questa incursione nell'universo drammaturgico:

La vicenda di questa Artemisia teatrale è assai più scottante di quella che il ritmo narrativo del romanzo omonimo valeva ad addolcire. So benissimo che ci si vorrà scorgere in veste cruda e magari irritante una manifestazione di quella frusta e pietosa faccenda che ancora da noi ci si ostina a chiamare 'femminismo'. Non è colpa di nessuno se l'umanità è composta di uomini e donne [...] e se i problemi sentimentali, economici, sociali delle donne intelligenti sono più rognosi di quelli degli uomini. Figuriamoci poi nel secolo decimosettimo!³⁰

²⁴ Ivi, 135.

²⁵ «Agostino, il pugnale, la miseranda scena del letto a colonne avevan trovato la via di esprimersi non a parole o con interiore compianto, ma con mezzi che la mente avrebbe dovuto difendere e mantenere inviolati», A. BANTI, *Artemisia*, in *Romanzi e racconti*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2013, 285.

²⁶ Una recente rilettura delle opere della Gentileschi tesa a indagarne la posizione nel contesto dell'epoca e a sfatarne i luoghi comuni che ne avevano enfatizzato l'interpretazione in un'ottica prettamente femminista si può trovare in *Artemisia Gentileschi e il suo tempo*, a cura di F. Baldassari-J. Mann-N. Spinoza, Milano, Skira, 2016.

²⁷ BANTI, *Corte...*, 146.

²⁸ Ivi, 150.

²⁹ E. CECCHI-G. CONTINI, *L'onesta sperimentale*, Milano, Adelphi, 2000. Appena conclusa la lettura del romanzo, il 24 dicembre 1947, Cecchi scrive a Contini che in Artemisia, «impasto di fragilità umiliata e repressa che per orgoglio simula la forza», Banti sembra rispecchiarsi.

³⁰ BANTI, *Artemisia dalla narrativa al teatro...*, 2. A tale proposito, un interessante punto di vista sulle implicazioni femministe della vicenda della Gentileschi si può ritrovare in M. BAL, *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

A tale proposito, Monica Streifer osserva che Artemisia incarna in effetti un tema chiave di tutto il corpus letterario di Banti, ovvero l'idea che le donne che praticano qualsiasi tipo di arte sono incompatibili con le relazioni sociali o sentimentali così come strutturate nella società patriarcale.³¹

Messo in scena per la prima volta il 4 ottobre 1963 al Politeama di Genova da Luigi Squarzina,³² lo spettacolo suscitò una reazione nel complesso molto positiva di critica e di pubblico, ma fu poi incluso tra le opere vietate ai minori di 18 anni,³³ in un'Italia in cui lo stupro era ancora considerato reato contro la morale pubblica e la famiglia.³⁴

Per Banti l'esperimento teatrale rappresentò un momento di insolita leggerezza, che visse con curiosità ed entusiasmo³⁵ che tuttavia non ebbe seguito. A chi oggi tenti di indagare le ragioni di questa decisione e di valutare se e in che modo *Corte Savella* possa a buon diritto entrare nel canone delle drammaturge italiane del Novecento, si potrebbe rispondere ancora una volta con le parole della scrittrice:

l'inconsapevole ‘femminismo’, se proprio vogliamo usare questo termine disgraziato, di Artemisia rimane, nel dramma , tanto sconfitto che essa finisce col battersi il petto. Ma questo non vuol dire che i termini del suo problema e di quelli delle sue congeneri di ieri e di oggi siano mutati. Tutt’altro.³⁶

Dunque siamo di fronte ad un lavoro che non smetterà mai di interrogarci, dal momento che quei ‘termini del problema’ a cui fa riferimento l'autrice chiamano in causa le nostre quotidiane sconfitte nel relazionarci sia tra donne (e in *Corte Savella* c'è ben poca solidarietà femminile) che con l'altro sesso (a cominciare dalla figura paterna, con la quale Artemisia intrattiene un rapporto che oscilla di

³¹ M. STREIFER, *Banti Stages Artemisia Gentileschi: Intersections of Painting and Performance on the Modern Italian Stage*, «California Italian Studies», 7, 1 (2017), 1-20.

³² Tra le recensioni dello spettacolo citiamo: E. BASSANO, *Corte Savella*, «Il dramma», n° 325, ottobre 1963, 88-90; R. RADICE, *Con Corte Savella di Anna Banti aperta la stagione dello Stabile di Genova*, «Corriere della sera», 5 ottobre 1963. Tra il 1960 e il 1961 erano invece uscite le seguenti recensioni del dramma *Corte Savella*: P. CITATI, *Processo a una donna nella Roma del '600*, «Il Giorno», 21 giugno 1960; V. PANDOLFI, *Il linguaggio di Artemisia*, «Sipario», luglio 1960; E. CECCHI, *Corte Savella*, «Corriere della sera», 12 luglio 1960; L. BALDACCI, *Corte Savella*, «Giornale del mattino», 26 luglio 1960; M. DAZZI, Recensione di *Corte Savella*, «Il Contemporaneo», a. VII, n. 27-28, luglio-agosto 1960, 87-90; G. DE ROBERTIS, *Artemisia ride stata*, «Il Tempo», 20 agosto 1960, 64; W. PEDULLÀ, *Una nuova Artemisia*, «Mondo nuovo», 25 settembre 1960, XX; A. CAMERINO, Recensione di *Corte Savella*, «Vita», 3 novembre 1960; A. COLOMBO, Recensione di *Corte Savella*, «Letture», a. XVI, n. 1, gennaio 1961, 53-54; M.G. BIOVI, *Artemisia a Corte Savella*, «Il Punto», a. VI, n. 9, 4 marzo 1961, 94-97; C. TERRON, *Anna Banti: Corte Savella*, «Corriere lombardo», 5 ottobre 1963. Alcuni stralci tratti da queste recensioni sono citati in R. TROVATO, *Dal romanzo Artemisia alla pièce di Anna Banti Corte Savella, in Mujeres en guerra/guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura*, Sevilla, Arcibel editores, 2014, 649-669, che contiene un'esaustiva e dettagliata analisi di tutti gli aspetti riguardanti la genesi, l'elaborazione e la messa in scena di *Corte Savella*.

³³ Con l'entrata in vigore della Legge 21 aprile 1962, che fu attuata con il DPR 2029 dell'11 novembre del 1963. Nell'interessante articolo *Un teatro deserto* pubblicato su «Il Dramma», n° 332 Maggio 1964, Lucio Ridenti polemizza contro questa legge (datandola però erratamente).

³⁴ Una riflessione sul *delictum stupri* nel caso giudiziario relativo ad Artemisia Gentileschi si può trovare in E. FERRARETTO, *Il delitto di stuprum tra Cinquecento e Seicento. Il caso di Artemisia Gentileschi*, «DEP Deportate Esuli Profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile», 27 (2015), 1-22.

³⁵ BANTI, *Artemisia dalla narrativa al teatro...*, 1: «Scrivere di teatro mi è stato [...] una sorta di liberazione eccitante e anche un esercizio di modestia»; toni simili anche nella lettera a Leonetta Cecchi del 13 ottobre 1963 (cit. in BANTI, *Romanzi e racconti..., CXXXVIII*): «Il mondo del teatro è incantevole e ti lascia, a cose fatte, una struggente nostalgia [...] e come mi sono appassionata alla mia piccola Artemisia esordiente (l'attrice Paola Pitagora, n.d.r.)».

³⁶ BANTI, *Artemisia dalla narrativa al teatro...*

continuo fra soggezione dell'uomo e adorazione del maestro), ma anche l'insopprimibile esigenza di trovare un terreno comune in cui la comunicazione possa manifestarsi.

È importante però interrogarsi sulla scomparsa di questo dramma dalle scene teatrali dopo quella prima stagione, che potrebbe essere ricondotta alle stesse motivazioni per cui l'intera produzione di Banti, nonostante l'indiscutibile qualità letteraria e le tematiche sempre attuali, abbia faticato così tanto e ancora oggi stenti ad essere adeguatamente diffusa ed apprezzata. Garavini individua la causa nella presunta freddezza di carattere che è stata sempre erroneamente attribuita alla scrittrice e nel frantendimento in cui le sue opere sono incorse da parte della critica, che si è affrettata a catalogarle *tout court* come romanzi storici o autobiografici e a giudicarle di conseguenza.³⁷ In sostanza, ‘schiacciata’ tra il primato del neorealismo e l'avanzata del femminismo, Banti pare rispecchiare quanto detto della protagonista di *Sette lune*:³⁸ troppo intelligente per contentarsi, troppo poco per superarsi. Il suo lavoro puntiglioso sullo scavo interiore dei personaggi e sulle dinamiche che li mettono in relazione, come pure quello sul linguaggio, è stato spesso di ostacolo anziché di valorizzazione rispetto al coinvolgimento di un pubblico più ampio. Allo stesso tempo le tematiche affrontate sono forse risultate poco incisive perché fossero eventualmente ascrivibili alla letteratura d'impegno civile.³⁹

Corte Savella in tal senso non fa eccezione, configurandosi come un dramma d'ineleggibile attualità in cui l'azione non cancella una sofferta introspezione, eppure in cui, come rilevato da alcune recensioni all'indomani della rappresentazione genovese,⁴⁰ Banti sembra talvolta non riuscire a intraprendere con convinzione né la strada della ricostruzione totalmente fantastica delle vicende né quella di una tesi di fondo che dia senso e unità a quanto portato sulla scena.

Ma forse è proprio qui che risiede il significato ultimo della sua produzione, tutta incentrata sulle ambiguità e gli atti mancati della vita: dunque anche questo dramma, formalmente una riduzione del romanzo *Artemisia* ma di fatto una riscrittura, come si è cercato fin qui di dimostrare, non fa che confermare le difficoltà e l'esitazione della scrittrice nel prendere in mano il proprio destino di donna e d'artista che la accomunano alla sua protagonista.

³⁷ GARAVINI, *Di che lacrime...*, XI-XIII.

³⁸ Ivi, XVI.

³⁹ In *Da un paese lontano. Omaggio a Anna Banti*, a cura di B. Manetti, «Il Giannone», XIV, 27-28 (2016), Centro Documentazione Leonardo Sciascia sono presenti due contributi che approfondiscono rispettivamente la presunta difficoltà del linguaggio di Banti (M. QUAGLINO, *Il viale e lo stradone: appunti sulla lingua dei romanzi*) e le riflessioni della scrittrice sulla letteratura del neorealismo (C. PIERINI, *La letteratura del dopoguerra e il neorealismo: «interventi appassionati»*).

⁴⁰ C. TERRON, *Anna Banti*: Corte Savella, «Corriere lombardo», 5 ottobre 1963.

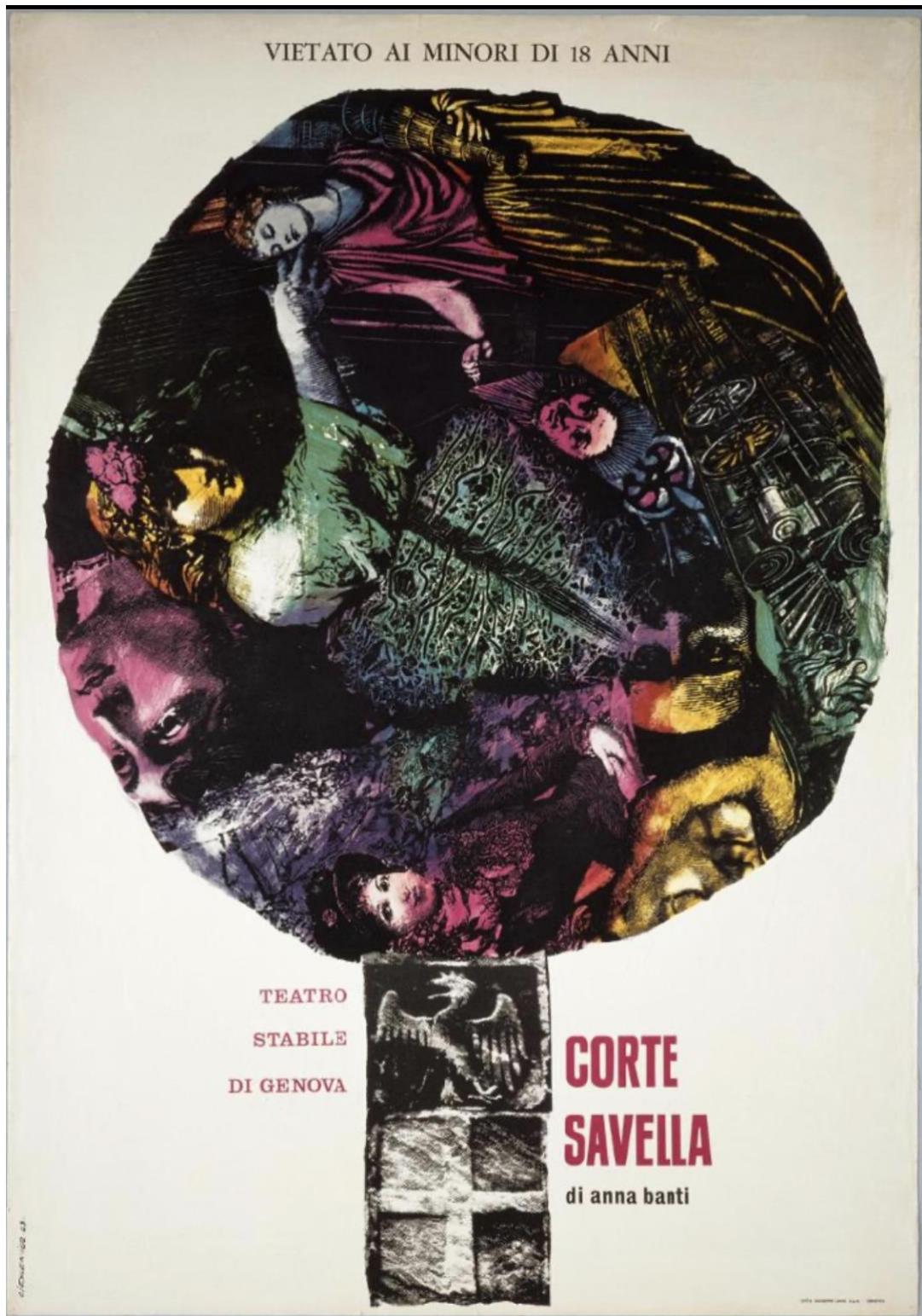


Fig. 1. Roman Cieslewicz, locandina di *Corte Savella* per il Teatro Stabile di Genova, 1963; fonte: <https://www.centre Pompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cL994k5Centre Pompidou>.

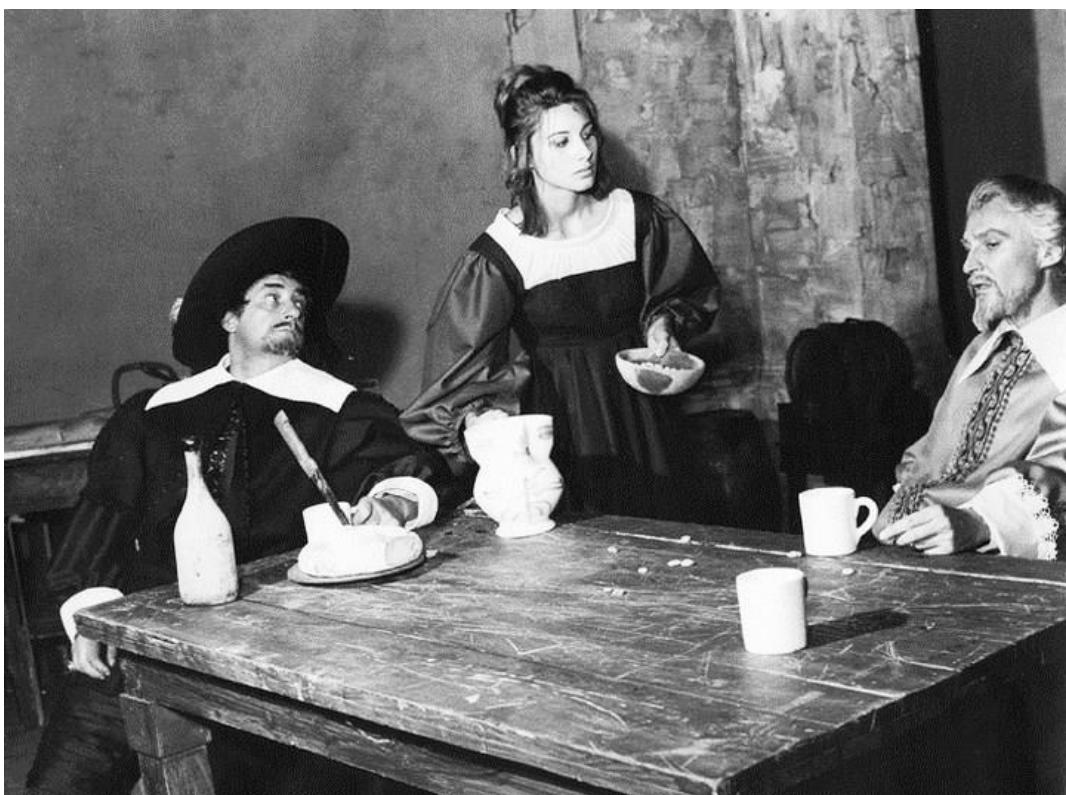


Fig. 2. Atto I, foto di scena; fonte: <https://luigisquarzina.it/wp/1963/10/03/corte-savella/>

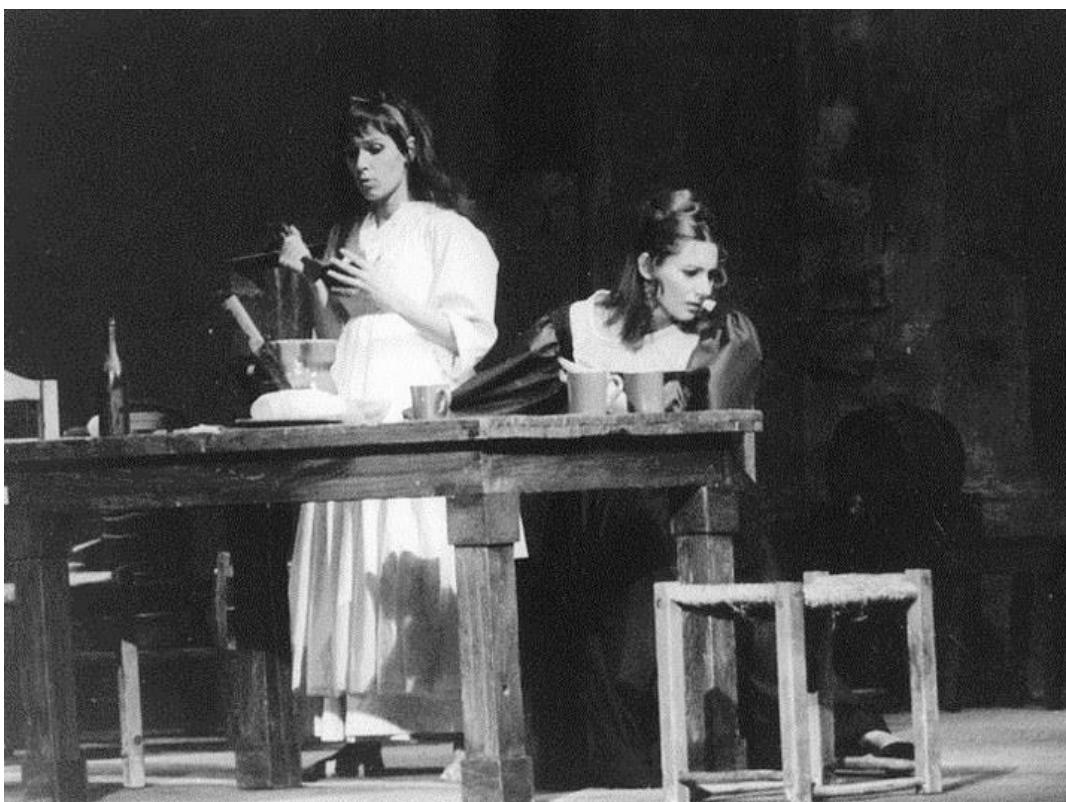


Fig. 3. Atto II, foto di scena; fonte: <https://luigisquarzina.it/wp/1963/10/03/corte-savella/>

EMMA DE PASQUALE
Università degli Studi Roma Tre

«Come se lo scrivessi in un diario»:
Quaderno proibito di *Alba de Céspedes* tra romanzo e palcoscenico

Il saggio indaga la produzione drammaturgica di Alba de Céspedes, concentrandosi su Quaderno proibito. Commedia in due tempi (Mondadori, 1962), andato in scena per la prima volta in Italia nel dicembre del 1961. Già coautrice con Agostino degli Espinosa de Gli affetti di famiglia (1952), nell'apertura al teatro del romanzo Quaderno proibito (Mondadori, 1952), de Céspedes mette ancor più a fuoco il proprio sguardo dissacrante sulle famiglie borghesi del dopoguerra. Analizzando la relazione tra opera letteraria e opera teatrale, il contributo si sofferma sul diverso peso attribuito al quaderno segreto di Valeria Cossati nel passaggio dalla pagina al palcoscenico: «Ritengo [...] tutto ciò che accade qui dentro, come se lo scrivessi in un diario», recita infatti Andreina Pagnani nel ruolo di Valeria, in quanto l'atto della scrittura non è mai esplicitamente messo in scena ed è solo una dimensione immaginata. Infine, facendo riferimento ai materiali conservati presso il Fondo Alba de Céspedes (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori) e gli archivi di Rai Teche si propone una riflessione sul carattere intermediale dell'opera drammaturgica, che ha visto infatti non solo l'edizione in volume, ma anche la pubblicazione a puntate del testo teatrale corredata da fotografie di scena su «Noi donne» (1962) e una riduzione radiofonica della commedia proposta da Belisario Randone sul Programma Nazionale RAI (1975).

«In fondo il mio sogno, da ragazzina, era quello di diventare capocomico»,¹ dichiara Alba de Céspedes in un'intervista su «La Settimana Incom» del 1961: un'aspirazione che si concretizza in un rapporto ambivalente con la scrittura drammaturgica, vissuta come passione istintiva, accesa da «da vista sola del palcoscenico»,² che tuttavia rischia di sfociare nella mercificazione del teatro come «un ripiego, un *raccourci*, che alla fine si svela più nocivo dell'inattività stessa».³ La drammaturgia rappresenta una costante nell'opera di de Céspedes e non solo s'intreccia a più riprese con la scrittura narrativa, ma costituisce inoltre una forza propulsiva d'ispirazione, un bacino di creazione artistica che alimenta l'attività intellettuale della scrittrice dagli anni Quaranta agli anni Settanta.⁴

L'esordio teatrale di de Céspedes risale al 1952, anno della messa in scena de *Gli affetti di famiglia*,⁵ opera scritta a quattro mani con Agostino degli Espinosa, già collega dell'autrice ai microfoni di Radio Bari nel 1943, con lo pseudonimo di Astolfo, e autore, prima, capo-redattore, poi, per «Mercurio» tra '45 e '48.⁶ La commedia in tre atti è rappresentata il 24 maggio 1952 al Teatro delle Arti di Roma con la regia di Ottavio Spadaro e l'interpretazione di Wanda Capodaglio, Camillo Pilotto, Tino Carraro, Giuliana Pinelli, Anna Miserocchi e Valerio Ruggeri.⁷ Faranno seguito *Quaderno proibito. Commedia in due tempi* (1961) e *La Bambolona* (1968),⁸ una «stupenda storia teatrale e cinematografica» adattata al

¹ E. SPRINGOLO, *Perché oggi una madre non riesce a comprendere la propria figlia?*, «La Settimana Incom», 1961, 51, 19.

² Appunto diaristico di de Céspedes del 22 ottobre 1964, ora in D. CAVALLARO, *Il teatro di Alba de Céspedes*, Roma, Bulzoni, 2023, 186.

³ Appunto diaristico di de Céspedes del 14 maggio 1959, ora ivi, 63.

⁴ Su de Céspedes e il teatro cfr. T. DE MATTEIS, *Quaderno proibito di Alba de Céspedes: un diario in scena*, in «Arie», XII (1997), 1, 93-100; EAD., *Banti e de Céspedes: due narratrici prestate al teatro*, in *Il puro e l'impuro*, a cura di F. Angelini, Roma, Bulzoni, 1998, 121-131; D. CAVALLARO, *Behind the scenes: archival research on the theatre works of Alba de Céspedes*, «Revista Internacional de Culturas y Literaturas», 2021, 24, 136-146; EAD., *Sins of the Parents: Alba de Céspedes' and Agostino degli Espinosa's Gli affetti di famiglia*, «The Italianist», XLII (2022), 1, 43-62; EAD., *Il teatro di Alba de Céspedes...*

⁵ Cfr. A. DE CÉSPEDES-A. DEGLI ESPINOSA, *Gli affetti di famiglia*, «Sipario», VII (1952), 75, 36-56.

⁶ Su Agostino degli Espinosa si veda CAVALLARO, *Il teatro di Alba de Céspedes...*, in particolare 19-27.

⁷ Cfr. ivi, 46-52.

⁸ Il precedente letterario è A. DE CÉSPEDES, *La bambolona*, Milano, Mondadori, 1967. Il romanzo è stato ripubblicato da Mondadori nella collana «Oscar moderni» nel 2023. Oltre al teatro, il soggetto de *La bambolona*

palcoscenico da Raf Vallone e dalla stessa de Céspedes, ma successivamente sconfessata dall'autrice, contraria alla piega farsesca data alla commedia dal regista.⁹

Alla triade appena presentata, fanno da contorno una costellazione di testi non portati in scena, descritti e analizzati da Daniela Cavallaro nel ricco e accurato volume *Il teatro di Alba de Céspedes*, uscito per Bulzoni nel 2023, che includono i due progetti incompiuti *La stanza dei giuochi* (1960) e *Aria d'estate* (1961) e il montaggio poetico *Les filles de mai* (1970), ispirato dalla raccolta *Chansons de filles de mai* (1968) e da alcuni versi anonimi pubblicati nello stesso anno su «Le Monde».¹⁰ A questo composito quadro si aggiungano le decine di ‘recite’ scritte in occasione delle feste organizzate da de Céspedes nell’abitazione romana di via Duse: i testi, di datazione incerta ma principalmente riconducibili agli anni dell’immediato dopoguerra, tra ’45 e ’48, offrono uno sguardo parodico e satirico sulla realtà politica e intellettuale dell’Italia contemporanea, particolarmente dissacrante in recite come *Italia letteraria* e *Barbanera*. In quest’ultimo copione, datato al 1953, de Céspedes, scandendo la recita secondo il modello del popolarissimo almanacco Barbanera, associa ad ogni segno zodiacale un ritratto parodico di una categoria di letterati, compresi i «pesci naviganti nelle onde della RAI», così tratteggiati:¹¹

TINÌ: Qui Radio Roma!

Abbiamo trasmesso un programma di musica leggera.

Notizie varie: con l’anno che nasce questa sera

La RAI dà inizio a un nuovo terrificante dramma:

Oltre al terzo trasmette anche il quarto programma!

[...]

GIGINO: Studio sui Parallelipomeni secondo la profilassi eugenetica
visti secondo il profilo storico nei confronti dell’etica.

LIVIA: Trasmissione di minuti quattro e ore dieci

A cura di Leone Piccioni o chi ne fa le veci.

GUIDO: Ma non è ancora icastico l’uso delle dieresi
È chiaro che l’istanza s’oppone alla sinderesi.

LINDA: Per alcuni disturbi sul centro del diaframma
Ora siamo costretti a cambiare programma.¹²

Da queste poche battute, emerge una posizione critica nei confronti della programmazione culturale radiofonica, dal 1950 diffusa principalmente dal Terzo Programma, ritenuta d’impostazione troppo elitaria, accademica e tradizionale per poter assurgere realmente a una funzione pedagogico-culturale nei confronti della massa in ascolto.¹³ Questa considerazione, veicolata dalla recita teatrale,

ha avuto anche un passaggio al cinema nel 1968, con la regia di Franco Giraldi e l’interpretazione di Ugo Tognazzi (vincitore del Nastro d’Argento) e Isabella Rei nel ruolo dei protagonisti Giulio e Ivana.

⁹ Su *La bambolina*, le stesure della commedia e lo scontro con Raf Vallone, cfr. D. CAVALLARO, *La bambolina*, in EAD., *Il teatro di Alba de Céspedes...*, 119-152.

¹⁰ Cfr. EAD., *Progetti e testi incompleti*, ivi, 153-184.

¹¹ EAD., *Appendice V*, ivi, 468-495: 491.

¹² Ivi, 491-492.

¹³ Sul rapporto tra intellettuali e radio si vedano almeno A. SERONI, *Un grande contenitore culturale*, in *La radio. Storia di sessant’anni (1924-1984)*, a cura di F. Monteleone-P. Ortoleva, Torino, ERI, 1984, 163-166; G. CRAINZ, *Dagli alleati alla democrazia: il primo dibattito politico*, in *La radio. Storia di sessant’anni...*, 119-125; E. FERRIERI, *La radio! La radio? La radio!*, a cura di E. Pozzi, Milano, Greco & Greco, 2002; A. ABRUZZESE, *Intellettuali e industria culturale*, in M. MORCELLINI, *Il Mediaero italiano. Proposte di analisi per l’industria culturale*, Roma, Carocci, 2005, 113-143; R. SACCHETTINI, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un’arte invisibile*, Firenze, Firenze University Press, 2018; E. MORELLI, «Parole alate». *I generi, le opere e gli autori della programmazione culturale alla radio nel secondo dopoguerra (1946-1960)*, Avellino, Sinestesie, 2019; F. MONTELEONE, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Venezia, Marsilio, 2021. Su de Céspedes a Radio Bari si vedano almeno P.

è centrale e riguarda non solo il rapporto tra de Céspedes e i *mass media*,¹⁴ ma, più generalmente, la postura dell'autrice rispetto ai passaggi intermediali del contenuto letterario.

Nel panorama drammaturgico decéspedesiano, di particolare interesse risulta *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, opera teatrale ispirata dal precedente romanzesco *Quaderno proibito*, pubblicato a puntate su «La Settimana Incom Illustrata» tra il 23 dicembre 1950 e il 16 giugno 1951,¹⁵ per poi uscire in volume nel 1952 per Mondadori, a seguito di una scrupolosa revisione di aspetti tanto strutturali quanto stilistici.¹⁶

L'idea ancora embrionale di «ridurre Valeria per il teatro»¹⁷ viene appuntata nel diario già nell'agosto del 1952, pochi mesi prima dell'edizione Mondadori, ma comincia ad assumere una forma concreta solo a partire dal 1957, con la proposta di un adattamento teatrale della traduzione francese *Le cahier interdit*, che tuttavia, nonostante le lunghe trattative, non sarà mai realizzata. Tralasciando la tortuosa genesi dell'opera, ampiamente descritta e documentata nel volume di Cavallaro, la prima rappresentazione della commedia che, lamenta de Céspedes, «piace a tutti ma nessuno [...] mette in scena»¹⁸ sarà in Italia, al Teatro Eliseo di Roma, il 16 dicembre 1961, per la regia di Mario Ferrero e la scenografia di Pierluigi Pizzi. Il ruolo di Valeria viene assegnato ad Andreina Pagnani, affiancata, tra gli altri, da Carlo Hintermann nei panni di Michele, Giuliana Lojodice come Mirella, Elio Zamuto come Riccardo e Filippo Scelzo nel ruolo di Guido.

GABRIELLI, «Italia Combatte». *La voce di Clorinda*, in *Alba de Céspedes*, a cura di M. Zancan, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005, pp. 266-306; L. DE CRESCENZIO, *La necessità della scrittura. Alba de Céspedes tra Radio Bari e «Mercurio» (1943-1948)*, Bari, Stilo, 2015; V.P. BABINI, *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra Resistenza ed emancipazione*, Milano, Baldini&Castoldi, 2018; D. BARONCINI, *Una scrittrice alla radio tra Resistenza e questione femminile: Alba de Céspedes e la voce di Clorinda*, «Finzioni», IV (2024), 7, pp. 5-16; A. DE CÉSPEDES, *È una donna che vi parla, stasera*, con un saggio introduttivo e a cura di V.P. Babini, Milano, Mondadori, 2024. Sulla collaborazione di de Céspedes con la BBC rimando ai miei saggi E. DE PASQUALE, «*Miei cari ascoltatori, miei cari lettori*: *Alba de Céspedes ai microfoni della BBC*, in *Contaminazioni, dissonanze ed eterotopie nella modernità letteraria*, Atti del Convegno Nazionale MOD (Università di Foggia, 15-17 giugno 2023), a cura di A.R. Daniele, Pisa, ETS, 2025, 503-511; EAD. «*Solamente da soli si viaggia e si vede veramente*: *Alba de Céspedes a Londra*, in *Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana*, Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Napoli, 14-16 settembre 2023, a cura di E. Bilancia et al., Roma, Adi editore, 2025; EAD., «*Ciò che conta è essere europei*». Maggio inglese di *Alba de Céspedes*, «Quaderni del '900», XXV (2025), 95-106.

¹⁴ Il presente intervento si inscrive nella ricerca di dottorato in corso presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi Roma Tre, dal titolo «*Tutto è fatto di rumori*. Scrittrici al microfono (1945-1985). Il progetto, incentrato sulle esperienze radiofoniche di Alba de Céspedes, Paola Masino e Maria Bellonci, è seguito dalla prof.ssa Monica Venturini.

¹⁵ Nella scelta di pubblicare il romanzo a puntate in rivista, Elisa Gambaro individua un'operazione di una «duttività audace», in quanto la scansione a puntate «trova riscontro nella discontinuità frammentata propria della scrittura diaristica. Il raccordo tra dispositivo editoriale e tipologia narrativa garantisce un risultato duplice, perché de Céspedes può coniugare con efficacia le esigenze di democratizzare il messaggio letterario, assicurandogli ampia udienza, con la fedeltà ai motivi più profondi e radicati del suo immaginario poetico», E. GAMBARO, *Diventare autrice. Aleramo Morante de Céspedes Ginzburg Zangrandi Sereni*, Milano, Unicopli, 2018, 101.

¹⁶ M. ZANCAN, *Notizie sui testi. Quaderno proibito*, in A. DE CÉSPEDES, *Romanzi*, Milano, Mondadori, 2022, 1649-1668. Un'interessante analisi dei passaggi intermediali di *Quaderno proibito* è data in S. FACCINI, *Le donne attraverso i generi*, in *Alba de Céspedes e gli anni francesi*, a cura di S. Ciminari-S. Contarini, Firenze, Cesati, 2023, 41-53. Sulla frammentazione diaristica della narrazione, Di Nicola, prendendo in esame i principali romanzi di de Céspedes, ma anche di altre autrici, quali Aleramo, Banti e Cialente, evidenzia che la struttura del romanzo risulta «affidata alla continuità del frammento» rivelando che «pur nell'unità narrativa del segmento testuale, del capitolo o della parte, la struttura è corrosa e franta dall'interno», L. DI NICOLA, *Intellettuali Italiane del Novecento. Una storia discontinua*, Pisa, Pacini Editore, 2012, 32.

¹⁷ Pagina di diario dell'11 agosto 1952, ora in CAVALLARO, *Behind the scenes: archival research on the theatre works of Alba de Céspedes...*, 140.

¹⁸ Lettera a Odette Arnaud [1960], ora in CAVALLARO, *Il teatro di Alba de Céspedes...*, 70.

Pur non intendendo prescindere dal dialogo con il romanzo, la cui ossatura narrativa verrà, tuttavia, stravolta, si intende prendere in considerazione la *pièce* teatrale come opera nuova che da *Quaderno proibito* – e dal suo successo editoriale – trae il suo nucleo centrale, ma non ne propone una semplice riduzione scenica, quanto piuttosto ne immette nel mercato culturale un «disadattamento»,¹⁹ al punto da diventare a sua volta il precedente di altre tre proposte intermediali.

L'opera di de Céspedes ci restituisce il ritratto di un'intellettuale in costante dialogo con i mezzi di comunicazione di massa, dalla stampa periodica al cinema, dalla radio alla televisione. In particolare, quanto al rapporto tra romanzo e teatro, la scrittrice adotta una precisa postura di fronte alla trasposizione delle proprie opere, facendo fede a una ‘teoria’ dell’adattamento ben delineata: ne è un’avvisaglia la seconda di copertina dell’edizione in volume di *Quaderno proibito. Commedia in due tempi* (Mondadori, 1962), dove si legge: «Ridurre per il teatro un’opera narrativa è – secondo Alba de Céspedes – un’impresa che può essere compiuta soltanto dall’autore. I risultati spesso discutibili ottenuti da riduzioni, pur fedeli, di terzi, derivano appunto dalla necessità di attenersi al testo precedente senza la libertà di ricrearlo sulla scena mediante nuove intenzioni ed azioni».²⁰ Sulla stessa linea anche le dichiarazioni rilasciate a Emilio Springolo su «La Settimana Incom»: sostiene di aver curato lei stessa l’opera drammaturgica «perché nessun riduttore capisce mai, a fondo, che cosa l’autore del romanzo ha voluto dire. E i lavori teatrali, cinematografici, finiscono sempre col dire qualche altra cosa».²¹ Il coinvolgimento diretto dell’autrice consente invece di sciogliere il vincolo di fedeltà al testo di partenza e di rimodellare in una nuova situazione comunicativa temi e personaggi che, a nove anni dalla pubblicazione del romanzo, «uscivano con violenza dai limiti della pagina stampata come da una cornice che non bastasse più a contenerli».²²

Già dalla corrispondenza della seconda metà degli anni Cinquanta, conservata nel Fondo de Céspedes, emerge una continua riflessione su quale forma dare alla commedia, ponderando con particolare attenzione la possibilità di portare sul palcoscenico un testo diaristico.²³ Un precedente virtuoso è individuato nel *Diario di Anna Frank*: il dramma, sceneggiato dai coniugi Frances Goodrich e Albert Hackett nel ’55 e approdato sui palcoscenici italiani con la regia di Giorgio De Lullo due anni dopo, dimostra per de Céspedes che «anche da un diario si può trarre una commedia valida e riscuotere un grande consenso di pubblico».²⁴ Nell’opera presa a modello, il ritrovamento del diario di Anna Frank da parte del padre Otto dà vita all’azione teatrale e i personaggi rievocati nelle pagine prendono parola sul palcoscenico, concatenandosi alla lettura di alcuni brani del diario recitati dalla

¹⁹ Si fa riferimento alla categoria critica di *mis-adaptation* introdotta da Casetti negli studi sul rapporto tra letteratura e l’audiovisivo: cfr. F. CASETTI, *Adaptation and mis-adaptations. Film, Literature, and Social Discourses*, in *A Companion to Literature and Film*, a cura di R. Stam, A. Raengo, Oxford, Blackwell Publishing, 2004, 81-91. Un’interessante applicazione del concetto di «disadattamento» è proposta da A.G. MANCINO, *Pagine girate. Nuovo cinema Pirandello*, Torino, Kaplan, 2023.

²⁰ Cfr. A. DE CÉSPEDES, *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*, Milano, Mondadori, 1962. Si veda anche ZANCAN, *Notizie sui testi. Quaderno proibito...*, 1664-1665.

²¹ E. SPRINGOLO, *Perché oggi una madre non riesce a comprendere la propria figlia?*, «La Settimana Incom», 1961, 51, 19.

²² Programma di sala della prima rappresentazione di *Quaderno proibito* distribuito al Teatro Eliseo il 16 dicembre 1961 e conservato presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, Fondo Alba de Céspedes (d’ora in avanti FAAM, FAdC), b. 54, fasc. 5. Ringrazio la Fondazione Mondadori e, in particolar modo, il dott. Tiziano Chiesa per il prezioso supporto nella consultazione dei documenti.

²³ Ci si riferisce soprattutto allo scambio con Gianni Cortese, rappresentante Mondadori a Parigi (FAAM, FAdC, b. 10, fasc. 3), ora in parte pubblicato in CAVALLARO, *Il teatro di Alba de Céspedes...*, 60.

²⁴ Lettera di de Céspedes a Gianni Cortese, 12 agosto 1957, *ibidem*.

voce dell'attrice protagonista diffusa fuori campo.²⁵ Nonostante *Il Diario di Anna Frank* costituisca un precedente per la trasposizione teatrale di una scrittura diaristica, de Céspedes adotterà una soluzione differente per il suo *Quaderno*, in cui, pur mantenendo invariato il titolo e facendo dunque leva sulla fama dell'opera letteraria, non troverà ampio spazio il tema della scrittura²⁶ né l'espedito scenico del diario. Nella lunga introduzione allo spettacolo contenuta nel programma di sala distribuito alla prima del 16 dicembre 1961 al Teatro Eliseo di Roma, l'autrice si sofferma ampiamente sulle scelte adottate nella veste teatrale del *Quaderno*:

Nel *Quaderno proibito* avevo appunto tentato di rappresentare la vita di coloro che maggiormente soffrono il dramma di una società in cui le vecchie tradizioni stanno andando fuori corso, e che non sanno più chi imitare. Un mondo ove la paura, la debolezza e l'incapacità assumono spesso l'aspetto fiero del sacrificio e l'ipocrisia, imbalsamando certi miti, rappresenta l'ultima difesa contro una società che non protegge e non rispetta i deboli, l'ultimo inganno che, almeno, permette loro di compatire se stessi. Ma soffrire in silenzio, anelando diritti che non abbiamo il coraggio di affermare, sognando un'immagine che vorremmo e non osiamo incarnare, rivoltarsi, gemere nelle pagine di un diario o nei nostri pensieri segreti, non può bastare. Né basta trovare una sorta di grandezza nella propria distruzione. Bisogna affrontare tutti quei problemi che, in ogni campo, ci sembrano «proibiti».

Questa necessità m'ha incitata a strappare al segreto del diario di Valeria quei fatti che non possono più appartenere soltanto alla nostra storia privata. Ad aprire allo sguardo del pubblico una delle innumerevoli case che ci circondano, ove innumerevoli uomini vivono senz'altra speranza che quella, come Valeria, di riuscire a dimenticare se stessi.²⁷

A dieci anni di distanza dalla prima pubblicazione del romanzo, *Quaderno proibito* si rimodella dunque sul tempo presente: così come nel precedente narrativo, la commedia, osservando gli equilibri familiari come attraverso una lente d'ingrandimento, tematizza questioni pubbliche e di attualità politica, quali la crisi dell'identità di genere, il conflitto generazionale (particolarmenete evidente nella

²⁵ Cfr. A. BENTOGLIO, *Teatro per non dimenticare: il Diario di Anna Frank sulle scene italiane*, in *Rappresentare la Shoah*, a cura di A. Costazza, Milano, Cisalpino, 2005, 273-282; M. MAZZOCCHI DOGLIO, *Il diario di Anna Frank: dall'autobiografia al teatro: analisi della prima realizzazione scenica in Italia*, in *Autobiografia ebraica: identità e narrazione*, a cura di C. Rosenzweig-S. Ferrari-A. Corbetta-D. Gilardi, Milano, Ledizioni, 2020, 197-204.

²⁶ Su *Quaderno proibito* e il tema della scrittura si veda il recente volume A. ANDREONI, *Leggere Céspedes*, Roma, Carocci, 2025, in particolare 61-70. Si vedano anche almeno P. CARROLI, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo, 1993; EAD., *Quaderno proibito: a silenced woman's voice in post-war Italy*, «Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa Australe», IX (1996), 2, 81-92; G. LOMBARDI, *The gift on an Italian «feu de la cendre». A Derridean reading of Quaderno proibito*, in *Writing Beyond Fascism: Cultural Resistance in the Life and Works of Alba de Céspedes*, a cura di C.C. Gallucci-E. Nerenberg, London, Associated University Presses, 2000; C. GALA, *Identity and Writing: a Lacanian Reading of Alba de Céspedes's Quaderno proibito and Dacia Maraini's Donna in guerra*, «Forum Italicum», XXXVII (2003), 1, 147-170; M. ZANCAN, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, in *Alba de Céspedes*, a cura di M. Zancan, Milano, Il Saggiatore, 2005, 19-65; A. RABITTI, *Donne che scrivono. Le protagoniste dei romanzi*, in *Alba de Céspedes...*, 124-140; C. SENO REED, *Il diario nei romanzi di Alba de Céspedes: verso uno 'spazio' utopico*. *Quaderno proibito* (1952), «Esperienze letterarie», XXXV (2010), 3, 61-73; M. MUSCARIELLO, *Oltre la soglia delle apparenze: Quaderno proibito di Alba de Céspedes*, in *A Window on the Italian Female Modernist Subjectivity: from Neera to Laura Curino*, a cura di R. M. Riccobono, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013, 105-118; U. ÅKERSTRÖM, *Alcuni aspetti delle contraddizioni in Quaderno proibito*, in *Tra confessione e contraddizione: uno studio sul romanzo di Alba De Céspedes dal 1949 al 1955*, Roma, Aracne, 2014, 105-120; E. GAMBARO, *Interno borghese anni cinquanta: Quaderno proibito di Alba de Céspedes al crocevia di generi romanzeschi*, «Enthymema», XIII (2015), 228-241; EAD., *Diventare autrice...; A.L. FRASSETTO, Quaderno proibito di Alba de Céspedes: un diario che genera il romanzo*, in *La letteratura della letteratura*, a cura di A. M. Morace, A. Giannanti, Atti del XV Convegno internazionale della MOD (Sassari-Alghero, 12-15 giugno 2013), Pisa, ETS, 2016, 269-274.

²⁷ Programma di sala della prima rappresentazione di *Quaderno proibito* distribuito al Teatro Eliseo il 16 dicembre 1961 (FAdC, b. 54, fasc. 5), corsivi miei.

linea genealogica femminile madre di Valeria-Valeria-Mirella, diviene ossatura portante della narrazione teatrale), la rivoluzione dei costumi, la fissità dei rapporti di classe.²⁸

In scena l'intimità della scrittura è sostituita dagli intensi monologhi, rivolti alla platea, di Andreina Pagnani, che consegna così al pubblico il proprio punto di vista su di sé e sugli altri personaggi. Il lento processo di affermazione identitaria e di autocoscienza – affidato, nel romanzo, alle pagine di diario – viene qui sottoposto dalla macchina teatrale a una notevole contrazione cronologica e accelerazione ritmica, subentrando inoltre nell'adattamento anche la necessità di transcodificare «le descrizioni, i racconti, i pensieri [...] in discorsi, azioni, suoni e immagini».²⁹ Così, come sottolinea De Matteis, la Valeria teatrale sembra collocarsi in uno stadio di consapevolezza posteriore al finale narrativo³⁰ (in cui la contezza di non poter rompere l'ordine familiare si traduce nella decisione finale di bruciare il diario) e il suo sviluppo psicologico si concretizza nei dialoghi con gli altri personaggi, nei monologhi confidenziali diretti al pubblico, nella minaccia concreta ed esplicita – pur non portata a compimento – di abbandonare il nucleo e iniziare una nuova vita con il capoufficio Guido. De Céspedes afferma, a tal proposito, di aver riscritto il soggetto «cercando di tradurlo in termini teatrali» e di «trasportare all'esterno ciò che era all'interno dei personaggi»:³¹ allo stesso modo, la prospettiva che nel romanzo era unicamente nello sguardo di Valeria, viene frammentata sul palcoscenico nella pluralità delle voci protagoniste ed è quindi riconsegnata al pubblico la facoltà di ricostruirne un quadro unitario, proiettando l'immateriale autoriflessione della protagonista nella corporeità di dialoghi e azioni.

Nonostante non venga mai rappresentata in scena Valeria mentre compie l'atto di scrivere, l'immagine del diario come spazio ideale di libertà espressiva, autocoscienza e costruzione identitaria attraversa il copione teatrale: accorgendosi di realizzare quella che Marco Leto – regista dello sceneggiato televisivo RAI tratto dal romanzo nel 1980 – definisce una «radiografia spietata»³² dei rapporti familiari e di registrare ogni micro-evento «come se lo scrivess[e] in un diario», la protagonista menziona il quaderno astratto in tre occorrenze all'interno dei monologhi:

Ritengo ogni lor parola, ogni sguardo, tutto ciò che accade, qui dentro, *come se lo scrivessi in un diario. Un diario intimo, segreto*³³

È cattiva, Mirella. Trova sempre parole che poi restano in me, *in quel quaderno proibito dove sono sincera con me stessa*³⁴

*La storia di una donna non è piuttosto in quei diari, in quei pacchi di lettere che lei non dimentica mai di bruciare prima di morire?... Non lo so. Non voglio saperlo. Non voglio pensare. Mai più. Come se bruciassi quel quaderno dove scrivero i miei pensieri più segreti e di quello che è stato... di me... non restasse che un odore di fumo.*³⁵

²⁸ Cfr. GAMBARO, *Interno borghese anni cinquanta...* In una lettera inviata a Mondadori il 18 novembre 1952, de Céspedes definisce il diario «un documento di veleno familiare», ora in ZANCAN, *Notizie sui testi. Quaderno proibito..., 1657.*

²⁹ L. HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti. I pervorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando, 2011, 70.

³⁰ DE MATTEIS, *Quaderno proibito di Alba de Céspedes: un diario in scena...*

³¹ Intervista a de Céspedes in G. CANOVA, *Ha riscritto il libro per il teatro*, «Il Giorno», 17 dicembre 1961.

³² L. LAURENZI, *Colloqui con il regista Marco Leto. Radiografia di una famiglia*, brochure dell'Ufficio Stampa RAI *Quaderno proibito. RAI Radio Televisione italiana Rete 2TV*, stampato in occasione della serie televisiva tratta dal romanzo nel 1980. Materiale conservato in FAAM, FAdC, b. 116, fasc. 4.

³³ DE CÉSPEDES, *Quaderno proibito. Commedia in due tempi...*, 33.

³⁴ Ivi, 109.

³⁵ Ivi, 152.

Non è un caso che, in un dialogo tra Valeria e la madre, sia rintracciabile l'unico riferimento a un diario concretamente esistito, la cui autrice, la zia Eglantina, appartiene a una generazione precedente. Ciò va nella direzione del superamento della scrittura privata come unico margine in cui può trovar spazio il processo di decostruzione e ricostruzione della propria identità e l'attuale esternazione nello spazio familiare e pubblico della crisi dell'io, e l'autocoscienza della protagonista «si sviluppa contemporaneamente all'immagine di sé offerta al pubblico»³⁶:

VALERIA: «E la zia Eglantina? Io ero piccola, ma vi sentivo sempre parlare di un certo suo *quaderno*, un *diario* dove raccontava i suoi amori.»

LA MADRE: «Chiacchiere. Non è stato trovato questo *quaderno*, alla sua morte.»

VALERIA: «L'avrà distrutto.»

LA MADRE, *dura*: «Non è stato trovato. È l'essenziale. (*una pausa*) Ma tu non hai niente da fare, stasera? Una donna deve essere sempre occupata altrimenti comincia a domandarsi cose inutili.»³⁷

Se la commedia ottiene un grande successo di pubblico, sia in Italia che nelle traduzioni estere,³⁸ la critica non si esprime unanimemente a favore dello smantellamento della struttura diaristica, colpevole, secondo alcuni, di aver contagiato il personaggio di Valeria e le dinamiche familiari con quell'«immobilità» che si proponeva di «rappresentare drammaticamente».³⁹

Evidentemente la forma diaristica del racconto, coi suoi sviluppi interiori del dramma e il suo scoprire la realtà per gradi, sempre sotto un angolo visuale particolare, era necessaria alla storia di Valeria Cossati se, spostando l'angolo e presentata la realtà scoperta, essa si è rivelata tanto comune da sembrare talora perfino ovvia.⁴⁰

Un retaggio della scansione episodica del diario s'intravede, almeno nelle intenzioni, nella scenografia di Pizzi, basata sull'alternarsi di quadri grazie a un complesso sistema di carrelli scorrevoli. Una scelta vicina alle tecniche cinematografiche⁴¹ che, tuttavia, privata dell'unitarietà intrinseca alla struttura diaristica, a giudizio della critica conferisce all'ambientazione un carattere dispersivo, frammentario ed eccessivamente macchinoso.⁴² Unanime è invece il plauso per la *performance* di Andreina Pagnani, tanto intensa da donare colore anche alle frequenti incursioni monologiche, in cui l'attrice «uscendo temporaneamente dal personaggio operante di Valeria, è riuscita, con finissima arte,

³⁶ DE MATTEIS, Quaderno proibito di *Alba de Céspedes...*, 98.

³⁷ DE CÉSPEDES, *Quaderno proibito. Commedia in due tempi...*, 46.

³⁸ Per le traduzioni della commedia cfr. CAVALLARO, *Il teatro di Alba de Céspedes...*, 90-114.

³⁹ G. PROSPERI, *Slanci e risentimenti frustrati da una moralità convenzionale*. Quaderno proibito di *Alba de Céspedes all'Eliseo*, «Il Tempo», 17 dicembre 1961.

⁴⁰ A. FRATELLI, *Una donna si confessa dal palcoscenico*, «Paese Sera», 18 dicembre 1961.

⁴¹ Su de Céspedes e il cinema cfr. L. CARDONE, *Alba de Céspedes: scrivere (anche) per il cinema*, in *Cinema e scritture femminili. Lettere italiane fra la pagina e lo schermo*, a cura di L. Cardone, S. Filippelli, Iacobelli, Roma, 2011, 70-89; EAD., *Pelle e pellicola. La scrittura femminile e lo sguardo in Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes e Alessandro Blasetti*, in *Le graphie della cicogna. La scrittura delle donne come rivelazione*, a cura di S. Chemotti, Padova, Il Poligrafo, 2012, 289-332; S. RIMINI, *Una passione al mercurio. Il cinema nello sguardo di Alba de Céspedes*, in *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, a cura di M. Guerra-S. Martini, Parma, Diabasis, 2019, 415-426; G. CIANCAMERLA, *Alba de Céspedes, una scrittrice prestata al cinema?*, in «Oblio», XII (2022), 46, 105-122; ID., *Le intellettuali e il cinema*, in *Protagoniste alle origini della Repubblica*, a cura di L. Di Nicola, Roma, Carocci, 2021, 131-170.

⁴² V. TIERI, *Il debutto teatrale di Alba de Céspedes*, «Tele Sera», 18 dicembre 1961.

a far quasi sparire la sua persona, per essere soltanto una voce, anzi, soltanto “un pensiero”».⁴³ E, infatti, in «soltanto una voce» si condenserà la prova attoriale di Pagnani quattordici anni dopo il debutto, all’interno della riduzione radiofonica della commedia, su cui si tornerà più avanti.

Il dato inequivocabile, come già segnalato, è che l’opera teatrale abbia messo in circolo «un’opera sostanzialmente nuova»,⁴⁴ a sua volta ricontestualizzata in tre ulteriori situazioni comunicative differenti. In primo luogo, pochi mesi dopo la messa in scena, il copione viene pubblicato in volume da Mondadori all’interno della collana «Il bosco». La biblioteca personale dell’autrice conserva una copia del volume contrassegnata nell’occhiello con l’annotazione manoscritta autografa «copia con tagli»:⁴⁵ anche dopo la consacrazione della sceneggiatura con la pubblicazione Mondadori, l’autrice torna dunque a lavorare sul testo teatrale, rendendolo un cantiere aperto.

Inoltre, tre mesi dopo la prima, dall’11 marzo al 1° aprile 1962, *Quaderno proibito. Commedia in due tempi* viene pubblicato in quattro puntate settimanali sulla rivista «Noi donne», a cura del regista radiotelevisivo e teatrale Carlo di Stefano e con un’introduzione di de Céspedes. Anche in questo caso, non si può parlare di una mera trascrizione del copione, dal momento che la commedia è presentata secondo una nuova, quadrupla partizione in episodi, a loro volta divisi in scene (da un minimo di dieci a un massimo di dodici) e introdotti da un riassunto della precedente puntata. Il corredo di fotografie di scena e le didascalie riassuntive accompagnano lettori e lettrici nella riduzione seriale e contribuiscono a guidare il pubblico nella narrazione.⁴⁶

Come già menzionato, nel 1975 de Céspedes riceve la proposta di una riduzione radiofonica tratta dalla commedia, curata da Belisario Randoni che, basandosi sulla programmazione di «Radiocorriere», risulta andata in onda il 21 novembre sul Programma Nazionale all’interno del format *Una commedia in trenta minuti*.⁴⁷ Il Catalogo Multimediale delle Teche Rai non ne ha digitalizzato il nastro, tuttavia, all’interno del Fondo de Céspedes, è conservato un copione di 34 pagine,⁴⁸ spedito dalla Rai all’autrice il 5 giugno del 1975. La protagonista è impersonata, ancora una volta, da Andreina Pagnani, mentre la regia viene affidata a Flaminio Bollini. La commedia, già trasmessa integralmente sul Programma Nazionale il 5 settembre 1963,⁴⁹ viene qui sottoposta a un’ulteriore contrazione cronotopica, che porta a una drastica riduzione dei personaggi in scena (appaiono solamente Valeria, Michele, Mirella, Riccardo, Guido e Clara) e all’introduzione della figura di un narratore, che riassume e commenta per i radioascoltatori gli episodi tagliati dalla fonte teatrale. Emergono dei filoni narrativi

⁴³ M. GALDIERI, *Dieci con lode sul quaderno proibito*, «Momento Sera», 18 dicembre 1961.

⁴⁴ Cfr. DE CÉSPEDES, *Quaderno proibito. Commedia in due tempi...*, retro di copertina.

⁴⁵ La segnatura del volume all’interno della biblioteca dell’autrice, conservata in FAAM, è OP 15/1962. Sulla biblioteca di de Céspedes si vedano E. MERLO, *La biblioteca di Alba de Céspedes*, «La fabbrica del libro. Bollettino di storia dell’editoria in Italia», X (2004), 2, 41-47.

⁴⁶ La rivista è consultabile all’interno dell’Archivio Storico di «Noi donne», al link: <https://www.noidonnearchivistico.org/> (ultima consultazione: 22/10/2025). Si veda anche CAVALLARO, *Il teatro di Alba de Céspedes...*, 107-109.

⁴⁷ *La prosa alla radio*, a cura di F. Scaglia, in «Radiocorriere», LII (1975), 47, 110 e programmazione del 21 novembre 1975, ivi, 90. Dell’effettiva messa in onda della commedia non è, attualmente, stato trovato un riscontro certo e, anzi, è opportuno segnalare che il fascicolo di FAdC conserva la sceneggiatura e la rispettiva busta intestata della Rai, che l’autrice ha contrassegnato a penna rossa con l’indicazione “Testo Q.P. radio (non letto)”. Se de Céspedes faccia riferimento a una sua mancata lettura della sceneggiatura – che, di fatto, non presenta correzioni – o all’annullamento della messa in onda, è, allo stato attuale della ricerca, ancora da appurare (FAdC, b. 55, fasc. 2). A quanto attesta il «Radiocorriere», la commedia risulta andata in onda venerdì 21 novembre 1975, alle 13.20, sul Programma Nazionale.

⁴⁸ FAAM, FAdC, b. 55, fasc. 2.

⁴⁹ *Una commedia di Alba de Céspedes. Quaderno proibito*, in «Radiocorriere», XL (1963), 36, 22 e programmazione del 5 settembre 1963, ivi, 42.

predominanti, individuabili nel rapporto extra-familiare tra Valeria e Guido e, soprattutto, nello scontro generazionale con Mirella, portatrice dei nuovi valori e della rivoluzione dei costumi del dopoguerra. Così come l'opera teatrale, anche l'adattamento radiofonico si apre su una discussione tra madre e figlia e si chiude con la rinuncia di Valeria e l'incoraggiamento alla partenza di Mirella, ma la tematica del conflitto tra sistemi valoriali è ulteriormente enfatizzata, a maggior ragione dopo la rivolta sessantottina.⁵⁰

Anche in questo caso, il diario rappresenta uno spazio espressivo astratto e, tuttavia, alcuni monologhi sono marcati – quantomeno nel copione – da «Quaderno segreto», «Quaderno proibito» e «Quaderno proibito di Valeria». Il fatto che questi tre segnali si trovino all'interno delle battute e non tra parentesi, come le altre indicazioni di scena, può far presumere che venissero letti dal narratore o da Pagnani stessa per evidenziare in maniera netta i momenti autoriflessivi della commedia, non potendosi avvalere di *escamotage* scenografici visivi.

Risulta inoltre particolarmente valorizzato il corredo sonoro: la musica e i rumori diventano elementi strutturali all'adattamento radiofonico e dettano il ritmo nello sviluppo dell'azione drammatica. La *Caralcata delle Valchirie* di Wagner, brano dal profondo valore simbolico nel romanzo e nell'opera teatrale, ascoltato ossessivamente da Michele dal grammofono in salotto, come «risarcimento consolatorio e via di fuga dalle amarezze della sconfitta esistenziale»,⁵¹ accompagna la recitazione al punto da portare Valeria a chiedere esasperata al marito di smetterla un momento «con quest'eterna cavalcata».⁵² La riduzione radiofonica si chiude, non a caso, sul brusio assillante del grammofono: «La musica termina – Il disco gira a vuoto. Il ronzio si amplifica, diviene ossessivo, angoscioso».⁵³ Nella resa per la radio, anche i suoni quotidiani assumono una certa rilevanza:

(AUTO IN ARRIVO – FRENI – SPORTELLO – MACCHINA CHE RIPARTE)
(CHIAVI – SERRATURA)⁵⁴

Questo aspetto è caratteristico del teatro radiofonico, in cui «dal segreto momento dell'ispirazione dello scrittore, seguito dal processo creativo di scrittura, il messaggio si traduce, attraverso manipolazioni successive, in materia sonora, e in tale forma, al cui compimento hanno concorso regista, musici, attori, tecnici, si offre alla sensibilità dell'ascoltatore, come al lettore il libro, allo spettatore il film o il dramma teatrale».⁵⁵

⁵⁰ A tal proposito, dalla consultazione del Fondo de Céspedes, emerge che già dagli anni Cinquanta l'autrice stesse lavorando sul personaggio di Mirella: risale al 1955 la bozza di un soggetto cinematografico tratto da *Quaderno proibito* – mai realizzato – con protagonista Mirella. I materiali relativi al soggetto per il cinema sono conservati in FAAM, FAdC, b. 55, fasc. 2.

⁵¹ GAMBARO, *Diventare autrice...*, 112. Così Riccardo alla madre in *Quaderno proibito. Commedia in due tempi*: «Non posso vederti sgobbare così, notte e giorno. [...] Se almeno lo apprezzassero. Se facessero qualcosa per te. Niente! Il tran tran della banca e i dischi. Wagner! Chissà, forse sogna di essere un eroe, un cavaliere del Graal», DE CÉSPEDES, *Quaderno proibito. Commedia in due tempi...*, 25.

⁵² FAAM, FAdC, b. 55, fasc. 2, c. 11.

⁵³ Indicazioni di scenografia sonora in chiusura del copione di *Quaderno proibito. Una commedia in trenta minuti*, c.n.n. [34], conservato in FAAM, FAdC, b. 55, fasc. 2.

⁵⁴ Indicazioni di scenografia sonora in apertura del copione di *Quaderno proibito. Una commedia in trenta minuti*, c. 3, conservato in FAAM, FAdC, b. 55, fasc. 2.

⁵⁵ F. MALATINI, *Cinquant'anni di teatro radiofonico*, Torino, Eri, 1981, 13. Sul teatro radiofonico si vedano anche A. AUDINO, *Il fascino discreto del teatro in onda media*, «Dossier radioteatro dal 1951 ad oggi», «Hystrio», XI (1998), 3, 12-29; A.I. DE BENEDICTIS, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, EDT, 2004; SACCHETTINI, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile...*

In conclusione, dalla produzione drammaturgica dell'autrice, in particolar modo da *Quaderno proibito*, emerge la consapevolezza delle dinamiche interne al mondo teatrale e della necessità di coniugare il proprio lavoro creativo alle esigenze tecniche (registiche, scenografiche, attoriali) di un medium diverso dal libro a stampa.

«Lo stesso autore non trae, ricrea piuttosto in forma di dramma la stessa vicenda»,⁵⁶ dichiara l'autrice a Ugo Naldi durante le prove della commedia, lasciando intendere di percepire la materia narrativa come duttile e l'adattamento non come reiterazione di un lavoro preesistente, ma come «ricomparsa, in un altro campo discorsivo, di un elemento (una trama, un tema, un personaggio) precedentemente apparso in un contesto differente».⁵⁷ Nel caso di *Quaderno proibito* questa lente d'indagine si rivela particolarmente stimolante, in quanto consente di analizzare le scelte stilistiche e narrative messe in campo dall'autrice, o dai suoi collaboratori – come nel caso del passaggio sul piccolo schermo⁵⁸ e al microfono –, facendo dialogare i diversi progetti intermediali, che coinvolgono la stampa periodica, l'editoria, il teatro, il cinema, la televisione e la radio. La stretta relazione tra le diverse soluzioni artistiche e comunicative adottate e i cambiamenti del contesto socioculturale, nei trent'anni che intercorrono tra la pubblicazione a puntate del romanzo su «La Settimana Incom» e le proposte della Rai degli anni Settanta e Ottanta, contribuisce inoltre a mettere meglio a fuoco l'esperienza letteraria e intellettuale di de Céspedes nel canone novecentesco.⁵⁹

⁵⁶ U. NALDI, *L'amara commedia di Alba de Céspedes*, «Corriere d'informazione», 29 novembre 1961.

⁵⁷ CASETTI, *Adaptation and mis-adaptations. Film, Literature, and Social Discourses...*, 82, traduzione mia.

⁵⁸ Dal romanzo è stato ispirato un film per la televisione francese (*Le cahier interdit*, regia di J.C. Bonnardot, ORTF 1°, 1968) e uno sceneggiato in quattro puntate per la televisione italiana (*Quaderno proibito*, regia di Marco Leto, Rai 2, 1980), con protagonista Lea Massari.

⁵⁹ Su de Céspedes e il canone si vedano almeno il volume *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano. I. Le Narratrici*, Atti del Convegno internazionale del Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli Italianisti “Studi delle donne nella letteratura italiana” (15-16 dicembre 2021), a cura di B. Alfonzetti-A. Andreoni-C. Tognarelli-S. Valerio, Roma, AdI Editore, 2023 e S. CONTARINI, *Dalla parte delle scrittrici: Alba de Céspedes*, «Italogramma», XXI (2023), 177-190.

ANTONIO R. DANIELE
Università degli Studi di Foggia

*Crepe borghesi negli anni del teatro sperimentale antiborghese:
Ti ho sposato per allegria di Natalia Ginzburg*

La commedia in tre atti *Ti ho sposato per allegria*, oltre ad essere l'esordio di Natalia Ginzburg nella scrittura per il teatro, rappresenta soprattutto un episodio di rilievo nel contesto più ampio delle scritture femminili italiane degli anni Sessanta, per le figure proposte e le questioni "agite" sulla scena, mediante queste stesse figure. *Ti ho sposato per allegria* risente, in forma brillante, delle nuove spinte interne al "testo" e all'"opera" della critica stilistica europea e italiana dopo il boom. La vicenda di Giuliana e Pietro, di un anti-idilio in un conflitto di classe, rivela modelli culturali apparentemente nascosti, porta sulla scena temi della sperimentazione antiborghese del teatro di prosa anni Sessanta e anticipa fattori del teatro femminista dei primi anni Settanta. Il tutto con lo schermo dell'ironia briosa che nel tempo ha tenuto piantato questo testo nel terreno delle apprezzabili prove teatrali di una narratrice e che potrebbe rappresentare un preludio all'autocoscienza del venturo "tempo delle donne".

Appare utile e significativo incominciare il presente lavoro riportando alcune dichiarazioni. La prima è di Luciano Salce: «*La commedia*» – sta parlando di *Ti ho sposato per allegria* di Natalia Ginzburg di cui curava la regia teatrale – «non vuole sottoporci dei quesiti, non sollecita la nostra indignazione, la nostra coscienza storica, non ci chiede di intervenire, di batterci, non ci sorprende, non ci terrorizza. È soltanto felice di esistere e ci invita a prendere parte a questa sua allegria senza ricattarci»;¹ Natalia Ginzburg stessa disse della sua commedia: «Non vi accade nulla e in questo non vi sarebbe nulla di male. Però anche non significa nulla e di questo mi sembra di dovermi scusare, perché l'assenza di un significato genera sempre, e giustamente, una delusione».² Queste parole furono pronunciate il giorno stesso della prima della compagnia del Teatro Stabile di Torino al Teatro Gobetti, il 14 maggio del 1966 e nelle loro ricadute accompagnarono l'avventura dell'opera anche nei mesi a venire. Nello stesso terreno – infatti – erano piantate le parole di Salce di qualche mese più tardi, quando la commedia approdò al Durini di Milano: «*La commedia*» – dice il regista – «non ha un grande problema centrale. È soltanto una storia vera, sorretta da un fitto chiacchiericcio che dà modo ad Adriana Asti di esprimere il meglio di sé».³ Infine, molti anni più tardi, nell'autunno del 2003, con la *pièce* al debutto al Teatro Manzoni di Milano per la regia di Valerio Binasco, Maria Amelia Monti (nei panni di Giuliana), sul testo di Ginzburg ebbe a dire che «anticipa certe conquiste della donna dopo il Sessantotto [...]. È un testo attualissimo oggi che le coppie vivono lunghi ed estenuanti fidanzamenti, programmano ogni minimo dettaglio. Investimenti, casa, lavoro; i sentimenti sono tassi

¹ R[AUL]. R[ADICE].., *In scena al «Durini» la commedia della Ginzburg*, «Corriere della Sera», 27 ottobre 1966.

² (articolo siglato) VICE, «*Ti ho sposato per allegria* con Adriana Asti mattatrice», «Gazzetta del Popolo», 15 maggio 1966. Nelle righe a seguire il giudizio è severo: «Detto questo, ci sarebbe piuttosto poco da aggiungere. Autrice e regista hanno, in fin dei conti, messo le mani avanti con argomenti tanto precisi e pertinenti che non si può fare a meno di consentire: *Ti ho sposato per allegria* è proprio una coserella così, un raccontino fragile fragile, che, sui binari di uno smaliziato e accorto linguaggio, corre via a narrarci i primi passi del matrimonio di una giovane coppia lontana da drammi e patemi, toccando con garbo e leggerezza semplici fatti quotidiani, talvolta con un po' di bonarietà, talvolta con una vena sottilmente lepida [...]. Con la stessa sigla sarà pubblicato un articolo dai medesimi contenuti sul «Corriere d'informazione» qualche giorno dopo (in occasione della rappresentazione al «Durini» di Milano): *Mattatrice in «mini»*, «Corriere d'informazione», 27-28 ottobre 1966. Tornando sulla questione del "linguaggio", i toni di chi scrive sono, però, più accomodanti: «Allora, si chiederà qualcuno, come può reggere uno spettacolo di tal genere? Presto detto: il linguaggio. Un sottile meccanismo articolato che quando è significante – come in questo caso – si fa seguire piacevolmente».

³ L[UCIANA]. J[ORIO].., *Un marito contro la solitudine*, «Corriere d'Informazione», 26-27 ottobre 1966.

d'interesse. [...] [Giuliana] è un angelo, senza denaro e lavoro, una sorta di Gelsomina felliniana».⁴ Dunque, un testo che, al suo apparire, dava alla sua autrice e al regista che lo portò in palcoscenico e poi anche dietro la macchina da presa, la netta sensazione di essere “fatto di niente” (ossia, non qualcosa di inconsistente, ma privo di pretese), tanto da scoraggiare e – meglio ancora – sconsigliare giudizi, disamine, valutazioni, e poi ancora interpretazioni e spiegazioni di quanto si leggeva su carta e si vedeva in scena, quarant'anni dopo si caricava di significati, ossia proprio di ciò che Ginzburg e Salce non soltanto non vi vedevano, ma probabilmente neppure vi volevano vedere. Ma non si trattava di scarsa fiducia nell'opera. Se nel caso della scrittrice, infatti, potremmo avere il sospetto che si trattasse della volontà di schermirsi dinanzi al proprio debutto nel campo della scrittura per il teatro (sono più che note le perplessità di Ginzburg a dedicarvisi),⁵ il timore di essere inadeguata, soprattutto i dubbi circa l'uso dei dialoghi che la costringeva ad abbandonare l'osservazione dei personaggi garantita dalla narrazione classica, dal romanzo, e a profilarli nel momento stesso in cui li faceva agire),⁶ Luciano Salce pareva invece rappresentare il sentimento dei più rispetto a questo testo; certamente anche i contraccolpi del pubblico e degli specialisti (e una preziosa cognizione su questi aspetti la dobbiamo a un saggio di Valeria Merola di qualche anno fa pubblicato negli Atti del Congresso Adi di Napoli 2016).⁷ Che dietro le parole prima riportate vi fosse un riverbero del sottofondo culturale in cui questo esordio teatrale si collocava è evidente. Insomma, come e quanto pesò *Ti ho sposato per allegria* di Natalia Ginzburg nel corpo teatrale e culturale dell'Italia del tempo? Perché il quesito abbia una prima risposta basterebbe leggere le parole di Raul Radice, inviato del «Corriere della Sera», specialista di cinema e di teatro:

Scrittori della qualità di Natalia Ginzburg non possono rinunciare a se stessi e alla propria scrittura. La Ginzburg, infatti, non vi ha rinunciato.

Senza dubbio in *Ti ho sposato per allegria* accade poco, quasi niente. E tuttavia a quel poco o a quel niente corrisponde un clima nel quale va appunto ricercata la giustificazione della commedia. Non è impossibile che a una mente distratta questi tre atti possano riportare la eco, il ricordo esterno di non poco teatro italiano ed europeo fra la fine del secolo e il 1940. Ogni

⁴ F. MANZONI, «*D'amore si può ridere*», «Corriere della Sera», 4 novembre 2003. Nel marzo del 2025 la commedia è stata portata in scena al Teatro Quirino di Roma per la regia di Emilio Russo, con Giampiero Ingrassia e Marianella Bargilli fra gli interpreti.

⁵ Si vedano *Tre domande agli intellettuali. Gli scrittori e il teatro*, a cura di M. Rusconi, «Sipario», XX, maggio 1965, 229, 2-14; F. TAVIANI, *Nove lustri*, prefazione a N. GINZBURG, *Ti ho sposato per allegria*, Torino, Einaudi, 2010⁷, VI-VII.

⁶ In Ginzburg convivevano due sentimenti circa l'approccio alla scrittura per il teatro: inadeguatezza rispetto al genere letterario e fuga dalla narrazione. Prevaleva, tuttavia, l'esigenza di trovare una nuova modalità per “osservare” i personaggi. A questo proposito si veda quanto Ginzburg affermò in risposta a Giuseppe Dessì sui rapporti fra teatro e narrativa: G. DESSÌ-N. GINZBURG, *Filo diretto Dessì-Ginzburg*, «Corriere della Sera», 10 dicembre 1967 (riportato in Appendice in M.A. GRIGNANI, *Natalia Ginzburg tra narrativa e teatro*, «Autografo», 58, 2017, 2, 15-30: 26-28): «Negli ultimi tempi, scrivendo romanzi, non riuscivo a usare che la prima persona. E quell’“io” a poco a poco mi aveva riempito di tedio. Non credo per niente che il romanzo sia in crisi. Credo però che oggi non si riesca a scrivere che in prima persona. Usare la terza persona in un romanzo è diventato impossibile. Perché non lo so, e non c’è tempo e spazio per cercare di capirlo qui. Lo scrivere commedie significa, per me, sottrarmi a questo interrogativo. Consente di dare un uguale rilievo a molti personaggi. Di insediarsi in un punto in cui si guardano vivere persone diverse. Persone diverse possono venire avanti a parlare. Il non trovarmi nella necessità di scegliere fra un “io” autobiografico e prepotente e un “egli” nebbioso, lontano e frigido, rappresenta per me, in questo momento, una liberazione».

⁷ V. MEROLA, *La dimensione privata del teatro di Natalia Ginzburg*, in *La letteratura italiana e le arti*. Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini-V. Caputo-M. De Blasi-G.A. Liberti-P. Palomba-V. Panarella-A. Stabile, Roma, Adi editore, 2018, url: [https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/5_Merola%20\(Alfonzetti\).pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/5_Merola%20(Alfonzetti).pdf) (ultima consultazione: 23/08/2024).

generazione ebbe i suoi scampoli e le sue monelle, e sempre ogni generazione ha colto gli aspetti apparentemente veritieri di un tipo di vita coniugale che Noel Coward riinventò all'insegna della *Dolce intimità*. [...] Dall'incontro fra suocera e nuora che precede la fine della commedia, anzi dallo scontro di due persone così antitetiche, sarebbe potuta sortire una cattiveria che a tratti si indovina, ma che in massima si disperde in un blando seppur garbato umorismo. [...] Un tentativo, al di là della sua consistenza, di portare alla ribalta insieme a una successione di immagini in movimento il «lessico» della Ginzburg narratrice.⁸

Queste riflessioni meritano un approfondimento, dal momento che, mentre disegnano il quadro di un certo ‘sentimento del tempo’, entrano nel cuore delle questioni inerenti al testo. *Ti ho sposato per allegria* ha sollecitato sin da subito negli specialisti e nei critici una certa ansia di classificazione, una certa urgenza nello stabilire che tipo di teatro Ginzburg volesse fare col suo ‘niente’.⁹ Ferdinando Taviani ha scritto che all’epoca si disse che si trattava di ‘teatro di poesia’, in quanto era un «modo di dire che c’è un certo non so che? O vuol dire che la Ginzburg si concentra innanzi tutto sulla cosiddetta forma e per spedirla poi in cerca dei suoi contenuti?».¹⁰ Certamente non si trattava del teatro come lo stava ripensando Pasolini proprio in quel periodo, almeno nella forma del teatro in versi di origine dannunziana, quel che poi Pasolini avrebbe teorizzato come “teatro di parola”. Si voleva dire evidentemente che Ginzburg provava a tradurre in immagini alcuni insiemi verbali che altrimenti potevano risultare inutili, superflui. Va tenuto conto del fatto che gravava su Ginzburg quanto ella aveva appena fatto con *Lessico famigliare*, ossia un testo che accettava di affrontare la sfida della narrazione autobiografica mediante l’assunzione di un portato linguistico e lessicale improntato al richiamo della lingua viva, familiare appunto, fatta anche di esibiti colloquialismi e di oralità disinvolta.¹¹ Pertanto, l’uscita di un testo come *Ti ho sposato per allegria*, fondato su questioni familiari, su un minuto e privato dinamismo domestico, poteva dare l’impressione di essere una banale replica

⁸ R. RADICE, *Allo «Stabile» di Torino «Ti ho sposato per allegria»*, «Corriere della Sera», 15 maggio 1966.

⁹ Sulle risposte di Ginzburg all’inchiesta di «Sipario», i giudizi, in alcuni casi, sono stati anche sferzanti: “Piero: dov’è il mio cappello?”, «Il Dramma», 42, 357, giugno 1966, url: https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/3/6/8/31762_ca_object_representations_media_36888_original.pdf (ultima consultazione: 24/08/2024): «All’autrice manca completamente quel minimo di disposizione a fare teatro, ed è priva delle norme più elementari del mestiere. Con niente si ottiene zero; alla signora Ginzburg due zeri, per aver scritto su “Sipario” quanto riportato ed essersi poi presentata alla ribalta con un “divertimento” filodrammatico tratto di peso dal teatro più deteriore col quale nel 1930-40 si formavano le pillole digestive della scena di prosa. [...] Con una irritante buona dose di falsa modestia la esordiente autrice vezzeggia dalla presentazione del testo stampato a quello del programma, confessando il proprio impaccio e la propria timidezza davanti al fenomeno teatrale (credendo forse di averlo risolto) come un certo ribrezzo di fronte alla realtà concreta del pubblico che a teatro assume una fisionomia precisa, ecc. Ma crede forse la Ginzburg di aver detto qualche cosa al pubblico? Farlo ridere, e talvolta compassionevolmente, col facile gioco della servetta finta scema [...], con la sposina-diavoletto-rompicatole e la eterna suocera della più logora e vieta aneddotica, non è fare teatro».

¹⁰ TAVIANI, *Nove lustri...*, VIII.

¹¹ Si tenga presente D. DE LISO, *La guerra e i suoi effetti nel Lessico famigliare di Natalia Ginzburg*, «Critica letteraria», 188 (2020), 3, 471-482: 473-474: «Dopo le prime osservazioni qualunque e generalizzanti, il procedere della diegesi ci consegna il ritratto del capofamiglia, l’inventor dell’idioletto che sta alla base del *Lessico*, intriso di “sempiezz”, “negrigure”, “sbrodeghezzi” e “scherzettini”. Giuseppe Levi, Beppino per la moglie Lidia e per gli amici, che lo apostrofano anche Pom, per la chioma fulva della sua giovinezza, è, anzitutto, il professore, lo scienziato, che non esita a lasciare moglie e figli per arruolarsi durante la prima guerra mondiale e, durante la seconda guerra, preferirà restare a fare il professore a Liegi piuttosto che tornare dalla famiglia. Non si accorgerà che tutti i suoi figli saranno, in modi differenti, attivisti politici e non gli scioperati che ritiene. Sin dalle prime battute del *Lessico* è proprio il personaggio di Giuseppe Levi a circoscrivere i confini ed i limiti dell’autobiografia in questa scrittura memorialistica romanzata, poiché è evidente che, nella ricostruzione della figura paterna la narratrice segua le regole di una precisa mitografia, che risulterà applicata a tutti i personaggi di rilievo del libro».

di quanto già fatto e scritto, ma appena dietro il pretesto del teatro. Ciò spiegherebbe la ragione per la quale a sua tutela l'autrice ne proclamasse la nullità degli intendimenti e dei significati. Aveva ragione Radice nel dire che Ginzburg non poteva rinunciare a sé stessa e alla propria scrittura, ma che ciò si sia tradotto a quel tempo in una sorta di abolizione dei significati è da vedersi. È vero – come disse Salce – che la commedia “non ha un grosso problema centrale”, ma qui stava il punto deflagrante di quella scrittura. Ginzburg – ce lo ha detto lei stessa – la scrisse di fretta, quasi solo per assecondare la volontà di Adriana Asti e quasi modellando i caratteri della protagonista sulla attrice che l'aveva incoraggiata a scriverla e che l'avrebbe poi interpretata sulla scena.¹² Anche senza possedere un tema nevralgico, centrale, *Ti ho sposato per allegria* era in grado di porre questioni di peso. Lo faceva con il ricorso alla forza di rappresentazione degli oggetti e degli spazi. Per esempio, non è centrale un vero e proprio problema, ma molto di quanto accade e di ciò che viene rievocato succede nel letto. La commedia è la storia di una coppia fresca di matrimonio dopo una conoscenza di pochi giorni, ma il letto – punto focale della scrittura – lungi dall'essere il talamo nuziale dei novelli sposi, diventa lo spazio sul quale Giuliana prova a trarre un bilancio della sua ancora giovane esistenza.¹³ Lo fa, peraltro, tornando più volte col ricordo al letto della madre, nel quale lei dormiva circondata dalla miseria. E a letto Giuliana racconta la propria vita alla domestica Vittoria, vi passa l'intera mattinata; a letto si consumò – senza consumarsi mai veramente – l'amore per Manolo; a letto capì di essere incinta; a letto si ritrovò ubriaca a casa di amici quando conobbe Pietro, a cui domandò di sposarla in quattro e quattr'otto. Basta seguire questa sequenza:

[GIULIANA] Dormivo, io con mia madre, in un lettone enorme, sotto una trapunta gialla.¹⁴

[GIULIANA] E poi ha anche la mania dei giornali vecchi, conserva tutti i giornali, ne ha un mucchietto sotto il letto, sotto i tavoli, e le pagine e le fotografie che le piacciono le ritaglia e le appiccica sulle pareti. A capo del letto ha tutti i ritagli di giornale con le fotografie di Pierino Gamba [...].¹⁵

¹² Si veda G.D.C., *Natalia Ginzburg spiega perché ha scritto la commedia che presenta domani al Gobetti*, «La Stampa», 13 maggio 1966: «Un giorno dello scorso maggio venne da me Adriana, che è una mia amica – ci ha raccontato ieri Natalia Ginzburg – e mi chiese di scrivere un atto unico per lei. Io non avevo mai fatto niente per il teatro; anzi, mi ci ero provata ma non ero andata mai oltre le prime due battute. Tutte le volte mi veniva una sorta di ribrezzo che mi impediva di andare avanti». [...] “Il personaggio – le abbiamo domandato – è come Adriana Asti voleva che fosse?”. “Penso di sì. Il modello fisico e psicologico è il suo: naturalmente la vicenda è nata dalla mia fantasia”.

¹³ Col già citato Valerio Binasco tra gli attori e Nanni Moretti alla regia, nell'autunno del 2023 ha debuttato a teatro *Diari d'amore* (esordio nella regia teatrale per Moretti), ricavato da due scritture per il teatro di Natalia Ginzburg, *Fragola e panna* (1966) e *Dialogo* (1970). È indicativo (al netto del giudizio negativo e del tono sarcastico dell'autore) quanto si legge sulla “funzione letto” in D. TURRINI, *Nanni Moretti, l'esordio teatrale con “Diari d'amore” è un trattato esemplare sull'assenza di regia*, «FQMagazine», 6 novembre 2023, url: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2023/11/06/nanni-moretti-lesordio-teatrale-con-diari-damore-e-un-trattato-esemplare-sull'assenza-di-regia/7345097/> (ultima consultazione: 25/08/2024): «Apri la porta, chiudi la porta. Siedi sul divano, alzati dal divano. Scendi dal letto, risali sul letto. Spegni la luce, accendi la luce. Sposta il letto, metti il divano. L'esordio alla regia teatrale di Nanni Moretti con *Diari d'amore* – in tournée nei teatri italiani da quasi un mese – è un trattato esemplare sull'assenza totale di regia. [...] Codazzo generosissimo di fan e amici a parte in sollochero, *Diari d'amore* è una delle opere teatrali più dimenticabili degli ultimi anni, della quale si ricorderanno più le gambe penzolanti di Binasco nel terrificante letto inclinato del primo atto che una qualsiasi amara o rassegnata battuta esistenziale dei personaggi».

¹⁴ GINZBURG, *Ti ho sposato...*, 11.

¹⁵ Ivi, 11-12. Il motivo si ripete più avanti, poco dopo l'inizio dell'Atto secondo (ivi, 28): «[GIULIANA] Sai come è mia madre? Mia madre conserva tutti i giornali vecchi, ne ha dei quintali sotto il letto, sotto gli armadi, e poi cucina certe minestrine, certi intrugli di prugne e mele cotte, e tutti quei pentolini li mette sul davanzale della finestra».

[GIULIANA] Stavo tutto il giorno a letto, oppure seduta sul tappeto, a carezzare il gatto, e a pensare... Avevo imparato a pensare. Ero diventata un'altra persona.¹⁶

[GIULIANA] Ogni tanto andavo in bagno, e mi lavavo la faccia con l'acqua fredda. Poi tornavo sul letto, e mi rimettevo a piangere. Il bambino, adesso ero sicura che l'avevo [...].¹⁷

[GIULIANA] Insomma, non ho capito più niente, era il vino. E mi sono ritrovata su un letto, nella stanza dei padroni di casa, un pittore molto gentile, con sua moglie. E Pietro mi teneva la testa, e mi faceva bere del caffè.¹⁸

PIETRO (*raccogliendo qualcosa in terra*) Questo cos'è? Il mio pigiama? Com'è che ancora non ha rifatto la stanza, Vittoria?

GIULIANA Come faceva a rifare la stanza, non vedi che io sono a letto?

PIETRO E non pensi di doverti alzare?

GIULIANA Ho chiacchierato un po' con Vittoria.¹⁹ Le ho raccontato la mia vita.²⁰

Se una scrittura per il teatro acquista una feconda superficie di significati grazie alla sua messa in scena, vale a dire alla ‘prova di azione’ a cui può essere sottoposta, dovremo dare il giusto rilievo alle scelte e alle opzioni di palcoscenico. Sin dalla *tournée* con Adriana Asti si notò quanto sul palcoscenico il letto avesse un ruolo di primo piano, quanto tutto della vicenda venisse offerto ai lettori dal letto passando al bagno;²¹ quanto più importante è il letto nella coppia borghese, quanto più esso pesa nel contesto dell'unione cattolica, tanto più Ginzburg lo richiama per rimarcare le crepe della vita borghese, dell'unione tradizionale. Anche in questo caso la famiglia di Ginzburg acquisisce il risvolto che già avemmo nel suo romanzo più noto, vale a dire il gruppo, quasi la tribù, l'unione di figure pressoché indotte a condividere gli stessi spazi;²² in questo caso, tuttavia, il lessico familiare sembra avere il definitivo compito di rivelare le disappartenenze dei rapporti (e la scrittrice approfondì i caratteri di questo suo personale itinerario d'analisi sia nei due capitoli di *Famiglia* del 1977²³ sia in *La famiglia Manzoni* del 1983; e in quest'ultimo caso portando alla luce tutte le anomalie di un grande

¹⁶ Ivi, 15.

¹⁷ Ivi, 17.

¹⁸ Ivi, 21.

¹⁹ Sulla ‘chiacchiera’ del testo di Ginzburg (Pasolini parlerà di «teatro della chiacchiera», «teatro del gesto» e «teatro dell'urlo») si veda A. CAMBRIA, *Adriana ragazza-nuvola tra Pirandello e la Ginzburg*, «La Stampa Sera», 22-23 novembre 1965: «“Pensando ad Adriana, scrivevo – racconta Natalia – È una commedia in cui non si fa che chiacchierare, chiacchierare, chiacchierare; la protagonista è una ragazza che vive “come viene viene”, ama dormire perché non sa che fare del suo tempo. E ogni cosa della vita, della sua, degli altri, ha un'uguale importanza, cioè nessuna importanza. Però Giuliana è allegra. Lucida, ignorante, e allegra”».

²⁰ GINZBURG, *Ti ho sposato...*, 23.

²¹ Si veda RADICE, *Allo «Stabile» di Torino...*: «Queste cose, e altre simili, sono raccontate passando da un letto a una camera da bagno, a un desco familiare che è un desco di fortuna, in una atmosfera un po' pop e un po' op alla quale partecipano, insieme ai due coniugi, una quasi ingenua cameriera e la madre e la sorella di Pietro in visita di conoscenza (per modo di dire)».

²² Si veda C. PROSPERI, *Il linguaggio della tribù: una lettura di Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in *Natalia Ginzburg: la casa, la città, la storia*. Atti del Convegno Internazionale (San Salvatore Monferrato, 14-15 maggio 1993), a cura di G. Ioli, San Salvatore Monferrato, Edizioni della Biennale Piemonte e Letteratura, 1995, 59-74.

²³ Si veda C. GARBOLI, *Fascino discreto del disordine* (rec. a Natalia Ginzburg, *Famiglia*, Einaudi), «Corriere dei Libri», 11 dicembre 1977: «[...] si va delineando nella Ginzburg la tendenza a concepire i rapporti fra le persone come rapporti fra animali. Nel secondo dei due capitoli, dal titolo “Borghesia”, la decomposizione di un gruppo familiare è studiata attraverso un correlativo simbolo, il contrappunto di una famiglia di gatti che passano inosservati fra le “persone”. In questa tendenza, naturalmente, non c'è nulla di riduttivo. La Ginzburg si limita a far nascere sulla carta dei rapporti romanzeschi, gettando i personaggi in spazi e tempi diversi, sovraffollando il racconto, lasciando che ad aggregare e dividere fatti e persone siano solo il caso e il mistero, cioè le stesse ragioni che portano infinite generazioni di animali, nella sterminata anonimia della vita, a incontrarsi, accoppiarsi, fiutarsi, respingersi, a percorrere un tratto di strada in comune, finché un incidente qualsiasi, o la loro stessa natura, non li separi e divida».

autore e delle sue capacità – anzi, incapacità – di relazione). Certo, che la *pièce* fosse stata pressoché pretesa da Adriana Asti dà un surplus di valore scenico al tutto; Giuliana è «Ginzburg di dentro e Asti di fuori»,²⁴ disse l'attrice stessa mentre le repliche della commedia nella primavera del 1967 avevano ormai raggiunto numeri altissimi; ossia, ha la ponderata misura verbale della scrittrice e l'esuberanza corporea dell'attrice, che proclamava fieramente di essere una donna separata dal marito («sono così separata che mi risento di nuovo ‘signorina’»,²⁵ disse proprio nei mesi in cui furoreggiava a teatro nei panni di Giuliana). Per questa ragione il letto – luogo in cui la protagonista pare affondare nella sua pigrizia – diventa sulla scena il centro da cui si irradiano i monologhi della donna sulla plausibilità di quel matrimonio, tra il febbre e lo svagato. D'altronde, come a certificare una vera e propria adesione a una topica della scena, Asti più di vent'anni dopo, portando a teatro *Nina*, commedia brillante di André Roussin della fine degli anni Quaranta,²⁶ dirà in una intervista: «“Nina è una donna forte e allegra. Dirà al marito [...] “ti ho sposato perché me l'hai chiesto e perché sono gentile”, e con ironia riuscirà a rimboccargli le coperte, dato che è malato, nel letto». ²⁷ Asti in quella circostanza rovescerà il postulato dialettico che Ginzburg aveva pensato per lei, ma aveva anche ideato per una nuova fase del teatro in Italia, un teatro di donne per donne capaci di dire molto senza strozzare i dialoghi e senza ingolfare la scena. Quel curioso richiamo di Asti a Roussin cadeva il 29 ottobre del 1991, appena qualche settimana dopo la morte di Natalia Ginzburg. Non era certamente casuale, tanto è vero che a quell'intervista fu dato il titolo *Ti ho tradito per allegria*, platealmente calcato per antifrasì su quello di Ginzburg, ma senza il minimo accenno ad esso nel testo del colloquio. Questi calchi effettuati per ribaltare i ruoli (ora è Asti, cioè la donna, ossia la nuova Giuliana molti anni dopo, a sposare l'uomo solo per venire incontro a una sua richiesta), furono la migliore attestazione della fortuna della commedia e della pregnanza dei suoi significati, di quel “niente” che pure agiva sulla scena, procedendo e promanando dall'*ensemble* verbale dell'autrice:

GIULIANA Certe cose che pensa tua madre sono vere. È vero che ti ho sposato per i soldi.
Anche per i soldi. Ero disposta a tutto. Lo sai?

PIETRO Vorresti dire che non mi avresti sposato, se fossi stato povero?

GIULIANA Non lo so! Capisci che non lo so! Non l'ho ancora capito! Non ho avuto il tempo di capirlo! Perché ci siamo sposati così di furia? Che furia c'era?

PIETRO Mi hai detto: Sposami, per carità! Sennò se non mi sposi tu, chi mi sposa? Sennò finisce che mi butto dalla finestra. Non hai detto così?

GIULIANA Sì, ho detto così. Ma era un modo di dire. [...]²⁸

Si intravede l'autentico fondo creativo di questo testo teatrale, ossia il grottesco, la sola zona intermedia dello stile e della comunicazione scritta che poteva essere occultata tra le pieghe del comico non del tutto comico in quanto contaminato da toni drammatici, il che è quel che Natalia

²⁴ L[UCIANA] J[ORIO], *L'assunto naturale*, «Corriere d'informazione», 15-16 marzo 1967. Ecco il passo completo: «Qualcuno osservò che il personaggio è Ginzburg di dentro e Asti di fuori. E io trovo l'osservazione esatta oltre che spiritosa: segno che la collaborazione tra attore e autore – in questo caso si tratta di attrice e autrice – ha funzionato perfettamente».

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Si veda *Nina. Commedia in tre atti di André Roussin. Versione italiana di B.L. Randone*, «Il Dramma», 26, 104, 1 marzo 1950, 11-37, url: https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/4/0/3/29100_ca_object_representations_media_40302_original.pdf

²⁷ G. GRASSI, *Ti ho tradito per allegria*, «Corriere della Sera», 29 ottobre 1991.

²⁸ GINZBURG, *Ti ho sposato...*, 30-31.

Ginzburg aveva sperimentato con la sua prima prova teatrale.²⁹ Ginzburg si serve del grottesco proprio per attenuare i toni, quasi per non affondare i colpi su questioni che le stanno a cuore ma con le quali ha bisogno di prendere ancora confidenza quanto a raffigurazione scenica. Stanno in questo solco alcune trovate così facilmente individuabili nel loro portato buffo da non essere veramente comiche, ma da giungere alla proda del bizzarro: il cappello che Pietro non trova, il perenne e frivolo scambio di identità di Giuliana per Lamberto Genova, personaggio-fantasma di tutta la commedia; Vittoria, la domestica che non rientra a casa per non farsi rovinare l'acconciatura dalla pioggia. Insomma, è la cornice che Natalia Ginzburg disegna attorno a Giuliana, in modo che il suo evanescente tentativo di mettere in crisi storiche e consolidate istituzioni sociali care alla borghesia appaia per il momento quasi solo un simpatico e brillantissimo esercizio di stile favorito dal grottesco, a cui si è fatto ricorso per non appesantire di significati la scrittura, come per pudore culturale. In questa direzione era andata anche la scelta di Salce e della casa di produzione, i quali per la versione cinematografica della commedia avevano voluto Monica Vitti e Giorgio Albertazzi.³⁰ Asti avrebbe voluto fare la Giuliana di Ginzburg anche sul grande schermo e si risentì di non essere stata preferita. Si optò per Vitti, “attrice di grido” – si disse – dato il successo che le derivava dai film con Antonioni: «È una vecchia musica questa» – commentò Asti con ironia – «Si vede proprio che noi attori di prosa, almeno in Italia, non gridiamo abbastanza».³¹ A dire il vero, la scelta di Vitti per il ruolo di Giuliana al cinema non era affatto fuori luogo. Soprattutto perché Salce l’aveva già diretta in un paio di film a episodi qualche anno prima, *La sospirsa*, tratto da *Alta infedeltà* del 1964,³² e *Fata sabina*, da *Le fate*,³³ un anno prima della riduzione cinematografica della nostra commedia. In ambedue i casi su Vitti si era plasmata la maschera della donna dalla personalità sfumata, bizzarra e stralunata. Evidentemente la buona riuscita di quelle prove persuase Salce che la Giuliana di Ginzburg dovesse avere il volto e il portamento dolcemente frastornato di Vitti piuttosto che l'estro esuberante di Asti. Perché era proprio il grottesco che doveva venire alla ribalta: così, un letto circolare al centro della casa, un arredamento eccentrico, con ambienti “permeabili”, combinati all’aria fintamente stranita dell’interprete, erano l’accostamento ideale per dialoghi come il seguente:

GIULIANA Sai quel bottiglione d’inchiostro, che ho rovesciato addosso a una cliente, quand’ero nella cartoleria?

PIETRO Be’?

GIULIANA Sai chi era quella cliente?

PIETRO Chi era?

GIULIANA Ho paura che era tua madre.

PIETRO Mia madre?

GIULIANA Sì.

PIETRO Hai rovesciato un bottiglione d’inchiostro in testa a mia madre?

GIULIANA Non in testa. Sul vestito. Su tutto il vestito. Non l’ho mica fatto apposta.

²⁹ Sulla questione si tenga presente C. SAMÀ, *Natalia Ginzburg e la comicità al femminile nel teatro italiano del Novecento*, «Carte italiane», 5 (2009), 51-69: 61-62: «La comicità delle commedie di Ginzburg, più che ai personaggi, si deve al linguaggio, alle parole con cui l’autrice muove in modo leggero i destini dei rapporti fra uomini e donne, fra individuo e individuo. Questa attenzione linguistica e l’invenzione di un italiano parlato musicalmente, inconsueto nel nostro teatro, rendono Natalia Ginzburg un autore non troppo distante da maestri europei del dialogo come Beckett, Pinter, e Compton-Burnett». Si veda anche GRIGNANI, *Natalia Ginzburg...*

³⁰ L. SALCE, *Ti ho sposato per allegria*, Fair Film, Italia, 1967, colore.

³¹ J[ORIO], *L’assunto naturale...*

³² L. SALCE, *La sospirsa*, episodio di *Alta infedeltà*, Gianni Hecht Lucari per Documento Film, S.P.C.E., Italia-Francia, 1964, colore.

³³ EAD., *Fata sabina*, episodio di *Le fate*, Gianni Hecht Lucari per Documento Film, Columbia Films, Italia-Francia, 1966, colore.

PIETRO Ma chi dice che era proprio mia madre?

GIULIANA Ho paura di sì. Era tua madre. L'ho riconosciuta dalla fotografia che hai tu sullo scrittoio. Quella faccia di quella cliente m'era rimasta impressa, perché poi sono stata licenziata. Stavo bene, in quella cartoleria. Non c'era molto lavoro. Mi hanno licenziata per via di tua madre. Però anche perché arrivavo sempre in ritardo.

PIETRO Mia madre è molto fisionomista. Se è lei, ti riconoscerà subito.³⁴

Chiaramente non si trattava della madre di Pietro, allo stesso modo di quanto il Lamberto Genova di cui ella parlava non era quello del funerale a cui Pietro stesso doveva prendere parte. Ma non si trattava del puro scambio di persona in salsa farsesca o da commedia dell'arte, quanto piuttosto dell'ostinata e forse voluta stramberia di una donna in cerca di attenzioni; insoddisfatta ma incapace di protestare sul serio, di rivoltarsi del tutto. Era un preludio, poiché pochissimo dopo verrà la Teresa dell'*Inserzione*, dove la protagonista – anche questa con un passato di miseria e di vessazioni – è separata dal marito e uccide Elena, l'amica, sua pensionante grazie a un'inserzione, dopo aver scoperto una relazione col marito. Non sfuggirà che in *Ti ho sposato per allegria* Giuliana evoca un'amica (altra figura-fantasma della commedia) che ha nome Elena e a cui spesso ricorre per farsi aiutare. Nella nuova commedia, il ruolo è portato in superficie ed è un po' la Vittoria che le preparava le pietanze, un po' l'amica di sempre che la conosce e la consiglia. *L'inserzione*, come la precedente commedia, era stata pensata per Adriana Asti e in questo secondo caso Ginzburg aveva reso esplicativi motivi e moventi che per l'esordio aveva tenuto soffusi. E anche la seconda scrittura per il teatro di Ginzburg fu portata sulle scene dall'attrice milanese, con la regia di Luchino Visconti.³⁵ E finalmente poté emergere tutto il claustrofobico carattere dei rapporti negli spazi borghesi, attenuato sensibilmente il grado di grottesco con cui Natalia Ginzburg si era cautelata all'esordio,³⁶ ma a cui non rinuncerà mai del tutto (si pensi ai lanci di oggetti in *La parrucca* e si ricordi anche che, recensendo film programmati dalla televisione, disse del *Boom* di De Sica che «avrebbe potuto essere grazioso, se fosse stato condotto in chiave apertamente grottesca: e invece il grottesco è scansato, e la vicenda ripiega nella malinconia»³⁷). Questo giudizio ci aiuta a comprendere il senso delle parole con cui la nostra scrittrice rammentò quel suo primo lavoro: «forse veniva fuori allegra perché la scrivevo in

³⁴ GINZBURG, *Ti ho sposato...*, 39.

³⁵ Si veda G. RONDOLINO, *Luchino Visconti. Con 101 illustrazioni in nero e a colori*, Torino, UTET, 1981, 580.

³⁶ Si veda A. BLANDI, L'inserzione della Ginzburg ritratto di una donna sbagliata, «La Stampa», 22 febbraio 1969: «Qui, dal grottesco, e anche semplicemente dal comico, la commedia volge al tragico. [...] Vogliamo dire che non si capisce perché Luchino Visconti abbia sconquassato con effetti da melodramma il terzo atto di una commedia che, appena solcata dal lampo livido di un delitto di cui la prima a stupirsi è chi l'ha commesso, può essere salvata solo dalla sua dolente fragilità. [...] E si è avuta un'altra conferma: quando Adriana Asti imbrocca il personaggio è irresistibile. Peccato che Visconti, come suole, l'abbia voluta più volgare e più goffa del necessario, ma a vederla sbracciarsi e dimenarsi con quel testone di capelli neri, in un golfaccio o in una vestaglia da quattro soldi, è già uno spettacolo».

³⁷ N. GINZBURG, «Il boom», «Visto in televisione», «Corriere della Sera», 14 novembre 1975. Così prosegue, illustrando il “difetto” di grottesco applicato ad Alberto Sordi: «In quanto a Sordi, egli è un attore straordinario, e sa essere tutto: quindi anche come personaggio malinconico è plausibile, ma appare come impoverito e frustrato; sembra a disagio in questa pelle, come in una pelle non sua. Sordi è grande quando può essere un personaggio grottesco: o un cinico, o un ipocrita, o un perverso; e sa essere anche una vittima umiliata e miserevole, ma in una luce di comicità; e qui la comicità è come sospinta in disparte. Perciò, abbiamo il rammarico di non vedere Sordi nella pienezza dei suoi mezzi».

fretta,³⁸ senza piegarmi a respirare malinconie, o fermandomi a respirarle solo per brevi istanti». ³⁹ Sta qui l'allegra di quell'esordio, nell'aver tenuto a debita distanza la malinconia per mezzo del grottesco e con esso aperta una crepa nel personale corpo sociale della scrittrice e favorito quella scrittura per il teatro cominciata in punta di piedi e proseguita con energica costanza, mano a mano che prendeva dimestichezza con l'esigenza di botta e risposta in presa diretta, il che di solito è la modalità con cui si dà voce e azione agli oppressi, come Giuliana, ma come in fondo tutti i personaggi della prima commedia, fino alla suocera, che si sforza di stare nella trincea del perbenismo, ma infine non può che cedere a tutto: «Mi interessano di più gli sconfitti» – disse Ginzburg – «perché sono in genere migliori di coloro che vincono sempre. Così, quando ho un brulichio di dialoghi in testa, mi metto a scrivere per il teatro».

³⁸ Sulla ‘fretta’ della scrittura di Ginzburg si veda anche L. CURINO, *Le “virtù” di Natalia*, «La Stampa», 27 agosto 1974: « – Le prende molto tempo un libro? «Ecco, scrivo in fretta, con l'impressione che mi succeda qualcosa e che non arrivi alla fine. Ho sempre l'impressione di non avere troppo fiato, scrivo col timore che quella che viene chiamata l'ispirazione duri pochissimo. Per un libro lavoro praticamente notte e giorno. *Caro Michele* l'ho scritto in due mesi, dopo aver cincischiatò due settimane cercando d'inserirmi. Lo stesso tempo per *Lessico familiare*. Pensavo di scrivere soltanto poche pagine del modo di parlare della mia famiglia?».

³⁹ N. GINZBURG, *Teatro*, Torino, Einaudi, 1990, VI.

GIACOMO DI MUCCIO
Sapienza Università di Roma

Il cotone nel naso. Famiglia e violenza ne La parrucca di Natalia Ginzburg

*La posizione di Natalia Ginzburg nel panorama letterario italiano è connotata dalla duplicità: da un lato, la produzione narrativa che abbraccia racconti e romanzi ha ricevuto costante attenzione da parte della critica, dall'altro, quella teatrale è stata, al contrario, spesso marginalizzata, obblata, relegata alla produzione ‘minore’ del Novecento. Rileggere il teatro ginzburghiano, tuttavia, permette di inserire l’intera produzione di Ginzburg all’interno di un quadro letterario e culturale più complesso; costituisce un tassello fondamentale nella ricostruzione letteraria dell’autrice. Alla luce di tali premesse, il contributo intende approfondire il rapporto tra genere e violenza nell’atto unico *La parrucca*. Attraverso il medium teatrale, l’autrice rappresenta in modo manifesto la rima elegiaca che permea la sua opera. Essa mette in scena la crisi familiare e le gerarchie dei ruoli che ne determinano la struttura, evidenziando le modalità attraverso cui i membri di tali gruppi divengono vittime delle proprie relazioni, sperimentando un’infelicità comune segnata dalla violenza fisica e metaforica. *La parrucca* mette a tema l’aggressività perpetrata sulla protagonista femminile non solo da parte del marito che distrugge anche l’oggetto cui essa sembra essere più legata – la parrucca, la quale, metonimicamente, si schianta al suolo al posto della sua proprietaria – ma anche attraverso il silenzio reale e finzionale imposto dalla figura materna.*

L’interesse di Natalia Ginzburg per la drammaturgia altrui e la sempre difficile relazione con la propria costituiscono gli elementi più radicati nei pensieri e nelle dichiarazioni pubbliche e private dell’autrice. Nella nota al volume *Teatro* l’autrice ricorda non solo la vicenda di *Ti ho sposato per allegria*, ma anche come il suo rapporto con Elsa Morante le avesse fatto comprendere di non essere adeguata a tale tipologia di scrittura,¹ valutata come un abbozzo, un tentativo, segnata da un generalizzato confronto con le altre e con gli altri drammaturghi, dal quale Ginzburg riteneva di uscire sempre sconfitta. In un’intervista al Corriere della Sera del 1991 con Emilia Costantini dichiarava che scrivere commedie significava per lei liberarsi di un «brulichio di dialoghi in testa», preferendo qualitativamente e personalmente la scrittura narrativa del «racconto più disteso».² In un dialogo con Marino Sinibaldi, oggi raccolto in *È difficile parlare di sé*, l’autrice concorda col giornalista che vede nel teatro una possibile soluzione al problema «di non poter più dire “io”»; l’uso di tale forma letteraria, infatti, le avrebbe permesso di esprimersi attraverso una voce «maschile», di far parlare tramite sé qualcuno che, parafrasando le sue parole, pensava molto diverso da sé.³ L’opportunità del teatro soggiace per Ginzburg alla questione dell’identità, alla possibilità di vestire panni diversi dai propri, sottintendendo per converso un certo sentimento autobiografico insito nella propria produzione narrativa. Per comprendere la posizione dell’autrice intorno all’argomento, è utile richiamare quanto sostenuto nel 1970 ne *Il teatro è parola*,⁴ essa dichiarava di amare tanto il teatro «attuale», quanto – e forse più – quello «inattuale»⁵. Nel discutere la produzione di Goldoni rilevava:

Fra Goldoni e Shakespeare, c’è la stessa differenza che c’è fra il mare e un laghetto di montagna. [...] guardando il mare, gli occhi si perdono sulle onde turbinose e selvagge [...] Se leggiamo Goldoni o lo ascoltiamo a teatro, non abbiamo mai la sensazione di affondare lo sguardo nell’infinito. Abbiamo la sensazione di inoltrarci in una realtà domestica, chiara, esigua, nitida e precisa. Ne amiamo la minuzia, la grazia, la fragilità e la misura. [...] Goldoni non è mai crudele.

¹ Ginzburg ricorda di frequente che Elsa Morante avesse trovato la commedia *Ti ho sposato per allegria* «orribile». Cfr. N. GINZBURG, *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, a cura di C. Garboli-L. Ginzburg, Torino, Einaudi, 1999, 149.

² Il riferimento è al numero del 1º aprile 1991 del «Corriere della Sera».

³ GINZBURG, *È difficile...*, 149.

⁴ EAD., *Mai devi domandarmi*, Milano, Garzanti, 1970, 189.

⁵ Ivi, 184.

Il fatto che non sia crudele non vuol dire che sia manierato o lezioso. Vuol dire semplicemente che è mite. Hanno detto che il teatro è crudeltà [...] Confesso che non capisco.⁶

La commedia goldoniana, allora, è la sede della mitezza, della capacità di affondare lo sguardo non tanto nel turbinio dell'infinito, quanto nella quieta – e a volte, come vedremo, inquietante – viscosità del domestico, una questione ‘privata’ piuttosto che pubblica.⁷

La parrucca (1971) è un atto unico rappresentato per la prima volta solo tredici anni dopo la sua composizione, portato sul palco da Claudia Giannotti nell’Aprile 1984 e, successivamente, solo nel 1991 durante il Festival dei due Mondi di Spoleto.⁸ In anni più recenti il dramma di Ginzburg ha conosciuto un rinnovato interesse da parte del pubblico, principalmente grazie alla messa in scena teatrale di Maria Amelia Monti e Roberto Turchetta per la regia di Antonio Zavatteri, in cui all’attore – teoricamente privo di battute – è affidato il solo movimento del corpo e la produzione del ‘fischiettio’ che proviene per buona parte della *pièce* dal bagno. Da tale produzione è scaturita, poi, un’ulteriore sperimentazione di natura mediale: durante la pandemia da COVID-19, infatti, si è assistito alla trasmissione in *streaming* del testo recitato a distanza dai due attori, la cui *performance* è stata unita in un quadro unico attraverso un montaggio di regia.⁹ La scelta di tale commedia, d’altronde, non può essere casuale: una lista di personaggi piuttosto esigua, la brevità, l’ancor più scarso numero di voci in scena – Marino Sinibaldi parla, a tal proposito, di un «monologo»¹⁰ dal momento che l’effettiva azione locutoria è lasciata alla sola protagonista¹¹ – hanno certamente concorso ad una più agevole riproduzione del testo sotto altre forme, altri *media*, destinati, forse, ad un pubblico più vasto.

I tre personaggi, due dei quali privi di corpo e di battute, solo immaginabili dal pubblico, costituiscono il fulcro di una vicenda che pone al centro del discorso la famiglia borghese, composta dalla protagonista, sua madre e suo marito Massimo, unico ad essere segnato da un nome proprio. L’insoddisfazione, l’incomunicabilità tra individui, la frustrazione del desiderio, sono argomenti espressi grazie ad un monologo che assume le sembianze del dialogo impossibile tra la protagonista

⁶ Ivi. 186.

⁷ V. MEROLA, *La dimensione privata del teatro di Natalia Ginzburg*, in *La letteratura italiana e le arti*. Atti del XX Congresso dell’ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini-V. Caputo-M. De Blasi-G.A. Liberti-P. Palomba-V. Panarella-A. Stabile, Roma, Adi Editore, 2018, 1-8.

⁸ N. GINZBURG, *Notizie sui testi e sulle rappresentazioni*, in EAD., *Tutto il teatro*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2005, 407. Oltretutto, mi sembra interessante ricordare come durante il Festival dei Due mondi il monologo era stato portato in scena da Ottavia Piccolo, insieme a *Una telefonata* di Dorothy Parker e *La moglie ebrea* di Bertold Brecht. Masolino d’Amico, in una sua recensione sulla «Stampa», così titolava: «A Spoleto i “Dialoghi con nessuno”. Piccolo, 3 monologhi uno solo memorabile. Bellissima cicala della Ginzburg. Deludenti gli altri due pezzi». Il critico, dunque, non solo aveva apprezzato il testo e l’interpretazione dell’attrice, ma segnalava anche come «La parola apparentemente svagata, le piccole annotazioni apparentemente irrilevanti della Ginzburg, carcano sulla scena di potenti suggestioni comiche». Per la recensione del trittico, si veda il numero dell’11 Luglio 1991 della «Stampa».

⁹ Il risultato di tale operazione è ancora verificabile in <https://www.youtube.com/watch?v=XjouI9ToJGo> (ultima consultazione: 02/12/2023).

¹⁰ GINZBRUG, *È difficile...*, 169. Natalia Ginzburg utilizza una definizione molto simile parlando di *Ti ho sposato per allegria*: «ho scritto questa commedia [...] che ha un monologo interminabile, quindi mentre la scrivevo pensavo “è impossibile recitarla, perché questo monologo è troppo lungo”», ivi, 149.

¹¹ L’argomento è ricco di implicazioni. La forma del dialogo-monologo, fondata cioè su un’unica voce parlante che si riferisce o risponde ad altre mute, le cui parole non possono che essere immaginate e mai effettivamente ascoltate, trova almeno un altro esempio nel dramma moraviano *Voltati parlami*. Un importante approfondimento sul testo è dovuto a V. MEROLA, *La scacchiera. Sul teatro di Alberto Moravia*, Avellino, Sinestesie, 2017, 157-170. Sullo stesso procedimento, quello di presupporre la presenza di un personaggio assente fisicamente in scena, lavorerà anche in anni successivi Franca Rame nelle sue opere teatrali.

e gli altri, sempre assenti al discorso. Ne *La parrucca*, ciò che accomuna i personaggi è l'avvilimento derivante dall'impossibilità di conformarsi a canoni e norme pensate per mantenere unita la famiglia, un gruppo che in realtà è già irrimediabilmente dissolto. Le tensioni, interne ed esterne a ciascun individuo, si traducono in comportamenti violenti — fisici e simbolici — che si abbattono sui corpi e sugli oggetti degli uni e delle altre.

La *pìèce*, infatti, si apre sull'immagine della protagonista al telefono, seduta sul letto, che ordina probabilmente la colazione: un *incipit*, dunque, posto nel segno del dialogo quotidiano, della banalità, della consuetudine. La violenza si incardina nel *setting*, in primo luogo, attraverso un tentativo di conversazione che la protagonista tenta di instaurare, invano, con suo marito chiuso in bagno, nascosto, isolato e presente in scena unicamente grazie alla melodia prodotta dai suoi fischi. Sua moglie lo avverte: «Ti informo che mi fa male il naso. È gonfio. E non smette di sanguinare. Massimo, il cotone è ancora tutto sporco di sangue. A me vedere il mio sangue mi fa senso [...] Se ti azzardi ancora a darmi uno schiaffo me ne vado e non mi vedi più».¹² Il breve squarcio sulla quotidianità di una storia familiare si apre già dall'*incipit* col sangue di lei che ha macchiato la stoffa, il cotone di un fazzoletto, e la crudeltà maritale è narrata attraverso un monito tutto sommato sommesso, una minaccia di abbandono, utile al pubblico per comprendere le ragioni del sangue. Oltre tutto, già nella prima fase del dramma, lo spazio della scenografia concorre a trasmettere una certa aria grigia, tanto 'mite' da essere perfino lugubre, costituita da coperte simili a «tele di ragno»,¹³ dalla pelle della protagonista «secca, gialla».¹⁴ Quasi mostruosa, è come se il corpo fosse visualizzato nel momento incipitario della sua consunzione, come se l'ambiente che abita riflettesse un'imminente catastrofe, speculare a quella già avvenuta — lo schiaffo —, in grado di bloccare orrorificamente il corpo della donna a coperte collose come trappole.

La stanza tradizionalmente legata alla compresenza coniugale, l'alcova, muta nell'aspetto e nei valori semantici, e assume il volto perturbante della gabbia che imprigiona chi vi accede, che cattura in un fitto ordito di ragnatele chiunque si poggi sul letto, divenuto ora simbolo di divisione violenta.¹⁵ D'altronde, sarà a partire dal letto che la protagonista, al telefono con sua madre, tenterà di farle comprendere la fine ormai inevitabile del suo matrimonio: Massimo «ha portato il suo letto nella stanza da bagno. Dice che dorme meglio quando è solo».¹⁶ Il marito, dunque, è distante da sua moglie, rifiuta la permanenza nella stanza, e con essa la dimensione nuziale.

Lo straniamento matrimoniale è esacerbato a livello simbolico non solo dalla disposizione dei soggetti nello spazio interno, ma anche da quella della camera nella sua più ampia collocazione geografica: «Sai da dove telefono? Da Montesauro. Un paese in cima a una collina. Nevica. Siamo in un albergo che si chiama Collodoro. No, non è un buon albergo»;¹⁷ e ancora, «Mamma. Allora prendi

¹² GINZBURG, *Tutto il teatro...*, 369.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ La rappresentazione della stanza da letto assume nel corso del Novecento un profilo imponente nella sua capacità di descrivere il fallimento e la dissoluzione della relazione coniugale borghese. A tal proposito Bruno Capaci ha parlato del «dimesso fasto dell'alcova», determinato dalla capacità di tale immagine di figurare al contempo il desiderio erotico e quello di sottrarsi ad esso. In particolare, mi sembra significativa la considerazione che vede nell'alcova un «luogo di finzione, una scenografia dell'amore possibile e il luogo di una recita a soggetto in cui dominano il desiderio e il nulla» cfr. B. CAPACI, *L'alcova*, in *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di G. M. Anselmi-G. Ruozzi, Milano, Bruno Mondadori, 2003, 11-16, 12. Sullo spazio nell'opera di Ginzburg rimando a E. MONDELLO, *La casa e la città. L'interno e l'esterno. Note sulla poetica dello spazio di Natalia Ginzburg*, «Bollettino di italianistica», 2 (2017), 101-117.

¹⁶ GINZBURG, *Tutto il teatro...*, 370.

¹⁷ *Ibidem*.

nota. Scrivi. [...] Albergo Collodoro. No Pollodoro. Collodoro. Montesauro. Provincia di Todi. Come non è provincia? sì è provincia. Tieni presente che qui nevica. Te l'ho già detto, sì. Finché non arriva questo tuo vaglia non possiamo proseguire».¹⁸ L'immagine dell'albergo collocato in un paesino dell'ironicamente dibattuta provincia di Todi assume la conformazione del non-luogo¹⁹ e richiama nel testo la tradizione di quella che Fabio Camilletti ha indicato come una «spettralità specificamente italiana».²⁰ Pur non suggerendo un accostamento del dramma ginzburghiano con la *ghost story* – sebbene tutti i personaggi, a eccezione della protagonista, siano investiti di una consistenza decisamente fantasmatica –, mi sembra accettabile che l'hotel nella neve, disperso in uno spazio frantendibile, dal nome incompreso e ripetuto più volte, associato anch'esso a un alimento, il pomodoro, rappresenti un ulteriore grado di costrizione per i soggetti che vi sono imprigionati.²¹ In una *mise en abyme* di storie e confinamenti, quello dell'edificio è il limite meno visibile e più invalicabile, che necessita dell'intervento economico della donna anziana, senza il quale è impossibile muoversi, «proseguire», e dunque allontanarsi dalla stanza che vincola i personaggi alla fissità di una dimensione pacata e brutale.

La porzione più diffusa del testo pone al centro la conversazione tra la protagonista e sua madre: «Non uso la teleselezione perché Massimo non vuole. È tirchio. Non è tirchio però nei suoi vestiti».²² La possibilità di parlare con un altro soggetto, in particolare quello materno, viene ostacolata dall'intervento maritale, il quale impone un sostanziale isolamento della protagonista, pertinente sia alla vicenda che va in scena, sia alla vita quotidiana narrata attraverso il filtro dei ricordi. La decisione e la ‘tirchieria’ di Massimo sono elementi – stavolta metaforici – legati ad un potere di per sé coercitivo, poiché in grado di mediare le comunicazioni di sua moglie, i suoi contatti con l'esterno, persino con i membri della propria famiglia. Pur essendo egli assente e violento, la sua sola presenza – distante, ma prossima – impone alla donna l'assunzione di comportamenti predeterminati e legati alla volontà di Massimo.

Il personaggio maschile assume un atteggiamento conflittuale, un comportamento distruttivo, tanto da accanirsi sul corpo e sulle cose di sua moglie.²³ Il titolo del dramma si riferisce ad un oggetto – la parrucca –, alla cui storia è dedicata un'intera sezione del testo. Continuando a parlare con Massimo, infatti, la protagonista dice: «Questa parrucca ha finito i suoi giorni. È diventata uno strofinaccio. Con quel volo che le hai fatto fare. C'è ancora del fango. Peccato. Era un tuo regalo. L'unico regalo che mi hai fatto in sei anni di matrimonio».²⁴ Successivamente, ciò che a tale oggetto è avvenuto, è approfondito nel dialogo con sua madre:

¹⁸ GINZBURG, *Tutto il teatro...*, 371.

¹⁹ M. AUGÉ, *Non-lieux*, Paris, Édition du Seuil, 1992.

²⁰ F. CAMILLETTI, *Italia lunare. Gli anni Sessanta e l'occulto*, Bristol, Peter Lang, 2018, 102.

²¹ Una riflessione sul ruolo del cibo nell'opera di Ginzburg, e più in generale della drammaturgia novecentesca, necessiterebbe di uno spazio più ampio e dedicato. In ogni caso, ricordo che la ricorrenza di elementi pertinenti a tale campo semantico nella *Parrucca* sembrano creare un cortocircuito simbolico attraverso cui eventi importanti, gravi diremmo, come gli atti o i verbi di violenza, si accostano ad una consuetudine di cui il cibo sembra essere massimo significante. Sull'argomento, comunque, rimando a T. DE MATTEIS, *Il sapore parlato: il cibo sulle tavole del palcoscenico novecentesco*, in *La sapida eloquenza. Rettorica del cibo e cibo retorico*, a cura di C. Spila, Roma, Bulzoni, 2003, 279-294.

²² GINZBURG, *Tutto il teatro...*, 370.

²³ A tal proposito mi piace rimandare a due contributi fondamentali: B. MANETTI, *Il ruolo del maschio. Stereotipi e anti-stereotipi della maschilità nei romanzi di Natalia Ginzburg*, «Narrativa nuova serie», 40 (2018), 117-127 e M.A. BAZZOCCHI, *L'estinzione della specie maschile: Caro Michele di Natalia Ginzburg*, «Narrativa. Nuova serie», 40 (2018), 105-116.

²⁴ GINZBURG, *Tutto il teatro...*, 369.

Gli ho detto che non avevo nessuna voglia di venire con lui a Todi. Mi ha risposto in inglese che se non partivo con lui mi sbatteva subito fuori dalla porta. Parlava in inglese perché c'erano le bambine. Io gli ho detto in inglese che non poteva sbattermi fuori perché è mia la casa, l'abbiamo comprata coi soldi che mi ha lasciato papà. [...] Lui stava mangiando un caco, ha preso quel caco e l'ha spiazzato sul pavimento. Io allora ho pigliato un cucchiaio e mi sono messa a pulire. [...] lui mi ha strappato di testa la parrucca e l'ha scaraventata giù dalla finestra. La mia parrucca ha fatto un volo ed è cascata su una tettoia in una pozza di pioggia.²⁵

Il regalo di Massimo, la parrucca, donata e poi distrutta, incarna metonimicamente il corpo della donna. La violenza sull'elemento inerte si fa metafora di quella esercitata – in misura simile, anche se meno distruttiva – sulla protagonista; l'oggetto assume la funzione del feticcio²⁶ su cui riversare le espressioni più varie e cruente dell'aggressività. La rappresentazione dei capelli, apparentemente insignificante, è centrale quando si consideri che alla capigliatura artificiale della donna si contrappone la «chioma»²⁷ dell'uomo, la cui principale caratteristica è quella di connettere una quantità fisica ad una qualità morale: «ha i nervi, un diavolo per capello, e ne ha tanti di capelli».²⁸ Attraverso le considerazioni sui capelli, Ginzburg dà conto delle differenze tra soggetti, della posizione che nella gerarchia familiare ciascun componente occupa: come la protagonista interpreta la propria identità e dimensione personale attraverso il possesso, l'espropriazione e la successiva distruzione della parrucca, anche il carattere di Massimo è definito a partire dal medesimo elemento corporeo. I capelli dei due soggetti differiscono, tuttavia, almeno per un dato fondamentale: quelli della donna sono un oggetto, un artificio esterno ad essa e donatole da suo marito, mentre quelli dell'uomo fanno parte del suo corpo, e la loro grande quantità è direttamente proporzionale al grado d'ira che possiede e che esercita sugli altri.

Le dinamiche finora osservate sono intervallate da episodi più ordinari, così che i comportamenti dispotici, esercitati o subiti dai personaggi, si inseriscono in un quadro quotidiano accanto a discorsi apparentemente banali, come quelli sul cibo,²⁹ assumendo lo stesso paradossale valore di verità e importanza. La violenza, dunque, non appare come un fatto eccezionale, ma come un elemento previsto e fondativo della dimensione familiare, all'interno della quale si collocano anche, come vedremo, le reazioni che si sviluppano in ambito extraconiugale.

Successivamente al racconto della defenestrazione la voce parlante confida a sua madre di aver riversato la propria rabbia sulle tele dipinte da Massimo: «m'è venuta una gran rabbia e ho preso a calci tutte le sue tele [...] Lui ha gettato un urlo da belva»,³⁰ per poi rinchiudersi in una stanza a spazzolare la sua parrucca. Uno dei quadri descritti raffigura «un occhio spalancato, con le ciglia lunghe voltate in su. È immenso, è giallo, sembra un uovo al burro».³¹ L'onnivegenza, cioè la supremazia gerarchica di uno dei due soggetti, trova la sua espressione più evidente nell'opera di Massimo e si traduce anche sul piano grafico attraverso un elemento anatomico: l'occhio. La sua dimensione sproporzionata e la cromia perturbante – identica al colore della pelle della donna –

²⁵ Ivi, 372.

²⁶ Sull'argomento cfr. M. FUSILLO, *Feticci. Letteratura, cinema e arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012.

²⁷ GINZBURG, *Tutto il teatro...*, 371.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Il legame tra cibo e costruzione dell'identità in Ginzburg, con particolare attenzione alla relazione tra alimentazione ed ebraismo, è stato messo in luce in E. CONTI, *Riti del cibo e costruzione dell'identità in Natalia Ginzburg, Primo Levi, Aldo Zargani*, «Italogramma», 2 (2012), 223-242.

³⁰ GINZBURG, *Tutto il teatro...*, 372.

³¹ Ivi, 371.

sottolineano da un lato il legame di subalternità tra i due soggetti, dall'altro definiscono i modi in cui ciascuno interpreta l'identità dell'altro e i ruoli a essa connessi. L'immagine dell'occhio, comparata ad un «uovo al burro», riconduce il comportamento fisicamente e metaforicamente violento del personaggio maschile ad una dimensione dal tono quasi banale, perfettamente inserita all'interno della relazione coniugale. Il tentativo di distruggere i dipinti, e dunque anche lo sguardo di Massimo, rappresenta la volontà di sovvertire un sistema di potere nella costante ricerca di liberarsi da quella «tela di ragno» in cui ciascuno è avvolto in dipendenza dalle norme sociali che deve, o almeno dovrebbe, rispettare: «Credo che io e Massimo non possiamo più stare insieme. Non lo so, io non lo sopporto più. Neanche lui non mi sopporta». ³² Dopotutto, come interpretare il desiderio della protagonista di mangiare un uovo, se non con l'idea di «digerire» il prodotto artistico di Massimo? «Ecco, adesso mi hanno portato l'uovo. [...] Mangio e intanto parlo. [...] Cosa? Se l'uovo è fresco? Sì, sembra fresco. Mamma, sono in mezzo a un disastro e ti preoccupi se l'uovo è fresco?». ³³

La madre della protagonista assume le sembianze del dispositivo conservativo dell'unione matrimoniale. Conosciuto l'evento dello schiaffo, essa ricerca una ragione, un motivo che possa aver spinto l'uomo al gesto: «No mamma, è vero, non invento niente. Io? cosa gli avevo fatto? Niente. Avevo solo detto che non li trovo tanto belli i suoi quadri». ³⁴ Il tentativo della madre di individuare un nesso causa-effetto, una sottesa giustificazione della violenza, corrisponde a quello di riportare l'aggressività di suo genero ad un sistema razionalizzabile che sua figlia dichiara di non essere più disposta ad accettare. La narrazione dello schiaffo si contrappone testualmente all'elencazione delle qualità di Massimo: «è buono, è un pezzo di pane. È manesco però è un pezzo di pane. Lo so [...] Sì, ha successo. [...] è pieno di salute». ³⁵ L'immagine dell'uomo si duplica nei discorsi delle due donne poiché è contemporaneamente idealmente buono, come sostiene sua suocera, e «manesco» secondo le parole di sua moglie.

Nel testo, poi, è presente un'ulteriore tipologia di coercizione operata sull'esperienza, sui desideri e sul corpo della protagonista che vale la pena riportare. In prossimità della conclusione, infatti, la donna richiama in scena il personaggio di Francesco. In dialogo con sua madre confessa di avere una relazione extraconiugale con un uomo più maturo di lei, sposato con una moglie «grassoccia» ³⁶ e con sei figli, ³⁷ il quale incarna ciò che Lea Melandri ha definito il «sogno d'amore» ³⁸ della protagonista. Che il rapporto con Francesco sia appartenente alla dimensione della fantasticheria appare chiaro già dalle scelte linguistiche e lessicali impiegate per raccontarla: segnata, dal posizionamento di chi narra, da una quasi onnicomprensiva assenza della dimensione fisica, neppure la parola 'amante' sarebbe

³² Il legame tra letteratura e arte, le modalità con cui la testualità ha interpretato e impiegato il linguaggio visivo e pittorico, appare tutt'ora un campo d'indagine proficuo per la comprensione della produzione letteraria ginzburgiana. Tale binomio tra vita immaginata e vita disegnata compare anche in *È stato così*, nel personaggio di Alberto, ossessionato dal suo taccuino e sempre intento a descrivere e prescrivere la realtà attraverso gli abbozzi grafici di sogni e desideri. Dopotutto, già nella letteratura dell'Ottocento la figura dell'artista era frequentemente legata ad un certo vampirismo insito nella capacità di sottrarre l'anima alla propria modella. Sull'argomento cfr. S. PEROSA, *L'isola, la donna, il ritratto. Variazioni e intrecci letterari*, Milano, Bompiani, 2002.

³³ GINZBURG, *Tutto...*, 372.

³⁴ Ivi, 371.

³⁵ Ivi, 372.

³⁶ Ivi, 373.

³⁷ Il tema della sovrabbondanza di figli è un tema particolarmente caro alla scrittura di Natalia Ginzburg. Spesso ricorrono nei suoi testi le descrizioni di famiglie o ambienti, connotati da un'aria grottesca, tragicomica. A solo titolo d'esempio si pensi alla parabola narrativa della moglie di Valentino, nell'omonimo romanzo breve, segnata dalla ricorsività delle gravidanze.

³⁸ L. MELANDRI, *Come nasce il sogno d'amore*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

adeguata a definire la relazione con Francesco, mentre Massimo, come molti dei mariti delle famiglie ginzborghiane, sembra essere consapevole di tale relazione, che accetta, come pare, di buon grado.³⁹

L'argomento cruciale attorno cui ruota tale ultimo racconto riguarda ciò che l'adulterio ha prodotto: la gravidanza della protagonista. Che sua madre suggerisca la possibilità di un aborto permette di comprendere come tale personaggio sia a tutti gli effetti parte integrante della famiglia coniugale poiché persevera nel tentativo di non causarne una modificazione violenta. Agnieszka Sloboda, in un suo contributo, ha notato la tendenza di Natalia Ginzburg ad esporsi pubblicamente in merito all'interruzione di gravidanza: certa che fosse uno strumento indispensabile alla liberazione della repressione femminile, l'argomento è toccato in molti dei suoi drammi.⁴⁰ Secondo la studiosa, il teatro ginzborghiano presenterebbe una ricorrente presenza di figure femminili «forti» e «indipendenti»,⁴¹ e la presenza dell'aborto ne sarebbe testimonianza. Il caso de *La parrucca*, tuttavia, mi sembra possa costituire un elemento difettivo rispetto a tale visione, dal momento che l'eventualità che la protagonista abortisca costituisce lo strumento con cui impedire il disgregamento della relazione coniugale. È la donna più anziana che propone a sua figlia la possibilità di interrompere la gravidanza al fine di impedire che quel nucleo sociale che essa costituisce con Massimo si sciolga a causa di un figlio avuto da un altro uomo. Tuttavia, il problema appare parzialmente già risolto: Francesco non intende instaurare con la donna una relazione stabile, un altro matrimonio e, ignaro della gravidanza, sostiene di «non avere posto nella sua vita»⁴² per lei. Il personaggio femminile, così, è solo, impossibilitato a sviluppare qualsiasi legame affettivo – persino quello extraconiugale – che permetterebbe la fuga da un destino coniugale costrittivo, e proprio alla luce di tale indisponibilità la conclusione dell'atto unico riporta il *focus* sulla condizione iniziale.

Nel tentativo di confessare a suo marito l'unica notizia che ancora non sa, che cioè è incinta di Francesco, e ignara che egli sia uscito dalla sua stanza, essa riporta l'attenzione sulle cose, sul dato fattuale che, nonostante non ami i suoi quadri, essa ne ha comunque «cura»,⁴³ mentre ricorda come Massimo le sue cose le maltratti, le distrugga.⁴⁴ Dopo aver ripercorso in una telefonata che ha la consistenza del flusso di coscienza woolfiano i ricordi, i desideri e le speranze di abbandono del nucleo familiare, essa vi ritorna proprio perché ciascuna delle possibili vie di fuga si è già rivelata impraticabile. Cercando di abitare una circostanza ormai logora, rivolge la propria memoria ad un tempo trascorso, operando su Massimo quella che Derrida in *Violenza e metafisica* ha descritto come la tipologia che tende a ricondurre l'alterità a schemi personali e soggettivi, ricostruendo ciò che sono e ciò che rappresentano.⁴⁵ L'identità di Massimo è ricondotta ad un corpo ormai superato, narrata attraverso l'enumerazione di tutto ciò che egli non è più: «Qualche volta ho tanta nostalgia di quel tempo. Quando ti volevo bene. Non avevi ancora quei baffoni. Non avevi quella criniera tutta arruffata. Avevi i capelli a spazzola».⁴⁶

³⁹ GINZBURG, *Tutto il teatro...*, 373.

⁴⁰ A. SLOBODA, *Indipendenza sessuale femminile e aborto nelle commedie di Natalia Ginzburg*, in *Querelle des femmes: Thoughts, Voices and Actions*, edited by A. Rella-J. D. Sánchez-D. Cerrato, Sevilla, Benilde, 2019, 215-224.

⁴¹ Ivi, 220.

⁴² GINZBURG, *Tutto il teatro...*, 374.

⁴³ Mi sembra interessante riflettere sul fatto che le attenzioni della protagonista nei confronti dei quadri di suo marito si espletano attraverso il cotone, proprio lo stesso materiale utilizzato all'inizio per asciugarsi il sangue che le esce dal naso. La cura di sé e quella per gli oggetti di Massimo si attua attraverso lo stesso strumento.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ J. DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Édition du Seuil, 1967 (trad. it. di G. Pozzi, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971, 99-198).

⁴⁶ GINZBURG, *Tutto il teatro...*, 374.

Concludendo, l'allontanamento dalla violenza della famiglia – in senso fisico, quanto metaforico – può avvenire solo attraverso l'atto della fantasticheria che ricodifica i corpi, li trasla nel tempo, e a quel passato associa uno statuto emotivo diverso da quello presente. Immediatamente, però, tale possibilità viene scartata: «Esci fuori da quel bagno o ti sparo» e ancora, rivolta alla centralinista «Gli dica che [...] sto male e ho freddo e sono stufa e poi disperata e se non sale subito piglio un paio di forbici e gli faccio a pezzi tutti questi suoi stupidissimi quadri».⁴⁷ Minacciando di morte suo marito e di distruggere le tele – stilema già presente in *È stato così e Mio marito* – la protagonista prende in considerazione l'idea di uccidere, di rendere oggetto di distruzione il corpo già modificato dall'azione mnemonica, e subito dopo di eliminare la produzione artistica di Massimo, connessa – come abbiamo visto – alla violenza da esso esercitata, alla capacità di osservazione totale si potrebbe dire.⁴⁸ Immediatamente dopo la minaccia di sparare, e prima di distruggere gli «stupidissimi quadri» essa aggiunge: «Dio, mi sanguina di nuovo il naso. Vieni fuori da quel bagno, aiutami, portami un asciugamano, mi si è macchiato tutto il maglione! Non ho un altro maglionel»,⁴⁹ gli urla inconsapevole di parlare, ancora una volta, da sola. L'assenza, dunque, anch'essa titolo di un racconto di Ginzburg, è la conclusiva modalità attraverso cui la famiglia si dissolve: la mancanza di cura si fa ultima espressione di una struttura relazionale la cui distruzione è auspicata ma mai effettivamente praticata e praticabile dai suoi componenti.

Ginzburg mette in scena in poche battute la conformazione minima del matrimonio patriarcale: il potere, esercitato dal solo componente maschile, trova nella violenza fisica e simbolica⁵⁰ la sua forma d'espressione privilegiata.⁵¹ L'insoddisfazione, la frustrazione dei desideri dei singoli, soggiacciono al più ampio organismo determinato dal vincolo che li lega, così come le forme violente, i comportamenti, le parole, le minacce e gli avvertimenti, entrano a far parte di un 'lessico familiare' che è parte integrante dello statuto del nucleo borghese. Ginzburg, ancora una volta, anche a teatro, attraverso la brevità di una fantasia, mette a tema i limiti e le imposizioni di quel nucleo, lasciando agli spettatori/lettori la facoltà di immaginare, di pensare, di ricordare quanto quegli elementi concorrono a definire e riformare le identità di ciascuno, ciascuna implicata in un legame obbligatorio e inamovibile.

⁴⁷ Ivi, 375.

⁴⁸ Nella produzione ginzburghiana il tema ricorre in *È stato così*, in cui la protagonista, anch'essa senza nome, spara a suo marito, uccidendolo.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ P. BOURDIEU, *Le domination masculine*, Paris, Édition du Seuil, 1998 (trad. it. di Alessandro Serra, *Il dominio maschile*), Milano, Feltrinelli, 1998, 43-53.

⁵¹ Ricordo che il tema della speranza in una vita nuova costruita con un altro uomo è presente anche in *Dialogo* (1970).

CHIARA PROTANI
Università di Bologna / Université Clermont-Auvergne

*Elsa Morante tra tragedia classica e contemporaneità.
Analisi dell'atto unico La serata a Colono*

L'intervento si propone di analizzare l'atto unico *La serata a Colono* di Elsa Morante, riscrittura de *L'Edipo a Colono* di Sofocle. L'analisi del testo prenderà in considerazione le innovazioni formali messe in atto nella costruzione della pièce. In primo luogo, si tratta di un teatro di parola: l'autrice dà vita ad una scrittura innovativa, rispetto al canone compositivo drammaturgico, in cui coesistono teatro, poesia e caratteristiche della narrativa. In secondo luogo, come riportato nel sottotitolo, *La serata a Colono* è una parodia. Tuttavia, il termine non ha nulla a che fare con la componente ironica e il testo va interpretato come parodia dolorosa, che pur rovesciando la tragedia sofoclea, non ne perde i connotati tragici, anzi, li aumenta, inglobando anche il trauma della storia contemporanea. Infine, l'intento dell'autrice è quello di creare un conflitto linguistico-tematico tra i personaggi: *Edipo* rappresenta il mito ed usa una lingua aulica ed altisonante; *Antigone* rappresenta la storia, quindi utilizza un linguaggio mimetico che si adatta all'oraliità delle periferie contemporanee. Infatti, Morante costruisce il linguaggio di *Antigone* a partire da un italiano regionale che nasce dalla contaminazione di diversi filoni popolari dell'Italia centro-meridionale, caratteristica che sembra avvicinarla ai fanciulli, simbolo di genuinità, che popolano le sue opere. Scopo dell'intervento è dimostrare che Morante attua un ribaltamento dell'intero patrimonio figurale, archetipale e culturale per creare un rapporto nuovo fra teatro classico e drammaturgia contemporanea.

Il genere maggiormente affrontato da Elsa Morante è sicuramente quello romanzesco; tuttavia, l'autrice si dedica anche ad altri generi, soprattutto nella seconda fase della sua carriera.

La studiosa Giovanna Rosa individua due fasi distinte nell'attività di scrittura di Morante, separate da una pausa significativa coincidente con il periodo tra la stesura de *L'isola di Arturo* e *La Storia*.¹ Questo intervallo sembra essere stato segnato da una crisi personale, causata dalla separazione da Moravia e dalla perdita di Bill Morrow,² pittore newyorkese a cui Morante era profondamente legata. Una volta superato questo periodo di crisi, lo stile compositivo di Morante subisce un chiaro cambiamento strutturale, evidente nelle opere successive. In questo momento l'autrice si dedica alla scrittura poetica, attraverso la pubblicazione di due raccolte: *Alibi* (1958) e *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), nel quale troviamo l'unico scritto teatrale dell'autrice: *La serata a Colono*.

L'articolo è dedicato all'analisi di questo testo; inizialmente lo studio verterà sull'opera di Morante, con particolare attenzione al ruolo del teatro nei suoi romanzi e all'uso della metateatralità, processi che hanno delineato il suo stile compositivo fino alla creazione de *La Serata a Colono*. Seguirà, poi, una lettura approfondita dell'atto unico e uno studio analitico del testo, utile a delineare lo stile usato dall'autrice e le tematiche portanti. Infine, verrà presentata la messa in scena di Mario Martone de *La Serata a Colono*, realizzata nella stagione teatrale 2012-2013.

1. Verso il teatro

Il concetto di teatro, in realtà, non riguarda solo la stesura de *La serata a Colono*, ma aleggia in tutta la produzione di Morante, che risulta costellata di richiami e riferimenti teatrali e metateatrali. Principalmente nei romanzi è possibile cogliere legami con la letteratura operistica, attraverso citazioni tratte da alcuni libretti o da alcune arie di melodrammi: per esempio ne *L'isola di Arturo* si si

¹ G. ROSA, *Elsa Morante*, Bologna, il Mulino, 2013, 63.

² La morte di Morrow ispirerà anche il componimento *Addio*, incluso nella raccolta *Il mondo salvato dai ragazzini*.

fa riferimento ad un'aria di Mozart tratta da *Le nozze di Figaro*.³ Inoltre, vi è una grande presenza di personaggi che frequentano teatri e ambienti operistici: come Nicola Monaco di *Menzogna e sortilegio* che ha una vocazione frustrata nei confronti dell'opera lirica:

[...] egli soleva ripetere che la sua vocazione era sempre stata quella del cantante; ma suo padre, agrimensore in un piccolo paese, lo aveva costretto a studiare da ragioniere, e, ancora ragazzo, gli aveva dato moglie, causando in tal modo la rovina della sua carriera e di tutta la sua vita. Non di rado, dava prova delle proprie virtù musicali cantando con una voce di baritono, magnifica sebbene incolta, romanze e pezzi d'opera. Da lui preferiti eran quei pezzi le cui parole suonavano eresia, ribellione o invettiva. Per esempio, egli amava intonare il Credo di Jago:

Credo in un Dio crudel che m'ha creato
simile a sé, e che nell'ira io nomo...
...vile son nato
perché son uomo...⁴

Oppure il padre di Ida Mancuso de *La Storia*, che è appassionato di teatro operistico:

A Nora, da fidanzati, diceva: «Mia stella d'Orientel» e alla Iduzza (già voluta Aida) cantava spesso (N.B. sia lui che Nora erano stati assidui agli spettacoli del carrozzone lirico di passaggio):

«Celeste Aida forma divina»...⁵

La maggiore allusione al teatro è, però, presente nella raccolta *Lo scialle andaluso*. Prima di tutto, nel racconto intitolato *Il gioco segreto*, Morante racconta di tre fratelli che si dilettano a mettere in scena vicende frutto della loro fantasia per scappare dalla vita reale e dalla meschinità del mondo adulto. Per la scrittrice il teatro rappresenta un veicolo di fuga dalla realtà, un modo per allontanare la mediocrità del quotidiano e raggiungere il mondo fantasioso e fiabesco che tanto ama, come leggiamo anche nel racconto: «Il gioco segreto era diventato una specie di congiura, che si svolgeva in un pianeta favoloso e lontano, noto soltanto ai tre fratelli».⁶ Il contesto teatrale è dunque concepito come metafora dell'esistenza umana: la vita è da intendere come un palcoscenico, in cui emozioni e sentimenti vanno espressi senza alcuni tipo di timore, in modo da sconfiggere l'ipocrisia della storia contemporanea.⁷ La funzionalità del teatro per la scrittrice, come per i giovani ragazzi de *Il gioco segreto*, è, quindi, la fuga dalle imposizioni e dall'autorità. In tale composizione l'approdo al teatro dei ragazzi è graduale: prima c'è il dialogo tenuto tra i tre nella cameretta, dove si scambiano battute nel buio dai loro letti; solo successivamente ricorrono ai corpi fisici:

Fu così che i tre fanciulli scoprirono il teatro.
I loro personaggi uscirono del tutto dalla nebbia dell'invenzione, con suono d'armi e fruscio di vesti. Acquistarono un corpo di carne e una voce e, per i fanciulli, cominciò una doppia vita.⁸

³ Si tratta dell'aria *Non più andrai* inserita come *incipit* al capitolo ottavo: «“Non piú andrai, farfallone amoroso / notte e giorno d'intorno girando, / delle belle turbando il riposo... [...] Coi guerrieri, poffarbaccol!”», in E. MORANTE, *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 2014, 355.

⁴ EAD., *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi, 116-117.

⁵ EAD., *La Storia*, Torino, Einaudi, 61.

⁶ EAD., *Il gioco segreto*, in *Lo scialle andaluso*, Torino, Einaudi, 2015, 61.

⁷ Cfr. C. SGORLON, *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 1974, 128-131.

⁸ MORANTE, *Il gioco segreto...*, 55.

Similmente anche nel racconto *Lo scialle andaluso*, appartenente alla medesima raccolta, la protagonista Giuditta è presentata fin dalle prime righe come profondamente legata alla dimensione magica del teatro, che arriva a definire «il suo Paradiso», come si evince già dall'incipit del racconto:

Fin da ragazzina, Giuditta, a causa del suo amore per il teatro e per la danza, s'era messa contro tutti i parenti [...] Così, il Teatro, che era stato sempre il suo Paradiso, l'aveva accolta! Giuditta, nel suo entusiasmo, si diceva che questo era solo il primo passo: aveva sempre pensato di essere una grande artista, destinata alla gloria, e un suo giovane corteggiatore, un musicista del Nord Italia, conosciuto all'Opera, la incoraggiò in questa convinzione.⁹

Anche nel testo *Menzogna e sortilegio* è facile ravvisare dei legami con il teatro, infatti la lettura dell'epistolario di Edoardo a palazzo Cerentano viene presentata come una vera e propria messa in scena di un testo drammatico ed è persino anticipata da alcune indicazioni di regia:

Circa la lettera promessa, la stessa donna Augusta s'incaricherebbe di preparare una finta lettera che la signora Anna potrebbe ritirare all'ingresso del Palazzetto, domani, avanti di presentarsi a donna Concetta. S'intende che la signora Anna dovrebbe prestarsi alla commedia misericordiosa, fingendo d'aver ricevuto tale lettera proprio in questi giorni dal cugino Edoardo [...]. Tutte queste cose, donna Augusta le faceva sapere alla signora Anna affinché questa domani, durante la sua visita evitasse per carità ogni discorso inopportuno o imprudente e si comportasse in modo da non guastare, anzi da alimentare l'illusione di donna Concetta.¹⁰

Inoltre, durante tutto l'episodio il tema teatrale compare attraverso alcune spie linguistiche e stilistiche. Per esempio, vengono usate molte espressioni e metafore teatrali:

Il suo viso si trasmutava ad ogni istante, quasi che sotto i suoi occhi, sul foglio, non vi fossero delle righe di scrittura che avanzavano rapide; ma un teatro impercettibile, divino, ove si rappresentava per lei solo un'opera commovente e deliziosa. Le sue guance si rigavano di lagrime, e spesso, deposta la penna, ella si copriva con le mani il volto che follemente rideva: come se qualcosa di cui sentiva vergogna le fosse pur motivo d'una grande allegrezza.¹¹

I romanzi di Morante sembrano, quindi, nascondere al loro interno molti riferimenti alla drammaturgia e al teatro. Eppure, l'unica opera teatrale da lei composta, non solo è, secondo quanto richiesto dalla stessa autrice, irappresentabile, ma nasconde la sua essenza drammaturgica, celandosi in un libro di poesie. Pertanto, nel momento in cui giunge alla rappresentazione teatrale vera e propria, sempre mimata e sperimentata all'interno degli scritti precedenti, Morante fa un passo a ritroso, sublimando il teatro in rappresentazione poetica. Probabilmente tale scelta è dovuta alla particolare visione che ha del teatro: prima di tutto, quello di Morante è un teatro *nostalgico*, nato dalla non fiducia nella storia e nel mondo contemporaneo, e, appunto, dalla nostalgia di un mondo passato e mitico e dal rimpianto culturale nei confronti della perdita del meraviglioso.¹² In generale gli anni Sessanta presentano una rivoluzione teatrale che prevede la perdita della tradizione borghese e la ripresa di un teatro classico delle origini. Non a caso negli stessi anni anche Pasolini si dedica alla scrittura teatrale del ciclo edipico e alla produzione cinematografica di film di argomento mitico: *Edipo Re* (1967) e *Medea* (1969). Tuttavia, scopo di Morante è quello di rifarsi al teatro classico mettendo, però, in crisi le sue caratteristiche primarie, principalmente attraverso una novità estetica: l'uso della parola poetica.

⁹ EAD., *Lo scialle andaluso*, in EAD., *Lo scialle andaluso...*, 119.

¹⁰ EAD., *Menzogna e sortilegio...*, 744.

¹¹ Ivi, 773.

¹² G. BASSETTI, *Verso Colono: Elsa Morante e il teatro*, Roma, APES, 2013, 65-66.

Potremmo quindi definire il teatro di Morante come *teatro di parola*, genere di cui Pasolini si fa portavoce nel *Manifesto per un nuovo teatro* pubblicato nel 1968 sulla rivista «Nuovi Argomenti». L'autore, parlando di questa nuova tipologia di teatro, afferma:

Venite ad assistere alle rappresentazioni del ‘teatro di parola’ con l’idea più di ascoltare che di vedere (restrizione necessaria per comprendere meglio le parole che sentirete, e quindi le idee, che sono i reali personaggi di questo teatro).¹³

La concezione di teatro di Morante è, come accennato, piuttosto vicina a quella di Pasolini, che mostra un marcato interesse nel recupero del teatro greco e nell'opposizione tra società moderna e idea di barbarismo:¹⁴ basti pensare a tal proposito alla rappresentazione che propone di Medea nel film del 1969. *La serata a Colono* contiene a sua volta questo scontro, attraverso il contrasto fra Antigone, giovane poco acculturata, quasi barbara, ed Edipo, esempio di conoscenza.

Inoltre, è possibile individuare un nesso tra il teatro di Morante e il Living Theatre, con cui l'autrice aveva rapporti, come conferma il ruolo da mediatrice da lei svolto tra il Living e gli scrittori romani durante la tappa della compagnia a Roma nel 1964.¹⁵ La poetica del Living Theatre si fonda sulla messa in discussione delle convenzioni del teatro classico, mediante lo svincolamento da un registro letterario riconoscibile e attraverso un'interpretazione politica e attualizzante del testo. Un esempio significativo è la messinscena dell'*Antigone* di Brecht, rappresentata a New York nel 1967 e successivamente in Germania e in Francia, in cui Creonte è presentato come alter ego di Lyndon Johnson, accusato di aver sostenuto la guerra in Vietnam.¹⁶ In modo diverso, ma con analoga intenzione di attualizzazione, Morante sembra operare nella stesura de *La serata a Colono*, dove i riferimenti e le allusioni alla realtà storica contemporanea — la guerra e il dopoguerra — fungono da chiave di lettura simbolica del testo. A conferma di ciò, si può richiamare la presentazione di Edipo nell'atto unico, trasposto nella contemporaneità e descritto come segue:

Età... anni 63... Piccolo proprietario benestante... [...] famiglia contadina... Vedovo con 4 figli... In corso contro di lui causa d'interdizione da parte dei due figli maschi... entrambi maggiorenni... Padre caduto Prima guerra mondiale... Successivamente madre suicida in O.P.
[...]

Sottufficiale combattente Seconda Guerra Mondiale in Africa... Sembra ivi siasi tristemente distinto per eccessi di crudeltà e violenza contro prigionieri e indigeni... Successivamente fatto prigioniero trasferito vari campi.. [...] Tornato in patria. 1945-46 scosso da varie sventure domestiche...¹⁷

¹³ P.P. PASOLINI, *Manifesto per un nuovo teatro*, «Nuovi Argomenti», 9 (1968), 1-7: 2.

¹⁴ A tal proposito è interessante ricordare gli studi di Massimo Fusillo riguardo il rapporto tra Pasolini e la classicità, tra cui: M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, Roma, Carocci, 2022 e, ancora più specifico per il nostro studio ID., «Credo nelle chiacchiere dei barbari». Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini, «Studi Novecenteschi», 21 (1994), 47/48, 97-129.

¹⁵ Anche Carlo Cecchi, attore interprete della messa in scena di Mario Martone di cui parleremo più avanti, ricorda il rapporto fra Elsa Morante e il Living Theatre in C. CECCHI, *Recitare l'Edipo di Elsa Morante in Elsa Morante. La serata a Colono*, Progetto editoriale a cura dell'Ufficio Attività Editoriali della Fondazione del Teatro Stabile di Torino (Ilaria Godino, Luisa Bergia, Silvia Carbotti), 2013, 25-33.

¹⁶ In questa sede non si ritiene necessario soffermarsi sulle caratteristiche e sulle scelte teatrali del Living Theatre riguardo la messa in scena dell'*Antigone*; si rimanda all'analisi presente in E. MARINAI, *Antigone di Sofocle-Brecht per il living theatre*, Pisa, ETS, 2014.

¹⁷ E. MORANTE, *La serata a Colono*, in *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 2020, 41-42.

In sintesi, il teatro è, nella totalità delle opere di Morante, estremamente presente, in quanto l'autrice ne ha bisogno, prima di tutto per collocare i giochi e le fantasie dei suoi personaggi; in secondo luogo, per via del suo stile narrativo, che sembra conservare sempre un legame con la fastosità della rappresentazione e portare il lettore alla creazione di immagini mentali quasi sceniche. La stessa autrice fornisce in *Menzogna e Sortilegio* una rappresentazione del fascino teatrale che spiega alla perfezione il suo pensiero:

Alla parola *teatro* i miei sensi tutti all'unisono si destavano, suggerendo alla mente grande spazio, brulicare di splendori, voci strane e corali, odori d'incenso. Un tumulto quasi di foresta, e una religione di cattedrale; l'esaltazione della favola, il gioco fattosi cosa divina.¹⁸

2. *La Serata a Colono*, presentazione generale

La serata a Colono fa parte della raccolta *Il mondo salvato dai ragazzini*, pubblicata nel 1968 e vincitrice del premio Brancati-Zafferana. Caratteristica principale dell'opera è lo sperimentalismo formale; infatti, la scrittrice mescola i generi superando qualsiasi tipo di regola imposta dal canone. Pasolini, commentando l'opera sulla testata romana *Il tempo*, afferma «Esso è letterariamente qualcosa di irriconoscibile: non c'è nulla nella tradizione italiana, anche recente, che gli somigli o che esso ricordi».¹⁹ Infatti, tale testo non ha paragoni nella nostra tradizione letteraria, si presenta come un unicum irripetibile. L'atto unico in questione rappresenta una composizione affascinante proprio per la sua natura ibrida e sfuggente alla categorizzazione. Da un punto di vista formale si tratta di un testo teatrale in versi; tuttavia, dopo un'analisi approfondita, è chiaro che la struttura e lo stile della *pièce* si discostano notevolmente dai canoni tradizionali della drammaturgia, dal momento che Morante mescola abilmente elementi teatrali, poetici e narrativi, creando così un'opera che sfida le convenzioni e si libra al di là dei limiti di genere. Morante, infatti, sembra voler mettere in risalto la potenza poetica del testo, piuttosto che concentrarsi sull'azione drammatica. La riduzione quasi totale dell'azione teatrale sposta l'attenzione sulle parole stesse, sulla loro bellezza e profondità, trasformando l'atto unico in qualcosa che si avvicina più al *teatro di parola*, come già indicato, o alla lettura poetica che a una rappresentazione teatrale convenzionale. Non a caso, nonostante le numerose indicazioni per una *mise en scène* e la successiva realizzazione teatrale a cura di Mario Martone, l'opera appare concepita per la lettura piuttosto che per la scena, come suggeriscono alcune caratteristiche testuali, tra cui la tipologia dei dialoghi e la modalità espressiva del coro, che, pur derivando dal modello della tragedia greca, svolgono una funzione più oratoria che propriamente performativa.

Interessante è anche la scelta di Morante di riscrivere l'*Edipo a Colono*, l'opera meno tragica dell'intero ciclo dei labdacidi. Infatti, tale tragedia sofoclea si distingue per la sua struttura non convenzionale rispetto all'andamento della tragedia classica, poiché segue un percorso narrativo inverso, passando da un inizio negativo verso una conclusione positiva, culminante nel raggiungimento della pace del protagonista attraverso l'espiazione e infine la morte. Come osserva Steiner in *The Death of Tragedy*, *Edipo a Colono* si conclude con un tono di speranza,²⁰ un'aspirazione alla salvezza che risuona parallelamente con la conclusione de *La Serata a Colono*, dove Antigone

¹⁸ EAD., *Menzogna e sortilegio...*, 673.

¹⁹ P.P. PASOLINI, *Il caos*, Roma, Editori Riuniti, 1981, 33-34.

²⁰ G. STEINER, *The Death of Tragedy*, Londra, Faber & Faber, 2010, 7: «In the *Eumenides* and in *Oedipus at Colonus*, the tragic action closes on a note of grace».

sopravvive, a differenza del padre, diventando un simbolo di innocenza e purezza, qualità spesso attribuite ai giovani protagonisti nelle opere di Morante. Inoltre, l'autrice sceglie, nella trilogia tebana, il testo meno rivisitato durante l'epoca contemporanea. Questa scelta è dovuta al fatto che Morante vuole riprendere un mitema particolare del personaggio di Antigone, ovvero quello della *philia* e della *pietas*, quindi l'amore nei confronti dei familiari, in questo caso del padre. Infatti, la natura pietosa di Antigone emerge soprattutto nell'*Edipo a Colono*, a differenza della tragedia *Antigone*, in cui invece predomina il lato determinato e combattivo della principessa tebana. Si potrebbe quasi dire che la caratterizzazione dell'eroina greca possa definirsi attraverso il confronto con i rispettivi partner scenici: l'Antigone ribelle si scontra con Creonte, mentre quella amorevole si relaziona con il padre morente.²¹ Infine, probabilmente tale scelta potrebbe essere stata influenzata anche dal contesto cinematografico dell'epoca. Nel precedente anno Pasolini aveva modificato il finale del suo film *Edipo Re*, ispirandosi proprio a *Edipo a Colono*, ma con una svolta interessante: aveva trasformato Antigone in un personaggio maschile, interpretato da Ninetto Davoli.²² Non a caso ne *La Serata a Colono* spesso Antigone chiama sé stessa Ninetta, chiaro omaggio della pellicola pasoliniana: «[...] che lui nun m'ha lasciato il tempo di pigliare nemmanco una borza o una valiscia che lui ma detto Ninetta andiamo andiamo [...]»,²³ oppure «[...] che qua non ci sta gnisun altro che ci sto sola io // Ninetta la figlia vostra [...].»²⁴

Come riportato dal sottotitolo stesso dell'opera, *La serata a Colono* è una parodia dell'*Edipo a Colono*. Tuttavia, secondo la suddivisione proposta da Gérard Genette in *Palimpsestes. La littérature au second degré*, l'intertestualità può essere categorizzata in *registri* e *modalità di ripresa*, i quali possono includere anche la *trasformazione* (di stile o contenuto).²⁵ Secondo tale distinzione, come sostiene Silvia Paglia, *La Serata a Colono* non sarebbe una *parodia*, ma una *trasposizione* dell'*Edipo a Colono*, in quanto attua una trasformazione non ludica, ma seria.²⁶ In realtà, il significato che assume il termine parodia in riferimento all'atto unico è totalmente diverso; in questo caso la parola va vista sotto un punto di vista meramente etimologico, per cui il testo va interpretato come *canto parallelo*.²⁷ Anche sotto il punto di vista della componente tragica, infatti, *La Serata a Colono* appare quasi più tragica della sua opera originale di riferimento, pertanto il termine non ha nulla a che fare con la componente ironica a cui spesso viene associata. L'atto unico rovescia la situazione sofoclea, ma non ne perde i connotati tragici, anzi, in un certo senso li aumenta, collegando l'opera anche al trauma della storia contemporanea. In generale, sembra esserci un rapporto fra evocazione mitica e parodia; infatti, la ricomparsa del mito archetipico in un testo moderno non può essere assunto in modo diretto, ma ha bisogno, per essere assimilato dal lettore contemporaneo, di essere parodizzato.²⁸ Pertanto, con il termine parodia, in questo caso specifico, si allude ad un ribaltamento dell'intero patrimonio figurale, archetipale e culturale dell'opera sofoclea, ed è riferito

²¹ Per questa distinzione si rimanda a S. SORIANI, *Da Alfieri a Celestini. La duplice Antigone del teatro italiano*, «Forum Italicum», XLIII (2009), 1, 29-46: 30.

²² A tal proposito è interessante citare lo studio di M.A. BAZZOCCHI, *Edipo, Ninetto, Davide: cecità e colpa tra Morante e Pasolini*, «Cuadernos de Filología Italiana», 21 (2014), Núm. Especial, 31-42: 33.

²³ MORANTE, *La serata a Colono...*, 40.

²⁴ Ivi, 53.

²⁵ Per un approfondimento, si veda la sezione dedicata alla *parodie* in G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, La Seuil, 2014, 17.

²⁶ Si fa riferimento allo studio di S. PAGLIA, *La sperimentazione linguistica e l'esplicitazione tematica dai romanzi alla Serata a Colono di Elsa Morante*, «Critica letteraria», 150 (2011), 79-101: 81-83.

²⁷ Definizione usata da SGORLON, *Invito alla lettura di Elsa Morante...*, 95-96.

²⁸ L. DELL'AIA, *La parodia nei romanzi di Elsa Morante/The Parody in Elsa Morante's Novels*, «Cuadernos de filología italiana», 21 (2014), 105.

non solo al rovesciamento della tragedia, ma comprende anche le molteplici sedimentazioni che la memoria letteraria ha consegnato al mito nel corso dei secoli, inclusi i suoi travisamenti. Come sostiene Concetta D'Angeli:

La serata a Colono risulta insomma una straordinaria tessitura di citazioni: dalle tragedie greche, da disparati testi letterari, da manuali tecnici, da documenti di storia e di cronaca, dal ‘parlato’...²⁹

In tal modo, la scrittrice crea un rapporto nuovo fra modernità e memoria, attraverso una composizione che nasce dalla conoscenza profonda del mito classico e della sua stratificazione culturale, unita a una personale e innovativa interpretazione.

3. La costruzione dei personaggi

L'opera si apre con un antefatto che riassume la vicenda di Edipo, introducendo il contesto mitologico e il dramma personale del protagonista. Tuttavia, nella pagina successiva Morante compie un audace salto temporale, trasportando il lettore dal mondo del teatro greco alla contemporaneità. Una didascalia informa che l'ambientazione è un policlinico situato in una città sudeuropea, nel novembre del 1960:

*Verso sera, in un dolce tiepido novembre, intorno all'anno 1960; nell'interno del policlinico di una città sudeuropea, in un corridoio attiguo al reparto Neuro-deliri, situato al pianoterra.*³⁰

L'autrice, quindi, desacralizza il mito; prima di tutto spostando l'ambientazione naturale dell'*Edipo a Colono*, ovvero il bosco delle Eumenidi, in un sanatorio e, poi, trasformando i personaggi in gente comune. Il protagonista, infatti, diviene un vecchio ricoverato per delirio da etilismo e la figlia è così descritta:

una zingarella semibarbara e di pelle scura come lui povera guaglioncella malcresciuta per colpa della sua nascita, che in faccia ha i segni dolci e scostanti delle creature di mente un poco tardiva...³¹

I due personaggi vengono posti su due poli antitetici: da una parte Edipo è latore della lingua arcaica e potente del mito, d'altro canto Antigone parla un linguaggio povero, che richiama una commistione tra dialetto romanesco, ciociaro e del sud Italia. Tale contrapposizione comporta una continua oscillazione tra il registro mimico-dialettale della fanciulla e lo stile recitativo aulicizzante dell'uomo, descritto come segue:

magniloquente... stereotipie verbali di stile pseudo-letterario... infiorato di citazioni classiche... Flusso verbale caratterizzato da lunghe monodie d'intonazione pseudo-liturgica o epica... Contenuti deliranti strutturati.³²

In tal modo Morante ha potuto dar prova di un approfondito studio linguistico. L'intero atto unico è dotato, infatti, di uno sperimentalismo linguistico estremamente intenso. I vari registri

²⁹ C. D'ANGELO, *Il dolore della colpa*, «Ariel», 2 (2012), 33-41: 33.

³⁰ MORANTE, *La serata a Colono...*, 35.

³¹ Ivi, 36.

³² Ivi, 42.

adoperati si accavallano all'interno dello scritto, senza amalgamarsi mai del tutto, ma creando opposizioni, spesso ravvisabili anche sul piano tematico. L'intera opera, infatti, è strutturata su una dialettica oppositiva tra il mito classico e lo squallore della contemporaneità. Questo contrasto si riflette non solo nel contenuto, ma anche nella forma: da un lato, ci sono i riferimenti alla situazione reale, come il coro dei ricoverati che descrive dettagliatamente la vita quotidiana nel sanatorio e fa allusioni ai traumi storici contemporanei, utilizzando un linguaggio poco chiaro e disordinato:

[...] risuona dal reparto attiguo il CORO DEI RICOVERATI. È una confusione di voci, tramortite dai calmanti e medicinali d'uso, e tutte monologanti contemporaneamente (fra sbadigli, scoppi di tosse, ecc.) in una specie di novena discorde e sconclusionata.³³

Dall'altro, c'è la narrazione di Edipo, che racconta la sua storia tragica attraverso una lingua elegante e poetica:

Adesso io non so più se questa scena identica del mio male
sia memoria di qualcosa che ho già visto
o presagio di qualcosa che devo ancora vedere.
Non so se la peste sia conseguenza dell'infamia, o sua causa, o suo pretesto, o un suo sogno.
Non so se Laio abbia colpa di Edipo, o Edipo del padre, o Giocasta abbia la colpa,
né se questa vecchiaia che qui piange sia Laio, o Edipo, o la madre, o tutti loro, o tutti gli altri.
Forse, io sono il corpo d'ogni antenato e d'ogni progenitura
il luogo cieco e fisso di tutte le rotazioni temporali
e lo sciame infesto di tutte le contaminazioni.
È vero che questo teatro maligno di mezzogiorno
che mi fa turbinare nella sua girandola ininterrotta
forse non è che una fabbrica illusionista della insania senile
e davanti a me non c'è altro che un ghirigoro senza senso
disegnato su un muro d'ospedale da un alienato.
Però il dolore è certo.
È la mia presenza. È mio.
Io non sono uno che assiste al dolore
di un tale Edipo. Sono io
questo dolore...³⁴

Inoltre, ogni personaggio assume una doppia identità: da una parte sono individui contemporanei, dall'altra rivelano la loro controparte mitica dopo aver incontrato Edipo. Infatti, quando assumono il loro ruolo tragico anche il loro linguaggio si trasforma, diventando più formale e colto, in linea con quello del protagonista. Esempio ne è il dottore che si riconosce come Teseo: «io sono / il re di questo paese»³⁵ e i guardiani, che si rispecchiano in Cerbero: «io sono / il cane con tre teste a guardia del fiume che scorre sottoterra».³⁶

Lo scontro principale, però, è quello che avviene fra Antigone ed Edipo, in cui converge il conflitto tragico dell'intera composizione. I due rappresentano due realtà inconciliabili: Edipo porta il peso della sua colpa e del dolore universale, non a caso arriva ad affermare «Sono io quel punto della colpa».³⁷ D'altra parte, Antigone incarna la compassione primitiva e innata che, secondo Morante, è tipica degli umili. Ne è dimostrazione il costante sostegno che offre al padre:

³³ Ivi, 35.

³⁴ Ivi, 58-59.

³⁵ Ivi, 58

³⁶ Ivi, 53.

³⁷ Ivi, 60.

PA'! sono qua vicino a voi pa'! Sentite questa è la voce mia questa è la mano mia che vi carezza
i capelli pa' qu dentro non ci
sta nessun altro ci sto sola io
Ninetta la figlia vostra.³⁸

L'opposizione tematica è parallela a quella formale, infatti è evidente nel testo l'uso di una diglossia molto forte. Entrambe le lingue parlate dai protagonisti sono lingue mitiche, dal momento che nessuna delle due esiste nella realtà. Da una parte, Edipo usa un linguaggio archetipale e primordiale, d'altro canto il dialetto parlato da Antigone è inesistente. Infatti, il suo registro linguistico rappresenta una grande innovazione, dal momento che non è creato su un dialetto reale, ma nasce dalla contaminazione di diversi filoni popolari dell'Italia centro-meridionale, dando vita a quella che Concetta D'Angeli ha definito una lingua «semiarcheologica e poetica».³⁹ Anche l'ortografia delle battute del personaggio è interessante: Antigone confessa più di una volta di essere analfabeta e di non saper scrivere; pertanto, nella stesura Morante riproduce gli errori che probabilmente la fanciulla commetterebbe se scrivesse.⁴⁰ Per esempio: «che lui *ma detto* Ninetta andiamo andiamo».⁴¹ Edipo, invece, usa un linguaggio metaforico, espressionistico, aulico, spesso sibillino. L'autrice lo fa esprimere attraverso flussi di pensiero e discorsi torrenziali, mediante l'uso di costruzioni polisindetiche e numerose anafore, in modo da mettere ancora di più in rilievo il suo essere un personaggio mitico e legato alla tradizione archetipica e classica, prima di tutto attraverso riferimenti diretti alla cultura greca, in particolare alla propria storia:

O Furie misericordiose!
Voi che accompagnate Edipo alla sua direzione d'automa
sperperandolo come rena nel vostro svolazzare fantastico,
voi, per l'angelica aberrazione della pietà, invertite questa corsa, riportatemi indietro.
Fatemi ritrovare quel piccolo covo fuorivia
dove sta nascosto il bambino celeste segnato in fronte con le due croci, il capretto dai piedi
deformi
e là, com'era promesso, abbattiamolo, il bastardo, appena intriso del suo primo pianto,
avanti che la sua comica domanda stonata
si levi a offendere i segreti
del trono radiosò.⁴²

In secondo luogo, tramite l'impiego di un linguaggio estremamente aulico e poetico, che diventa via via più elevato man mano che ci si avvicina alla morte. Non a caso, alla fine della *pièce* una delle ultime battute del 'coro della voce di Edipo'⁴³, estremamente evocativa, recita:

³⁸ Ivi, 54.

³⁹ C. D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante*: Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini, Roma, Carocci, 2003, 131.

⁴⁰ A proposito dell'analisi linguistica si rimanda a D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante...*, 130-132, e PAGLIA, *La sperimentazione linguistica...*

⁴¹ MORANTE, *La serata a Colono...*, 43.

⁴² Ivi, 83.

⁴³ Da questo momento Edipo si unisce al coro delle voci che ascolta fin dall'inizio, perdendo il suo statuto di personaggio e avviandosi progressivamente verso la morte. A questo proposito, Claudia Micocci osserva che non si tratta di un vero e proprio coro, ma piuttosto di «un'eco multipla degli ultimi suoni della voce di Edipo morente», C. MICOCCI, *La serata a Colono. Ovvvero il mondo salvato da Antigone-Ninetta*, «Ariel», 2 (2012), 41-49: 44.

'O sacro Essere!
 la tua divina quiete d'oro
 io troppo ho turbato. Di questo cupo dolore nascosto nella vita
 tu da me troppo hai saputo.
 Oh, perdona e dimentica!
 Come quella nube là sulla luna che risplende in pace, così
 io passo, e tu resti nel sereno
 riposo della tua bellezza,
 o luce mia!'⁴⁴

In realtà l'uso di tale forma dialettale e del bilinguismo tra Antigone ed Edipo non è parallelo al concepimento dell'opera, ma viene inserito in un secondo momento. Infatti, nella prima stesura Antigone usa la medesima lingua del padre, ovvero un italiano standard medio-alto. Poi, nelle successive modifiche, il linguaggio di Edipo viene innalzato e quello della figlia popolarizzato.⁴⁵ Probabilmente, tale scelta è dovuta alla volontà dell'autrice di creare un personaggio nuovo, che, pur avendo radici nella tradizione sofoclea, presenta caratteristiche contrapposte rispetto alla sua antenata. Infatti, il personaggio delineato da Morante è in totale opposizione sia al modello sofocleo, che vedeva Antigone come una principessa, sia all'idealizzazione secolare che investe il personaggio.⁴⁶ Nel testo l'eroina diventa così esempio di *pietas*, amore filiale e saggezza popolare e la sua salvezza corrisponde proprio alla non consapevolezza, all'aver dimenticato il proprio passato storico e culturale. Infatti, mentre Edipo conserva sempre la sua connotazione mitica, anzi, conosciamo la sua identità contemporanea solo per via di una lettera presentata dalla figlia all'inizio dell'atto unico in cui vengono elencate le sue generalità e le sue problematiche psichiatriche. Al contrario, Antigone non assume mai la sua valenza archetipica, ma presenta sé stessa sempre come la giovane analfabeta Ninetta. Il contrasto principale tra i due personaggi si svolge sui piani di pensiero. Edipo costruisce la propria forza sulla conoscenza, è colui che ha letto «tutti libbri»,⁴⁷ come sostenuto dalla figlia; egli rappresenta la razionalità, ed è cieco proprio perché corrotto dalla vecchiaia e dalla conoscenza. Antigone è, invece, totalmente estranea alla memoria culturale, è esempio di purezza e giovinezza incontaminata. La ragazza, come tutti gli altri protagonisti dei romanzi di Morante, è immune dalla sofferenza, perché inconsapevole e, per questo, diviene possibile salvatrice ed eroina dell'epoca contemporanea. Lei sembra vedere oltre la cecità del padre proprio grazie alla sua personalità selvatica e innocente. Non a caso, nel testo di Morante sarà Antigone a sciogliere l'indovinello della sfinge, non Edipo, come tipico della tradizione e come raccontato da Sofocle. Antigone arriva alla soluzione in modo differente, non risolve un enigma, semplicemente si riconosce come bastone del padre, con una naturalezza estrema:

[...] che io / pa' certe volte in un penziero ci vedo la vita nostra come /una giornata che di prima mattina uno parte dalla casa come una bestiola / con 4 gambe perché la creatura piccola da sola non cammina ci vuole la /madre che la tenga e ma poi più tardi a mezzogiorno e a controra 2

⁴⁴ Ivi, 93. Questi versi sono in realtà una traduzione di Morante della poesia *Abbitte* di Friedrich Hölderlin.

⁴⁵ Ci si rifa a C. MESSINA, *Al centro del Mondo salvato dai ragazzini di Elsa Morante. Una lettura della Serata a Colono*, in «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», 1 (2014), 115 e BASSETTI, *Verso Colono: Elsa Morante e il teatro...*, 78.

⁴⁶ Per un approfondimento sugli studi dedicati alla figura mitica di Antigone nella tradizione, si rimanda alla vasta bibliografia critica presente a riguardo, tra cui G. STEINER, *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 2003; C. MOLINARI, *Storia di Antigone da Sofocle al Living theatre: un mito nel teatro occidentale*, Bari, De Donato, 1977; S. FORNARO, *Antigone, storia di un mito*, Roma, Carocci editore, 2012; R. DUROUX-S. URDICIAN, *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.

⁴⁷ MORANTE, *La Serata a Colono...*, 34.

gambe / abbastano perché il giovanotto da solo va sicuro e ma poi però verso sera non ce la fa più con 2 gambe a reggersi perché la vecchiaia lo stroppia con l'arteria rumàtica e così alla peggio ci rimedia con una mazza ma più meglio se tiene un guaglione inzomma un figlio oppuramente una /figlia da potercisi appoggiare [...].⁴⁸

In questo discorso è espressa tutta la diversità tra i due, mentre Edipo aveva risolto l'enigma grazie ad una competenza di tipo razionale, Antigone svela l'arcano dichiarando, in modo umile, il suo ruolo nella vita, ovvero quello di essere gli occhi ed il bastone del padre.

Gli altri personaggi che popolano l'opera sono secondari rispetto ai protagonisti e, spesso, richiamano elementi già presenti nella tragedia classica. Per esempio, la suora viene prima confusa con Ismene da Edipo e, successivamente, diventa Giocasta, quindi, in tutta la seconda parte del testo vi sono allusioni al suo essere la madre di Edipo, come possiamo leggere nei successivi versi: «EDIPO: Giocasta aiutami / tu / mamma!! [...] LA SUORA: ecco, bevi / figghiuzzo mio».⁴⁹ Stessa doppiezza è presente anche nella costruzione del personaggio del dottore, che, ad un certo punto dell'atto unico si trasforma nel re Teseo. Infatti, nella composizione, si rivolge ad Edipo ricalcando le parole di Sofocle: «ti riconosco dalle orbite svuotate e sanguinose dei tuoi occhi / o punitore di te stesso, disgraziato figlio di Laio».⁵⁰

Infine, altro carattere interessante è quello del coro, che svolge un ruolo fondamentale nonostante la sua assenza fisica in scena. Viene costruito in modo antitetico rispetto a quello tradizionale presente nell'*Edipo a Colono*, benpensante e rispettoso della *pòlis* e del potere. Ne *La serata a Colono* è ripetitivo, ossessivo, deformato dall'inserimento di citazioni che si mescolano in modo sconnesso ad esclamazioni che alludono alla guerra:

Siamo tutti militari – Con la maschinelpistole – Questo è il paese dei campanelli – Ho comperato un nastro rosso Bisogna scrivere tutti i numeri in cifre romane – Un momento un momento.⁵¹

Il coro in questo caso non è formato dal popolo, da una società, da individui pensanti, ma da malati, da coloro che sono rinchiusi nel medesimo ospedale psichiatrico di Edipo. Le battute pronunciate dal coro somigliano ad un flusso di coscienza, che si muove come un rumore di sottofondo rispetto alla narrazione. Vi sono numerosissime variegate citazioni, che comprendono pezzi tratti dalla bibbia, dai canti bellici degli aztechi, fino ad arrivare a richiami e allusioni ai campi di concentramento e alla storia contemporanea:

ossa staccate... Bisogna scrivere tutti i numeri in cifre romane – Su quattrocento concorrenti e zeroquindici... – Un momento un momento un momento un momento... – A Tlatelolco a Tla te lol co... – C'è odore di gas asfissiante – Mostri la tessera – Fuoco!!! – Bisogna trasformarsi tutti in macchine per uccidere – per uccidere – Qui siamo nel paese dei campanelli – Un momento un momento – Posso respirare per favore? Posso fare un gran respiro per favore? Grazie – Fatemi vedere questa fotografia! tre dimensioni – A Tlatelolco... – Con la maschinelpistole – Ci sono macchine che mi seguono... – Un cinema a quattro dimensioni... – Ne taglio un pezzo?⁵²

⁴⁸ Ivi, 62-63.

⁴⁹ Ivi, 88.

⁵⁰ Ivi, 50.

⁵¹ Ivi, 52.

⁵² Ivi, 45.

Il risultato è una grande Babele in cui si intersecano differenti voci, tradizioni mitiche e sostrato culturale più o meno antico. Pertanto, la voce del coro risuona come un vocio formato da allucinazioni e discorsi incompiuti e, paradossalmente, proprio per questa insensatezza risulta l'unico a riuscire a dialogare con Edipo. Infatti, coro e figlio di Laio presentano lo stesso linguaggio e la stessa sorte, poiché condividono la consapevolezza storica e culturale, che manca, invece, ad Antigone, che è pura e innocente proprio perché estranea alla conoscenza.

4. La messa in scena di Martone⁵³

Subito dopo l'uscita de *Il mondo salvato dai ragazzini* sia Eduardo de Filippo che Carmelo Bene pensarono di mettere in scena *La serata a Colono*. Come ricorda Carlo Cecchi, nacque, poi, anche un progetto cinematografico che prevedeva De Filippo come interprete di Edipo e Bene come regista; tuttavia, tali proposte non andarono in porto. Successivamente, nel corso degli anni Settanta altri attori hanno provato a proporre una messa in scena, tra cui Vittorio Gassman che voleva calarsi nella parte di Edipo; però, ormai Morante aveva perso interesse alla cosa e anzi non voleva più che l'atto unico fosse messo in scena.⁵⁴ *La serata a Colono* venne, quindi, presentata a teatro per la prima volta quarantacinque anni dopo essere stata scritta, nella stagione teatrale 2012-2013. Lo spettacolo debuttò a Torino nel centenario della nascita di Elsa Morante, con la regia e scenografia di Mario Martone, con Carlo Cecchi nei panni di Edipo e Antonia Truppo in quelli di Antigone.⁵⁵

Il regista tende a focalizzarsi su due punti chiave, già evidenti nella *pièce* di Morante. In primo luogo, sulla messa in scena dei due protagonisti, collocati vicini ma in netto contrasto: Edipo, il padre vecchio e cieco e fisicamente immobile, mentre la figlia Antigone è in perenne movimento. Tale contrapposizione probabilmente viene usata per dare ancora più rilievo alle differenze tra i due, già espresse da Morante mediante l'uso dei diversi registri linguistici. In secondo luogo, un altro elemento fondamentale è la rappresentazione del sole, collocato al centro della scena. Esso aveva già un ruolo centrale dell'opera morantiana; non a caso Edipo si rivolge più volte all'astro nel corso del testo:

EDIPO: Ahiaaha ahiaah ah brutto sole ah sole maledetto sole sbronzo sole fanatico sole
scarmigliato avvinazzato drogato demente che ti divincoli nel cielo. Vattene sole infame vattene
sole ruffiano assassino che ti sbatti legato nel cielo va' via basta basta basta... [...] LUI sta legato
là sempre fisso nel mezzo del cielo. È sempre mezzogiorno, sempre l'orario fisso dei suoi brutti
spettri con la zampa di cavallo che bloccano tutte le sortite dei reticolati.⁵⁶

Questa presenza viene ripresa da Martone e portata sulla scena come un «disco dorato sospeso nell'aria s'accende d'improvviso. [...] folgora il buio della scena, ferisce chi osa guardarla, folgora il buio della scena, ferisce chi osa guardarla».⁵⁷

⁵³ Le informazioni qui riportate provengono dall'approfondimento su *La serata a Colono* pubblicato dalla rivista di studi *Ariel. Semestrale di drammaturgia dell'istituto di studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo*: *La serata a Colono: in scena*, «Ariel», 2 (2012), 33-55 e dal volume presente nell'archivio online del teatro Stabile di Torino *Elsa Morante. La serata a Colono...*:

https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/3/7/0/55853_ca_object_representations_media_37045_original.pdf

⁵⁴ CECCHI, Recitare l'Edipo di Elsa Morante..., 25.

⁵⁵ L. PUTTI, *Carlo Cecchi: la prima volta dell'Edipo di Elsa Morante*, «Ariel», 2 (2012), 49-51: 49.

⁵⁶ MORANTE, *La Serata a Colono...*, 45-46.

⁵⁷ G. MANIN, *Martone: così riscopre il mistero teatrale creato da Elsa Morante*, «Ariel», 2 (2012), 51-52.

Come ricorda Laura Putti, una delle maggiori novità offerte dalla messa in scena è sicuramente la caratterizzazione del coro.⁵⁸ Morante aveva immaginato una voce esterna, probabilmente poiché per lei l'opera non era destinata alla realizzazione. Martone, invece, vuole dare più spazio al coro, come dichiara lui stesso:

Volevo che il coro, che nel testo è descritto come se fosse composto solo di ‘voci’, fosse invece fisicamente presente in scena, ed è qui che la regia si è fatta performance. [...] Ho sempre considerato decisivo il ruolo del coro nella messa in scena di una tragedia greca.⁵⁹

Pertanto, il regista lo colloca in fondo alla platea, rendendo anche gli spettatori partecipi del delirio e delle voci dei pazienti. La scelta registica è quella di far girare sette attori nelle file della platea, come fossero gli altri malati del policlinico, ognuno con una psicosi diversa, che si manifesta ripetendo in modo ossessivo una singola frase. Come confermano le stesse parole di Martone:

I matti chiusi nel reparto psichiatrico. All'inizio siedono tra il pubblico. Visto che tutto accade nella mente del protagonista, ho deciso di eliminare ogni scenografia e annullare la divisione tra palcoscenico e platea.⁶⁰

Tale scelta è motivata dal fatto che il regista ha deliberatamente deciso di rompere la quarta parete, trasformandola in metafora del viaggio poetico compiuto da Morante, che nel suo testo sembra rappresentare un itinerario attraverso i deliri e le visioni di Edipo. In questo modo anche la voce del coro pare fuoriuscire dal testo e «‘viaggiare’ muovendo dalla platea fino a sparire: riflesso del viaggio che si compie nella mente del protagonista immobile e bendato, legato per un'ora e mezzo a una barella».⁶¹

Inoltre, è interessante soffermarsi sulla scelta dell'accompagnamento musicale, composto da Nicola Piovani e suonato da due musicisti posti nelle quinte laterali che accompagnano le battute degli attori. Oltre ad essere probabilmente un richiamo alla presenza della musica nella tragedia classica, la melodia è funzionale soprattutto ad accompagnare la musicalità già marcata del testo morantiano; anche Piovani a tal proposito afferma:

La serata a Colono è un testo in versi ricchissimo di musicalità suggerita, allusa, mimata. La breve partitura teatrale che accompagna il presente allestimento si incarica fondamentalmente di assecondare, rinforzare, dare suono alla musicalità che respira dentro i magnifici versi del copione; [...] due musicisti esecutori, sul palco, cercano di introdursi, quant'è possibile in punta di piedi, nella metrica del coro, di Edipo e di Antigone, per cercare sommessamente di illuminarne il senso ritmico, senza impallarne acusticamente la bellezza: come le ombre che a volte rendono più nitida la bellezza assoluta di un'architettura.⁶²

Quello di Morante resta, dunque, anche nella sua struttura e non solo nella concezione autoriale, un teatro profondamente anomalo, difficile non soltanto da immaginare ma, ancor più, da tradurre nella concretezza della scena. Non è un caso che *La serata a Colono* abbia trovato il proprio spazio teatrale solo decenni dopo la sua composizione, e dopo numerosi tentativi di avvicinamento. La

⁵⁸ PUTTI, *Carlo Cecchi: la prima volta dell'Edipo...*, 50.

⁵⁹ MARTONE, *La messa in scena*, in *Elsa Morante. La serata a Colono...*, 40.

⁶⁰ Le parole di Martone sono riportate in MANIN, *Martone: così riscopre il mistero teatrale creato da Elsa Morante...*, 52.

⁶¹ MARTONE, *La messa in scena...*, 41.

⁶² N. PIOVANI, *Le musiche*, «Ariel», 2 (2012), 53.

difficoltà risiede certamente sia nella scrittura stessa, che, come più volte osservato, sembra tendere più verso la poesia che verso il dialogo drammatico, sia nel senso profondo del testo, che, come ricorda Martone, «si muove nella mente di Edipo».⁶³

Possiamo allora riconoscere in Martone, con il fondamentale contributo di Cecchi, l'unico regista ad aver saputo restituire alla scena quella densità poetica e quella tensione interiore che abitano il testo morantiano. Come egli stesso afferma:

Per molti anni *La serata a Colono* ha rappresentato nel teatro italiano una sorta di stella lontana ma luminosa, di quelle che ai navigatori danno l'orientamento nella notte. Trovarsi sulla scialuppa a cui è dato in sorte di avvicinarla per la prima volta, abbaglia.⁶⁴

In questa immagine, quasi mitica, si può forse riassumere il destino dell'opera morantiana: un testo che continua a brillare come riferimento ideale, difficile da afferrare ma impossibile da ignorare, sospeso fra poesia e teatro, quello che Martone definisce come il

testo più misterioso e inafferrabile che abbia mai avuto tra le mani, indefinibile già nella forma, trattandosi allo stesso tempo di un monologo, un poema, una commedia, una tragedia, un melodramma, una drammaturgia da grande avanguardia del '900.⁶⁵

⁶³ MARTONE, *La messa in scena...*, 41.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Ivi, 39.

CRISTINA VIGNALI
Université Savoie Mont Blanc, LLSETI EA 3706

*Crisi della mascolinità tra paternità, maternage
e filiazione ne La rivolta dei fratelli di Goliarda Sapienza*

La drammaturgia di Goliarda Sapienza si distingue per la sua profondità tematica e la complessità delle relazioni familiari che espone. Ne La rivolta dei fratelli, emerge un'analisi acuta della crisi della mascolinità e delle dinamiche patriarcali. La pièce presenta due figure paterne centrali: Massimiliano e Salvador Pascal. Massimiliano incarna l'idealizzazione dell'Apollineo, con la sua luminosità e perfezione apparente, ma che nasconde un lato oscuro legato all'omosessualità, alle fragilità legate all'alterità. La sua morte segna l'inizio di una nuova fase, in cui emerge Salvador Pascal, un nuovo padre che potrebbe impersonare la spinta alla rinascita di una società rifondata dopo il Sessantotto, senza riuscire.

Avvicinarsi alla scrittura drammaturgica di Goliarda Sapienza significa addentrarsi in una materia scrittoria che sgorga parallelamente alla sua produzione narrativa – in quanto la cronologia dell'una combacia con quella dell'altra – ma anche ritrovare nella fisicità dei personaggi di carta (pur se pensati per la scena) la traiettoria che li lega ad uno degli snodi centrali della scrittura di Sapienza, intesa come ciclo vitale che sempre si rigenera. In una delle pagine di *Lettera aperta*, il teatro conosce una felice definizione:

Il teatro [...] è vita bruciata in poche ore. Una ‘prima’ è come una nascita. E quando cala il sipario, sull’ultima battuta dell’attore, è come un funerale, tra il profumo di fiori e il marcio delle strette di mani, degli abbracci, delle lacrime.¹

Il tema della ‘messa al mondo’ è indubbiamente presente in filigrana nel modo stesso di concepire l'opera drammaturgica messa in scena. Ma appena ci addentriamo nel teatro di Sapienza, riportato alla luce dalla pubblicazione postuma di *Tre pièces e soggetti cinematografici*,² ci rendiamo presto conto di come esso sia costellato di figure materne – vere madri o madri inventate – e di padri, che hanno contribuito al concepimento, talvolta all'invenzione di figli venuti al mondo per riprodurre quasi fatalmente gli schemi di quanti li hanno preceduti. Le traiettorie di madri, padri e figli talvolta collidono, in altri casi nemmeno si incontrano, se non nella parola che prende corpo sulla scena. Nascita e morte delimitano lo spazio della *pièce* come l'esperienza vitale stessa, e la scena diventa luogo in cui partorire personaggi che a loro volta vivono, subiscono, o scompaginano parentalità che il palcoscenico mette letteralmente a nudo.

La pagina narrativa di Sapienza, con la sua componente autobiografica, nonché la scrittura intima dei *Taccuini*, sono punteggiate di riferimenti ad un'infanzia-adolescenza segnata dalla presenza-assenza della figura paterna e materna, entrambe impegnate nella loro viva militanza, e al contempo congiunte in una libera unione destinata a sfociare nell'accoglienza – sotto lo stesso tetto di via Pistone nel quartiere della Civita a Catania – dei sette figli minori nati da relazioni precedenti e dei nuovi nati della coppia, tra cui Goliarda. In tale unione fuori dal matrimonio tra padre e madre della scrittrice e drammaturga si accasavano nello spazio aperto-chiuso dell'isola siciliana, «retrograda e crudele»,

¹ G. SAPIENZA, *Lettera aperta* [1967], Palermo, Sellerio, 2008, 31.

² Il volume, pubblicato nel 2014 presso le edizioni milanesi La Vita Felice, ha stimolato un'importante impresa ermeneutica scaturita nella curatela *Un estratto di vita. Goliarda Sapienza tra teatro e cinema* (2018) di Stefania Rimini e Maria Rizzarelli.

tangenti esistenziali e culturali distinte, quella progressista e di matrice pavese della madre Maria Giudice da un lato, e quella del padre siculo, Giuseppe Sapienza, dall'altro. Nei taccuini del 1990, Goliarda Sapienza scrive:

Uso parole come *patria* perché questo è il simbolismo della prima infanzia, specialmente per chi come me è nato nel '24, e inoltre in Sicilia, come sempre regione attardata di cinquant'anni sul continente. Un'infanzia passata a saltare emotivamente e intellettualmente dall'isola cosmopolita, progressista e femminista di casa mia all'altra isola, retrograda e crudele, che era allora la Sicilia. Un'acrobata sono dovuta diventare [...].³

L'infanzia convissuta coi genitori è salto, acrobazia emotiva ed intellettuale tra un'isola e un'altra, terre separate da acque divisorie ma bagnate al contempo da un fecondo liquido amniotico in cui Goliarda si nutre dell'educazione letteraria materna e dell'amore paterno per l'arte e la vita. La citazione lascia emergere peraltro un'interessante interconnessione tra il termine «*patria*» – la cui etimologia, da ricercare nell'aggettivo latino *patrus* e nel sottinteso sostantivo *terra* (o *tellus*), rimanda alla terra patria, alla terra del padre – e i termini «*isola*» e «*casa*», la cui etimologia latina (*casa*) ci riporta all'azione del coprire, sulla quale ritorneremo oltre. Le presenze materna e paterna sono figure genitoriali ingombranti nel vissuto di Sapienza, di cui è intessuta la produzione narrativa sin da *Lettera aperta*, come ricorderà il marito Angelo Pellegrino nel suo *Ritratto di Goliarda Sapienza*.

Quando la conobbi aveva cinquant'anni, ma giovanile e vitale come soltanto chi ha letto la sua Modesta dell'*Arte della gioia* può comprendere. [...] Aveva ormai superato la soglia del grande dolore che intorno ai quarant'anni l'aveva portata sull'orlo della morte. Ora diceva di sé con aperta ironia di considerarsi una monaca marxista spretata, in realtà intendeva dire che si era liberata ormai del tutto di entrambi gli ingombranti genitori con i quali aveva fatto i conti fin dalla stesura del primo romanzo, *Lettera aperta*, non a caso pubblicato a ridosso del Sessantotto, da lei considerato come la sua vera giovinezza. Quella rivolta studentesca l'aveva liberata, a suo dire, da molte oppressioni, insieme alla musica dei Beatles che ammirava e considerava, un po' provocatoriamente ma non troppo, al pari di Mozart.⁴

Se nutriva nei confronti del padre «un rapporto di odio e amore perfettamente bilanciato»,⁵ «d'amore e l'ammirazione incondizionati che Goliarda [...] portò sempre»⁶ alla madre non furono bilanciati da un equivalente trasporto materno, come ricorda ancora Pellegrino:

La sapeva una donna dedita a una causa ideale che non consentiva un amore borghese verso i propri figli, e questo la stessa Maria Giudice glielo ricordava spesso. A lei che aveva per la madre anche un forte trasporto fisico, carnale, che però veniva tormentato e frustrato dalla sua apparente freddezza caratteriale.⁷

Il buco nero affettivo che Sapienza trascina e combatte per decenni scaturirà, nel 1964, in un secondo tentativo di suicidio che l'analista del romanzo *Il filo di mezzogiorno* – pubblicato per la prima volta nel 1969 – descrive in questi termini:

³ G. SAPIENZA, *La mia parte di gioia*, Torino, Einaudi, 2013, 34.

⁴ A. PELLEGRINO, *Ritratto di Goliarda Sapienza*, Milano, La vita felice, 2019, 24-25.

⁵ Ivi, 31.

⁶ Ivi, 41-42.

⁷ *Ibidem*.

Ci sono suicidi veri e suicidi, come è stato il suo, che non sono altro che un'azione vitale, un gesto per uscire fuori da una morte lenta, da una situazione difficile. Cerchi di ricordare: lei non voleva morire, voleva solo cambiare.⁸

La scomparsa della figura paterna, prima, e materna, poi, genera la sofferenza di non poter più nominare il defunto genitore, né ascoltare la propria voce dare forma e corpo al nome, come riportato in uno dei taccuini del 1989:

Una cosa che ho notato da quando rimasi orfana a ventotto anni [...] è che la sofferenza maggiore in questo tipo di lutto è di non poter più dire «mamma», sofferenza che si manifesta nel vuoto che subisce l'intelligenza a non ascoltare più la propria voce che pronuncia la parola «mamma».⁹

Le tre *pièce* di Goliarda Sapienza – da *La grande bugia* composta nella seconda metà degli anni Sessanta, alla *Rivolta dei fratelli*, risalente plausibilmente ai primi anni Settanta, fino a *Due signore e un cherubino*, scritta dopo la pubblicazione delle *Certeze del dubbio* (1987) – portano, in misure diverse, le tracce delle tensioni che attraversano il tessuto familiare, fatto spesso di vincoli, macchiato dal tentativo di emancipazione dagli schemi oppressivi veicolati dalle figure genitoriali, o connotato dai segni di un legame filiale soggiacente. Maria Rizzarelli, nella sua felice disamina dell'arte della *performance* nelle *pièce* e nei soggetti cinematografici di Sapienza, afferma che «[a]ll centro di ognuna delle *pièce* c'è [...] sempre, più o meno sovraesposta e rappresentata sul palcoscenico, la macchina della tortura dei rapporti familiari».¹⁰

Ci soffermeremo in questa sede sulla seconda delle tre *pièce* scritte da Sapienza, *La rivolta dei fratelli*, per interrogarvi gli elementi di una crisi della mascolinità, tema che – tra i diversi motivi per i quali rivendicare una particolare significatività nella letteratura italiana dei decenni centrali del Novecento, per Sapienza e la sua opera – resta ancora non completamente tematizzato. Nello specifico della *pièce*, tale crisi sarà interrogata alla luce in particolare di due figure paterne, entrambe elettive, la cui presenza su scena è relegata ai margini del campo visivo della scena stessa. Per entrare nella materia, faremo dunque nostra un'osservazione di Ben Knights, ad avvio del suo *Writing Masculinities*: «Is it often necessary to seek masculinities at the edges rather than at the centre of the field of vision».¹¹

Ricordiamo prima di tutto che la drammaturga non vide mai rappresentata *La rivolta dei fratelli* in scena; la *pièce* è presentata nella prima didascalia, posta in fondo alla tavola dei personaggi, come una «favola» in due atti che si svolge «nel lontano 1969». Pare opportuno inoltre accennare al fatto che lo stimolo creativo per scrivere il testo, come testimonia Angelo Pellegrino, è offerto a Sapienza da un gruppo di giovani che, fra Roma e Positano, avevano costruito una sorta di comune o famiglia «psichica»;¹² in questo stesso luogo della costiera amalfitana, negli anni Cinquanta, Goliarda si rifugia dal caos di Roma, dalla sua propria carriera di attrice e dall'ambiente del cinema romano frequentato dal suo compagno di allora, Citto Maselli.

⁸ G. SAPIENZA, *Il filo di mezzogiorno* [1969], Milano, La Nave di Teseo, 2019, 57.

⁹ EAD., *Il vizio di parlare a me stessa*, Torino, Einaudi, 2011, 164.

¹⁰ M. RIZZARELLI, «*Io non dico bugie! Invento!*». *L'arte della performance nelle pièce e nei soggetti cinematografici di Goliarda Sapienza*, in S. RIMINI-M. RIZZARELLI, «*Un estratto di vita. Goliarda Sapienza fra teatro e cinema*», Lentini, Duetredue Edizioni, 2018, 104.

¹¹ B. KNIGHTS, *Writing Masculinities. Male Narratives in Twentieth-Century Fiction*, London, Macmillan, 1999, VII.

¹² Cfr. A. PELLEGRINO, *Introduzione*, in G. SAPIENZA, *Tre pièces e soggetti cinematografici*, introduzione e cura di A. Pellegrino, Milano, La Vita Felice, 2014, 13.

La vicenda è retta da unità di tempo, luogo e azione, che è cifra di tutto il teatro di Sapienza la quale, come spiega ancora Pellegrino, aveva la tragedia greca nel sangue, contratta per «trasmissione ancestrale, quasi negromantica».¹³ Dopo la didascalia d'apertura che, come osserva Federica Mazzocchi, lega luogo e personaggi in una stretta relazione reciproca fatta di contrasti tra sontuosità/corruzione, bellezza/imperfezione, e vetustà/giovinezza,¹⁴ il primo dialogo tra Zia Rita (*alias* Mario) e Alessandro – che sarà ammesso in seguito nella famiglia elettiva – presenta «papà Massimiliano» come uomo d'azione:

ZIA RITA[*didascalia*] – Sali, sali, sembrano le scale di Positano, vero? È papà Massimiliano che le ha dipinte con la calce. Se le avessi viste prima! Figurati che ai muri c'era una seta rosa con degli alberelli verdi che... non ti dico! Ma papà Massimiliano ha capito subito quello che si doveva fare: grattare tutto e sotto con la calce.¹⁵

Le scale, da cui il padre ha scientemente cancellato con la calce ogni traccia di ricchezza estetica, riportandole, a detta di Zia Rita, «alla loro giusta condizione proletaria»,¹⁶ conducono allo stanzone in cui si svolge l'intera azione, significativamente una cappella privata di una chiesa sconsacrata. La chiesa sconsacrata, luogo sacro ridotto ad uso profano, adottata come dimora dai membri della comune è un luogo appartato, in pieno centro. Il capofamiglia Massimiliano lavora come scenografo; simbolicamente colui che progetta, disegna, e talvolta realizza materialmente allestimenti scenici è anche colui che ha voluto dissimulare ulteriormente, con una mano di calce, lo stanzone, il cuore pulsante della famiglia elettiva, impedendo di carpire dall'esterno non solo la vera ricchezza dell'interno, ma anche la sua funzione originaria. Ma l'uomo del fare-Massimiliano è in realtà, in questa battuta di dialogo come nella quasi totalità della *pièce*, solo un personaggio di voce, soggetto di battute di dialogo o di sue citazioni che lo vedono attore; entrerà infatti in scena soltanto in qualità di cadavere trascinato a terra dai suoi ‘figli elettivi’, portato allo scoperto dallo spazio privato della sua «parete-libreria» all’interno della comune. Alla desacralizzazione del luogo/ex-chiesa corrisponde quasi per contrasto un'iniziale sacralizzazione dell'azione di «papà Massimiliano». È peraltro tramite la sua seconda ‘comparsa’ immateriale nella *pièce* che zia Rita – citando proprio «papà Massimiliano» – precisa, santuarizzandola, «l'unica legge» che la comune si è data:

ZIA RITA: Sì, l'unica legge – se così si può chiamare – che abbiamo è quella di ricercare la gioia e, quando siamo insieme (*guardandosi intorno*) in questa isola di pace, di giocare, scherzare, essere sereni. Perché, come dice papà Massimiliano: «La gioia è un muscolo come un altro e se non lo si esercita si arrugginisce».¹⁷

Il muscolo, associato alla filosofia di vita del capofamiglia assurto a legge dalla famiglia stessa, rimanda al ruolo di genere tradizionale degli uomini come protettori della famiglia in una società patriarcale. Simbolo di virilità, potere maschile e controllo, sottende una celata ironia dal momento che «papà Massimiliano», come si scoprirà più tardi, è omosessuale, e l'omosessualità è stata storicamente vista come una deviazione dalle norme di genere tradizionali e come minaccia alla stessa struttura patriarcale. Utilizzare il muscolo come simbolo diventa un modo, per Sapienza, per giocare con queste convenzioni e sfidare le aspettative culturali riguardo ai ruoli di genere e all'identità

¹³ Ivi, 11.

¹⁴ MAZZOCCHI, *Goliarda Sapienza e La rivolta dei fratelli*, in *Un estratto di vita...*, 55.

¹⁵ SAPIENZA, *Tre pièces...*, 103.

¹⁶ Ivi, 104.

¹⁷ Ivi, 105.

sessuale. In questa famiglia elettiva che, confinata in «un’isola di pace», ha voluto scardinare le leggi dell’unione sacra del matrimonio, sostituendosi alla famiglia tradizionale cattolica, il padre incarna una dionisiaca legge sostitutiva fatta di gioia, la quale va esercitata, nella materica espressione di un muscolo che se non allenato cambia aspetto e colore, si fa ruggine; le tinte bruno-rossastre del muscolo arrugginito anticipano forse il rosso con cui sarà tatuato il cadavere di Massimiliano. La citazione di «papà Massimiliano» – peraltro recitata da zia Rita, uno dei personaggi dall’identità di genere incerta – sottende quindi una virilità sofferta incarnata nel muscolo-gioia che va (quasi militarmente) ‘esercitato’, pena la sua ossidazione.¹⁸

La battuta di dialogo di Zia Rita, che incorpora la citazione del ‘padre’ Massimiliano, è preceduta e seguita da una costellazione di elementi che portano all’antitesi terminologica dionisiaco/apollineo del Nietzsche de *La nascita della tragedia* (1872) per illustrare i due impulsi essenziali dai quali prende vita la tragedia attica. Il padre-Massimiliano si confronta in filigrana con un altro padre, quello «anagrafico» di zia Rita, il cui nome è significativamente Apollo, come emerge dal nucleo di battute collocate all’inizio del I atto:

ZIA RITA: Te l’ho detto che la zia Rita sa tutto. È il mio destino: non per niente da bambina mi chiamavano Cassandra.
ALESSANDRO: Iettatrice!
ZIA RITA: Perché iettatrice, povera figlia! Sfortunata ad incontrarsi con quel noioso di Apollo.
Proprio come me.
ALESSANDRO: Perché, anche tu hai incontrato Apollo?
ZIA RITA: Mio padre.
ALESSANDRO: Tuo padre Massimiliano?
ZIA RITA: No, quello vero, quello dell’anagrafe, si chiamava Apollo [...]. Fu lui che mi fece notare questo mio maledetto talento divinatorio. Dice che c’è nel ramo femminile della nostra famiglia e, sfortunatamente, anche se all’anagrafe risulta maschio, è vero.¹⁹

Il quiproquo verbale tra padre «anagrafico» (e non, ironicamente, quello biologico) e padre elettivo di zia Rita, pur prendendo le forme giocose del *divertissement*, dissimula le tinte cupe della tragedia del padre elettivo Massimiliano, mediante l’allusione alla scomparsa del padre biologico-Apollo avvenuta in un passato impreciso, che verrà disvelata nel secondo atto. Massimiliano, che continua ad essere assente fino al disvelamento finale, è definito a turno da altri membri della famiglia elettiva «un padre che ci illumina come un sole»²⁰ (Kriss), «duce solidificata o sole terreno» (Nonna Mirò), «oro vivente» (Alessandro), che «ci illumina talmente con l’oro del suo sguardo che quando non c’è tutto ingrigisce»²¹ (Kriss). Simbolo apollineo, il sole è fonte di ogni nutrimento. Il personaggio di Kriss emette il sospetto che la lunga e incomprensibile assenza di Massimiliano corrisponda alla volontà di quest’ultimo di «farci capire quanto ci è necessario...».²² Si deve a Federica Mazzocchi l’espressione di un Massimiliano-sole attorno al quale ruotano come satelliti tutti gli altri personaggi, «un padre-madre che nutre e dà senso all’utopia familiare».²³

¹⁸ Sembra opportuno ricordare che la figura di Eutimio di *Due signore e un cherubino* si sente «una donna nascosta sotto questa massa di muscoli che l’opprime come una prigione» (SAPIENZA, *Tre pièces...*, 252) e vuole morire perché non può realizzare la sua aspirazione alla transessualità.

¹⁹ Ivi, 104-105.

²⁰ Ivi, 146.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ MAZZOCCHI, *Goliarda Sapienza...*, 60.

Torniamo a Nietzsche, per il quale la tragedia greca deriverebbe da due istinti tra loro opposti: «Lo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità (*Duplicität*) dell'apollineo e del dionisiaco, similmente a come la generazione dipende dalla dualità dei sessi, attraverso una continua lotta e una riconciliazione che interviene solo periodicamente».²⁴ Apollo, scrive ancora Nietzsche, «è il 'risplendente', la divinità della luce», che aggiunge: «La superiore verità, la perfezione di questi stati in contrasto con la realtà quotidiana, [...], poi la profonda coscienza della natura che nel sonno e nel sogno guarisce e aiuta, sono a un tempo in un rapporto simbolico di analogia con la facoltà divinatoria e in genere con le arti, da cui la vita viene resa possibile e degna di essere vissuta».²⁵ Sebbene, come afferma Silvia Capodivacca, non si abbia certezza del fatto che Sapienza abbia studiato Nietzsche, «l'impossibilità di sciogliere le riserve su questa ipotesi traendone certezze rende in un certo senso ancora più avvincente la lettura dei suoi testi»,²⁶ come suggerisce la studiosa attraverso l'interpretazione del romanzo *L'arte della gioia* come avventura picaresca sulle orme del filosofo. La *pièce* oggetto del presente studio sembra confermare l'intuizione della studiosa.

Al pari di Dioniso, dio *nietzsiano* per eccellenza in quanto capace di incarnare opposti inconciliabili, Massimiliano è luce ma anche tenebra. La morte del 'padre elettivo' esibita sulla scena riporta a galla le fragilità di Massimiliano, l'omosessualità tenuta segreta, le pratiche sadomasochistiche con l'amante Marzio, il lavoro di scenografo inventato a copertura del traffico di stupefacenti intrapreso per nutrire la sua famiglia psichica.

Il padre-sole fattosi tenebra è fisicamente e simbolicamente denudato dai figli-elettivi che ne auscultano progressivamente il corpo, dalla pelle nera, alla ricerca del nome «vergogna» tatuato in più parti, a cui fa seguito un corale processo al padre, in cui Marzio porta allo scoperto la dimensione più oscura del capofamiglia e gli altri figli elettivi danno man mano un'interpretazione diversa e complementare della 'vergogna' di cui si è fatto portavoce il padre, disvelando però al contempo le faglie interne della famiglia inventata. Lo spegnersi di Massimiliano porta allo scoperto, mediante il processo al padre, l'incapacità dei 'figli' elettivi di affrontare la tragicità della vita e il desiderio di rappresentarsela come una vicenda razionale, dotata di senso e passibile di spiegazioni.

La morte del padre fa spazio ad un nuovo padre. La sicurezza con cui quest'ultimo penetra nella casa, sicurezza tradotta dalle didascalie («*con movimenti sicuri, come se conoscesse da sempre la casa*»),²⁷ sembrerebbe riprodurre la sicurezza dell'azione iniziale di Massimiliano, artigiano che con calce e olio di gomito aveva saputo dissimulare dall'esterno – se non altro nel racconto dei 'figli' elettivi – lo stanzone-culla della famiglia. La 'rivolta dei fratelli' che dà il titolo alla *pièce* sembrerebbe rivelarsi sterile nella misura in cui confluisce in una proposta paterna falsamente rigenerata. Il modello della nuova famiglia raccolta intorno al *pater familias* nella sonnolenta scena finale della *pièce* appare infatti votato anch'esso allo scacco. Ma davvero il quadro finale, come afferma Federica Mazzocchi, «conferma la ripresa delle dinamiche regressive» del collettivo famigliare?²⁸

Forse no. La cremazione di Massimiliano nel forno ad alta temperatura della cappella sconsacrata, decisa dai figli elettivi per cancellare il corpo del padre che reca le tracce del dis-ordine su cui è retta la famiglia, è altresì rito di creazione, di ri-nascita. Il corpo metaforicamente ingombrante del primo

²⁴ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1977, 21.

²⁵ Ivi, 23.

²⁶ S. CAPODIVACCA, *Goliarda Sapienza, L'arte della gioia: un'avventura picaresca sulle orme di Nietzsche?*, «Scenari», Milano, Mimesis, 25 febbraio 2022, <https://www.mimesis-scenari.it/2022/02/25/goliard-sapienza-larte-della-gioia-un'avventura-picaresca-sulle-orme-di-nietzsche> (ultima consultazione: 15/03/2024).

²⁷ SAPIENZA, *Tre pièces...*, 182.

²⁸ Ivi, 75.

padre-Massimiliano, cancellato dall'ingresso nella «bocca arroventata del forno»,²⁹ un tempo usato dallo scultore Leoncillo per cuocere le proprie creazioni di maiolica, partorisce un nuovo padre, Salvador Pascal, simile a Massimiliano, ma “nuovo nato”. Il suo ingresso nella chiesa sconsacrata è preceduto da un nuovo sole, il «ducere dell'aurora estiva»,³⁰ che conclude l'unità di tempo e al contempo indica rinascita, mentre il nome, Salvador Pascal, pone in primo piano la figura di colui che porta salvezza e resurrezione. L'insistita ripetizione del presepe (pur ai limiti del carnevalesco) nel finale, nel sottolineare il simbolo cristiano per eccellenza della natività di Gesù Cristo, allude anche all'inizio della storia della salvezza, secondo la stessa fede cristiana, poiché la nascita di Gesù è considerata il primo passo verso la redenzione dell'umanità dal peccato. La morte di Massimiliano, apollineo sole e dionisiaco tutore della regola di gioia che la famiglia psichica si è data, potrebbe simboleggiare la perdita dell'elemento dionisiaco, origine per Nietzsche della decadenza del mondo occidentale, la quale trova espressione nell'allontanamento dai valori vitali e nella lunga serie di menzogne con le quali l'uomo ha ingannato se stesso per secoli.

L'ingresso di Salvador Pascal nel mondo si fa simbolicamente mediante un'agevole porta di ingresso –, quasi ad esprimere sulla scena il desiderio di nascita da parto maschile confidato da Goliarda ad un amico in una lettera datata giugno 1979, il cui pretesto iniziale era peraltro la risposta ad un «augurio pasquale» non ancora ricambiato:

Continuando a leggere nel tuo uovo-placenta il desiderio di nascere da un uomo mi riprende. Da ragazzina avevo questo bizzarro desiderio. Probabilmente perché sono stata allevata da un fratello nei primi mesi di vita; mia madre era malata ed era lui a nutrirmi col latte artificiale.³¹

Il parto maschile, pur nella sua eccentricità, non scardina dal profondo i meccanismi della famiglia, seppur inventata, che rimane chiusa su se stessa e incardinata in strutture culturali e morali patriarcali. Tuttavia, la componente di genere espressa dall'omosessualità di Massimiliano merita forse di essere valutata per trovare piste di lettura soddisfacenti del finale aperto della *pièce*. Il ben noto insieme di trasformazioni indotte nell'ultimo trentennio dall'avvento della teoria *queer*, e in particolare dalla riflessione di Judith Butler sulla natura culturalmente costruita e performativa del genere, ha avuto ripercussioni indubbi sul modo con il quale oggi guardiamo ad affermazioni e negoziazioni della mascolinità. Lungi dall'essere una sostanza inerte, il genere è «strumento di classificazione che ha una sua forza poetica, è nei corpi e sui corpi, li definisce e li trasforma, crea modelli d'azione e di pensiero più o meno netti o sfumati».³² Nell'introduzione al suo *Masculine Style*, Daniel Worden afferma, a proposito della mascolinità, che «[the] often-voiced commands to walk, talk, act, and take it “like a man” make clear that masculinity does not reside in male body but instead in a series of performance gestures and public presentations».³³

La mascolinità di Massimiliano, solo in apparenza dominante e caratterizzata dall'azione, nasconde le forme di un'alterità e di un'insondabilità radicali, rispecchiante il tropo dell'inesprimibilità

²⁹ Ivi, 180.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ G. SAPIENZA, *Lettere e biglietti*, a cura di A. Pellegrino, Milano, La Nave di Teseo, 2021, 318.

³² J. ROOF, *Introduction*, in EAD., *What Gender is, What Gender Does*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016, 19.

³³ D. WORDEN, *Masculine Style. The American West and Literary Modernism*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, 1.

dell'omosessuale.³⁴ Alle ceneri (letteralmente) della figura paterna (pur se elettiva) difficilmente canonizzabile nei primi anni settanta in cui ipoteticamente Goliarda scrive la *pièce*, subentra il nuovo padre caratterizzato da diversità inafferrabile del profilo, non soltanto in quanto occupa lo spazio solo liminare della *pièce*, ma nel suo essere parte e al contempo elemento perturbante di dissonanza cognitiva, di rottura. Sebbene si presenti in scena, come riportato dalla didascalia, nel vano della porta spalancata che dà accesso alla comune, come «una figura alta, dalle spalle massicce»,³⁵ la sua andatura dinoccolata, e l'aspetto da ragazzo, quasi fanciullesco, insieme all'alterità della cadenza brasiliana, trascina la famiglia elettiva, irretita dalla sua «immagine che dice di mare, di lontananza».³⁶ Questa figura che sa di altrove, di mare, è, a detta di Luca-bisnonna in una delle ultime battute di dialogo, figura ancora più evanescente del 'padre' assente precedente, confinato, nei suoi attributi distintivi, alla descrizione di un giovane ragazzo giunto per 'fare da madre' ai membri della comune, suoi fratelli. Non c'è accenno ad alcuna azione che dovrà compiere, né compie in scena alcuna azione. La fine del racconto teatrale nega al personaggio di Salvador Pascal l'iniziazione alla virilità. L'onomastica, da *Massimiliano* a Salvador Pascal, sposta ulteriormente il peso di genere nel senso di una smorzatura della mascolinità. Ma la generazione dei fratelli resta saldamente ancorata al passato, riproducendo nella propria volontà finale espressa da Luca, gli schemi del passato: «ora sappiamo, allo specchio della sua [Massimiliano] assenza, le nostre debolezze, i nostri vizi, e questo ci legherà ancora più saldamente e ancora più saldamente rafforzerà i muri di questa casa».³⁷

Il complesso mutamento sociale e culturale, mosso nella seconda metà del secolo scorso e col Sessantotto dal processo di liberalizzazione della sfera sessuale e dalla volontà di rivoluzionare il ruolo paterno, nel tentativo di allontanare la paternità dalle immagini più consolidate e tradizionali, lascia spazio a nuove figure paterne, che spesso si caratterizzano con l'eccesso di attenzioni affettuose e premurose tipiche del *maternage*; si delinea in tal modo una figura paterna sempre più compagno per i figli e sempre meno modello-guida.³⁸

Gli accenni ad una precisa fase storica attraversata dal Paese non mancano. Ricordiamo la prima didascalia con la precisa indicazione temporale di una vicenda che si svolge «nel lontano 1969». L'eccentricità dell'aggettivo «lontano» per situare l'azione di una *pièce* composta con ogni probabilità poco dopo, nei primi anni Settanta, mette ironicamente in guardia dalle prese di distanza che non scalfiscono se non la superficie; analogamente, la fragile presa di distanza dei «fratelli» dal modello di famiglia tradizionale è superficiale quanto la maschera che indossano nella reinvenzione di un proprio ruolo e genere tra le mura domestiche.

L'India come metà presunta di Massimiliano – almeno secondo la lettera che questi avrebbe consegnato a Salvador affinché rechi un messaggio alla famiglia psichica –, non solo sostituisce la tragica versione precedente del suicidio, ma è anche ironico demarcatore socio-culturale della contestazione generazionale sessantottina e del fascino dell'India e della sua spiritualità, a partire dal viaggio indiano dei Beatles, tanto amati dalla scrittrice e drammaturga.

³⁴ Si ricorda che sul tropo dell'inesprimibilità dell'omosessuale, diversi sono i rilievi nell'opera di Eve Sedgwick (si vedano almeno E. KOSOFKY SEDGWICK, *Between Men: English Literature and Men Male Homosocial Desire. 30th Anniversary Edition* (1985), New York, Columbia University Press, 2015; E. KOSOFKY SEDGWICK, *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità*, 1990, a cura di F. Zappino, Roma, Carocci, 2011), nonché nella tradizione dei gay e a seguire *queer studies*.

³⁵ SAPIENZA, *Tre pièces...*, 180.

³⁶ Ivi, 181.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ C. CRIVELLARI, *Ruoli e relazioni nella decostruzione della famiglia nucleare*, in «MeTis», 11 (2022), 1, 34-47, <https://www.metisjournal.it/index.php/metis/article/view/507/421> (ultima consultazione: 15/04/2024).

Alla maternità surrogata del personaggio di Mamma Tommy, madre mancata e donna sterile che pur è pronta a porgere il seno ai figli non biologici, e alla presenza assente del primo padre-Massimiliano subentra il *maternage* di un nuovo padre, compagno e fratello («[...] Massimiliano ci ha mandato un fratello»).³⁹

Anche qualora alla famiglia di sangue si sostituisca una famiglia psichica o eletta, quest'ultima, pur affermandosi sulla scena come frutto di libera scelta e di (almeno) proclamate affinità elettive, pur sovvertendo i ruoli di parentela e di genere – con la conseguenza, peraltro, di produrre nella *performance* l'effetto di una dionisiaca e carnevalesca mascherata–, continua ad essere inquadrata da principi regolatori del tutto analoghi a quelli che reggono la famiglia tradizionale, a partire dal nominare i ruoli dei singoli soggetti nei ‘termini’ della famiglia tradizionale. La libertà creativa con cui i personaggi reinventano la famiglia di sangue, raggiunta dalla rigidità di ruoli codificati e regolamentati, sembra destinare le due tipologie familiari (tradizionale e d’invenzione) al medesimo scacco. La definizione liminare della *pièce* come ‘favola’ sottende la nozione di invenzione contrapposta alla verità storica e implica al contempo una morale che sta allo spettatore cogliere. Sapienza lancia un monito alle generazioni future: la struttura sociale stessa è invalidante, il deterioramento della mascolinità dei padri – ambigua, deviante o infantilizzata – da sola, non scalfisce le fondamenta della casa-società in quanto, come ricorda, nella sua posa solennemente rassicurante, Luca, nel finale: «Ma basta una pietra per ricominciare una casa».⁴⁰

³⁹ SAPIENZA, *Tre pièces...*, 183.

⁴⁰ *Ibidem*.

CARMEN DELLA PORTA
Bologna

Perla Peragallo. Lotta, free-jazz e animalità nel Teatro di Marigliano

Quest'articolo compie un affondo nell'esperienza artistica di Perla Peragallo, attrice e autrice che insieme al compagno artistico e di vita Leo de Berardinis ha fondato il Teatro di Marigliano nel contesto degli anni Settanta del Novecento. Il discorso procede dall'idea condivisa dai due del teatro come "lotta", come spazio in cui illuminare contraddizioni interne alla storia e alle strutture teatrali, per proseguire con una ricognizione dell'esperienza partenopea che ha segnato una trasformazione dei linguaggi artistici, del rapporto teatro-vita e della relazione teatro-vita-pubblico all'interno dell'ensemble jazzistico guidato da Perla e Leo insieme ad alcuni membri della comunità mariglianese, al cui interno Perla è stata definita come perno, struttura, come corpo-animale, punto di riferimento e centro vitale di ricreazione della realtà e della scena teatrale.

1. Perla Peragallo, l'autrice-attrice ricreatrice e ribaltatrice di realtà

Nel tempo, la figura di Perla Peragallo, attrice-attrice che ha operato nel contesto del Nuovo Teatro,¹ è stata conosciuta ai più perché accostata alla figura di Leo de Berardinis, suo compagno artistico e di vita a partire dal 1967. Nonostante il periodo preso qui in considerazione, quello mariglianese, consista proprio nell'apice della realizzazione del rapporto con de Berardinis, vorrei soffermarmi sulla figura di Perla non staccandola da quella del suo compagno ma sottolineando l'importanza singolare del suo lavoro sul palco dove il suo corpo, la sua vocalità e la sua modalità di relazione con lo spazio hanno ricreato una nuova possibilità per gli attori e attrici di abitare la scena.

Concentrarsi sul periodo mariglianese significa innanzitutto fare un salto all'interno di un cambiamento radicale che ha coinvolto il panorama teatrale italiano degli anni '70; inseguire la strada alternativa che alcuni degli attori e delle attrici di quegli anni hanno tracciato, riconoscendone le ragioni e le peculiarità rispetto ad altri periodi di ricreazione e di ribaltamento delle strutture teatrali e dei linguaggi artistici.² Utilizzo non a caso due termini come 'ricreazione' e 'ribaltamento': alla morte di Perla Peragallo avvenuta il 20 agosto 2007 il critico Franco Quadri la saluterà scrivendo di lei come una «personalità rara che ha permesso ai tanti che hanno vissuto da spettatori i suoi spettacoli [di scoprire] [...] che cos'era o che cosa può essere questo tipo di comunicazione o di ricreazione della realtà».³ La ricerca di Perla Peragallo è quella di un teatro vissuto non come rappresentazione ma come forma di autodeterminazione, come uno spazio in cui la realtà si ricrea a partire dall'attrice stessa che deve essere sempre autrice di sé.

La militanza di Perla sarà il teatro: a partire da uno slogan del femminismo di quegli anni “il personale è politico”, e dal suo contrario “il politico è personale”, il teatro di Perla si trasforma in

¹ A. VASSALLI, *La tentazione del Sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, Corazzano (PI), Titivillus, 2018, 15.

² Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, si sviluppano in Italia numerosi esperimenti teatrali che si collocano in una prospettiva destrutturante e ricreativa della scena. Tra questi, si segnala l'attività di Dacia Maraini e del suo teatro a Centocelle (Roma), con lo spettacolo *Manifesto dal carcere*, per il quale si rimanda a M. D. PESCE, *La vita delle parole. Il teatro di Dacia Maraini*, Amendolara, Editoria & Spettacolo, 2025. Di particolare rilievo sono inoltre le esperienze femministe del Teatro della Maddalena (Roma), documentate attraverso una serie di interviste che ricostruiscono la memoria del protagonismo femminile di quegli anni, disponibili online al seguente indirizzo: <https://patrimoniorale.ormete.net/progetto/donne-di-teatro-a-roma-ai-tempi-della-mobilitazione-femminista-1965-1985/>. Per un inquadramento più ampio e approfondito del cosiddetto ‘Nuovo Teatro’, si consiglia la lettura di O. PONTE DI PINO, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi, materiali e documenti*, Firenze, La Casa Usher, 1988.

³ F. QUADRI, *Addio a Perla Peragallo signora del teatro italiano*, «La Repubblica», 21 agosto 2007.

azione, ovvero in necessità di riportare la politica su un piano del fare quotidiano, della trasformazione reale dell'esistente, sempre considerando ognuno di noi testimone di un modo di vita più giusto e più libero, e riappropriandoci con forza degli spazi di intervento per trasformare il mondo che ci circonda. Lo dirà lei stessa in una delle sue rare interviste del 1995: «Se traduci te stesso sul palcoscenico e sei una persona che vive nel suo tempo, che avverte, capisce, capta, approfondisce quello che gli accade intorno, allora insceni la tua politica».⁴

Anche Giorgio Bandini, regista con cui Perla ha lavorato come attrice ne *Gli eroi malvestiti* nel 1963, dirà di lei: «aveva la capacità di ribaltare tutto».⁵ Per attuare questo ribaltamento Perla si è servita del proprio corpo, di «ogni suo muscolo, per accendere negli spettatori la propria capacità di sentire e reagire al mondo e alle sue ingiustizie».⁶ Perla Peragallo è riuscita a ribaltare schemi ormai esauriti nella sua vita di attrice, di coppia, di intellettuale, fino a rovesciare anche quelli della didattica nello spazio romano del Mulino di Flora, cui si dedicherà dopo la morte della madre che segnerà la fine del suo lavoro come attrice.⁷

Come abbiamo già accennato, la prima vera occasione di ricreazione e di ribaltamento degli schemi tradizionali Perla la coglie insieme a Leo de Berardinis, con cui nasce una sintonia immediata che porta alla prima creazione, *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* del 1967. Da questa data fino al 1979 entrambi condivideranno l'idea del teatro come terreno di "lotta": «Oggi ho capito che il teatro non si fa per mancanza di vita ma per mancanza di potere. [...] Il teatro è lavoro e il lavoro non può che essere fatto per mancanza di potere. Julian Beck diceva: "Io faccio teatro per cambiare il mondo" No! Dico io, non puoi fare teatro per cambiare il mondo, tu cambi il mondo facendo teatro».⁸ Per i due artisti, quindi, fare teatro ha voluto dire interrogarsi dapprincipio sul «rapporto teatro-vita e teatro-vita-pubblico [...]. È stupido cambiare costumi, fondali, parlare a sproposito di spazi scenici scrittura scenica e armamentari simili, se non si ha la capacità e la volontà di rivoluzionare le strutture portanti di quel rapporto e non le sue sovrastrutture».⁹

2. Il teatro come 'lotta': il teatro di contraddizione

Se il teatro di Perla Peragallo è 'lotta', lo è nel senso di un conflitto sia con una generazione precedente di artisti teatrali, sia nei confronti di quelle "strutture portanti" appena citate, che permettono al teatro di accadere. La sua ricerca è espressione di un conflitto generazionale e di un afflato politico che necessita di portare la pratica teatrale al di là dell'edificio scenico, di fare teatro in spazi sociali e quotidiani.

In questo senso, è stato determinante nel processo di elaborazione di un nuovo progetto teatrale la svolta concettuale del Convegno di Ivrea del 1967, il Convegno per un Nuovo Teatro cui la stessa

⁴ P. GAGLIONE, *La forza eversiva del teatro. Perla Peragallo*, in *Donne nel Sessantotto*, Bologna, Mulino, 2018, 228.

⁵ Ivi, 227. È interessante notare come termini quali 'ribaltare' o 'ribaltamento' siano usati sia per descrivere la figura di Perla Peragallo, ma anche gli anni in cui la stessa Perla Peragallo ha operato, gli anni Settanta: «questi sono gli anni dell'azione molecolare (Deleuze e Guattari), della "microfisica" (Michel Foucault), anni del rovesciamento e del ribaltamento: età dell'*anti* e insieme della composizione», in M. BELPOLTI-G. CANOVA-S. CHIODI, *Avvertenze per la consultazione*, in *Anni Settanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Catalogo della rassegna tenutasi alla Fondazione La Triennale di Milano (2007), a cura di M. Belpoliti-G. Canova-S. Chiodi, Milano, Skira, 2007, 12-13 (corsivo nell'originale).

⁶ Ivi, 231.

⁷ M. LA MONICA, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2002, 207-208.

⁸ VASSALLI, *La tentazione del Sud...*, 254.

⁹ P. PERAGALLO-L. DE BERARDINIS, *Attorno all'eliminazione del teatro*, in F. QUADRI, *L'Avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, 266.

Perla Peragallo ha partecipato insieme a Leo. In tale occasione gli artisti cercarono di spostare i confini della riflessione artistica attraverso il teatro, scrivendo all'interno del Manifesto: «La lotta per il teatro è qualcosa di molto più importante di una questione estetica».¹⁰ E ancora, che lo strumento del teatro può essere usato «per insinuare dei dubbi, per rompere delle prospettive, per togliere delle maschere, mettere in moto qualche pensiero. Crediamo in un teatro pieno di interrogativi, di dimostrazioni giuste o sbagliate, di gesti contemporanei».¹¹

In questo consesso, studiosi e artisti hanno sancito le linee programmatiche di una nuova visione teatrale che comprendeva la destrutturazione del testo drammaturgico in favore della *performance* come atto complessivo e collettivo, l'abbandono del classico proscenio in favore di un teatro fatto nei luoghi multipli della vita civile (fabbriche, ospedali, centri sociali), ed infine la critica nei confronti dei rigidi ruoli di attori e spettatori in favore di un coinvolgimento attivo di questi ultimi attraverso tecniche e modalità di messa in scena innovative e partecipative.

Da un lato, quindi, assistiamo all'incedere di una poetica della contraddizione per via della distruzione del testo drammaturgico:

L'impianto narrativo portante è dato dai rapporti spaziali [...]. Molto spesso non esiste un testo predeterminato, ma piuttosto un insieme di sensazioni, suggestioni, idee e materiali che si definiscono come testo (o meglio: come testi, come pluralità di partiture parallele)¹² nel corso del lavoro, attraverso successive improvvisazioni, scritture e riscritture su materiali e situazioni più o meno costruiti.¹³

Nel caso di Perla e Leo, dal testo drammaturgico si passerà alla scrittura scenica o post-scenica:¹⁴ la predominanza dell'improvvisazione formale e contenutistica si attuerà attraverso una ricreazione teatrale di stampo jazzistico che organizza e posiziona gli elementi della scena creando un'«affinità elettiva» tra attori e attrici e tutti gli elementi intorno, il cui rapporto si ricerca attraverso la conoscenza, l'uso e la sperimentazione degli stessi.

In tal senso, è soprattutto nella fase di passaggio da quella romana a quella mariglianese che cogliamo alcune riflessioni che sono utili per comprendere i propositi artistici e conoscitivi dei due: «Ci interessa la misura di un uomo la cui fisicità gli appartenga totalmente come possibilità tecnica. Tecnica intesa come combinazioni nuove, da decidere teatralmente, cioè in sede di spettacolo, di aggregati preesistenti, che non sono altro che il modo di porsi fisico della propria visione del mondo».¹⁵

Dall'altro lato, la poetica della contraddizione è attivata attraverso la lotta al potere teatrale del tempo rappresentato dai teatri stabili, dal teatro ufficiale o di tradizione, quel teatro inteso come luogo del realizzarsi di un certo sentire borghese, un teatro compromesso con la società dello spettacolo¹⁶.

¹⁰ C. AUGIAS-G. BARTOLUCCI-M. BELLOCCHIO et al., *Per un convegno sul nuovo teatro*, «Sipario», 247 (novembre 1966), 2-3.

¹¹ *Ibidem*.

¹² La definizione ‘partitura d’attore’ la ritroviamo anche in D. ORECCHIA, *Leo de Berardinis e Perla Peragallo teatro come jam session*, in *Corpi e visioni: indizi sul teatro contemporaneo*, Roma, Artemide, 2007, 52. La ‘partitura’ è la forma di tutto lo spettacolo che l’attore e l’attrice costruiscono, e che comprende testo, suoni, luci, costumi, scenografia, video: i due sono «attori/artisti in senso pieno e compiuto, artefici di tutto lo spettacolo».

¹³ PONTE DI PINO, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988...*, 21.

¹⁴ S. MARGIOTTA, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013, 38-48

¹⁵ L. DE BERARDINIS-P. PERAGALLO, «Amleto, Macbeth, Watto», in «Teatro», II (giugno 1969), 2, 56-57.

¹⁶ Sono di Perla queste parole di rigetto rispetto al teatro ufficiale o di tradizione: «Consiglio a tutte di conoscere da vicino la realtà della scena ufficiale, per sentire sul serio la voglia di scappare», in I. MOSCATI, *Le ragazze dell'avanguardia*, in *La miseria creativa. Cronache del teatro ‘non garantito’*, Bologna, Cappelli Editore, 1978, 82.

Al concetto di ‘stabilizzazione’ si sostituisce quello di teatro dal «moto evolutivo».¹⁷ Per ‘evolvere’ il teatro occorre rendere mobile non solo lo stesso edificio teatrale, ma anche la “struttura”, il linguaggio, l’«organizzazione teatrale [che] riesce a mettere in piedi dello spettacolo»,¹⁸ il quale viene a subire una continua modifica col variare del pubblico e dell’ambiente.

Questo vasto progetto artistico ed esistenziale, tracciato nel solco della decostruzione, inizia per Perla e Leo già prima di Marigliano. Già la fase precedente, quella romana, definita appunto come «teatro dell’errore»,¹⁹ è tutt’altro che omogenea e regolare: *La faticosa messinscena dell’Amleto* e *Sir and Lady Macbeth* sono due lavori percorsi da approcci discordanti. Nel primo caso, persiste la ricerca di un coinvolgimento della platea,²⁰ mentre nel secondo la noncuranza di Leo e Perla per la ricezione dei loro spettacoli segna il confine tra due universi separati.

Nell’*Amleto*, l’apertura al pubblico si dà attraverso un «movimento di luce diffusa»²¹ che rompe con la canonica conformazione dello spazio scenico per coinvolgere il palco e la platea in un unico flusso avvolgente. Il testo shakespeariano viene messo «tra parentesi»²² e le figure in scena degli attori si intrecciano con le immagini cinematografiche doppiate dal vivo, che riprodotte su tre schermi bianchi creano una scena luminosa, trasformando il palco e la platea in «uno spazio contaminato e libero».²³ Il secondo lavoro si costruisce in contrapposizione al suo precedente, in una reazione di totale chiusura in cui la quarta parete diventa «effettiva barriera che nega ogni possibile scambio»:²⁴ «Io non ho nulla a che vedere con te, pubblico borghese, anche perché tu vieni a giudicarmi senza aver mai letto il *Macbeth*. Cioè il riferimento culturale mi diventa un dato di fatto mercificato, che non significa niente. [...] Tu mi vieni a vedere ma tu per me non ci sei».²⁵ Nel *Macbeth*, all’introflessione della messinscena caratterizzata dall’oscurità – dove tutto è già compiuto e gli attori sono ridotti allo stato larvale di vermi strisciante –,²⁶ si aggiunge «l’avvolgimento del rumore, il complesso apparato di suoni e parole deformati».²⁷ Viene a mancare la disponibilità a «lasciare aperto uno spiraglio per il pubblico, ad ammettere l’ipotesi di un dialogo con lo spettatore»²⁸ dal momento che, come afferma la studiosa Vanda Monaco Westerstahl, di fronte a una borghesia che assiste agli spettacoli «con la

¹⁷ C. QUARTUCCI, *Teatro stabilizzato e teatro evolutivo*, in E. FADINI-C. QUARTUCCI, *Viaggio nel Camion, ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Torino, Cooperativa editoriale Studio Forma, 1976, 108-109.

¹⁸ C. QUARTUCCI in *Carlo Quartucci: verso il “guardino del teatro”*, intervista a cura di L. Barbiani, «Scena», 3-4 (estate 1978), 45.

¹⁹ E. FADINI, *Teatro della contraddizione, teatro dialettico, teatro della corruzione, teatro della distruzione*, in «Teatro», II (gennaio 1969), 1, 89-91 e VASSALLI, *La tentazione del Sud...*, 139. In questo punto, Vassalli cita la definizione del teatro di Leo e Perla nella fase romana e passa in rassegna brevemente le varie etichette con cui i due hanno cercato di definire il loro percorso a Marigliano.

²⁰ La prima è una rappresentazione ancora ‘aperta’, dove per ‘aperta’ si intende «la possibilità di continuare a includere volontariamente lo spettatore nell’orizzonte di riferimento del proprio artificio scenico», in VASSALLI, *La tentazione del Sud...*, 35.

²¹ G. BARTOLUCCI, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici Editore, 1968, 52.

²² LA MONICA, *Il poeta scenico...*, 24.

²³ Ivi, 23.

²⁴ VASSALLI, *La tentazione del Sud...*, 38.

²⁵ Così de Berardinis in *Incontro con Leo de Berardinis e Perla Peragallo*, (Torino, 27 marzo 1976), a cura di R. Bianchi-G. Livio, «Quarta Parete», 3-4 (novembre 1977), 164.

²⁶ VASSALLI, *La tentazione del Sud...*, 38.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

sua stanca e vuota ritualità»,²⁹ per i due attori non esiste più «una resistenza da rompere, [...] una tensione che crea lo spazio necessario alla costruzione della conoscenza».³⁰

La noncuranza nei confronti del pubblico romano è motivata da questo preciso rilievo: un teatro che si vuole innanzitutto conoscitivo è impossibile in un contesto, come anche quello delle cantine romane, che continua ad avere una dominante matrice borghese.³¹ Poiché il rapporto tra attori e pubblico borghese è vissuto da Perla e Leo come ‘errore’, la ricerca si sposta a Sud, a Marigliano, in «attesa dell’altro pubblico»,³² quello insieme al quale è possibile “mettere in moto qualche pensiero”.

3. Autodecentrarsi a Marigliano come atto di sopravvivenza

Nella periferia napoletana, Perla e Leo mettono in gioco (nonché, mettono in discussione) il loro linguaggio e la loro cultura confrontandoli con una situazione di emarginazione vera, sociale e geografica. L’incontro-scontro con gli abitanti di Marigliano è all’insegna dello scambio, anche violento, di pratiche e modi di vivere dei quali prendere consapevolezza, dell’instaurarsi di un rapporto «né populista né colonizzante, ma di interazione anche conflittuale, di dialettica anche violenta».³³ Proprio per questo, l’operazione di autodecentramento è vissuta da Perla e Leo sempre nel segno della ‘lotta’, come un atto di sopravvivenza dopo la delusione del periodo romano: la tensione tra le parti crea ‘quello spazio necessario alla costruzione della conoscenza’ del teatro come condizione ricca di coinvolgimento.

Eccetto le prime difficoltà interazionali, la risposta da parte degli abitanti di Marigliano è energica e dedita alla partecipazione:

L’incontro con i marigliesi non è falso-alienato. [...] Si facevano interventi per le strade, e mai noiosi o *happeninghiani* o da stalla. E un po’ alla volta gruppi di giovani cominciarono a venire da Napoli a Marigliano per altri interventi. Poi fu aperta una galleria ‘Il multiplo’ con pittori e scultori dell’interno del napoletano, Vincenzo de Simone, Peppe Calasso, altri. E allora ogni sabato e domenica io uscivo con macchina da presa e registratore facendo casino e trascinando centinaia di persone teatralmente a questo ‘Multiplo’ dove si facevano accadere le cose più disparate, ma sempre come partecipazione teatrale di tutti e finalmente con coscienza. Si facevano anche prove aperte al pubblico non nel senso della ‘generale’ per critici e turisti, ma si costruivano battute, ritmi, voci, ecc. insieme a centinaia di persone. E quando finalmente qualche ‘scena’ funzionava c’era sempre il sacrosanto applauso come liberazione di quel lavoro comune.³⁴

²⁹ VASSALI, *La tentazione del Sud...*, 40.

³⁰ V.M. WESTERSTAHL, *Leo e Perla*, in EAD., *La contaminazione teatrale. Momenti di spettacolo napoletano dagli anni Cinquanta a oggi*, Bologna, Pàtron, 1981, 201.

³¹ «[...] il teatro in cantina esisteva una volta nel ’60 a livello di tre o quattro pazzi che erano arrivati a Roma, dal Sud, poi teatro di cantina significa che si beveva...». Così interviene Leo de Berardinis in uno stralcio di intervista riportato in Radio-Doc. *Leo e Perla a Marigliano 5*, a cura di M. Anselmo, in *Movimenti bestiali*, puntata del programma radiofonico *Zazà* trasmesso su Radio3, 2 febbraio 2014.

³² Così de Berardinis in *Incontro con Leo de Berardinis e Perla Peragallo...*, 164.

³³ M. DE MARINIS-L. DE BERARDINIS, in *Da Shakespeare a Shakespeare, Attorno al superamento del teatro mediante il tempo*, conversazione con Leo de Berardinis, a cura di M. De Marinis, «Acquario», IV (maggio 1986), 8/9/10, 65.

³⁴ TEATRO DI MARIGLIANO (L. DE BERARDINIS-P. PERAGALLO), *Dal teatro come errore al teatro dell’ignoranza, «Quarta parete»*, 3-4 (novembre 1977), 110-111.

Il Teatro di Marigliano, o «teatro di zona», «rozzo», «grezzo», «dell'ignoranza», «di classe»,³⁵ chiama in causa la questione del popolare e del territorio, e connota l'autodecentramento a Marigliano come un particolare esempio italiano di sviluppo teatrale fuori dal teatro.

Di questa sperimentazione ci parlano i Quaderni³⁶ scritti da Perla, di cui fanno parte '*O Zappatore*' del '72, *Sir and Lady Macbeth* del '73, *King lacrime Lear napulitane* del '73, *Chianto 'e risate e risate 'e chianto* del '74 e *Rusp spers* del '76. Nei Quaderni notiamo il coinvolgimento nel nucleo artistico di attori non professionisti, che Leo chiama «attori geopolitici»³⁷ (cioè, gente non ancora immessa nel mercato culturale, ma con una cultura teatrale) e, per i primi due spettacoli, di una piccola orchestra di musicanti del posto. Sono presenti, inoltre, un linguaggio teatrale che ingloba elementi presi dalla cultura popolare e periferica mariglianese, come il dialetto e la sceneggiata.

Il testo tradizionalmente inteso non esiste più e prendono forma frammenti di teatro. A Marigliano diventa possibile l'elaborazione di una personale tecnica drammaturgica: i riferimenti sono al montaggio audiovisivo che stimola una logica non narrativa, come nel caso di '*O Zappatore*', dove un film si srotola su tre schermi mentre una batteria e altri strumenti sovrappongono giochi musicali vicini al *free jazz* alle melodie partenopee sgranate dagli altoparlanti, e la recitazione accademica viene messa a confronto con il dialetto napoletano con cui si recita la sceneggiata.³⁸ La sceneggiata napoletana è il punto di partenza anche dello spettacolo *King lacrime Lear napulitane*, che si apre con la videoproiezione del quadro *L'isola dei morti* di Böcklin, dietro cui gli attori recitano brani del *Re Lear* shakespeariano mescolandosi nei ruoli di Lear, Cordelia e del buffone. All'impianto visivo così descritto si accompagna un altrettanto stratificato impianto sonoro, sostenuto da un gruppo musicale che suona dal vivo un mix di *swing* americano e melodia napoletana.³⁹ Con *Sudd*, lo spettacolo ruota attorno all'immagine provocatoria di un attore seduto su un gabinetto mentre mangia wurstel crudi. La messa in scena include videoproiezioni, musica dal vivo, recitazione, improvvisazione e gesti quotidiani, mentre strumenti tecnici come microfoni, registrazioni vocali sovrapposte, luci al neon e proiezioni video si alternano sugli schermi creando una sorta di «competizione scenica tra gli elementi».⁴⁰

Il teatro di Perla e Leo mostra il passaggio dalla distruzione del testo alla composizione *free* degli attori e degli elementi sulla scena. Il risultato è un *ensamble* strumentale che si lega all'idea dei due attori di fare dello spettacolo un'«assemblea del reale»,⁴¹ un luogo di appuntamento con cui dare vita a una denuncia, a uno scontro (dialettica, cioè teatro) con la realtà. «Io non rappresento, io sono sulla scena»:⁴² una proposta di teatro dove il teatro stesso si spacca e si frantuma per ridiventare vita quotidiana, con più coscienza, per mescolarsi alla lotta di ogni giorno e per essere lotta-sfida e lotta-denuncia di emarginazione e di sfruttamento, dove i personaggi caricano l'azione con il loro vissuto e la loro presenza corporea.

³⁵ Etichette presenti nella II sezione dal titolo *Per un tentativo di definizione della ricerca del Teatro di Marigliano*, in LA MONICA, *La tentazione del Sud...*, 139-145.

³⁶ I Quaderni di Perla sono consultabili online attraverso l'Archivio Leo de Berardinis su questo sito: <https://arti.sba.unibo.it/it/chi-siamo/archivio-leo-de-berardinis>.

³⁷ L. DE BERARDINIS, *Per un teatro jazz*, (*intervista con Leo de Berardinis*), a cura di O. Ponte di Pino, in J. GELBER, *La Connection*, traduzione e adattamento di F. PIVANO, Milano, Ubulibri, 1983, 104.

³⁸ G. BRIZIO, *O' Zappatore: al confine di un pezzo di bravura*, «Sette giorni», 19 novembre 1972, 29.

³⁹ R. FURNO, *Il «teatro dell'ignoranza» di Leo e Perla*, Supplemento della rivista «Sinestesie», X (2021), 33 <https://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2021/10/settembre2021-05.pdf>.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ M. D'ABBICCO, *Appuntamento per una denuncia*, «Rocca» (Assisi), n. 17 (1° settembre 1976), in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, coll. 1.3.2.

⁴² *Ibidem*.

4. Il corpo-parola di Perla nell'*ensemble* di Marigliano: per una *drammaturgia free-jazz e animale* degli spettacoli

Il corpo è la parola-mondo del teatro per eccellenza.⁴³ Tra i tanti ripensamenti operati dai saperi performativi, all'incrocio con la filosofia politica e le prospettive di genere, quello sul corpo è senz'altro uno dei fondamentali. Il corpo è stato per molto tempo un rimosso della storia teatrale, ma nel corso degli anni Sessanta la sua posizione di marginalità è stata riconsiderata dalla teoria dell'arte performativa che l'ha riportato al centro. A partire da questi anni, il corpo insorge e rivendica per sé non solo lo spazio dell'agire, ma anche quello del pensare.⁴⁴

Nel teatro di Perla e Leo il pensiero si fa corpo, la loro arte diventa un «pensare teatralmente»,⁴⁵ «ogni attore, ogni oggetto si dà per quello che è, come segno, nelle sue funzioni. Non rimanda a un altro mondo, che dovrebbe essere quello reale: si limita a costruire il mondo cui appartiene, caricandosi di rimandi, tensioni e rapporti con tutti gli altri componenti dell'insieme».⁴⁶

Il corpo è convocato nel suo essere materia tra le altre. In questa logica l'erotismo e il desiderio, ma anche l'abietto, il residuo e lo scarto – solitamente relegati alla sfera privata – si affacciano al dominio del visibile. Il corpo diventa materia di “ribaltamento” dei processi politici, sociali e culturali che li costringono a una norma e, aperti a immaginazioni, innesti e trasformazioni, tornano alla scena come essenziali, *pensanti* e agenti, attraversabili da forze, relazioni, mondi.⁴⁷

Nel teatro di Perla Peragallo, il personaggio si cerca nel corpo, ma anche nello spazio scenico che lo ospita. Come ha scritto Jean-Luc Nancy in *Corpo Teatro*: «la scena è una condizione di possibilità del corpo [...] [e] un corpo è un'intensità».⁴⁸ La scena va, quindi, pensata come luogo «da cui si genera e si prende il tempo di una presentazione (di corpi)»⁴⁹ e in cui accade il fondamentale movimento di posizionamento di ogni corpo.

In questa ‘assemblea del reale’ del Teatro di Marigliano, ci interessa comprendere come Perla si ‘presenta’ e come si posiziona all’interno dello schema jazzistico-teatrale:

Però so una cosa: che lei [Perla, *n.d.a.*] funziona come... ‘parti chiuse’ di una cosa. [...] Leggendo i nostri spettacoli [...] forse è questo: lei è il tema su cui improvvisiamo. Non è l’interpretazione su cui improvvisiamo. Lei è quella struttura, che a livello tecnico teatrale serve per forza, un punto di riferimento su cui ruotano tutte le altre cose.⁵⁰

E ancora: «[...] lei ha sempre fatto da perno allo spettacolo... io l’ho sempre fatto di lei e lei ha sempre fatto di se stessa un perno sul quale ruota poi tutta la vicenda dei nostri spettacoli».⁵¹

⁴³ G. CI POLLONE, *Paesaggi del corpo: viaggio breve nel pensiero teatrale*, «Theatre Wor(l)ds», su «Triennale Milano», 2 marzo 2022, <https://triennale.org/magazine/paesaggi-del-corpo-viaggio-breve-nel-pensiero-teatrale>.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ LA MONICA, *Il poeta scenico...*, 203.

⁴⁶ PONTE DI PINO, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988...*, 21.

⁴⁷ CI POLLONE, *Paesaggi del corpo: viaggio breve nel pensiero teatrale...*

⁴⁸ J.-L. NANCY, *Corpo Teatro*, Cronopio, Napoli, 2010, 32.

⁴⁹ Ivi, 25.

⁵⁰ L. DE BERARDINIS, *Incontro con Leo de Berardinis e Perla Peragallo* (Torino, 27 marzo 1976), a cura di R. Bianchi-G. Livio, in «Quarta Parete», 3-4 (novembre 1977), 180-182.

⁵¹ Ivi, 167-168.

Le parole di Leo sottolineano il ruolo di Perla all'interno dell'*ensemble*, colei che ‘serve per forza’, che funziona come dispositivo corpo-teatrale, il corpo-punto di riferimento che costruisce, cioè struttura la scena muovendo tutta la materia intorno a sé:

Perla portava altro. [...] la capacità di darsi, di sbattersi, di essere se stessa sempre, con la sua voce, che la usasse in pubblico o in privato, semplicemente adattata alle diverse situazioni. [...] Perla è (era) quella che una volta si chiamava *bestia* da palcoscenico. Sembrava non pensarci, ma ci pensava in profondità, ascoltando se stessa in voci assai antiche. Le incredibili scene madri – le chiamerei proprio così – sapeva ritagliarsene negli spettacoli senza minimamente turbarne l'equilibrio, anzi, fecondandolo.⁵²

Le definizioni di Perla come «perno» all'interno di «scene madri» che lei stessa «feconda», traducono l'agire scenico dell'attrice in categorie tecniche che esprimono ammirazione in modo apparentemente neutro, restituendoci una dinamica di potere inscritta anche nel linguaggio: l'autrice-attrice è nominata come strumento, non come Soggetto⁵³ della scena.

Nel perimetro della struttura patriarcale che domina discorsivamente anche il palcoscenico teatrale, Perla si dedica alla costruzione della propria soggettività attraverso un'iconografia personale che ricorrerà nella maggior parte degli spettacoli. A cominciare dalle rielaborazioni dei testi shakespeariani, la critica ha accostato la sua figura a quella di un «animale quotidiano»,⁵⁴ una nostra simile che ci appare mescolata «ad altri animali, quasi ai limiti di una mutazione genetica»,⁵⁵ che usa il delirio come «strumento stilistico in grado di rovesciare una situazione di rapporti scenici tradizionali»,⁵⁶ seguendo un «senso immaginario di oggettività animalesca».⁵⁷ In tutti gli spettacoli del periodo di Marigliano, da 'O Zappatore a *Sudd*, l'arte dell'attrice si compone di una ricercata prossimità al mondo animale: la sua – scrive Cordelli – «è una *follia* programmata, è ancora una volta un “lavoro”, una organizzazione sia pure minima del materiale».⁵⁸ Nella rappresentazione francese di *Sudd*, Perla esce dalla vasca e, da animale randagio, si aggira per tutto il palco, tastando oggetti e strumenti come se fosse alla ricerca di qualcosa. Da animale randagio si trasforma in animale morente iniziando a vomitare, a lavarsi sotto l'acqua piovana, a cercare di saltare fuori dalla vasca. A questo, si aggiunge un ulteriore stadio, quello di Perla come animale rianimato da Leo, che la tira fuori dalla vasca, e servendosi delle sue mani le pulisce il viso dalle alghe.⁵⁹

Dove la critica si è soffermata sulla descrizione oggettiva dell'*animale folle* e randagio, e sull'immagine paternalistica del «mito della complementarietà»⁶⁰ rappresentata dal salvataggio di Leo,

⁵² G. MENON, *Memoria*, Roma, 2 gennaio 1986, dattiloscritto di sette pagine numerate, in Archivio de Berardinis, DAR Unibo, coll. 1.3.3, 3 (il corsivo è mio).

⁵³ Quasi in contemporanea agli anni del Teatro di Marigliano, nel 1970, Carla Lonzi pubblica *Sputiamo su Hegel*, testo fondativo del pensiero femminista italiano, in cui nomina la donna come «Soggetto Imprevisto» (60), cioè come colei che «nel destino imprevisto del mondo che sta nel cominciare il cammino per percorrerlo con la donna come soggetto» (*ibidem*). Questo nuovo soggetto, scrive Lonzi, «non è nella dialettica servo-padrone» (*ibidem*), poiché si oppone alla «cultura della presa del potere» (30) rivendicano una sua «deculturizzazione» (47) e liberazione attraverso la presenza e l'esperienza del corpo vivo. Perla è il Soggetto che *decultura* la scena, affermando nel corpo e nell'azione la capacità di pensare fuori dal linguaggio dominante. In C. LONZI, *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, Milano, La Tartaruga, 2023.

⁵⁴ G. BARTOLUCCI, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici Editore, 1968, 54.

⁵⁵ A. SAVIOLI, *Un Beckett maccheronico*, «L'Unità», 8 febbraio 1977.

⁵⁶ BARTOLUCCI, *La scrittura scenica...*, 56.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ F. CORDELLI, *Un happening sognato al «Sudd»*, «Paese Sera», 14 maggio 1974 (il corsivo è mio).

⁵⁹ LA MONICA, *Il poeta scenico...*, 106.

⁶⁰ LONZI, *Sputiamo su Hegel e altri scritti...*, 14.

la figura dell'animalità di Perla può essere letta come espressione della sua salvezza e come pratica di dissenso politico: in essa si riconosce quella «possibilità dell'azione creativa femminista»⁶¹ di appropriarsi della propria corporalità e di «affermare se stessa»⁶² nel suo processo di liberazione.

Anche Roberto De Monticelli, a proposito di *Sudd*, in occasione della ‘Personale’ presentata nell’ambito dei ‘Confronti Teatrali’ (Teatro Uomo di Milano dal 3 al 8 maggio 1976), ha indagato il rapporto tra Perla e animalità: «[...] l’immagine più suggestiva, quella di lei, di Perla, immersa in una vasca da bagno piena d’acqua, i capelli e il volto madidi, strano animale anfibio, ma non sirena, non donna pesce dei miti».⁶³ L’essere “anfibio” di Perla è il risultato del gesto di un pensiero incarnato, che nasce dall’esperienza materiale del corpo attraverso la «messinscena della propria realtà»⁶⁴ con cui l’autrice-attrice mette in crisi l’idea di un soggetto umano universale e androcentrico, agendo e incorporando un soggetto non-umano che si presenta con «le movenze di una foca, striscia, in maniera goffa e a fatica, sotto il neon [...]», batte sul bordo della vasca con una pietra e tritura e mangia erbe».⁶⁵ In questo universo di «disperati»⁶⁶ il linguaggio è sparito: «restano gemiti, parole balbettate, fa «smorfie scimmiesche, urla con voce squarciata». Questo ‘Sudd’ non è solo il nostro Meridione, non è solo Marigliano, ma potrebbe essere una bidonville di Salisbury o un qualsiasi lager del Terzo Mondo:

Sudd è un apolofo della violenza e della *bestialità* del vivere, che Perla assai bene rappresenta immersa nell’acqua della vasca, che è sì il mare, ma anche il liquido prenatale degradato, quindi l’inizio della vita, ridotto a spazzatura. Così, per analogia, è della vita stessa che l’attrice si ciba masticando carta igienica e immondizie.⁶⁸

In ogni spettacolo, Perla non recita una parte, non è un personaggio: «esprime se stessa, il suo dolore, la sua dannazione, il suo senso del tragico e la sua rabbia contro un mondo e un’arte degradati senza possibilità di riscatto»⁶⁹ sostituendo alla parola l’intensità della presenza. Enzo Siciliano scriverà che l’autenticità di Perla «è imbarazzante: anch’essa è un rigonfio di esistenza, e ogni sentimento di spettacolo è precluso. Hai una persona davanti, con le sue turbe, le sue velleità, i suoi tic, le sue fantasie inespresse, e non la finzione di tutto questo, non il teatro».⁷⁰ La stessa Perla definirà il suo percorso di autoconoscenza teatrale come «un percorso senza finzioni, senza sovrastrutture»⁷¹ attraverso il quale il corpo può confrontarsi con ciò che la società esclude – il vomito, i fluidi, la sporcizia, la donna e il Sud come Soggetti – e da dove può nascere un nuovo significato, assumendo su di sé il potere conoscitivo della materialità e del corpo.

Nella scrittura-corpo, Perla articola una pratica linguistica che si sottrae all’ordine simbolico maschile, una fisicità non appropriabile che resiste alla «repressione imposta dai modelli del sesso

⁶¹ Ivi, 142.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ R. DE MONTICELLI, *Dalla vasca del Sud emergono gli esclusi*, «Il Corriere della Sera», 7 maggio 1976.

⁶⁴ G. LIVIO, *I poeti dovrebbero essere sacri. Perla Peragallo*, «L’asino di B.», novembre 2002, 22.

⁶⁵ Ivi, 104.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ M.G. GREGORI, *Il dramma del Meridione tra disperazione e tenebre*, «L’Unità», 9 maggio 1976 (il corsivo è mio). A tal proposito, anche Edoardo Sanguineti, stimatore della coppia di artisti, presentando lo spettacolo alla stampa francese, dirà: «Per la prima volta la miseria italiana diviene ‘struttura di comunicazione’ e ‘principio di linguaggio’», in LA MONICA, *Il poeta scenico...*, 92.

⁶⁹ ORECCHIA, *Leo de Berardinis e Perla Peragallo teatro come jam session...*, 55.

⁷⁰ E. SICILIANO, *Poe è solo un pretesto per voci da osteria*, «Il Corriere della Sera», 15 aprile 1981.

⁷¹ Dichiarazione rilasciata il 15 gennaio 1995, in LA MONICA, *Il poeta scenico...*, 195.

dominante».72 La sua animalità si configura come una forma di resistenza conoscitiva – non regressiva come talvolta è stata interpretata dalla critica –, un modo per produrre sapere attraverso la materia vivente del corpo che parla, generando nuove forme di messa in discussione e di liberazione del suo stare in scena, inteso non solo come gesto artistico, ma come atto politico.

In questo senso, la definizione di *free-theatre* o «teatro libero» che la critica ha attribuito al teatro di Perla e Leo, acquista una doppia valenza alla luce della presenza dell'autrice-attrice-Soggetto Imprevisto: se da un lato *free* si riferisce a un teatro «*free-jazz*, cioè di libera e scatenata interpretazione»,73 che echeggia la definizione che Leo stesso aveva dato a margine della presentazione di *Sudd*, «costruisco il mio spettacolo come una *jam session*»;74 dall'altro, il termine apre alla possibilità di interpretare la pratica scenica di liberazione come gesto di rottura delle norme e dei rapporti dominanti, restituendo al teatro una funzione radicalmente trasformativa.

5. Conclusioni

L'attore esiste e ha il teatro dentro e, come tutti (?) gli uomini, ha una poesia sua e soltanto sua nell'anima, ma a differenza degli altri uomini, la poesia dell'attore ha bisogno del suo corpo per essere trasmessa ad altri uomini... e di un teatro.⁷⁵

L'incontro con il Sud cui ha partecipato Perla Peragallo ha significato soprattutto un discorso diverso sulla società, «la faticosa ‘comune’ ricerca di un altro alfabeto»:⁷⁶ quello su cui ricostruire la comunità, in cui il corpo, la voce, e la dimensione relazionale con gli oggetti costituiscono il punto di partenza per la creazione di un nuovo spazio linguistico.

Dalla lezione di Perla, apprendiamo che la vera autrice-attrice è colei che riesce sempre a «essere teatro»⁷⁷ nella sua totalità: questo è stato il tentativo didattico portato avanti da Perla anche nella sua scuola, dove «l'allievo, attraverso una serie di esercitazioni e di ricerche viene guidato, stimolato e invitato a tradurre sé stesso in linguaggio teatrale»,⁷⁸ viene condotto «a far riaffiorare la sua “poesia dimenticata”»⁷⁹ che ha “bisogno del suo corpo per essere trasmessa”.

Da Marigliano in poi, il teatro di Perla è incitazione a liberarsi dall'ignoranza, a «far valere le parole che abbiamo»,⁸⁰ cioè la nostra poesia, distruggendo il testo e costruendo «l'alfabeto degli analfabeti da caricare di tutta la sua rabbia repressa o nascosta, da riscoprire nella sua furibonda ribellione fisiologica».⁸¹

⁷² LONZI, *Sputiamo su Hegel e altri scritti...*, 65.

⁷³ N. FERRERO, *L'ultima spiaggia di due pellegrini teatrali*, in «L'Unità», 1° giugno 1979.

⁷⁴ Leo de Berardinis in VASSALLI, *La tentazione del Sud...*, 60. Giunti ormai alle conclusioni, i lettori e le lettrici avranno notato la minore disponibilità di interviste a Perla sugli spettacoli rispetto all'ampia documentazione legata alla voce di Leo. Questa sproporzione non è un dato puramente archivistico, ma il sintomo di un problema di genere fondato su una rimozione critica del soggetto femminile dal discorso pubblico e teatrale. Seguendo Carla Lonzi, tale mancanza può essere assunta come occasione di «presa di coscienza», trasformando l'assenza in un gesto «liberatorio, dunque creativo» anche sul piano della scrittura critica. In LONZI, *Sputiamo su Hegel e altri scritti...*, 65.

⁷⁵ GAGLIANONE, *La forza eversiva del teatro. Perla Peragallo...*, 238.

⁷⁶ C. BRUSATI, *Preistoria e rinascita*, «Il Mondo», 20 maggio 1976.

⁷⁷ Ivi, 236.

⁷⁸ Ivi, 237.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ LA MONICA, *Il poeta scenico. Perla Peragallo e il teatro...*, 205.

⁸¹ N. GARRONE, *Con me la sceneggiata diventa teatro di classe*, «La Repubblica», 10 giugno 1976.

Il teatro è attraversamento di spazi tramite l'attraversamento di diversi linguaggi. Perla e Leo hanno cercato di dimostrarlo con il loro variare jazzistico sulla scena mariglianese: il teatro può essere un luogo da cui ripartire per ripensare nuove forme di partecipazione alla realtà, un linguaggio che non rappresenti una classe di potere ma a partire dal quale costruire uno spazio orizzontale e ‘assemblare’, di incontro e di elaborazione del mondo, di diverse culture e generi, «un puro regno della contaminazione»⁸² per cui lottare perché non venga assorbito dentro strutture sociali e di mercato dominanti che tendono ad annullare tutto ciò che è Altro.

Il Teatro di Marigliano, con l'esempio di Perla Peragallo, voleva condurre a questo: alla detronizzazione definitiva del testo prescritto riconducendo ogni operazione di scrittura scenica a quel principio compositivo fondato sul montaggio dei diversi elementi del linguaggio scenico (dallo spazio alla parola, dall'immagine al gesto, dal suono al movimento), al fine di restituire a tutti/e il ruolo di autori/autrici dell'evento scenico e, in definitiva, di ricreatori/ricreatrici della realtà.

Nonostante il periodo mariglianese durato cinque anni⁸³ sia stato descritto come un'«ombra lunga del fallimento»,⁸⁴ riprendiamo le parole di Marta Porzio secondo cui «non si può parlare dell'esperienza di Marigliano limitandosi a citare gli spettacoli ‘culto’ che li sono nati»,⁸⁵ ma occorre considerare che la presenza di Perla e Leo «ha avuto un senso anche grazie ad una particolare attività di animazione/relazione»⁸⁶ sul territorio con gli/le abitanti, che ha riguardato anni di interventi spettacolari ogni domenica a cui partecipava tutta la popolazione, e in cui si discuteva, si facevano mostre di quadri, interviste, si scriveva.⁸⁷

Praticare il teatro di classe è stato cercare di «inventarsi un linguaggio»,⁸⁸ come praticare teatro di zona non ha significato «si va in un posto e si fa spettacolo con gli operai»,⁸⁹ ma «ci si trasforma in quella zona contribuendo a trasformarla»,⁹⁰ tenendo presente che ciascun individuo «deve agire in questo quadro reale»⁹¹ a fronte di responsabilità individuali e collettive servendosi della propria lancia⁹² e lottando «per l'acquisizione di nuovi strumenti contemporaneamente».⁹³

Allungandosi ben oltre l'«ombra del fallimento», la tensione etico-politica e poetica trasmessa da Perla continua a rappresentare un nodo critico attivo e imprescindibile. Per evitare che questa esperienza «non sia solo un mero ricordo»,⁹⁴ è necessario esercitare «precisione, coraggio e lungimiranza»,⁹⁵ affinché se ne riconosca il potenziale trasformativo e si possa restituirlle un ruolo nella definizione di un orizzonte artistico rinnovato, capace di ripensare i rapporti tra teatro, vita, corpi, territori e politica.

⁸² F. CORDELLI, *Re Lear emarginato piange in napoletano*, «Paese Sera», 27 aprile 1974.

⁸³ DE MARINIS-DE BERARDINIS, in *Da Shakespeare a Shakespeare...*, 65.

⁸⁴ VASSALLI, *La tentazione del Sud...*, 268.

⁸⁵ M. PORZIO, *La resistenza teatrale: il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*, Roma, Bulzoni, 2011, 354.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ VASSALLI, *La tentazione del Sud...*, 136.

⁸⁸ Trascrizione di uno stralcio di intervista a Pippo di Marca, in *Atto unico*, programma televisivo, ivi, 140.

⁸⁹ L. de Berardinis, ivi, 141.

⁹⁰ Ivi, 142.

⁹¹ Ivi, 143.

⁹² Ivi, 141.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ E. PITTOZZI, *Di alcune tracce che il teatro deposita*, «Mimesis Journal» [Online], 8, 1 (2019), <http://journals.openedition.org/mimesis/1698>.

⁹⁵ *Ibidem*.

La Cenerentola di Patrizia Vicianelli: una questione di soggetto

Pur non essendosi mai definita femminista, con Cenerentola (1978) Vicianelli si inserisce, anticipandola, in quella ricerca di una nuova soggettività femminile messa in atto da numerose autrici a partire dagli ultimi decenni del secolo. Attraverso un percorso iniziativo femminile – il viaggio dell'eroina – emerge qui un nuovo soggetto: è la «straniera», la viandante, plurale e in divenire, che si riappropria dell'archetipo del viandante. Qualche anno più tardi Biancamaria Frabotta partirà proprio dalla «viandanza» per ricostruire un soggetto nomade, liminare e ibrido, e la filosofa Rosi Braidotti farà del nomadismo la base per definire la nuova soggettività contemporanea. Cenerentola (Libero adattamento in sette quadri o scene e sei ballate) è un inno di liberazione dalla reclusione carceraria e patriarcale; lo stile sperimentale dell'autrice assume tratti più piani e intelligibili. Il modello dei Padri è usato per ribaltare la fiaba in chiave anti-patriarcale: Perrault, i Grimm, Rossini, ma soprattutto Dante, di cui è rovesciata l'ascesa spirituale. L'unità linguistica viene qui a ricomporsi, insieme ad un soggetto che però resta fluido e ascende alla parte più alta di sé (secondo un modello di liberazione maschile): Cenerentola può uscire dalla foresta in cui si è perduta attraverso il desiderio «puro e divino», l'amore per sé e le altre che oltrepassa il binarismo eteronormato, superando così anche la dissociazione tra «mondo reale» e «mondo ideale». Con questo testo, in cui la sua visionarietà si colora di citazioni stilnoviste, Vicianelli incarna quel gesto totale della scrittura-vita che condivideva con Adriano Spatola, ricavando dall'esperienza del carcere un progetto di liberazione.

Disse che anche la poesia andava detta
in un altro modo, perché servisse ad altre schiere,
e perché diventasse movimento attivo

P. VICINELLI, *I fondamenti dell'essere*

1. Patrizia Vicianelli e il sogno di poesia totale

Patrizia Vicianelli (Bologna, 1943-1991), poetessa e artista multimediale attiva tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta, è una figura ancora poco studiata in Italia, rimasta ai margini e solo recentemente riscoperta in ambito letterario. Nel 2009 le sue opere (alcune delle quali ancora inedite) sono state raccolte in un volume a cura di Cecilia Bello Minciachetti,¹ con un'antologia multimediale curata da Daniela Rossi che contiene le videoregistrazioni delle sue performance. È seguito nel 2011 il manifesto letterario *Fragili guerriere* di Rosaria Lo Russo e Daniela Rossi,² che indicava Patrizia Vicianelli (accanto ad Amelia Rosselli) come fondatrice del «poema epico femminile italiano contemporaneo»,³ con il poema epico *I fondamenti dell'essere*, scritto alla fine degli anni Ottanta e rimasto inedito fino alla raccolta antologica di Minciachetti:

L'epopea di Rosselli e Vicianelli riformula e rifonda le basi canoniche della lirica e del poema tradizionale. I loro sono poemi di fondazione in cui l'Amore (il fulcro stilnovista della nostra tradizione) fra l'Io e il Tu lirici diventa il mezzo di un percorso iniziativo che ha come fine la costituzione di un nuovo Sé poetante, una nuova identità autoriale, diversa da quella canonica in quanto declinata al femminile.⁴

¹ P. VICINELLI, *Non sempre ricordano. Poesia, prosa, performance*, a cura di C. Bello Minciachetti, con un saggio introduttivo di N. Lorenzini, Firenze, Le Lettere, 2009.

² R. LO RUSSO-D. ROSSI, *Fragili guerriere-poetiche. Manifesto di poetica per una nuova proposta femminista*, Alfabeto2, 2011 (consultabile all'indirizzo online <http://www.rossipoesia.net/> nel sito web di Daniela Rossi: www.passiopea.net/rossipoesia/Fragili_Guerriere_manifesto.pdf). Il manifesto si presenta come «proposta di mobilitazione culturale volta alla presa di coscienza dell'enorme patrimonio poetico femminile dell'Italia contemporanea e alla sua valorizzazione», ivi, 1.

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, 2.

La posizione di Vicinelli risulta quindi eccentrica rispetto ai canoni letterari novecenteschi, ed è meritevole di una riflessione, tenendo presente che la stessa artista rivendicava questo decentramento. Scrive a questo proposito Sciarrino:

La marginalità sociale e letteraria viene rivendicata da Patrizia Vicinelli come una posizione necessariamente decentrata nei confronti della cultura nazionale e ufficiale. Quest'ultima è infatti interpretata dalla scrittrice stessa come il prodotto di una egemonia socioculturale borghese, che, in quanto tale, veicola strutture di dominio e di sopraffazione.⁵

Come ha mostrato Loredana Magazzeni, Patrizia Vicinelli nell'Italia degli anni Sessanta ha anticipato «quella che sarà la questione dell'immagine dell'artista-donna, ponendosi come androgina e utilizzando, come l'altra grande poetessa sperimentale, Amelia Rosselli, un linguaggio in cui maschile e femminile appaiono intercambiabili».⁶ La natura ibrida della sua identità artistica si rispecchia specularmente nell'approccio allo studio delle sue opere:

Immersarsi nello studio della poesia di Patrizia Vicinelli vuol dire procedere per gradi, ricostruire la fitta rete di incontri, amicizie, legami, collaborazioni poetiche, letterarie, cinematografiche, teatrali, fotografiche, pittoriche, musicali che contrassegnarono all'epoca il sogno della poesia totale, perseguito, oltre le avanguardie e i Novissimi, da Adriano Spatola, che fu il suo primo interlocutore poetico.⁷

Non avrò modo qui di far emergere interamente questa rete di relazioni, ma vorrei sottolineare l'importanza, per il percorso artistico di Vicinelli, di quel sogno di poesia totale che l'ha portata a esprimersi su un piano intermediale di fusione tra i linguaggi, tra poesia sonora, visiva, performativa, arti grafiche, teatro e cinema sperimentale, concependo un legame strettissimo tra vita e opera.

L'aspetto performativo attraversa tutto il percorso artistico di Vicinelli, che si caratterizza appunto per l'intermedialità; l'articolo si soffermerà però su un'opera strettamente teatrale, *Cenerentola*, e sul suo ruolo nell'affermazione di una nuova soggettività femminile.

2. La nascita di *Cenerentola*

Cenerentola ebbe origine nell'ambiente carcerario, quando Patrizia fu condannata a scontare un anno di pena nel carcere di Rebibbia tra il '77 e il '78, formalmente per il possesso di pochi grammi di hashish che risaliva a una decina di anni prima, ma nel contesto di una più ampia questione giudiziaria.⁸

⁵ E. SCIARRINO, *Patrizia Vicinelli: dall'avanguardia linguistica alla ricerca spirituale*, «Quaderni del '900», XIV (2014), 37-49: 37.

⁶ L. MAGAZZENI, *Una Cenerentola a Rebibbia: la poesia verbo-visiva e visionaria di Patrizia Vicinelli e l'utopia femminista dentro il carcere*, in *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, a cura di M. Martín Clavijo et al., Sevilla, ArCIBel Editores, 2015, 983-997: 983.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Nel 1968 Vicinelli, insieme ad altri artisti e intellettuali, intervenne in difesa di Aldo Braibanti, con cui collaborava nel Teatro Sperimentale, accusato di plagio dai genitori del compagno, secondo una legge ereditata dal fascismo che in realtà lo processava per omosessualità; Braibanti fu condannato a nove anni di carcere e in quest'ondata repressiva furono coinvolti anche Vicinelli e Grifi: Vicinelli, accusata di «concorso in spaccio di sostanze stupefacenti», fuggì mentre era in stato di fermo, esiliandosi in Marocco e a Parigi. Restò latitante per anni e, al suo ritorno, fu comunque arrestata e trascorse alcuni mesi nel carcere di Rebibbia di Roma, tra il 1977 e il 1978.

Durante la detenzione, da una parte Vicinelli si dedicò a una pratica poetica privata, portata recentemente alla luce dalla raccolta di Minciachchi, e dall'altra lavorò a un'opera teatrale di impianto collettivo, messa in scena insieme alle detenute il 24 maggio 1978, dal titolo *Cenerentola. Libero adattamento in sette quadri o scene e sei ballate*. Lo spettacolo si svolse all'interno del carcere, a porte chiuse; nonostante questo catturò l'attenzione di diversi quotidiani, come il «Corriere della Sera», «il manifesto», «l'Unità», «Lotta Continua»,⁹ e negli anni successivi fu messo in scena come recita in una scuola elementare a Bologna. Il testo restò inedito per una ventina d'anni, fino al 1997, quando fu pubblicato postumo a cura di Niva Lorenzini su «Poetiche»,¹⁰ e poi trovò una collocazione definitiva nel 2009 nell'antologia a cura di Minciachchi.

Come vedremo, è un'opera che si differenzia dal complesso della produzione artistica vicinelliana, in virtù del contesto e dell'occasione in cui è nata, e di conseguenza della forma specifica che ha assunto. Sebbene lo sperimentalismo linguistico dell'autrice assuma qui tratti più intelligibili e pieni, l'opera è rimasta comunque perlopiù inaccessibile al pubblico: non è mai stata pubblicata come testo autonomo né inclusa in antologie; non è entrata nei circuiti di rappresentazione nella sua dimensione performativa, né in quelli di diffusione nella versione scritta, che resta tutt'ora difficile da reperire anche per gli addetti ai lavori.¹¹

Tuttavia, come cercherò di mostrare, *Cenerentola* risulta un momento fondamentale per la definizione di una nuova soggettività femminile, non soltanto nel percorso di ricerca personale dell'autrice, ma anche nello spettro più ampio di una linea artistica e filosofica che si delineerà negli anni successivi e che Vicinelli è riuscita a precorrere, intercettandola al suo stadio embrionale. Credo quindi che meriti una riflessione nel contesto di una ridefinizione del canone letterario.

3. La liberazione attraverso il desiderio

La rappresentazione ebbe luogo il 24 maggio in uno spazio interno al carcere, precedentemente utilizzato per la proiezione di film per le detenute e poi adibito a teatro, come racconta in una video-intervista Laura Cuccoli, ex compagna di cella di Vicinelli che ha interpretato Cenerentola nello spettacolo.¹² Un articolo di Norma Rangeri apparso sul «manifesto» il 25 maggio, intitolato *Cenerentola 'senza principe' a Rebibbia*,¹³ ne sottolinea il carattere di novità («è la prima volta che in un carcere femminile le detenute organizzano uno spettacolo sulla condizione della donna, e l'iniziativa ha riscosso un grande successo»)¹⁴ e racconta che «Patrizia ha scritto i testi, e con lei altre quindici recluse

⁹ Alcuni di questi articoli si limitano a sottolineare il carattere di originalità dell'evento, ma altri, come si vedrà più avanti, lo descrivono riportando dettagli della rappresentazione; non è chiaro se i recensori abbiano assistito allo spettacolo, rimasto quindi a porte chiuse solo per il pubblico, o se abbiano riferito informazioni indirette, predisposte dalla stessa Vicinelli o ricavate dalle detenute.

¹⁰ P. VICINELLI, *Cenerentola. Libero adattamento in sette quadri o scene e sei ballate*, cura e nota introduttiva di Niva Lorenzini, «Poetiche», II (1997), 4-5, 3-26. In una nota si legge che il testo «è tratto da un dattiloscritto di 24 ff. in formato A4 messo a nostra disposizione da Gianni Castagnoli [...]. Il foglio di copertina, oltre al titolo, reca le seguenti indicazioni: "Musiche: Padre Umberto. Regia: Patrizia Vicinelli. Collaboratori esterni: Maria Ida Soro. Lavoro datato dal dicembre 1977 al 1978, mese di [maggio] 1978"», ivi, 5.

¹¹ L'antologia sopraccitata delle opere di Vicinelli a cura di Minciachchi risulta ad oggi fuori commercio, presente in alcune biblioteche; anche il fascicolo di «Poetiche» non è di facile reperibilità.

¹² L'intervista, disponibile su YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=k0AV3699nss>), a cura di J. Prifti, fa parte del saggio/ebook *Patrizia Vicinelli. La poesia e l'azione* uscito il 7 maggio 2014 con la casa editrice Onyx.

¹³ N. RANGERI, *Cenerentola 'senza principe' a Rebibbia. Uno spettacolo sulla condizione della donna ideato e messo in scena dalle detenute*, «il manifesto», 25 maggio 1978, 3.

¹⁴ *Ibidem*.

si sono date da fare per i costumi, le scene, le maschere (molto belle) che coprono il volto di tutti i personaggi in scena, a significare una condizione di subordinazione e cecità».¹⁵ Il progetto è quindi riuscito nel suo impianto collettivo, coinvolgendo un gran numero di donne, al punto da far tornare in carcere per l'occasione della messa in scena anche detenute che erano già state scarcerate:

La preparazione e poi la rappresentazione dello spettacolo ha coinvolto in modo particolare le detenute che lo hanno preparato e recitato: una di loro, la chitarrista, nel frattempo uscita dal carcere, è ritornata per partecipare allo spettacolo e goderselo insieme alle altre.¹⁶

Anche Laura Cuccoli ricorda il coinvolgimento delle detenute in tutte le fasi creative, dalla realizzazione delle scenografie all'interpretazione, anche se a recitare non sono state più di cinque persone.¹⁷ Un articolo anonimo apparso su «Lotta Continua» il 25 maggio sottolinea poi che «balletti e ballate accompagnati alla chitarra da un'ex detenuta, hanno dato un tono corale alla rappresentazione».¹⁸

Il testo infatti comprende scene dialogate in prosa e ballate in versi, queste ultime, spesso di impianto corale, accompagnate dalla musica e dal ballo. La drammaturgia, come l'ha definita la stessa Cuccoli che ha vestito i panni della protagonista, è la satira di una Cenerentola moderna.¹⁹ La fiaba è riscritta in sintonia con la sensibilità contemporanea, nel contesto italiano degli anni Settanta:²⁰ Cenerentola non ha più bisogno di un principe azzurro per liberarsi dalla propria condizione, ma diventa eroina che si autodetermina, anche grazie alla figura dell'aiutante/mentore. Anche questa figura è mutata: al simbolismo della fata madrina si sostituisce quello di una ragazza straniera, una viandante, simbolo di chi ha preso coscienza di sé. Cenerentola, infatti, in conflitto tra il mondo reale e oppressivo della sua famiglia e il mondo ideale del suo inconscio e dei desideri repressi, incontra questa ragazza, Cassiopea, che l'accompagnerà verso la consapevolezza: grazie a lei capirà che l'amore che desidera, quello di un principe azzurro sconosciuto, non esiste; deve invece cercare l'amore dentro di sé per poi condividerlo con gli altri. Farà quindi le valigie per partire insieme a lei, finalmente libera e a sua volta viandante.

Per liberarsi Cenerentola deve sottoporsi a una purificazione che prevede di denudarsi dalle maschere sociali, un rito di morte e rinascita in una condizione primigenia, simile a quella dei «bambini in fasce»:²¹

La nascita e la morte il gesto si ripete
ma per essere viva col cuor dovrai marciar
in concerto col cosmo piloti delle stelle
al ritmo dell'amore che invade l'universo
gli uomini come onde nella magica sfera
vivono sulla terra la loro strada vera

Ora trapassa il fiume ora bevi l'acqua

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. nota 12.

¹⁸ *Roma: un desiderio immenso di felicità ottenere la libertà*, «Lotta Continua», 25 maggio 1978, 9.

¹⁹ Cfr. nota 12.

²⁰ Secondo un procedimento che si inserisce in un ricco filone di riscritture avviato dalla presa di coscienza femminista di quegli anni. In questa sede non si avrà modo di approfondirlo ma, per quanto riguarda la riscrittura di fiabe, a solo titolo di esempio, ricordiamo il successo di Angela Carter e, nel contesto teatrale italiano, l'opera di Emma Dante.

²¹ VICINELLI, *Cenerentola...*, 6.

ora spalanca gli occhi e apriti al gran mondo
sei tu il tuo solo giudice e insieme al cielo vai.²²

Questo rito è fortemente connotato in chiave dantesca: per purificarsi Cenerentola deve bere l'acqua del fiume, seguendo quella ‘via veritatis’ che permette di connettersi con l'amore che muove l'universo. Lo strumento magico della liberazione è il desiderio «puro e divino»,²³ che le permetterà di assurgere al sé superiore, «raggiunger le stelle – la luna toccar»,²⁴ in una visione di unità cosmologica: «come germe la luce si accende / la coscienza che ognuno si porta / iniziando la grande unità / che si esprime attraverso la gente / ogni uomo sia come una cellula / particella di quell’infinito / che è presente nell’umanità».²⁵

Nel primo incontro tra Cenerentola e la viandante, Cassiopea parla appunto di un amore cosmico: «noi siamo le stelle, siamo tante piccolissime parti dell'universo. L'amore che tiene unito il cosmo lo muove, e anche noi ne facciamo parte, ce l'abbiamo dentro, le stelle si riflettono su di noi e si specchiano anche».²⁶ Il modello di Dante, citato esplicitamente, è però subito rovesciato in favore di un primato della vita e dell'esperienza:

CENERENTOLA ...L'amor che move il sole e l'altre stelle! È Dante, il poeta italiano più grande. Lo conosci?
CASSIOPEA Ne ho sentito parlare. Ma io non leggo molti libri. Preferisco apprendere dalla vita, più da vicino. È la vita con le sue esperienze che mi insegna cosa devo pensare e soprattutto cosa voglio [...].²⁷

Sembra quindi che il processo di liberazione femminile non possa avvenire sulla scia di un percorso già tracciato, ma presupponga una rottura con i modelli maschili, che vengono rovesciati (Dante, Perrault, i Grimm, Rossini, ma non solo): l'eroina, emancipandosi dai Padri, può rinascere a sé stessa («come un fanciullo ti devi trovare / quando apri gli occhi e vedi il mondo girare»),²⁸ attingendo dal sé più profondo.

Anche quella di Cenerentola è un'ascesa verso una dimensione superiore, attraverso il desiderio divino e l'amore per sé e l'intero universo («ah, se l'amore venisse, / e mi colpisce / affinché io diventassi donna / per poter sentire in me l'amore dell'universo / l'amore è dentro di me / io voglio proiettarlo al di fuori / di me stessa nell'altro / questa è la legge che mantiene il mondo»):²⁹ in questo senso il viaggio di Cenerentola ha un impianto comune a quello di Dante, e coincide con la scoperta del sé transpersonale, che connette l'individuo con una realtà superiore e universale.³⁰ La sua liberazione è però un rovesciamento di quella dantesca: per assurgere a soggetto, il femminile deve

²² Ivi, 19.

²³ Ivi, 9.

²⁴ Ivi, 5.

²⁵ Ivi, 23.

²⁶ Ivi, 12.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, 6.

²⁹ Ivi, 20.

³⁰ Secondo la Psicosintesi di Roberto Assagioli, il supercosciente, o Sé spirituale o transpersonale, è la parte superiore dell'inconscio che può essere raggiunta attraverso un percorso «‘ascendente’; consiste nell'elevazione del nostro centro di coscienza, dell'io autocosciente, a livelli superiori a quelli ordinari, fino alla sfera del supercosciente», R. ASSAGIOLI, *Lo sviluppo transpersonale*, Roma, Astrolabio, 1988, 22. Patrizia Vicinelli in questo stesso testo mostra i suoi debiti con la psicologia del profondo, in particolare nella simbologia jungiana.

infatti liberarsi da quel sistema di oppressione patriarcale che ne negava l'esistenza, e nel quale si inscriveva lo stesso pensiero di Dante.

Nella messa in scena il processo di liberazione è simboleggiato da immagini immediate, descritte nelle didascalie: nella quinta scena Cenerentola è «legata con corde attorno al corpo» e con «una maschera che le rassomiglia, ma distorta, sul viso»,³¹ e nel confronto finale con Cassiopea e il coro delle altre ragazze si spoglia di tutte le costrizioni, non senza «smorfie di dolore».³²

Vicinelli decide di mettere in scena in chiave allegorica la psiche di Cenerentola, che diventa teatro di conflitti e forze contrastanti: nella terza scena, come leggiamo dalle didascalie, Cenerentola «viene a trovarsi [...] in una proiezione diversa, che è quella della sua mente, una sua dimensione».³³ La scena è divisa quindi in due parti nette: in una prende forma l'inconscio della protagonista, simboleggiato dal «verde di una lussureggianti foresta»³⁴ che rappresenta «il mondo ideale, il desiderio che prende forma»,³⁵ nell'altra c'è il mondo reale che la perseguita, ossia la madre e le due sorelle «travestite grottescamente da animali selvaggi».³⁶

L'impressione generale della scena dovrebbe risultare questa: da una parte la foresta – con la sua retorica di inconscio ma anche di libertà (la natura, gli animali, si esprimono senza costrizione) – dall'altra la falsificazione, l'inganno, la coartazione, espressi da «un circo», dentro il quale stanno gli animali in gabbia (sorelle e madre), i quali prima sono inespressivi – non si fanno sentire – poi, gradualmente diverranno sempre più presenti e fastidiosi: anche aggressivi.³⁷

Nella dissociazione tra realtà e sogno, il mondo reale è quello falso e il mondo ideale rappresenta invece le vere pulsioni di Cenerentola: è appunto nella foresta che avviene il primo incontro con Cassiopea, il richiamo all'avventura. Ma la foresta è anche spazio di contraddizioni, è quella in cui Cenerentola si perde e da dove invoca aiuto: è una 'selva oscura' che non va fuggita o negata, anzi, è proprio attingendo dalle sue profondità che Cenerentola potrà liberarsi. Anche in questo caso il simbolo dantesco è risemantizzato, ma il movimento risultante è speculare: «abbiamo partorito la grazia cercando nel mondo del dolore».³⁸

Il mondo reale da cui Cenerentola deve liberarsi assume i connotati di un palcoscenico, luogo della falsificazione in cui i morti si credono vivi, ma non sono altro che «burattini incoscienti e bestiali»:³⁹ «getto la maschera e mi vedi qua / sul palcoscenico ma è la realtà / il gran teatro dei morti viventi / sia pur per ora i vivi sono assenti».⁴⁰ In questo «museo grottesco» o «circo delle ombre» aleggia un'«aria di morte, "i morticini, i robot, della nostra terra, stanno interpretando lo spettacolo del teatro del mondo"».⁴¹ Cenerentola però riesce a scampare a questo destino, e una volta spogliata della sua maschera cercherà di liberare anche le sorelle e la madre, riuscendo solo in parte nell'intento. Prima di partire, però, le abbraccia a una a una, in un gesto che fa pensare a una riconciliazione con il femminile.

³¹ VICINELLI, *Cenerentola...*, 20.

³² Ivi, 21.

³³ Ivi, 8.

³⁴ Ivi, 9.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, 10.

³⁸ Ivi, 21.

³⁹ Ivi, 23.

⁴⁰ Ivi, 26.

⁴¹ Ivi, 18.

4. Il viaggio eroico di Cenerentola

Questa fase di riconciliazione è caratteristica del viaggio mitico: non il viaggio dell'eroe, così come è stato schematizzato da Joseph Campbell,⁴² ma il viaggio dell'eroina, ossia il percorso specifico di quei soggetti il cui viaggio viene ostacolato dal mondo esterno perché appartenenti a una categoria non sostenuta.⁴³ Il viaggio dell'eroina, codificato negli anni Novanta da Maureen Murdock,⁴⁴ psicoterapeuta di estrazione junghiana, prevede un percorso archetipico differente rispetto al viaggio dell'eroe: mentre egli possiede già un'identità stabile, l'eroina deve intraprendere un viaggio dentro di sé alla scoperta della propria identità. Se nella prospettiva del viaggio dell'eroe «la donna è là e deve solo capire di essere la meta che le persone cercano di raggiungere»,⁴⁵ il nuovo paradigma elaborato da Murdock ribalta la prospettiva e la donna da meta diventa viaggiatrice.

Il percorso di Cenerentola nell'opera di Vicinelli coincide perfettamente con il viaggio dell'eroina: «inizia con una reazione molto brusca a tutto ciò che rappresenta il femminile»⁴⁶ (per Cenerentola, la madre e le sorelle), continua con un'immersione nel viaggio e, dopo un periodo di disperazione, prevede «un'inevitabile discesa negli inferi per incontrare il femminile oscuro»⁴⁷ che permette di riconnettersi con il femminile e guarire la ferita della «separazione madre/figlia»;⁴⁸ il ritorno prevede la ridefinizione dei valori dell'eroina, attraverso l'integrazione del maschile e del femminile. Inoltre, il viaggio iniziatico dell'eroina è circolare, così come l'opera di Vicinelli, che si conclude con la stessa ballata della prima scena, con la differenza che nel finale è cantata insieme al coro delle altre donne, perché questa volta Cenerentola è connessa con loro ad un livello profondo. Nell'ultima scena, l'intero viaggio viene simboleggiato in tutte le sue fasi: «sette cenerentole – dovrebbero essere una per ogni scena – per rendere più efficace il senso costante della sua ascesa e della sua costante ricerca di coscienza – sfileranno “lungo la strada” inventata sulla scena».⁴⁹ L'integrazione del maschile e del femminile, ultima tappa del viaggio dell'eroina, è rappresentata qui dall'incontro delle sette cenerentole con «sette ragazze con in testa un cappello da uomo (che siano gli uomini, che siano gli alter-ego, che siano l'animus)».⁵⁰

Il viaggio di Cenerentola si sovrappone inoltre alla ricerca di un sé da parte di Vicinelli, come lei stessa ha dichiarato in una lettera dal carcere a Gianni Castagnoli (artista e filmmaker, compagno di Vicinelli) riportata da Minciachì nel saggio introduttivo all'antologia sopracitata: «La Cenerentola sono io che mi tramuto per sette scene sette volte e divento donna, così la vita è costretta a starmi accanto, a non mollarmi, là dove credi di aver raggiunto quel regno sospirato, non può più lasciarti».⁵¹ La ricerca e affermazione di un soggetto poetico coincide con quella del soggetto esistenziale,

⁴² J. CAMPBELL, *The Hero with a Thousand Faces*, New York, Pantheon Books, 1949; si veda anche C. VOGLER, *The Writer's Journey. Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*, Studio City, Michael Wiese production, 1992.

⁴³ Non si tratta, ovviamente, soltanto delle donne, anche se qui l'attenzione è riservata a questa categoria.

⁴⁴ M. MURDOCK, *The Heroine's Journey*, Boston, Shambhala, 1990 (trad. it. di M. Romanelli, *Il viaggio dell'Eroina*, Roma, Dino Audino, 2010)

⁴⁵ MURDOCK, *Il viaggio dell'Eroina...*, 5.

⁴⁶ Ivi, 7.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ VICINELLI, *Cenerentola...*, 25.

⁵⁰ Ivi, 26.

⁵¹ C. BELLO MINCIACCHI, *Il sogno di evadere tutto*, in VICINELLI, *Non sempre...*, XXV-LIX: LI. In nota si legge: «da lettera, manoscritta, è datata “Roma, 24 II 1978”», *ibidem*.

secondo l'assioma ‘vita uguale opera’ che Vicinelli ha più volte ribadito,⁵² e questa ricerca di identità non poteva che avvenire attraverso il percorso iniziatico femminile per eccellenza, ossia il viaggio dell’eroina.

5. Il nuovo soggetto femminile

La ricerca di una nuova soggettività, che trova in *Cenerentola* una tappa fondamentale, attraversa l’intera opera-vita di Vicinelli, e nasce in un contesto sociale e culturale di grandi fratture. Questo tipo di ricerca e affermazione è doppiamente urgente, nel momento in cui non solo il femminile come soggetto (soggetto di discorso, soggetto sociale/politico e artistico) è in via di definizione, ma anche il dominio del soggetto ‘universale’, quindi maschile, è messo in discussione dal pensiero post-strutturalista.⁵³ Il soggetto diventerà un punto di partenza imprescindibile per la critica femminista,⁵⁴ soprattutto dagli anni Novanta, ma Vicinelli intercetta questa necessità al suo stadio embrionale, prima che diventi oggetto di un discorso teorico.

Il soggetto che viene a delinearsi nelle opere di Vicinelli è nomade, plurale, fluido, variabile, continuamente dislocato, collettivo, in una dimensione di superamento del binarismo dei generi. È molto vicino a quello che la filosofa Rosi Braidotti teorizzerà a partire dagli anni Novanta: il soggetto nomade. Il concetto di nomade rimanda ad un’identità che non è fissata rigidamente in un luogo, poiché la coscienza nomade, secondo Braidotti, permette di avere un senso di identità basato sulla contingenza invece che sulla stabilità: «Il soggetto nomade è un insieme di esperienze molteplici, complesse e potenzialmente contraddittorie, un posizionamento definito dalla sovrapposizione di tante variabili come la classe sociale, la razza, l’età, lo stile di vita, le preferenze sessuali e così via».⁵⁵ Dalla prima definizione di Braidotti a oggi le identità fluide sono nel frattempo diventate linguaggio comune, ma in quel contesto «fu una scelta iconoclasta, che andava contro le teorie convenzionali della soggettività»,⁵⁶ e quel tipo di scelta intercettava una sensibilità che era già presente in alcuni percorsi di ricerca artistica, come quello di Vicinelli, e si è andata poi a delineare sempre di più fino ai giorni nostri, al punto che «oggi non fa forse più scalpore, ma è diventata una figurazione classica di ciò che siamo nel processo di divenire».⁵⁷

Vicinelli ha quindi preciso quella sensibilità, con una forte carica visionaria, e troviamo espressioni di questa soggettività lungo tutto il suo percorso artistico. In *Cenerentola* è simbolizzata dall’archetipo del viandante, già di matrice dantesca, una figura che nella cultura occidentale è tradizionalmente maschile e di cui Vicinelli si riappropria per delineare una nuova identità femminile, ibrida e molteplice, che trova nel desiderio lo strumento cardine di definizione e trasformazione. Quello che viene così a formarsi è un soggetto speculare a quello nomade descritto da Braidotti:

⁵² Cfr. *Autodizionario degli scrittori*, a cura di F. Piemontese, Milano, Leonardo, 1990.

⁵³ Dalla fine degli anni Sessanta i critici post-strutturalisti, in particolare Jacques Derrida, Roland Barthes e Michel Foucault, hanno messo in crisi il ruolo privilegiato del soggetto razionale classico come fonte epistemologica.

⁵⁴ Cfr. G. ANZALDÚA, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987; D. HARAWAY, *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, and London, Free Association Books, 1991; M. WITTIG, *The Straight Mind and Other Essays*, London, Harvester Wheatsheaf, 1992; R. BRAIDOTTI, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Cambridge, Columbia University Press, 1994 (trad. it. di A.M. Crispino-C. Fioravanti, *Soggetti nomadi. Corpo e differenza sessuale*, Roma, Castelvecchi, 2023)

⁵⁵ BRAIDOTTI, *Soggetti nomadi...*, 31-32.

⁵⁶ Ivi, 20.

⁵⁷ *Ibidem*.

Il suo cuore è desiderante, vale a dire *conatus*, affettività pensante, viva, dinamica. La soggettività è dunque nomadica, complessa ed eterogenea, in trasformazione perenne e quindi presa in una tensione fondamentale tra il durare e il cambiare. Come trovare un punto di equilibrio tra questi poli è una sfida permanente, che io definisco come etica. Il soggetto nomade sostenibile è *potentia* – desiderio affermativo che s'incontra e si scontra con forze ed entità esterne che tendono a fissarlo, a ‘sedentarizzarlo’, ma anche a farlo durare.⁵⁸

Come abbiamo visto, l'oggetto magico che permette a Cenerentola di raggiungere il sé superiore e affermarsi come soggetto è proprio il desiderio, una forza liberatrice dal pensiero dominante. «Il desiderio è produttivo perché fluisce, è in continuo movimento»,⁵⁹ e se il nucleo del soggetto nomade è desiderante questo significa che il soggetto non sarà mai un'entità fissa ma in perenne transizione. Il viaggio di Cenerentola, infatti, non ha un punto di arrivo, è circolare, e l'opera si conclude in levare: nella sesta scena Cenerentola prepara i bagagli, nella sua stanza «in via di “disfacimento”»,⁶⁰ pronta a partire (non si sa per quale destinazione). È quindi compiuta la sua trasformazione in soggetto nomade, così come Cassiopea (che Vicinelli nella didascalia presentava con queste parole, prima della sua entrata in scena: «la ‘ragazza straniera’ – come il viandante – passa e non si ferma»).⁶¹

L'identità della nomade non è rigidamente fissata in un luogo ma è prodotta dall'intersecarsi di diversi spazi e tempi, accoglie in sé le contraddizioni e ospita l'incontro di diverse voci e identità, così come la stessa Vicinelli, che quando scrive *Cenerentola* arriva da anni di peregrinazioni e «nomadismo, geografico ed esistenziale».⁶² Nella formazione di questo soggetto il flusso nomadico si sposta dall'esterno al «cuore stesso della soggettività, rendendola multipla e non unitaria».⁶³ È il soggetto stesso a diventare nomade, intimamente multiculturale e plurilinguista, plurale.

«Il nomadismo rifiuta il regime dell'Uno»,⁶⁴ resiste alla sua logica e solo in questo modo può far emergere il nuovo, superando l'«impalcatura concettuale del dualismo e le abitudini mentali perversamente monologiche».⁶⁵ Rifiutare il regime dell'Uno significa decostruire l'illusione di unità fallogocentrica (perché «il soggetto è un mosaico di parti frammentarie tenute insieme da un cemento simbolico: l'attaccamento a, e l'identificazione con, il simbolico fallogocentrico»),⁶⁶ una decostruzione che opera a livello sia esistenziale che artistico, e i due piani si fondono perfettamente nell'opera di chi, come Vicinelli, non cerca di separarli ma lascia che si uniscano in un unico progetto di operavita. Anche se Vicinelli non si è mai definita femminista, si può rintracciare nella sua ricerca un progetto di decostruzione femminista, che diventa esplicito soprattutto in *Cenerentola*: non è un caso che nel momento in cui Vicinelli viene incarcerata e la sua soggettività nomade è costretta a fissarsi in un luogo, essa emergerà in maniera ancora più dirompente nella sua militanza. In *Cenerentola*, infatti, il nomadismo si esprime in modalità differenti rispetto alle altre opere.

Il percorso di ricerca e affermazione del soggetto per Vicinelli è iniziato su un piano più strettamente linguistico, consapevole che «il linguaggio è il mezzo e il luogo di costituzione del

⁵⁸ Ivi, 14.

⁵⁹ Ivi, 51.

⁶⁰ VICINELLI, *Cenerentola...*, 22.

⁶¹ Ivi, 10.

⁶² G. SIMI, *La coincidenza dell'essere. I soggetti erranti di Patrizia Vicinelli tra poesia e cinema sperimentale*, «L'avventura», II (2020), 259-275: 268.

⁶³ BRAIDOTTI, *Soggetti nomadi...*, 12-13.

⁶⁴ Ivi, 10.

⁶⁵ Ivi, 13.

⁶⁶ Ivi, 48.

soggetto»:⁶⁷ fin dalle sue prime poesie, Vicinelli ha messo in atto una decostruzione all'interno della lingua nei suoi elementi costitutivi, per cercarne la radice primordiale e archetipica, in un processo di morte e rinascita necessario per l'affermazione di un nuovo soggetto enunciativo che presuppone e instaura un diverso rapporto con il linguaggio. Per un soggetto nomade, come mostra Braidotti, scrivere «significa voler liberare le parole dalla loro natura sedentaria, destabilizzare significati comunemente accettati, decostruire forme tradizionali di coscienza».⁶⁸ In sintesi: «diventare poliglotti nella propria lingua madre».⁶⁹ Questo nomadismo, per Vicinelli, si traduce in plurilinguismo stilistico e linguistico, transizione tra i generi letterari, peregrinazioni e interferenze tra i medium, tra i linguaggi e le lingue, tra i soggetti enunciativi, come è evidente in tutta la sua produzione artistica.⁷⁰

Tuttavia, se nelle altre opere il nomadismo emerge soprattutto a livello formale (oltre che tematico), in *Cenerentola* trova una forma di espressione peculiare. Questo testo si differenzia per uno stile piano, dominato dalla chiarezza, non orientato alla ricerca sperimentale sul piano linguistico (nonostante abbia in sé anche caratteristiche polimorfiche, come la compresenza di diversi registri),⁷¹ proprio perché nasce in un diverso contesto e con diverse finalità (si intravede chiaramente l'intento educativo, che non è però moraleggiano). Nonostante questo, il soggetto nomade trova qui una delle sue più concrete espressioni, non tanto perché rappresentato a livello tematico attraverso le personagge, ma perché viene performato: lo spettacolo stesso è espressione concreta, gestuale, di quella soggettività.

Entrare dentro un carcere e mutarlo in progetto di vita e di liberazione personale, coinvolgendosi profondamente come intellettuale e come donna, assieme alle altre donne detenute, è stata per Patrizia Vicinelli un'occasione per mettere in pratica quella scrittura-vita come gesto totale e di generosa apertura di sé che propugnavano anche Spatola e i poeti Novissimi.⁷²

Le detenute sono state chiamate a portare la loro esperienza nella riscrittura di una grande storia collettiva femminile e, come abbiamo visto, l'iniziativa ha incontrato una larga adesione, andando a delineare un progetto di opera-vita in cui la soggettività nomade affiora con chiarezza al livello della coscienza. «Il lavoro teatrale di Patrizia Vicinelli andava verso questa dimensione trasformativa e di cambiamento di sé, e di conseguenza della società tutta».⁷³

In questo testo corale di donne è messo in scena quel soggetto plurale/io collettivo che non trova spazio soltanto entro i confini dello spettacolo, ma in una dimensione più ampia che chiama in causa

⁶⁷ Ivi, 51.

⁶⁸ Ivi, 55.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Cfr. P. VICINELLI, *a. a. A*, Lerici, Milano 1967; EAD., *Apotheosis of schizoid woman: 1969/1970*, «Tau/ma», VI (1979); EAD., *Non sempre ricordano. Poema epico*, Reggio Emilia, Elia Læia, 1985; opere inedite, come il romanzo incompiuto *Messmer*, scritto tra il 1980 e il 1988, e il poema epico *I fondamenti dell'essere*, scritto tra il 1985 e il 1987, confluente nelle raccolte postume: EAD., *Opere*, a cura di R. Pedio, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1994, e EAD., *Non sempre...*

⁷¹ Il tono lirico delle ballate e dei riferimenti danteschi, ad esempio, convive con lo slang giovanile delle sorelle e di Cassiopea, che si sovrappone a interferenze dialettali e anglofoni: «Dài, baby, ci fai sentire l'ultimo disco?», «sta sbomballata», VICINELLI, *Cenerentola...*, 7; «Certo che ci sarò Cenerè, don't worry baby, non preoccuparti!», ivi, 13.

⁷² MAGAZZENI, *Una Cenerentola...*, 992.

⁷³ Ivi, 994.

le soggettività femminili intorno a Vicinelli nella creazione di un progetto collettivo militante.⁷⁴ Il soggetto che ne deriva non si riferisce solo al sé, ma è condiviso con la collettività:

Che importava, a Patrizia, interrogarsi sulla pronuncia e sull'identità dell'io? Dell'io privato, autoreferenziale? Lei lo ibridava, il soggetto-io, con i "loro", i "lei", i "noi", affiancando alla "voce solista" un "coro" di voci collettive, nell'oraliità e gestualità del suo duro, dissacrante espressionismo.⁷⁵

Proprio perché condiviso a livello di collettività, questo soggetto si manifesterà in forme simili in altre artiste e filosofe, negli anni successivi, andando a configurare una costellazione rizomatica di soggettività femminili che verranno codificate a livello teorico dalle critiche femministe.⁷⁶ Per farne solo qualche esempio: è il caso della poeta Biancamaria Frabotta che nel 1995 pubblicherà *La viandanza*,⁷⁷ tracciando un filo rosso con il soggetto nomade a partire dallo stesso titolo, o delle poete individuate nel manifesto *Fragili guerriere*⁷⁸ come portatrici di un nuovo Sé poetante, tra cui Rosaria Lo Russo – anche co-autrice del manifesto –, che si inscrive nel filone epico di cui individua la fondatrice in Vicinelli e riformula il soggetto ridefinendo il rapporto io-Tu alla base della lirica italiana,⁷⁹ e Laura Pugno, che tanto in poesia quanto in prosa delinea un soggetto liminale, al confine tra le specie e tra l'umano e il post-umano, simboleggiato dalla sirena;⁸⁰ o di Alessandra Carnaroli, che ridefinisce il soggetto sia in direzione plurale⁸¹ che post-umana.⁸² Non è un caso quindi che il manifesto *Fragili guerriere* rivendichi proprio questa dimensione poetica collettiva alla base della definizione di un nuovo soggetto femminile:

Quella di Rosselli, Vicinelli, Lo Russo, Valduga, Insana, (e Ventroni, Gualtieri), è inequivocabilmente poesia scritta anche per essere letta ad alta voce ad un pubblico, ovvero per essere appunto portatrice di una coscienza collettiva; poesia performativa nel senso più ampio del termine: canto di una collettività (come nuovo soggetto femminile) rivolto alla collettività (la società).⁸³

⁷⁴ In consonanza con il pensiero e la lotta femminista di quegli anni, la presa di coscienza femminile passa attraverso l'incontro con le altre donne, che ha permesso la liberazione simbolica di Cenerentola, nello spettacolo, e quella delle detenute che l'hanno messo in scena nella realtà.

⁷⁵ N. LORENZINI, *Tra ustione e attrito: la poesia di Patrizia Vicinelli*, in VICINELLI, *Non sempre...*, XI-XXIII: XVI.

⁷⁶ Cfr. nota 54.

⁷⁷ B. FRABOTTA, *La viandanza (1982-1992)*, Milano, Mondadori, 1995.

⁷⁸ Cfr. LO RUSSO-ROSSI, *Fragili...*

⁷⁹ Cfr. R. LO RUSSO, *Comedia*, prefazione di E. Pagliarani, Milano, Bompiani, 1998.

⁸⁰ Cfr. L. PUGNO, *Il colore oro*, foto di E. Mazzacane, prefazione di S. Dal Bianco, postfazione di M. Giovenale, Firenze, Le Lettere, 2007; EAD., *Sirene*, Torino, Einaudi, 2007.

⁸¹ Cfr. A. CARNAROLI, *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti*, Torino, Einaudi, 2021.

⁸² Cfr. EAD., *Sespresa*, con una nota di H. Janeczek, Montecassino, Vydia, 2018.

⁸³ LO RUSSO-ROSSI, *Fragili...*, 3.

PRISCILA NOGUEIRA DA ROCHA
Università Federale di Rio de Janeiro

Tra il dolore e il silenzio: il corpo della donna nel teatro di Dacia Maraini

Nel Novecento il panorama letterario, compreso il teatro, è stato prevalentemente dominato da autori maschili. La drammaturgia femminile in Italia è stata scarsamente documentata, con poche autrici che hanno potuto farsi strada e lasciare un segno significativo. Tuttavia, un'eccezione rilevante è rappresentata da Dacia Maraini (1936), una delle più importanti drammaturge contemporanee nell'ambito italiano. Attraverso la sua produzione teatrale, Maraini scuote le coscienze dei suoi spettatori, concependo il teatro come una forma d'arte militante e di rottura che risponde alle preoccupazioni delle donne e alla loro lotta per l'uguaglianza. Il presente contributo si propone di offrire una rilettura dei suoi testi teatrali, concentrando in particolare sull'analisi delle protagoniste definite "marginali": prostitute e donne vittime di violenza. Attraverso questa analisi, si mettono in luce le diverse funzioni del corpo femminile come strumento di subordinazione, ma anche di emancipazione nella lotta contro il predominio maschile. Il saggio mira inoltre a dimostrare come Dacia Maraini critichi e denunci la violenza sulle donne all'interno della sua produzione teatrale. Questi drammi non sono solo opere d'arte, ma rappresentano anche testimonianze storiche e letterarie della condizione femminile dagli anni Sessanta fino ai giorni nostri. Lo studio si baserà su tre opere teatrali: Dialogo di una prostituta con un suo cliente (1973), Zena (1974), Veronica, meretrice e scrittrice (1991).

Volevo dare spazio alle donne, da sempre messe da parte nel teatro classico, che le escludeva dal palcoscenico. Per le donne è fondamentale dare una voce alla propria femminilità.
D. MARAINI, *Veronica, meretrice e scrittrice*, 2

Sebbene Dacia Marianini (Fiesole, 1936) abbia percorso una lunga e feconda traiettoria nei campi del romanzo, della narrativa e della saggistica, questo contributo si propone di offrire una nuova lettura del suo teatro, ponendo l'attenzione sulle protagoniste nelle quali la rappresentazione dei ruoli femminili assume la funzione di strumento di denuncia e di battaglia sociale e politica. Esaminando le opere di Maraini, si può concludere che il suo lavoro drammaturgico è intriso di un alto valore civile e sociale. Le sue opere teatrali non sono semplici spettacoli di puro intrattenimento, ma rappresentazioni impegnate che consentono alla comunità di riconoscersi, di comprendere la propria storia e il proprio vissuto, di acquistare consapevolezza dei problemi e di partecipare alla loro risoluzione. In particolare, la scrittrice ha affrontato temi delicati come lo stupro, l'aborto, la prostituzione, la violenza domestica e la reclusione delle donne nei manicomii, denunciandone la gravità e la persistenza nel tempo.¹ Il teatro, agendo sulle emozioni, svolge un ruolo educativo, portando alla luce azioni compiute senza riflessione e consapevolezza, contribuendo così a sensibilizzare la collettività. In questo senso, la riflessione sul teatro è molto interessante, poiché è sempre stato uno strumento per formare una coscienza collettiva sin dai tempi antichi.

Lo scopo della drammaturgia di Maraini, nel clima culturale e politico legato al femminismo degli anni Settanta, è quello di far riflettere sulla storia delle donne che, da una condizione di sottomissione, vogliono emergere, mettendo in primo piano il proprio corpo come simbolo di quell'emancipazione a lungo attesa e desiderata. Si tratta della volontà di scegliere liberamente la propria realtà di vita in un mondo dominato dagli uomini. È proprio in questo periodo che Maraini comincia a prendere coscienza del fatto che nel teatro italiano non abbondano ruoli femminili da protagonista, una carenza a cui tenta di sopperire con la propria produzione, che concede alle donne una parola a lungo negata.

¹ Si vedano, ad esempio, *Maria Stuarda* (1971) e *Dialogo di una prostituta con il suo cliente* (1973) per il tema della condizione femminile e della prostituzione; *Stravaganza* (1987) e *Passi affrettati* (2003) per la violenza di genere e la reclusione; *Donna in guerra* (1975) e *I sogni di Clitennestra* (1981) per le riflessioni sulla maternità e sull'aborto.

Nascono così opere come *Dialogo di una prostituta con il suo cliente* (1973), *Veronica, meretrice e scrittrice* (1992), *Suor Juana* (1993), *Maria Stuarda* (1971), *Zena* (1987), *Camille* (1991): i titoli della maggior parte dei testi teatrali marainiani portano in sé i nomi delle loro protagoniste femminili, il che si considera il primo esplicito segnale identificativo dell'opera.

Dagli anni Settanta si parla di femminismo non solo in riferimento alle rivendicazioni nate nell'Ottocento, ma con un'attenzione rivolta, ora, al rapporto di potere tra i sessi, indagandone le ragioni al di fuori della sfera pubblica. Le problematiche del corpo, della sessualità, della maternità sono diventate così importanti per il femminismo perché è nella cancellazione della sessualità femminile, identificata con la procreazione, che si andava a rintracciare l'espropriazione più profonda di esistenza che le donne hanno subito: ridotta a corpo, un corpo oggettivato e considerato una risorsa da sfruttare. Il femminismo si interrogava su che cosa ne fosse stato della sessualità femminile, poiché la cultura patriarcale aveva imposto un'unica sessualità, quella maschile, identificando la donna con la madre. Come osserva Simone de Beauvoir, la donna è stata storicamente ridotta a 'l'Altro', definita in funzione dell'uomo e della maternità, e privata di un piacere autonomo.² La cancellazione della sessualità femminile si è tradotta in obbligo procreativo, in sessualità di servizio, nella prostituzione ma anche nel matrimonio. La vicinanza tra la figura della prostituta e della moglie è stata al centro delle analisi di quegli anni, in particolare in autrici come Carla Lonzi e Luce Irigaray, che hanno messo in luce la necessità di partire dal corpo come luogo simbolico di identità e di libertà.³ La prima libertà sognata dalle donne non era quella di acquisire dei diritti, ma la libertà di essere, di vedere riconosciuta la propria individualità. Sarà Maraini a riscattare la posizione storica della donna, nel suo rapporto con l'autorità del patriarcato, matrimonio e sesso. Il suo sarà un teatro di rivolta, di provocazione in cui, il problema della donna, da sempre sottinteso nelle prime opere teatrali, diventa progressivamente il punto focale. Si vuole mirare ad un pubblico non borghese, che possa diventare componente essenziale dello spettacolo attraverso l'identificazione e l'interazione. I temi affrontati nelle sue opere sono stati già precedentemente discussi da scrittori uomini, ma è importante sulle questioni femminili si acquisisca il punto di vista di scrittrici donne. Maraini sostiene che la distinzione osservabile tra la scrittura femminile e quella maschile sia il risultato di un contesto storico e afferma:

Oggi si parla molto di punto di vista perché si è scoperto che, in letteratura, il punto di vista non è mai anonimo. Per me, appunto, la ricerca di una scrittura femminile è la ricerca di un punto di vista, che significa visione del mondo. [...] E questa assunzione del punto di vista, secondo me, è l'unica distinzione che può esistere tra un uomo che scrive e una donna che scrive. Perché? Perché un uomo e una donna nella storia hanno avuto esperienze diverse. Queste esperienze, anche se oggi sembrano lontane, noi le portiamo dentro [...], sono esigenze che hanno modificato il nostro modo di pensare. Una donna che scrive ne tiene conto.⁴

Questo studio vuole evidenziare che la ricezione di Maraini in Brasile, sia in termini di traduzione delle sue opere che di presenza nei testi accademici, è ancora limitata. Laura Peja lamentava già nel 2012 che, nonostante la sua fama internazionale, Dacia Maraini non ricevesse un'ampia attenzione critica. Maraini stessa ha denunciato la discriminazione nei confronti delle scrittrici: «le donne possono scrivere ma entrare nel canone è un'altra cosa».⁵

² S. DE BEAUVIOR, *Il secondo sesso*, Torino, Einaudi, 1961.

³ C. LONZI, *Sputiamo su Hegel*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1970; L. IRIGARAY, *Speculum. L'altra donna*, Milano, Feltrinelli, 1975.

⁴ M.G.S. WEINBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, University of South Africa, 1993, 22-23.

⁵ Cfr. L. PEJA, *La drammaturgia di Dacia Maraini. Paradossi di un teatro di militanza e poesia*, in «Comunicazioni Sociali», XXXIV (2012), 1, 115-135.

A proposito dell'origine della violenza contro le donne perpetrata non solo dagli uomini, ma anche da una società giudicante, Maraini ci offre la sua idea:

Certamente l'essere umano conosce il male e trova il modo di compierlo. Ma non basta la propensione alla violenza da sola. Ci vogliono condizioni culturali che incoraggino questa violenza [...]. Il mondo pubblicitario, per esempio, [...] influisce amaramente sulla visione del mondo dei più sprovvveduti. Il linguaggio della seduzione mercificata che si estende anche al grande mondo dello spettacolo: cinema, televisione [...] propongono in continuazione un'idea di corpo privato della sua dignità, offeso nella sua integrità, esposto come una merce qualsiasi, espropriato trionfalmente del suo sentimento di sacralità. [...] la manipolazione e l'esposizione dei corpi viene mascherata dal discorso ambiguo della libertà e della seduzione, fa ormai parte del nostro vivere quotidiano. [...] Il corpo umano viene manipolato e allusivamente proposto alla vendita di sé; ovunque la dignità della persona venga offesa e umiliata.⁶

La vasta produzione letteraria e teatrale di Dacia Maraini è unificata da una critica veemente alle radici culturali misogine della società italiana, che ella espone attraverso l'analisi del 'male al femminile' (il trauma subito e l'autodistruzione). L'autrice smaschera le strutture di oppressione, dalla 'ripugnanza delle donne per il quotidiano' e l'alienazione dai ruoli domestici, fino all'"amore vampiro", in cui l'uomo sfrutta costantemente il talento e l'identità della donna (manifestato nella rinuncia alla carriera). Maraini simboleggia la lotta per la libertà attraverso temi come la 'chiusura dei manicomii' (che rappresenta l'imperativo di liberare il corpo e la mente della donna dalla reclusione sociale). Dando voce a personaggi⁷ che sono vittime o carnefici, l'autrice traccia un panorama di sofferenza, battaglia e vitalità, denunciando un sistema che insiste nel relegare la donna ai margini.

Il teatro della Maraini oscilla fra la denuncia, l'indignazione e il distacco critico. Nella maggior parte della sua produzione teatrale, Maraini denuncia uno dei mali più subdoli: la violenza sulle donne; donne che si sentono ancora prigionieri della discriminazione storica e familiare. Delle volte la trama delle sue opere teatrali è basata su fatti presi dalla cronaca, altre volte è del tutto immaginaria; in entrambi i casi, il lettore è spinto a guardare dall'interno cosa succede e a cercare di capire cos'è e com'è trasversale la violenza contro le donne.⁸ E questa è una delle cose che distingue Maraini da tante altre scrittrici; cioè che lei è riuscita a dare voce a personaggi femminili di grande approfondimento psicologico e con argomenti che ancor'oggi sono considerati tabù o vengono censurati.

⁶ D. MARAINI, *Ho sognato una stazione. Gli affetti, i valori, le passioni. Conversazione con Paolo di Paolo*, Roma, Minimum Fax, 2005, 104-106.

⁷ Il neologismo 'personaggia' è stato coniato dalle storiche della Società italiana delle letterate (SIL) in occasione del convegno *Io sono molte. L'invenzione delle personage*, svoltosi a Genova il 20 novembre 2011, per il quale si rimanda al sito ufficiale www.societadelleletterate.it. Come scritto da Morelli, «soluzione provocatoria, e grammaticalmente lecita, alle locuzioni 'personaggi femminili' e 'personaggi donna' in cui la lingua italiana inciampa spesso, il neologismo vuole rendere omaggio alle poliedriche protagoniste di cui è ricca la scrittura al femminile», M. MORELLI, *Introduzione. Le donne e il teatro in Italia*, «Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti», ed. by M. Morelli, 18 (2019), 6-7, <https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/12689/11872> (ultima consultazione: 10/10/2025).

⁸ Ne ha trattato M.N. SALEM ABDELAZIZ, *La violenza contro le donne nel teatro di Dacia Maraini (studio nel Teatro Sociale)*, Tesi di dottorato, Dipartimento di Italianistica, Facoltà di Al-Alsun (Lingue), Università di Ain Shams, Il Cairo, 2017, 82, disponibile online: https://www.researchgate.net/profile/Mohamed_Naguib11/publication/322465902_La_violenza_contro_le_donne_nel_teatro_di_Dacia_Maraini_studio_nel_Teatro_Sociale/links/5a59d8baaca2727d6082a1df/La_violenza-contro-le-donne-nel-teatro-di-Dacia-Maraini-studio-nel-Teatro-Sociale.pdf (ultima consultazione: 10/10/2025).

La rappresentazione della prostituzione nella letteratura contemporanea è un tema di notevole rilevanza sociale e culturale. Il tema della prostituzione e dello sfruttamento minorile, in particolare, è affrontato con approcci molto diversi. In Brasile, Hilda Hilst ha toccato questo argomento con un approccio critico e provocatorio nel suo romanzo *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990). L'opera, pur descrivendo le fantasie sessuali di una bambina, è strutturata come una complessa allegoria: l'autrice utilizza lo *choe* e il disagio del lettore per criticare il mercato editoriale che premia il commercio (la pornografia) a discapito della vera arte. L'opera di Hilst, benché indiretta, ha suscitato notevoli polemiche, il che potrebbe aver influenzato la trattazione successiva del tema. In Italia, sembra che non ci siano molti testi che affrontano questo tema con tale forza, il che evidenzia un vuoto nel panorama teatrale. Fa eccezione la drammaturgia di Dacia Maraini. In *Passi Affrettati*, Maraini affronta la prostituzione minorile e la violenza in modo diretto e documentaristico, dando voce alle storie negate di donne e bambine violate. La sua drammaturgia si concentra sulle figure emarginate, combattive e vitali che lottano per l'emancipazione e l'affermazione della propria identità, e rifiutano di essere sconfitte.

Le personagge che popolano l'universo di Dacia Maraini sono figure tormentate, inquietanti e profondamente contraddittorie: sono vittime o carnefici, isolate, private della libertà, in conflitto con sé stesse e con il mondo. Attraversano tutte le classi sociali e tutti i contesti: eroine, artiste, religiose e laiche, aristocratiche e popolane. Le donne di Maraini sono forti e combattive: lottano, talvolta soccombono, ma non si arrendono mai. Attraverso i suoi testi, l'autrice unisce esplicitamente le «rivendicazioni del femminismo militante» alla sua attenzione verso le «categorie più deboli» e alla sua militanza «contro le disuguaglianze sociali».⁹

Nel giugno 1976 sarà rappresentata per la prima volta¹⁰ l'opera *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, scritta nel 1973, in cui Maraini presenta la prostituzione come un paradigma della condizione femminile all'interno del matrimonio, visto che il corpo della donna diverrebbe oggetto di scambio, assoggettato sempre e comunque al controllo maschile, che sia del protettore o del marito. Così come Pasolini, Maraini racconta la storia di queste 'ragazze di vita', ovvero donne che ricercano la propria soggettività attraverso la prostituzione: persegono, servendosi del proprio corpo, gli obiettivi dell'emancipazione e della denuncia della cultura maschilista nella società, mentre, d'altra parte, altre soccombono al potere degli uomini o credono di non avere altre opportunità di sopravvivenza.¹¹

La protagonista di *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, Manila, è laureata in lettere e filosofia e si prostituisce per libera scelta. Accoglie il suo cliente nella camera dell'appartamento che gestisce con le altre colleghe per evitare la presenza di un protettore. Composto interamente dal dialogo tra i due personaggi, questo atto unico mette in scena un rovesciamento dei ruoli canonici, con un uomo 'reificante'. Fin dalle prime battute Manila capovolge la dinamica di potere classica e amplia la natura contrattuale del rapporto: Manila, infatti, non si limita a delineare la transazione (lui paga, lei vende il suo corpo), ma manifesta un interesse attivo per il corpo e per la vita del cliente, trasformando il rapporto da meramente commerciale in una sfida intellettuale e fisica.

⁹ Come sottolineato da Sara Gallegati, Maraini affronta queste tematiche nei suoi romanzi e racconti (come in *Memorie di una ladra* e, in particolare, la raccolta di racconti *Buio*, che si concentra sulla violenza e l'abuso sui minori), confermando il suo impegno civile in tutti i generi letterari; cfr. S. GALLEGATI, *Corpo femminile e prostituzione in tre pièce di Dacia Maraini*: Dialogo di una prostituta con un suo cliente, Una casa di donne, Veronica, Meretrice e scrittrice, «altrelettere», 11 (2022), 1-27.

¹⁰ Le rappresentazioni iniziali, spesso sperimentali e con un forte carattere militante, avvennero in contesti parateatrali o in spazi alternativi (come cantine o centri sociali) a causa della natura eversiva e critica del testo. Una delle messe in scena più significative fu quella a cura del Collettivo Teatrale La Maddalena di Roma.

¹¹ Cfr. GALLEGATI, *Corpo femminile e prostituzione...*

MANILA: Allora ti spogli?
 CLIENTE: Non sono mica una donna!
 MANILA: No, lo vedo che tu hai il cazzo
 CLIENTE: Ma tu... tu chi diavolo sei?
 MANILA: Ho la gonna non vedi?
 CLIENTE: Sarai mica un travestito? Guarda che io con gli uomini non ci sto.
 MANILA: No scemo, sono una donna.
 CLIENTE: Mica le donne fanno così.
 MANILA: E come fanno?
 CLIENTE: Un po' di civetteria, di garbo, che ne so... scodinzolano, fanno le moine.
 MANILA: Io non scodinzolo perché non sono un cane. Spogliati!
 CLIENTE: Accidenti, ma così mi smonti, lo sai, mi smonti, mi smonti!
 MANILA: Levati la camicia così ti vedo.
 CLIENTE: Vedi che?
 MANILA: Vedo se hai un bel petto.
 CLIENTE: Ma scusa, sono io qui che compro sai, mica tu!
 MANILA: Certo che sei tu che compri. Ma a me piace guardare. Sono una guardona, io. Mi fai vedere il petto?¹²

L'argomento è tutt'oggi controverso, così come lo era negli anni Settanta, soprattutto considerando che il testo rappresentava una prostituta intelligente e colta, e che coinvolgeva anche lo sfondamento della quarta parete con un dibattito diretto con il pubblico. Questo richiama costantemente la struttura aperta del teatro d'intervento e di provocazione, in cui la protagonista esce dal suo ruolo per confrontarsi con il pubblico riguardo alla mercificazione del corpo:

MANILA: Silenzio.
 CLIENTE: (*suggerendo*) Ma che cavolo vuoi...
 MANILA: La so la parte. Stavo pensando cosa vuol dire: intendersene di prostitute. (*Rivolta a un uomo del pubblico*) Lei scusi se ne intende di prostitute? Ci è mai stato? Secondo lei una prostituta ha un comportamento speciale, riconoscibile? In che cosa consiste?
*Da qui, secondo le risposte del pubblico si dipana il dibattito che va interrotto dagli attori con le battute del testo per ricominciare la recita.*¹³

Manila è una prostituta al di fuori degli schemi convenzionali poiché ha ben chiaro cosa significhi la parola ‘libertà’: libertà di scegliere, di decidere, di desiderare. Il suo cliente è uno studente di Economia e Commercio appartenente alla borghesia degli anni Settanta: è un uomo pieno di inibizioni e tabù, che non si accontenta di comprare il corpo di Manila per qualche ora. Come nella gran parte della drammaturgia contemporanea, anche qui avviene un ribaltamento di potere dalla prima alla seconda parte, che nasce dalla violenza verbale (non fisica) rispettivamente di un personaggio nei confronti dell’altro. Infatti durante tutta la prima parte è Manila che tiene le redini della conversazione ‘smontando’ ogni fantasia del suo cliente. Dopo che l’atto sessuale si è consumato, la situazione si ribalta, ed è il cliente che, diventando sempre più aggressivo, usa violenza su Manila: cogliendo intenzionalmente una minima attrazione della donna nei suoi confronti, afferma di non volerla pagare per intero, proponendole poi addirittura di diventare il suo protettore. Il rapporto tra il cliente e la prostituta diventa emblematico di quello generale tra uomo e donna nella

¹² D. MARAINI, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente. Due donne di provincia. I sogni di Clitennestra*, Milano, BUR, 2001, 7.

¹³ Ivi, 1.

società maschilista, dove a detenere il potere è la parte maschile.¹⁴ Alla fine lui paga metà prezzo e se ne va.

CLIENTE: Ehi, Manila, che fai, dormi? Ma che razza di puttana sei, sempre distratta, sempre per i fatti tuoi!

MANILA: Ecco, io vorrei non avere bisogno del tuo corpo, di nessun corpo d'uomo.

CLIENTE: Tu hai bisogno di me, come io ho bisogno di te. Noi due dobbiamo metterci insieme, Manila, dobbiamo fare un accordo, è fatale.

MANILA: No, tu devi pagare. Non voglio fare accordi con te.

CLIENTE: Non ti piaccio?

MANILA: Si mi piaci, appunto. Quello è il tranello. Paga e vattene.

CLIENTE: Se pago chiudo con te, non capisci, e invece io voglio tenere tutto aperto, tutto aperto...

MANILA: Mi hai stufato. Paga!

CLIENTE: E come me lo imponi, eh amore mio? Come fai se io rifiuto, che fai? Chiama la polizia? O tiri fuori la pistola? Ma guardati un po', non hai statura, non hai muscoli, non hai fiato, non hai manco il cazzo, che vuoi fare? Io guarda, prendo la porta e me ne vado, ciao! Questo per dimostrarti che hai bisogno di un protettore. Se ci fossi io là fuori nessuno oserebbe trattarti in questo modo, capisci?

[...]

MANILA: Non fare l'idiota. E pagami quello che devi. Non parlavi di ordine prima, di moralità? E allora comincia col rispettare i patti.

CLIENTE: La moralità consisterebbe nell'eliminare la prostituzione. Strutture nuove per una nuova convivenza civile! Tiè, ti do la metà. Il resto la prossima volta. Ciao, amore!

Manila si affaccia sulla porta e chiama a gran voce.

MANILA: Anna! Carmela! Marina! Non ha pagato. Se ne sta andando.

*Si sente un gran trambusto fuori. Urla. Botte. La voce di lui che protesta. E poi un vagito. Manila va a prendere suo figlio e lo porta in braccio. Si siede e canta.*¹⁵

Non era, dunque, la prostituta l'oggetto della storia, ma il soggetto pensante. Manila, infatti, non si spoglia, non si propone come la bella perduta, cattiva o buona, ma come un corpo messo in vendita dalla stessa proprietaria di quel bene.

MANILA: Be' che fai non ti spogli?

CLIENTE: I patti sono che io prendo e tu ti fai prendere.

MANILA: No, tu compri e io vendo, niente di più.

CLIENTE: Ma che cosa?

MANILA: La mia fica.

CLIENTE: E tu non pronunciare quella parola, per favore!

MANILA: Perché ti fa schifo?

CLIENTE: Davanti a me per favore, guarda, davanti a me non dirla, mi fa senso. Manchi di rispetto verso il tuo corpo.

MANILA: Ma che cavolo ti prende, siamo in commercio, no?¹⁶

La natura contrattuale del rapporto è stata quindi definita esplicitamente fin dalle prime battute, fissando il terreno di scontro ideologico della *pièce*. Di fronte al tentativo eufemistico del Cliente di innalzare la transazione a una forma di ‘presa’ (prendo e tu ti fai prendere), Manila ribadisce con lucidità il contratto puramente commerciale: «tu compri e io vendo, niente di più».¹⁷

¹⁴ Cfr. *Dialogo di una prostituta con un suo cliente – Spettacolo e storia. E-Performance.tv*, disponibile su <https://www.e-performance.tv/2013/09/dialogo-di-una-prostituta-con-un-solo.html> (ultima consultazione: 10/10/2025).

¹⁵ MARAINI, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente...*, 30-31.

¹⁶ Ivi, 8.

¹⁷ *Ibidem*.

Questo scambio innesca immediatamente il conflitto sulla linguistica del corpo. Il Cliente tenta di imporre una moralità borghese e un tabù linguistico, scandalizzato dalla parola – «fica» – usata da Manila per definire l’organo sessuale; accusa la donna di mancare di rispetto verso il proprio corpo. Manila, tuttavia, rifiuta categoricamente questa imposizione, riportando il Cliente alla realtà: «siamo in commercio, no?». Il dialogo, quindi, non riguarda solo il denaro o il sesso, ma la battaglia per il controllo della parola e della soggettività femminile. La prostituta usa la razionalità del mercato e la trasparenza del linguaggio esplicito come arma per smascherare l’ipocrisia del Cliente.

Manila si vende consapevolmente perché ha un figlio e ha bisogno di soldi, ma sa bene quello che fa e rivendica la libertà della propria scelta. Il ruolo della donna nella società è così riassunto da Manila: «Una donna può solo scegliere se prostituirsi in pubblico o in privato».¹⁸ Succede, però, che le capitì un cliente giovane e bello, nel pieno della sua freschezza sessuale. E qui viene fuori la sua parte umana, di fragilità e desiderio. Una donna estremamente sensibile e colta ma, soprattutto, capace di amare. Manila, dunque, riducendo tutto al livello di scambio, rifiutandosi di ‘fare la sua parte’, reificando apertamente il proprio corpo sessuato, distrugge il mito della donna ‘preda’ del maschio, oggetto di conquista e dominio. Attraverso il linguaggio di Manila, che nella sua cruda schiettezza smentisce il codice di convenienza usato dall’uomo, la situazione drammatica acquista una sua perversa comicità.

La prostituzione, in quanto scelta consapevole di Manila, si configura in *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* come mezzo espressivo ideale per un’opera di denuncia e di innovazione nell’ambito del teatro femminista. Manila è un personaggio femminile ricco di contraddizioni, poiché la sua presunta libertà è, in realtà, un’illusione critica. Da una parte, la protagonista crede fermamente di esercitare la sua libertà e la sua autonomia sessuale vendendo il proprio corpo; dall’altra, l’opera svela che questa ‘scelta’ è, in verità, una coercizione strutturale: Manila si trova costretta a vendere il proprio corpo per sopravvivere e per sfuggire a forme di oppressione maschile – come l’istituzione del matrimonio –, dimostrando che la sua libertà è profondamente limitata dalle necessità economiche della società patriarcale. Ritiene di aver preso consapevolmente la decisione di sottrarsi all’asservimento e all’inganno dell’amore e del matrimonio, ma nella realtà si rende conto di non riuscire ad oggettivare il suo cliente e a limitare il suo coinvolgimento emotivo, né a ridursi a un semplice oggetto per il piacere erotico fine a sé stesso. Questo soggetto continuerà ad interessare Maraini, che anche più tardi, nel 1991, ripropone il tema della trasgressione sessuale nella commedia *Veronica Franco, meretrice e scrittrice*, esplorando e raffinando, in questo personaggio inquietante della storia italiana, l’apparente contraddizione tra scrittura e prostituzione. Come Manila, Veronica Franco sceglie di prostituirsi e, anche se in un’altra epoca, ciò che emerge è il ritratto di una donna originale, nota per la sua intelligenza e per la sua sincerità, doti che le permetteranno di superare le ristrettezze e i pregiudizi del suo tempo.

Nel 1991 Maraini presenta la sua interpretazione della celebre poetessa veneziana del Cinquecento Veronica Franco in una *pièce* divisa in due atti, presentata per la prima volta al Festival di Taormina. Nata a Venezia nel 1546 e introdotta dalla madre al mestiere di cortigiana, Franco occupa all’interno della città lagunare una posizione particolare, sia in virtù del suo ruolo di meretrice, sia per quell’attività letteraria che la colloca fra i nomi illustri del petrarchismo cinquecentesco: Gaspara Stampa, Tullia d’Aragona, Veronica Gambara, Vittoria Colonna, Chiara Matraini, Laura Terracina fino a Isabella Morra. Ciò che affascina Dacia Maraini è l’elemento emblematico di una figura che

¹⁸ Ivi, 15.

coltiva la scrittura e la prostituzione contemporaneamente.¹⁹ La Veronica di Maraini ripropone pertanto alcune manie mascoline, come l'episodio di Enrico III che desidera il seno della cortigiana per berne il latte:

ENRICO III: Sapete che quando ero piccolo la nutrice mi faceva assaggiare il latte che toccava a mio fratello, anzi al mio fratellastro. [...] Posso provare il vostro latte signora Veronica, vi morderei un poco il seno, solo un poco, ma giuro, non vi farei un briciole di male.²⁰

Veronica non sfugge a questa sorte contraddittoria: se da una parte ci mostra una raffinata ostentazione di libertà, dall'altra si percepisce una ribadita schiavitù sessuale.

ENRICO: Posso baciare la mano alla regina di Venezia...

VERONICA: Mi bacerete un piede? Marco Vernier mi ha detto che voi, da grande sovrano quale siete mi bacerete un piede in segno di rispetto.

ENRICO: Perché no? Vi bacerò un piede in segno di umiltà... Un re può ben inchinarsi di fronte alla bellezza e alla sapienza femminile.

Si inchina a baciare il piede di Veronica. E poi fa per abbracciarla.

VERONICA: Come siete frettoloso maestà... Non conoscete le delizie dell'attesa... La sera è appena cominciata. Prima mi ascolterete cantare e poi balleremo insieme. E se i nostri corpi faranno le fusa come i gatti, allora forse...²¹

Come meretrice, infatti, Veronica Franco si trova ai margini della società e soggetta a regole restrittive, come ad esempio l'obbligo di abitare nella zona di Rialto, girando, come ha spiegato Maraini in un suo intervento, «per la città con un fiocco giallo sul petto, come gli ebrei durante il Nazismo».²² Paradossalmente Veronica, pur costretta a rispettare le limitazioni dell'epoca, si sente una regina, «Una donna forte della sua 'educata' sensibilità, della sua 'coltivata' sensualità, della sua 'consapevole' intelligenza erotica».²³

ENRICO: Sapete, già sento di amarvi pazzamente. Verrete con me a Parigi?

VERONICA: Preferisco stare a Venezia a fare la cortigiana. Ne hanno fatte tante di leggi contro di noi: l'obbligo di uscire col fiocco giallo al petto, l'obbligo di abitare nella zona del Rialto e la proibizione di entrare in chiesa la domenica... Ma le leggi sapete, nessuna le pratica. Una cortigiana a Venezia è come una regina...²⁴

Maraini ha immaginato Veronica come una donna che ha amato i suoi clienti. Però, anche sapendo che faceva parte di un gioco, la colpisce, per esempio, la non gelosia di Marco, che pur essendo il più amato, la offre al Re Enrico III di Francia di passaggio a Venezia. Questo chiarimento metodologico è cruciale per la Maraini: esso serve a distanziare la *pièce* dalla mera cronaca storica e a indirizzare l'attenzione sulla valenza allegorica e sul dibattito etico del testo:

¹⁹ C. MESSINA, *Scrittrici del Rinascimento in scena: il teatro di Dacia Maraini*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri-V. Di Iasio-P. Pecci-E. Pietrobon-F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, disponibile online: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-degli-italiani-4-i-letterati-e-la-scena/Messina.pdf> (ultima consultazione: 12/09/2025).

²⁰ D. MARAINI, *Veronica, meretrice e scrittrice*, Bompiani, Milano, 1992, 31.

²¹ Ivi, 36-37.

²² D. MARAINI, *Il mio teatro e il 'dialogo' nel romanzo*, in «Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali», 1 (1998), 11.

²³ EAD, *Introduzione a EAD., Veronica, meretrice e scrittrice*, Milano, Bompiani, 1992, 8.

²⁴ Ivi, 36.

MARCO: Conoscete il grande Enrico III di Valois?

VERONICA: Come faccio a conoscerlo, non ho visto neanche il suo ritratto!

MARCO: Ha deciso...

VERONICA: Di fare la guerra a Venezia?

MARCO: Ha deciso di venire a trovare voi Veronica Franco, la più sapiente, la più elegante, la più straordinaria cortigiana di Venezia per passare una notte con voi...

VERONICA: E chi gli ha dato il consiglio di venire da me? Voi scommetto...

MARCO: È vero, gli ho parlato di voi e si è incuriosito... Vi rendete conto del grande onore che vi viene da questa visita? Dovete cominciare subito a preparare la casa, che risplenda come una reggia...²⁵

Quindi, è dato per scontato che, nonostante i rituali d'amore, nonostante le belle parole, i bei gesti, il piacere delle notti, da una parte c'è un corpo che non si appartiene e quindi più è disponibile e meno dispone di sé, dall'altra c'è un uomo che per quanto sofferente d'amore non può rispettare la sua innamorata fuori dai confini di una permissiva tolleranza sociale; questo significa che l'amore dell'uomo non è incondizionato, ma circoscritto al suo privilegio maschile. Marco, pur dichiarando amore, non è disposto a riconoscere in Veronica uno *status* di uguaglianza sociale e morale. Egli può amare la cortigiana solo finché lei rimane una figura al di fuori dei confini sociali (come il matrimonio) e finché la sua sessualità è considerata una merce socialmente tollerata. Il suo affetto, quindi, non sfida la gerarchia patriarcale, ma vi si adatta perfettamente, dimostrando che, in ultima analisi, l'uomo non può concedere rispetto duraturo a una donna che non è la sua sposa o che non accetta il controllo maschile.

VERONICA: Non dicevate di amarmi?

MARCO: Vi amo infatti.

VERONICA: E mi consegnate con gioia nelle mani di un altro.

MARCO: Un altro! È il re di Francia!

VERONICA: Ma un moto piccolo piccolo...

MARCO: Non stimo la gelosia Veronica. È stupida.

VERONICA: È un segno d'amore.

MARCO: Niente affatto. Ci sono dei gelosi marci che non amano affatto. Anzi direi che meno si ama e più si è gelosi. L'amore vero presuppone dedizione, distacco e la voglia che l'altro stia bene sia felice a prescindere dal dolore che può darci.

VERONICA: Quanta saggezza! Ma dove le avete ricavate queste teorie sulla gelosia?²⁶

È interessante notare che Maraini dà alle sue personagge – le prostitute – un'immagine ben diversa di quella che si coglie nei libri e sui giornali. Sono donne libere, colte: al di là della distanza cronologica, Manila si è laureata in Lettere e Veronica, pur nata come prostituta di strada, attraverso la sua curiosità e i suoi studi diventa poetessa raffinata e riesce ad aprire un salotto frequentato dalla migliore società veneziana. Maraini presenta la donna come un simbolo di consapevolezza delle proprie scelte, coraggiosa e determinata nella difesa del proprio talento di scrittrice e della propria bellezza, che diventa un mezzo per ottenere rispetto anziché essere solo un'arma di seduzione. Il personaggio della prostituta Veronica possiede un forte e chiaro senso morale, che applica con fermezza anche nelle situazioni in cui sarebbe facile cadere nella dissolutezza, come nell'episodio con il precettore Vannitelli, al quale non perdonava di aver corrotto l'animo del figlio e non si concederà a nessun costo, neanche se fosse l'ultimo uomo al mondo.

²⁵ MARAINI, *Introduzione...*, 29-30.

²⁶ Ivi, 30.

Zena è un altro dramma che si sviluppa intorno a due protagonisti con lo stesso nome, appartenenti a due epoche diverse: il Cinquecento con Zena Lamello (1512) e la metà degli anni Settanta del Novecento con Zena Mondovì (1975). Attraverso la *pièce*, Maraini realizza un confronto storico che trasporta contemporaneamente il lettore nell'epoca della caccia alle streghe e nella Roma contemporanea del 1975.

Zena Lamello è una vedova madre di epoca cinquecentesca che, come molte altre donne del suo villaggio, possiede la conoscenza della medicina popolare: agisce come guaritrice e ostetrica, creando rimedi per vari disturbi, anche se non sempre efficaci. Questo sapere le è stato trasmesso dalla sua nonna materna prima che venisse condannata al rogo. Per i suoi servizi richiede pochi soldi. Viene accusata di stregoneria,²⁷ e di essere seguace della Signora del Gioco, una figura simile a Satana al femminile. L'altra protagonista di questa commedia è Zena Mondovì, una giovane romana del Novecento di 19 anni, che viene brutalmente violentata da cinque ragazzi e successivamente processata e condannata:²⁸

GIUDICE. L'imputata dichiara che non era vergine, che usciva da sola all'insaputa dei genitori, che ha accettato spontaneamente di salire sull'auto dei presunti assalitori, che ha fatto di tutto per sedurre i giovani ed eccitarli al fatto che teneva le gambe aperte, che era eccitata e ha goduto [...]. I giovani denunciati per violenza carnale qui presenti [...] sono assolti per non aver commesso il fatto. L'imputata è condannata a due mesi di reclusione per offesa alla Corte e comportamento osceno in luogo pubblico. Provvisoriamente, dato il suo evidente stato di alterazione psichica, sarà inviata alla clinica neurologica di stato in osservazione. La seduta è tolta.²⁹

Dal momento che il suo atteggiamento viene considerato fuori dal comune, Zena Mondovì sarà quindi rinchiusa in un manicomio sotto la cura di uno psichiatra, il 'sacerdote' della moderna scienza della motivazione umana: sottoposta a elettroshock, morirà di denutrizione e stenti.

D'altra parte, una analogia più significativa mette le due Zena sullo stesso piano, nonostante le vicende accadano in tempi diversi. Zena Lamello viene accusata di stregoneria e bruciata viva perché ha violato le regole della Chiesa:

ZENA. Mangiavamo di tutto, pure i bambini. Li prendevamo nel letto mentre dormivano, gli succhiavamo il sangue dalle mani e dai piedi, poi gli tiravamo fuori il cuore dal petto, lo cucinavamo e lo mangiavamo. Dopo avere mangiato e bevuto a sazietà, li ricucivamo e li rimandavamo a casa. La mattina dopo essi si svegliavano sani e interi. Questa è la volontà del diabolico nostro amico [...].³⁰

ZENA. Non volevo pagarmi l'avvocato. Tanto lo sanno che chi finisce in mano all'Inquisizione non esce vivo.³¹

²⁷ Ciò che si può notare è che sia Veronica Franco che Zena condividono la similitudine dell'accusa di stregoneria e dell'interrogatorio dell'inquisizione. Tuttavia, per ragioni di spazio, non affronteremo l'argomento in questo articolo. In tale prospettiva, la studiosa Sara Gallegati afferma: «La donna-strega, infatti, è secondo l'autrice uno dei simboli dell'emancipazione femminile dalla sudditanza maschile. Quella della strega è un'immagine utilizzata dalla cultura maschilista per relegare la donna ai margini della società, ponendola come figura del "male" in contrapposizione a quella del "bene", incarnata dall'uomo», GALLEGATI, *Corpo femminile e prostituzione...*, 23.

²⁸ Nel luglio del 2023 a Palermo è accaduto un fatto di cronaca analogo, che ha avuto risonanza sui giornali: una giovane è stata violentata da cinque uomini, anche lei all'età di 19 anni.

²⁹ D. MARAINI, *I sogni di Clitennestra e altre commedie*, Bompiani, Milano, 1981, 110.

³⁰ Ivi, 141.

³¹ Ivi, 128.

Zena Mondovì, invece, viene rinchiusa in manicomio perché viene considerata pervertita, indemoniata, cattiva e malvagia dalla società. Maraini ribadisce: «Il controllo sul corpo delle donne è sempre stato la maggior preoccupazione di ogni potere, laico o religioso che sia. Lo è ancora, anche se in forme meno evidenti».³²

Le due eroine andranno incontro a una morte prematura, l'una sul rogo, l'altra per denutrizione e di stenti. Alla fine del dramma, una voce neutra che, come afferma Maraini, «ha più la funzione di una didascalia storica»,³³ racconta la morte delle due protagoniste. Come è stato rilevato, le due Zena

pur restando convinte della *propria* innocenza fino all'ultimo, cedono al volere del più forte. Un intenso legame di sofferenza riflette l'angoscia della loro solitudine. L'amicizia tra donne torna in scena come unico antidoto, rappresentando un'ancora di salvezza e un punto di partenza per una nuova consapevolezza collettiva. I rapporti tra queste donne orgogliose e combattive, che superano il limite del tempo proiettandosi verso il futuro, sono un chiaro elemento femminista nella commedia, che costruisce una visione positiva per il futuro della donna. La commedia sottolinea il potere del raduno delle donne di fronte alla paura dell'ortodossia maschile di affrontarle. Pertanto, il raduno delle donne in questo contesto è visto come un segno positivo di unità femminile. Questa solidarietà tra donne rappresenta per Maraini un momento di slancio per il rinnovamento e il potenziamento del ruolo femminile.³⁴

Il silenzio imposto alle donne nella storia letteraria, sia come voci narranti che come protagoniste attive nei romanzi, è un tema centrale nelle opere di Maraini. Tuttavia, definirla semplicemente un'autrice femminista rischierebbe di limitarne la portata, poiché Maraini si identifica meglio come una scrittrice dalla parte delle donne, non necessariamente femminista.³⁵ Attraverso i suoi testi, Maraini evidenzia la rivoluzione silenziosa delle donne,³⁶ che, dopo secoli di oppressione, stanno finalmente prendendo consapevolezza della propria forza interiore e del potenziale di cambiamento del proprio destino.

Nelle sue opere teatrali, meno conosciute di quelle narrative ma altrettanto significative, Maraini dà voce a tutte le donne ignorate e svalutate per secoli. Concede alle sue eroine la libertà di scelta e cerca di educare la società a considerare le donne non solo come oggetti, ma come individui capaci di trasformare il proprio destino. Leggendo i suoi testi, ho compreso quanto sia importante affrontare e divulgare argomenti considerati tabù, rifiutando gli stereotipi imposti dai media e dalla mentalità maschilista, per perseguire una vera parità anche nel mondo letterario. Perché Maraini dovrebbe essere inclusa nel nuovo canone letterario? Utilizzo le sue stesse parole per rispondere: «fare teatro significa superare una paura profonda, restituendo la voce a un silenzio primordiale che minaccia ancora i nostri sogni infantili».³⁷

³² D. MARAINI-E. MURRALI, *Il sogno del teatro. Cronaca di una passione*, prefazione di D. Fo, Milano, Rizzoli, 2013, 44.

³³ D. MARAINI, *Zena*, in EAD., *I sogni di Clitennestra...*, 146-147.

³⁴ SALEM ABDELAZIZ, *La violenza contro le donne nel teatro di Dacia Maraini...*, 160.

³⁵ L'autodefinizione di Maraini come scrittrice dalla parte delle donne, piuttosto che rigidamente femminista, è di cruciale importanza. Essa segnala la sua preferenza per un'adesione all'etica femminile e alla difesa delle categorie più deboli e marginalizzate (come le prostitute e le vittime di violenza), distaccandosi dall'etichetta rigida del femminismo militante della prima ora, spesso percepito come troppo ideologico. La sua posizione enfatizza il contenuto etico e sociale della sua opera, che si concentra sulle donne come soggetto storico e non solo politico.

³⁶ Ne ha trattato G. ZANETTI, *Una rivoluzione silenziosa. Madri, figlie e donne nella produzione di Dacia Maraini*, Tesi di Laurea, Università Ca' Foscari, a.a. 2017/2018, <https://unitesi.unive.it/retrieve/6a79694e-7944-4eb9-a713-571984be4b82/846580-1223963.pdf> (ultima consultazione: 10/10/2025).

³⁷ MARAINI-MURALLI, *Il sogno del teatro...*, V.

La Medea di Maricla Boggio. Lo smascheramento della tradizione a partire dall'autocoscienza

Il saggio analizza la Medea (1981) di Maricla Boggio, riscrittura originale che mette in discussione il canone letterario a partire da un percorso autocoscienziale e femminista. Per la drammaturga riscrivere il mito significa compiere un'azione di sovversione politica della tradizione a partire da sé. Mediante un gioco di maschere e di smascheramenti testuali, Boggio riprende la tradizione classica e la ribalta sapientemente, giacché Medea è capace di superare la sua 'ferita narcisistica' e di non uccidere i figli. L'obiettivo dell'indagine è analizzare la partitura drammaturgica (soprattutto le didascalie e i monologhi) a partire da una prospettiva incrociata che coinvolge femminismo, teorie teatrali e studi sul canone e sul mito.

1. Introduzione

Maricla Boggio è sicuramente una delle figure più rilevanti della scena femminista italiana del Novecento, testimone privilegiata di un'epoca che vede le donne appropriarsi del teatro. Nata nel 1937, diviene giornalista, critica teatrale e poi docente e drammaturga.¹ A partire da una forte vocazione civile e politica, l'obiettivo del suo teatro non è solo denunciare, ma anche indicare una strada per l'emancipazione delle donne in piena effervesenza post-Sessantotto.² Boggio è la fondatrice con Dacia Maraini e Edith Bruck del primo teatro femminista italiano della Maddalena, dal 1973 al 1989, e anche dell'Associazione teatrale *Isabella Andreini*, negli anni Novanta.

In questo saggio analizzo lo smascheramento della tradizione letteraria che Boggio realizza nella sua riscrittura di Medea del 1981. Il testo completo viene pubblicato sulla rivista *Ridotto* con il titolo *Medea. Monologo per attrice, con voci*.³ Si tratta di un dramma non molto studiato dalla critica, se non fosse per gli studi di Daniela Cavallaro,⁴ Milagro Martín-Clavijo⁵ e anche Elena Rossi Linganti.⁶

Lo scopo della mia analisi è mettere in risalto il sottile lavoro di erosione del canone presente nella partitura drammaturgica di Medea.

¹ Boggio è autrice di circa 70 testi teatrali. Si veda M. BOGGIO *Biografia. Approfondimento*, pubblicato sul sito *Maricla Boggio* [sito web], <http://www.mariclaboggio.it/pagine/schede/approfondimento.html> (ultima consultazione: 02/04/2024). È stata docente di recitazione, teorie e tecniche delle interpretazioni e drammaturgia presso l'Accademia d'Arte drammatica.

² M. BOGGIO, *Prima della Isabella. Il sessantotto*, in *Le Isabelle. Dal teatro della Maddalena alla Isabella Andreini*, a cura di M. Boggio, Roma, Besa, 1995, vol. I, 9-16: 9. Riferendosi al teatro delle donne Boggio afferma che: «Negli anni intorno al Sessantotto il teatro subì parecchi scossoni; [...] si inserì un teatro 'altro' ».

³ M. BOGGIO, *Medea. Monologo per attrice, con voci*, «Ridotto», 1-2 (1981), 80-100. Tuttavia in questo saggio ho utilizzato: M. BOGGIO, *Medea* (1981), pubblicato sul sito *Maricla Boggio* al link: http://www.mariclaboggio.it/pagine/schede/medea_testo.html (ultima consultazione: 04/04/2024).

⁴ D. CAVALLARO, *A New Role Model for the Betrayed Woman: 'Medea' by Maricla Boggio*, «Text & Presentation. Journal of the Comparative Drama Conference», 15 (1994), 19-23; EAD., *Fragments of myth: Maricla Boggio's 'Greek tragedies'*, «Spunti e Ricerche» 25 (2010), 102-115; EAD., *Giving Birth to a New Woman: Italian Women Playwrights' Revisions of Medea*, in *Unbinding Medea. Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*, a cura di H. Bartel-A. Simon, London, Legenda, 2010, 195-208.

⁵ M. MARTÍN CLAVIJO, *Il mito me lo porto dentro*, in *Repensar o feminino em contexto lusófono e italiano/ Ripensare il femminile in ambito lusófono e italiano*, a cura di D. Ricci- F.M. Da Silva- L. Apa et al., Lisbona, CLEPUL, 2017, 351-365; M. MARTÍN CLAVIJO, *La ampliación del canon literario y la revisión del mito desde el feminismo: Medea y Fedra de Maricla Boggio*, in *Investigación e intervención didáctica en Lengua y Literatura*, a cura di C. E. Peragón López, Ediciones Octaedro, Barcelona, 2023, 59-69.

⁶ E. ROSSI LINGUANTI, 'Addio ricordi ingombranti': l'interazione con i modelli nella *Medea* di Maricla Boggio, «Dioniso. Rivista di Studi sul Teatro Antico», 7 (2017), 219-238.

È ormai molto ampia e ramificata la critica letteraria di stampo femminista che ha messo in discussione la trasmissione del canone letterario.⁷ In un saggio su questo argomento, Maria Serena Sapegno si sofferma sul concetto di tradizione dominante:

Poiché sappiamo bene, e non è certo una novità, che la tradizione dominante, in quanto dominante, è anche dentro di noi e domina anche noi, nel senso specifico che costituisce una parte significativa del nostro modo di leggere e di capire il mondo. Allora mi pare che essa debba essere, più di quanto non sia, oggetto di studio dai punti di vista delle donne, vada cioè studiata e smontata nella sua struttura profonda per mostrare come ha dominato, come ha escluso, come ha impedito che si formasse, come ha messo a tacere, cosa ha scelto e cosa ha rifiutato.⁸

Tale definizione rivela una visione psicoanalitica del canone introiettato nell'immaginario individuale e in quello collettivo. Si potrebbe dire che, nella sua riscrittura del mito, Boggio abbia la stessa visione profonda del canone.

Un tratto peculiare della *Medea* è la ripresa della tradizione mediante un'intertestualità esplicita che mostra i meccanismi di citazione in maniera diretta e cosciente. La drammaturga riprende esplicitamente frammenti di celebri riscritture del mito e, allo stesso tempo, ribalta la tradizione dominante. Inoltre si tratta di un testo plurilingue, nel quale la citazione dei frammenti avviene nelle lingue originali. In mezzo ai frammenti classici citati, Boggio lascia emergere la sua Medea di stampo femminista che sembra vivere a cavallo fra gli anni Settanta e gli anni Ottanta. Nell'operazione di riscrittura e ricucitura del testo, le didascalie svolgono un ruolo fondamentale poiché contribuiscono a far emergere il percorso di autocoscienza della protagonista. Tali didascalie formano un sottotesto ricchissimo: da una parte, hanno lo scopo di intrecciare tutti i riferimenti intertestuali in un'unica cornice; dall'altra, descrivono, spesso in maniera poetica, il percorso del personaggio rispetto alla tradizione. Sono proprio queste indicazioni di scena che forniscono la chiave di lettura per comprendere a fondo il dramma.

Nella sua riscrittura, Maricla Boggio riprende il pensiero della differenza sessuale e il femminismo di Carla Lonzi, una delle pensatrici chiave della seconda ondata femminista.⁹ Non a caso Milagro Martín Clavijo afferma che «dietro le battute della Medea della Boggio si sentono con forza le idee espresse da Carla Lonzi, femminista teorica dell'autocoscienza e delle differenze sessuali fra femminile e maschile».¹⁰ Nei suoi scritti, Lonzi decostruisce il pensiero fallologocentrico a partire da una nuova epistemologia basata sull'autocoscienza e sul confronto necessario con l'altra per smantellare il patriarcato. Allo stesso modo, la Medea di Boggio punta sull'emancipazione della donna basata sulla differenza sessuale. Inoltre il testo si spinge oltre, verso una visione utopica del personaggio classico che non uccide né i figli né l'amante del marito ed è in grado di partire da sé per riprendere in mano la sua vita.¹¹

⁷ Sul complesso rapporto fra canone e femminismo, rimando a *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile*, a cura di A. Crispino, Roma, manifestolibri, 2003.

⁸ M.S. SAPEGNO, *Uno sguardo di genere su canone e tradizione*, in *Dentro/Fuori-Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a cura di A. Ronchetti-M.S. Sapegno, Ravenna, Longo, 2007, 13- 23: 21.

⁹ Lonzi è una figura centrale del femminismo italiano ed è autrice di due testi fondamentali: *Sputiamo su Hegel*, Roma, Scritti di Rivolta Femminile, 1970, e *La donna clitoridea e vaginale*, Roma, Scritti di Rivolta Femminile, 1971. Inoltre ha fatto parte del gruppo milanese di Rivolta femminile.

¹⁰ MARTÍN CLAVIJO, *Il mito me lo porto dentro...*, 359.

¹¹ Sul concetto del 'partire da sé' si veda A. BUTTARELLI, *Partire da sé confonde Creonte*, in *La sapienza di partire da sé*, a cura di Diotima, Napoli, Liguori, 1996, 101-118.

Il presente saggio mostra un'analisi del dramma che intreccia studi sulle donne, drammaturgia e studi sul canone e sul mito. L'indagine non entra nel merito dell'analisi delle citazioni intertestuali, lavoro svolto puntigliosamente dalla studiosa Rossi Linguanti. L'obiettivo è, invece, quello di analizzare il percorso autocoscienziale e femminista compiuto da Medea nelle didascalie e nei monologhi.

2. A partire dalla riscrittura del mito greco

Il Novecento è senza dubbio un secolo ricco di autrici che riscrivono il mito.¹² La studiosa Franca Angelini distingue due grandi filoni nel teatro delle donne: uno si occupa delle «rivisitazioni dei personaggi femminili e non solo femminili del passato, del mito, della tragedia, di altre forme culturali»¹³ e un altro, invece, dei temi della coppia e delle relazioni. Secondo Angelini, la «rivisitazione» della tradizione costituisce «il segno che c'è una specie di bisogno di andare a cercare le radici e di ricostruirle, perché sono perse, sparpagliate, ed è come se la scrittura per il teatro delle donne andasse a chiedere. A 'chiamare'. Un punto di origine per capire il presente, per fonderlo o per ri-fondarlo [...]».¹⁴

Pertanto rivisitare il mito significa interpellare il passato a partire dai problemi e dalle domande del presente. Nella sua introduzione al libro *Le Isabelle*, Boggio spiega il significato profondo della riscrittura rispetto al presente:

Nei miti della Grecia e nei personaggi della storia e della letteratura cercai le metafore di un vissuto che potesse parlare liberamente, senza incappare nelle limitazioni di un periodo ancora caldo.¹⁵

Maricla Boggio riscrive varie figure femminili della tragedia classica indagando il loro vissuto e la loro psicologia: oltre a *Medea*, vi sono anche *Antigone* del 1978 e *Fedra* del 1979.¹⁶ Nell'*Antigone* la tragedia della figlia di Edipo viene ambientata in un paese del Meridione; inoltre il testo mescola in un impasto originale l'italiano con il dialetto napoletano e siciliano. Nella *Fedra* prevale lo stesso procedimento di riscrittura messo in atto nella *Medea*: mediante una sovrapposizione di frammenti di testi classici e moderni. La Fedra di Boggio è una donna di classe bassa, che ha dovuto crescere un figlio non suo e del quale si invaghisce. Nelle sue riscritture Boggio mostra una notevole capacità di ribaltare le storie del mito in maniera originale cercando storie di donne contemporanee.¹⁷

Nel caso di Medea avviene un capovolgimento dei tratti specifici per i quali l'eroina tragica è divenuta celebre. Nella versione più conosciuta del mito, si narra che Medea sedotta e abbandonata

¹² Sul valore della scrittura come 'revisione' della tradizione, rimando al saggio ormai classico: A. RICH, *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, «College English», 34 (1972), 18-30 (trad. it. di R. Mazzoni, *Quando noi morti ci destiamo: la scrittura come re-visione*, in *Segreti, silenzi e bugie*, Milano, La Tartaruga, 1982).

¹³ F. ANGELINI, *Intervista a F. Angelini di A.M. Sorbo*, in *Le Isabelle...*, vol. I, 89- 98: 97-98.

¹⁴ Ivi, 98.

¹⁵ BOGGIO, *Prima della Isabella ...*, 14.

¹⁶ Cfr. M. BOGGIO, *Antigone*, pubblicato sul sito Maricla Boggio al link: http://www.mariclaboggio.it/pagine/schede/antigone_testo.html (ultima consultazione: 05/03/2024); M. BOGGIO, *Fedra*, pubblicato sul sito Maricla Boggio al link: http://www.mariclaboggio.it/pagine/schede/fedra_testo.html (ultima consultazione: 05/03/2024). Ricordo anche che Maricla Boggio ha un'altra riscrittura, *Lo sguardo di Orfeo* (1992). Inoltre ha tradotto *Filotete* di Sofocle (2004) e le *Troiane* di Euripide (2006).

¹⁷ CAVALLARO, *Fragments of myth: Maricla Boggio's 'Greek tragedies'*...

da Giasone decide di uccidere sia l'amante sia i figli, frutto del loro matrimonio.¹⁸ Medea diviene la madre infanticida per antonomasia, per lo meno nella tradizione che va da Euripide a Pier Paolo Pasolini a Heiner Müller. Come afferma una delle più prestigiose studiose di mitologia greca Edith Hall: «*Medea is the first and perhaps the greatest of murder dramas*».¹⁹ A causa della sua storia tragica costituisce il simbolo di una diversità irriducibile, giacché lei è la barbara, la straniera per antonomasia, e anche colei che è capace di uccidere i propri figli.

Si tratta di un mito molto riscritto in ambito femminista e che ha dato origine a diverse risoluzioni letterarie, fra le quali bisogna menzionare almeno quelle di Franca Rame e Christa Wolf. Nel monologo portato in scena da Franca Rame nel 1970, l'uccisione dei figli diviene necessaria per vendicare l'ingiustizia e poter far emergere la «donna nova».²⁰ Ancora una volta l'infanticidio costituisce una *conditio sine qua non* del personaggio di Medea che cerca la sua emancipazione dall'ineluttabile destino tragico e la trova ancora una volta nella decisione di separarsi dai figli dando loro la morte. Come vedremo, Boggio si sgancia da questa versione del mito e cerca una diversa emancipazione di Medea.

Un'altra riscrittura celebre è quella del 1996 di Christa Wolf *Medea. Voci*,²¹ romanzo posteriore al dramma di Boggio e che ricorda da subito il sottotitolo *Monologo per attrice, con voci*. Nel romanzo di Wolf vi è un'analogia importante con Boggio: la scrittrice tedesca scarta la versione di una Medea infanticida, tramandataci dalla tradizione euripidea, e recupera soprattutto fonti pre-euripidee che rifiutano l'infanticidio. Pertanto nel testo di Wolf, i figli non vengono uccisi dalla madre, ma dai cittadini di Corinto e Medea viene concepita come la depositaria di una cultura matriarcale.²² Prima ancora di Wolf, Boggio già aveva adottato una simile soluzione rinnegando l'immagine di Medea assassina e lasciando inoltre in vita i figli.

3. Analisi della *Medea* di Maricla Boggio

¹⁸ La versione più conosciuta narra che Medea è la figlia di Eete, re della Colchide. Dopo aver conosciuto Giasone, decide di abbandonare la sua famiglia e di aiutarlo nell'impresa di recuperare il vello d'oro. In seguito, una volta arrivati a Corinto, Giasone la abbandona per la figlia del re Creonte. Sedotta e abbandonata, uccide i figli avuti con Giasone. Medea è anche maga e sacerdotessa di Ecate. Sul mito di Medea si vedano almeno: *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, a cura di M. Bettini-G. Pucci, Torino, Einaudi, 2017; e anche *Medea in Performance 1500-2000*, a cura di E. Hall-F. Macintosh-O. Taplin, Oxford, Legenda, 2000. Per un'introduzione al mito di Medea nel Novecento rimando a M. FUSILLO, *Le barbarie di Medea: itinerari novecenteschi di un mito*, pubblicato sul sito Fondazione Inda, 2009, <https://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2009/05/1-fusillo.pdf>.

¹⁹ E. HALL, *Medea and the mind of the murderer*, in *Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*, a cura di H. Bartel-A. Simon, London, Legenda, 2010, 16-23: 23.

²⁰ D. FO-F. RAME, *Medea*, in D. FO, *Teatro*, a cura di F. Rame, Torino, Einaudi, 2000, 1014-1021. Non entro nel merito dell'autorialità del testo, a doppia firma, anche se Franca Rame è la curatrice e l'attrice che lo porta in scena. Secondo la studiosa Sabina Ciminari non è affatto casuale la vicinanza temporale fra la stesura di Medea di Franca Rame e Dario Fo e quella quattro anni dopo di Boggio: «Da un femminismo all'altro, da Milano a Roma – le capitali antagoniste del femminismo di quegli anni – il cammino di Medea continua» (S. CIMINARI, *Contro 'la legge de lu monno' (e l'ingratitudine): per un dialogo fra la Medea di Rame e Fo e i femminismi italiani degli anni Settanta*, «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts», 8 (2022), 270-289: 284). Inoltre per un'analisi comparata della Medea di Rame e Boggio si veda CAVALLARO, *Giving Birth to a New Woman...*, 195-208.

²¹ C. WOLF, *Medea. Voci*, Roma, e/o Edizioni, 2002 (trad. it. A. Raja, *Medea Stimmen*, München, Luchterhand, 1996).

²² C. WOLF, *Da Cassandra a Medea. Sollecitazioni e motivo per la rielaborazione di due figure mitologiche*, in *Christa Woolf, L'altra Medea*, a cura di M. Hochgesurz, Roma, edizioni e/o, 1999, 15-26: 23 (trad. it. G. Schiavoni, *Christa Wolf. Medea. Voraussetzungen zu einem Text. Mythos und Bild*, Berlin, Gerhard Janus Press, 1998).

Il dramma si basa su molteplici giochi intertestuali che imbastiscono una trama di rimandi continui fra poesia e prosa, fra passato e presente a partire da una contrapposizione di fondo fra la Medea del mito e quella attuale:

Nella prima parte del mio testo, compaiono varie Medee classiche che in un certo senso si contrappongono alla Medea di oggi. La Medea di oggi è invece una donna qualunque, una Medea qualunque. Come tale i suoi desideri e i suoi sentimenti sono al suo livello, lei vorrebbe liberarsi dalla schiavitù della casa, dalla sudditanza esclusiva del marito.²³

Maricla Boggio intreccia in un'unica tessitura vari fili letterari: Euripide e la sua tragedia omonima del 431 a.C.; la *Medea* di Seneca rappresentata fra il 61 e il 62 d.C.; quella francese di Pierre Corneille del 1635; l'opera lirica di Luigi Cherubini del 1797; la versione di Giovanni Battista Niccolini del 1810-1814 e anche quella di Jean Anouilh del 1946. In una sorta di *pastiche* postmoderno plurilingue e polifonico, vengono presentati vari frammenti in lingue diverse (italiano, greco, latino e francese): è come se Medea sentisse delle ‘voci’ diverse. Il dialogo letterario che si stabilisce fra gli autori del canone costituisce la base per lasciar emergere un personaggio nuovo in mezzo alle citazioni del mito. Nonostante non sia questo il contesto adeguato per parlare dell’allestimento del testo, vorrei menzionare una strategia utilizzata durante la prima messa in scena del regista Lorenzo Salvetti presso il Teatro Flaiano di Roma nel 1981: un nastro magnetico con una voce registrata riportava le citazioni tratte da diversi testi, mentre sul palco l’attrice Michela Caruso dialogava con queste voci.²⁴ Una tale messa in scena aveva l’obiettivo di mettere in evidenza la tensione esistente fra la Medea del mito e quella attuale.

Dietro l’operazione di voler presentare una Medea qualunque, vi è una sorta di prosciugamento dell’essenza tragica dei personaggi del mito. Riflettendo sulla tragedia come genere che ha veicolato e trasmesso l’ordine patriarcale, Cavallaro sottolinea che «tragedy, in particular, is one literary genre against which many women writers reacted».²⁵ Una tale presa di distanza dal tragico rivela la volontà implicita di Boggio di sostituire la poetica tragica con una prosa del quotidiano.²⁶

Il testo inizia su un lettino da psicoanalista, dove vi è soltanto una donna seduta. Nelle didascalie si dice che lo psicanalista non è presente ed è identificabile con il pubblico. In una sorta di teatro povero, l’autrice opta per il genere del monologo, genere caro a molte autrici perché permette di raccontare l’intimità del personaggio e di riscrivere la storia dalla parte di lei.²⁷ Il primo intertesto che compare è un canto tratto dalla *Medea* di Cherubini, sul «fiero duol» e sull’amore intenso della madre per i figli.

CANTO: Del fiero duol che il cor mi frange nulla mai vincerà l’orror!
O figli miei, o figli miei,

²³ Le parole sono tratte da un’intervista di chi scrive a Maricla Boggio, avvenuta il 7 dicembre 2023.

²⁴ Sullo spettacolo si vedano le recensioni: P.FAVARI, *Mito e coscienza di Medea moderna*, «Il Corriere della sera», 8 maggio 1981 e anche E. ZOCARO, *Medea moderna piena di ricordi*, «L’Ora di Palermo», 9 maggio 1981.

²⁵ CAVALLARO, *Giving birth to a New Woman...*, 195.

²⁶ In una recensione sulla Medea di Boggio del 1981, Ubaldo Soddu scrive: «Medea anni ’80 non uccide i figli [...]. Il tragico in quanto tale sembra bandito dalla scena contemporanea.», U. SODDU, *Medea di Maricla Boggio al Teatro Flaiano*, «Il Messaggero», 8 maggio 1981.

²⁷ La studiosa Rossi Linguanti sottolinea che «in generale l’autrice predilige i momenti monologici (da Euripide, Cherubini, Seneca, Corneille e Niccolini) e solo raramente inserisce brani che provengono da scambi dialogici (da Corneille una battuta del dialogo fra Medea e il messaggero, da Niccolini una battuta di Medea a Giasone, da Anouilh un intervento dal dialogo fra Medea e la nutrice e uno da quello fra Medea e Giasone)». ROSSI LINGUANTI, ‘Addio ricordi ingombranti’..., 236.

io v'amo tanto! Miei tesori!
E pensai di passarvi il cor

La musica e il canto si ripetono più volte. Medea vi è immersa, gli occhi enormi, tutta protesa ad ascoltare immedesimandosi.

La donna seduta si riscuote dalla fissità.

MEDEA: E solo adesso mi appare
quello che avrei potuto essere in passato...²⁸

In questo primo frammento si possono notare alcuni elementi che ricorrono in tutta la riscrittura: la citazione letteraria diretta, la didascalia estesa, il monologo. La Medea attuale è una donna che ha perso di vista se stessa a causa di una sorta di alienazione domestica. Lavora come sarta di biancheria intima e conduce una vita monotona e scialba, finché non inizia a interrogarsi sul suo esser donna e sulla sua differenza sessuale. A quel punto, il rapporto con il marito entra in crisi giacché le credenze dell'uomo vengono demolite:

Venne fuori che tutti i miti in cui aveva posto la sua sicurezza avevano subito un duro colpo dalla mia presa di coscienza. Il maschio madrone, il patriarca giudice assoluto ... tutto questo si afflosciò [...] perché io cucivo reggipetti fuori casa, e parlavo con altre donne di problemi uguali ai miei, di mariti uguali a lui, di desiderio d'amore diventato così grande da uscire dalle pareti domestiche per andare a conoscere il mondo.²⁹

L'indipendenza economica è fondamentale per la sua emancipazione; tuttavia è il «parlare con altre donne» che costituisce un punto di svolta. In tali parole vi è un riferimento implicito a un concetto chiave del femminismo degli anni Settanta: l'autocoscienza, concepita come processo di conoscenza di sé basato sulla condivisione con le altre.³⁰ La studiosa Cavallaro sottolinea il legame indissolubile che la Medea di Boggi stabilisce con le altre donne: «moreover, Boggi shows that the essential moments in Medea's 'conscientization' are connected to her relationship with other women».³¹ In quest'ottica, Cavallaro sottolinea che 'autocoscienza', ma anche 'affidamento' sono due parole chiavi del lessico di Boggio e che si relazionano strettamente con il femminismo degli anni Settanta.³² Il conoscere se stessa implica un processo di riconoscimento di sé nell'altra e, dunque, implica un 'affidarsi' all'altra donna, stabilendo alleanze umane e politiche.

È ormai ben noto che l'autocoscienza è una pratica diffusasi negli anni Settanta, nella seconda ondata del femminismo. Il termine viene introdotto da Carla Lonzi e indica un percorso di conoscenza di sé basato sull'autoscoperta e sulla relazione con l'altra donna. Secondo Lonzi, «l'autocoscienza di una è incompleta e si blocca se non ha riscontro nell'autocoscienza di un'altra».³³

In seguito vi è un altro riferimento al mito classico: Medea racconta che Giasone si innamora di una donna più giovane e sorge in lei un feroce desiderio di vendetta «come nella Medea greca». Compare la prima citazione in greco estratta dalla tragedia omonima di Euripide che viene

²⁸ BOGGIO, *Medea...*, s.p.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Nonostante Boggio non usi il termine «autocoscienza», ma «presa di coscienza» si riferisce alla pratica autocoscienziale come dimostrano i riferimenti al «parlare fra donne». Sul concetto di autocoscienza si veda M. FRAIRE, *Autocoscienza*, in *Lessico politico delle donne: teorie del femminismo*, Milano, Franco Angeli, 95- 108.

³¹ CAVALLARO, *Giving birth to a New Woman...*, 201.

³² *Ibidem*.

³³ C. LONZI, *Taci, anzi parla*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1978, 49.

riportata da una ‘voce’. Viene ripreso esattamente il passaggio in cui Medea si rivolge alle donne di Corinto, nel primo atto della tragedia euripidea:

VOCE: Korīntiai gūnāikes ... exéiton dòmon ... mè moi ti mèmpséste
MEDEA: (*febbre, come ricordando una parte antica, da ripescare nella memoria. Il classico ‘copione’*)
Donne di Corinto...
Questo fatto che non mi aspettavo...
questo fatto che si è abbattuto su di me...
ha distrutto la mia anima...³⁴

Nel riprendere il testo classico, viene utilizzata una strategia metateatrale, che mostra la rottura della finzione scenica. Proprio nelle didascalie Boggio sottolinea che il classico funziona come un «copione» cui attingere. In tale ottica l’ipotesto subisce un processo di distanziamento quasi brechtiano: viene ripreso, ma anche reinterpretato e quasi allontanato, giacché viene visto con gli occhi di una donna contemporanea che ha un’altra percezione dei fatti. Si tratta di un processo che permette di creare una distanza critica con il canone e di sottolineare il carattere fittizio della letteratura. In tal modo Boggio può riprendere varie Medee della tradizione e, allo stesso tempo, abbandonarle di volta in volta con l’obiettivo di rompere l’univocità del mito, concepito come un oggetto polisemico. Una tale riscrittura di Medea, fatta di riflessi e frammenti ricomposti in diversa sequenza, rimanda a un’estetica postmoderna che rispecchia il fallimento delle metnarrazioni.

Dopo la prima citazione dal greco, segue la didascalia che descrive il percorso dell’attrice di lasciare ‘emergere’ una nuova Medea (‘emergere’ è un verbo che ricorre spesso nelle didascalie).

Sfinita, Medea abbandona gli indumenti, è il flusso della memoria che si addentra nel profondo: avvolta nel telo che ricopre il letto, simile a un uovo, a un essere prenatale. Si aprirà poco per volta, come emergendo.³⁵

La partitura drammaturgica ripercorre finemente tutte le emozioni che Medea sente: dalla delusione al dolore, dall’ira all’odio. Sembra quasi che il personaggio stia vivendo uno stato di *trance*, nel quale compaiono le varie voci del mito di Medea, voci che sembrano venir fuori dal suo inconscio. In tal senso lo spazio teatrale diviene la rappresentazione dell’inconscio.

Subito dopo segue il frammento della tragedia di Seneca in latino con una Medea che indossa un peplo romano e si mostra capace di incantesimi e stregonerie pur di vendicarsi:

Medea si rialza dal lettino perduta in sensazioni legate ad un passato che la supera di millenni. Un sussurro di parole latine si avvicina fino a diventare frasi distinte.³⁶

VOCE: *Haec cum foemineo constitit in choro: unius facies praenitet ómnibus*
[...]
Serpi ...
sangue ...
cenere ...
veleni antichi ...
Per te offro un sacrificio solenne
sulla terra insanguinata.³⁷

³⁴ BOGGIO, *Medea...*, s.p.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

Dopo le voci in latino che riportano alla cruenta e feroce Medea senecana, la donna contemporanea torna a sdraiarsi sul lettino e confessa di aver conosciuto l'amante del marito in una riunione femminista e di esserne diventata amica e complice. Dunque, scompare la soluzione dell'uccisione dell'amante con la veste avvelenata; Medea regala a Creusa un abito di lino. Poi la Creusa contemporanea si abbandona felice a una danza collettiva con altre donne. In tale scena, la solidarietà fra donne supera ogni possibile rivalità.

In seguito l'attrice indossa un'acconciatura seicentesca e un corsetto dorato e incarna la *Medea* francese di Corneille assetata di vendetta. Tuttavia, ancora una volta riemerge la Medea attuale che decide di non uccidere né i figli né l'amante del marito:

Medea ripiomba fuori dalla dimensione tragica antica. Si libera del costume.
È di nuovo una donna di oggi.
Ansante, medita.

MEDEA: Né ucciderla, né uccidere i figli...
Meno di tutti, loro.³⁸

La non uccisione dell'amante e dei figli costituisce un punto di svolta fondamentale rispetto alla versione del mito più conosciuta e diffusa. In un'intervista recente, Boggio afferma di sentirsi in sintonia con la versione di Christa Wolf e aggiunge che:

La Medea antica uccide i figli non solo come liberazione di sé e come vendetta nei confronti del marito, ma anche affinché i figli non soffrano e non diventino dei piccoli servetti o degli schiavetti della nuova regina. Invece oggi questo problema non esiste più. Quindi è inutile pensare di uccidere i figli. Inoltre, nel mio testo, Medea è un'antesignana della volontà di pace perché è capace di superare la sua situazione personale.³⁹

Medea diviene una donna capace di rielaborare il dolore e la rabbia e, per tale ragione, non ha più bisogno di ricorrere alla violenza estrema sui figli. Tale rielaborazione, da intendersi in termini psicoanalitici, conduce la protagonista a un mutamento irreversibile e ben visibile verso la fine del dramma.

Nello scorrere del testo, Boggio riprende sia dei frammenti di Battista Niccolini, sulla tragedia interiore che logora Medea madre e moglie, sia di Jean Anouilh, sulla ferita che lacera Medea come donna. In contrasto con questi frammenti, compare ancora una volta una donna contemporanea in preda al «flusso di coscienza», che rivendica l'importanza del divorzio quando una relazione non funziona. Le idee di Medea sembrano essere in sintonia con il movimento delle donne che in quegli anni difendevano il divorzio, introdotto nel 1970.

La nuova Medea viene alla luce in maniera sempre più nitida come una donna degli anni Ottanta.

La Medea del ricordo poco per volta si è fusa nell'immagine attuale di questa Medea da psicanalisi. La donna del presente riemerge, scuotendosi dal mantello e riallacciandosi la sua vesticciola.

MEDEA: E adesso che fare?
Io ho voluto la mia libertà, me la sono anche conquistata.
Tu hai preferito continuare ad esistere

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Intervista di chi scrive.

nell'illusione di qualcuno che crede in te.
 Tu non ti sei cercato, con pazienza e disagio,
 come io mi sono cercata dentro di me,
 nelle mie stesse contraddizioni, come ogni donna
 oggi si cerca
 scrutandosi senza pudori
 vedendosi riflessa nelle sofferenze
 e negli sbagli delle altre.
 [...]
 Adesso tu t'innamori di un'altra.
 E io dovrei subito odiare?
 Te, lei, i nostri figli perché sono anche figli tuoi...
 che noiosa riproduzione di tutti gli errori del mondo...⁴⁰

La Medea di Boggio è una donna che ha conquistato faticosamente la sua saggezza. Dietro la sua decisione non violenta che ribalta le sorti del mito, è possibile riscontrare non solo la rielaborazione dell'ira e dell'ansia di vendetta, ma anche una diversa accettazione della maternità. Si potrebbe dire che per Boggio il tempo della ferita narcisistica si sia concluso; inizia una nuova epoca per la donna senza vendetta e senza tragedia. In tal modo la Medea di Boggio sfugge al determinismo della tradizione rifiutando il ruolo di assassina che la tradizione le ha assegnato. Diversamente dalle conclusioni cui approda Rossi Linguanti, sulla Medea di Boggio come «omaggio alla tradizione»,⁴¹ credo che in questo dramma vi sia una rottura radicale con il canone. Nel suo monologo finale Medea ribadisce il suo inequivocabile distacco dalla tradizione del mito:

MEDEA: Ah! figli!
 Qualcuno crede che dovrei
 forse ucciderli!?
 Eh già, la vendetta di Medea,
 l'odio per tutto quanto le ricorda
 il passato amore con Giasone...
 il rifiuto a riprodurre la specie...
 una ribellione alla natura, all'umano e al divino...

Prende un lembo del vestito, lo scosta.
Sotto, sulla carne rimasta nuda, si fa un graffio, un lungo segno rosso di rossetto che pare una ferita.

MEDEA: Ecco, uccidendoli farei questo:
 una ferita in me stessa. Morirei un poco anch'io.

Cancella la ferita.

MEDEA: Niente, non farò niente.⁴²

Medea rifiuta il figlicidio giacché non vuole infliggersi una ferita. Nelle didascalie finali viene indicato che dà un calcio ai mantelli e alle acconciature dei vari personaggi che ha incarnato durante la *pièce*. Il calcio alle Medee del passato assume un valore estremamente simbolico e ricorda la veemenza del femminismo italiano di quegli anni. Ancora una volta viene in mente Carla Lonzi e il

⁴⁰ BOGGIO, *Medea...*, s.p.

⁴¹ Secondo Rossi Linguanti, «per quanto la Medea moderna possa arrivare a concepire una soluzione da cui vengono eliminati vendetta contro la rivale e infanticidio e dunque a liberarsi del mito, le personificazioni precedenti restano comunque imprescindibili e indelebilmente impresse nella memoria», ROSSI LINGUANTI, *'Addio ricordi ingombranti'...*, 236.

⁴² BOGGIO, *Medea...*, s.p.

suo ‘sputare’ su Hegel, gesto con il quale la filosofa prende le distanze dalla tradizione filosofica occidentale. Allo stesso modo Medea rivendica, in un monologo poetico, il suo distacco definitivo dal mito, seppure riconosca il suo potere simbolico:

Addio ricordi ingombranti
Il mito me lo porta dentro.
Non è facile.
Ma chissà.
Quello che vale è continuare ad amare.⁴³

In una sorta di composizione ad anello, segue ad alto volume la voce registrata della Callas che riprende il frammento iniziale di Cherubini sull’amore di Medea per i figli. È molto significativo che la protagonista debba lasciare gli abiti, i mantelli e le acconciature delle altre Medee che ha incarnato: la donna contemporanea deve abbandonare la maschera di Medea per essere se stessa. Nell’intervista recente già citata, Boggio spiega il significato dell’autocoscienza rispetto alla sua Medea con queste parole:

L’autocoscienza vuol dire superare il proprio egoismo personale nei confronti delle altre donne. Nella mia Medea, vi è la volontà di unirsi, di allearsi con le altre a partire dalla consapevolezza che la gelosia è inutile... In quell’epoca la mia autoriflessione era molto legata alla scrittura: quello che io scrivevo era già autocoscienza.⁴⁴

Riflettendo sulla scrittura di Carla Lonzi, la studiosa Maria Luisa Boccia definisce la scrittura di Lonzi «autocoscienziale» giacché in essa «un io si dice, narra di sé, e così facendo occupa il suo posto nel mondo».⁴⁵ Si potrebbe applicare questa definizione di «autocoscienziale» alla riscrittura di Boggio, intesa come un laboratorio di drammaturgia femminista nel quale decostruire il canone e lasciare emergere l’io della donna protagonista. La «drammaturgia autocoscienziale» si nutre di un dialogo intimo fra il partire da sé, il pensiero della differenza sessuale e la rilettura della tradizione.

4. Conclusioni

Maricla Boggio decostruisce il canone letterario mediante un lavoro profondo che permette di demistificare i miti che hanno occultato le donne. Rispetto al mito di Medea, il non infanticidio e la non uccisione dell’amante rappresentano dei punti di svolta e sono possibili grazie alle nuove conquiste del femminismo degli anni Settanta. Medea non ha bisogno di sangue, giacché è capace di superare la sua ferita narcisistica, può vivere la sua maternità, da donna separata senza entrare in conflitto con Giasone. Non ha bisogno di uccidere l’amante del marito, perché preferisce allearsi con lei stabilendo un’amicizia che assume delle connotazioni quasi utopiche. Il testo mostra un certo rigetto del genere tragico per dare spazio alla donna reale, dietro e oltre la figura dell’eroina del mito.

Attraverso un gioco di maschere e di smascheramenti testuali, la Medea di Boggio riprende la tradizione classica e la ribalta sapientemente. La presenza delle citazioni dirette dai testi classici in lingua originale trasforma il testo in un complesso ordito, nel quale si intrecciano le voci del passato con quella attuale. Le didascalie funzionano come una sorta di sottotesto, che descrive

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Intervista di chi scrive.

⁴⁵ M.L. BOCCIA, *L’io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, Milano, La Tartaruga, 1990, 32.

minuziosamente questo percorso di smascheramento e di liberazione. Nelle didascalie e nei monologhi, emerge una ‘drammaturgia autocoscienziale’ che propone una destrutturazione profonda dell’ordine simbolico patriarcale contenuto nella tradizione dominante, così come Carla Lonzi aveva fatto con la tradizione filosofica.

L’originalità dell’operazione di Boggio è nel costruire un mosaico dove compaiono i diversi volti di Medea. In un certo senso la drammaturga collega, intreccia, riutilizza materiali diversi; poco a poco sviluppa una visione quasi utopica di Medea, basata sull’autocoscienza e sull’alleanza con le altre donne. In tale percorso, Medea comprende come la ‘tradizione dominante’ faccia parte del suo inconscio e come sia necessario liberarsene per poter essere se stessa.

LAURA PEJA
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Ridefinire o rovesciare il canone? Una non-drammaturga: Franca Rame

Il contributo parte dalla provocatoria negazione dell'identità di drammaturga a Franca Rame per mettere al centro, attraverso lo studio dei documenti, le concrete pratiche di collaborazione e co-autorialità caratteristiche del lavoro di Franca Rame e Dario Fo, il cui singolo apporto è di fatto raramente distinguibile all'interno di un lavoro drammaturgico sempre comune e sempre sviluppato nel rapporto dialettico con la scena. Questo consente di sottolineare come le pratiche creative nel teatro siano comunque sempre collaborative per arrivare a sostenere l'importanza di superare l'idea di un canone celebrativo delle singole individualità, secondo il modello di soggetto tipico della modernità, autonomo e 'prevaricante', e di valorizzare un più generativo modello di soggettività in relazione, aperta all'altro, al dialogo e alla collaborazione, anche creativa.

Attrice, organizzatrice, attivista, politica, ma anche editor e archivista, Franca Rame è stata un punto di riferimento della scena teatrale e pubblica italiana per oltre sessant'anni. Riconosciuta come l'anima manageriale e più impegnata sul piano sociale e politico della coppia formata con Dario Fo, ha visto a lungo svalutato il suo contributo creativo al lavoro comune, messo in ombra dal carisma scenico di Dario e dalla sua grande notorietà come drammaturgo. A lui solo è stato conferito il Premio Nobel per la Letteratura nel 1997. Proprio nel discorso pronunciato di fronte alla Accademia svedese, però, lo stesso Fo ha sottolineato l'importanza del contributo della sua

compagna di vita e d'arte [...] che con me ha scritto più di un testo del nostro teatro. [...] davvero senza di lei per una vita al mio fianco personalmente non ce l'avrei mai fatta a meritare questo premio. Insieme abbiamo montato e recitato migliaia di spettacoli [...] Credetemi, questo premio l'avete proprio dato a tutti e due.¹

Ormai da tempo del resto la pubblicazione dei testi pone il nome di entrambi in copertina, coerentemente con quanto da essi stessi di frequente raccontato e spesso anche scritto, ad esempio nelle presentazioni dei volumi delle loro opere,² a proposito di una dinamica collaborativa che li ha sempre visti all'opera insieme in tutti i passaggi di sviluppo degli spettacoli. Si tratta in effetti di un lavoro di «drammaturgia consuntiva», in cui «il testo scritto offerto al lettore è il consuntivo d'un lavoro che a partire dal primitivo testo d'avvio è stato verificato in scena, corretto, mutato, messo a punto fino ad arrivare ad una forma assestata».³ Il contributo di Franca è dunque sempre necessario e fondamentale. Il suo apporto sul palco è spesso decisivo e – come è noto⁴ – a lei sola si deve la cura

¹ D. FO, *Contra Jogulatores Obloquentes*, 1997. Il discorso è disponibile all'indirizzo <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/fo/25808-dario-fo-discorso-del-nobel>.

² Ad esempio nel vol. VIII de *Le commedie di Dario Fo. Venticinque monologhi per una donna* (Torino, Einaudi, 1989) e nel vol. XIII (Torino, Einaudi, 1998), che del resto già modificava il titolo in *Le commedie di Dario Fo e Franca Rame*.

³ S. FERRONE, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, «Il castello di Elsinore», I (1988), 3, 37-44.

⁴ A questo proposito sono molti i materiali consultabili online nelle pagine dell'Archivio (www.archivio.francarame.it). Oltre alle diverse redazioni con note e appunti di Franca, si vedano anche i gustosi bigliettini da lei scritti a Dario, come i seguenti, significativamente relativi a *Mistero buffo*, e dunque a uno dei testi più legati al solo Dario: «Dario, ho mandato a battere la presentazione di MB (occorre nuova). Dovresti guardarti presentaz. vecchi brani, che se vanno bene le faccio battere macchina e settimana ventura possiamo avere nuovo testo» con sotto l'aggiunta «se mi aiuti ce la facciamo»; a cui però segue (forse: non sono materiali datati): «caro Dario, io lavoro lavoro ma tu non collabori per niente. E io non posso, a volte, concludere. Come per MB» (<http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=15702&IDOpera=106> – 3 pagine archiviate, senza data, come *Brevi note di Franca Rame riguardanti la revisione del testo di "Mistero buffo" di Dario Fo*).

di tutti i passaggi tra la scena e la pagina pubblicata. Non va poi sottovalutato quello che Fo chiama il ‘terzo occhio’ di Franca:

Io credo di aver acquistato grande esperienza [...], eppure, tutte le volte che Franca discute con me e con gli altri compagni un testo, è veramente impressionante come le sue osservazioni – positive o negative, critiche sull’impostazione generale del testo o sulla macchina della situazione – si siano sempre verificate precise poi, nel momento di andare in scena, con puntualità osessiva.⁵

A maggior ragione il contributo di Franca è fondamentale per i personaggi femminili, per i quali si aggiunge il fatto che il corpo-mente dell’interprete che sviluppa in scena il personaggio e per il quale quindi questo è anche concepito e scritto è proprio il suo corpo-mente. Così Franca racconta la creazione di uno dei cavalli di battaglia del suo spettacolo-repertorio *Tutta casa, letto e chiesa*:

Un giorno Dario si mise al lavoro, scrisse per due ore, poi mi disse: «Ho scritto un monologo divertente, *Il risveglio*, leggilo, dimmi se ti piace». La sera stessa eravamo in teatro [...] Dario mi disse: «Recita *Il risveglio*» «Ma l’hai scritto oggi!» «Fallo a soggetto, dai!». E annunciò al pubblico: «Franca ora vi recita un monologo molto divertente». Sono l’ultima schiava bianca. Ho recitato il pezzo a soggetto annunciando che era nuovo e che non l’avevo mai provato prima. Nel monologo la vita della donna era così ben raccontata che fu subito un successo strepitoso. Prendemmo poi la registrazione di quella serata, la trascrivemmo e da lì nacque *Il risveglio*.⁶

Alcuni pezzi, poi, non nascono da una ispirazione fantastica, ma da esperienze concrete, spesso sviluppate nell’ambito di quell’impegno attivo politico e sociale che vede protagonista proprio Franca. A proposito del monologo *Una madre* (1982), così ha scritto:

È proprio grazie al lavoro svolto nelle carceri (negli anni ’70), se è nato il monologo, magnifico *Una madre* scritto con Dario. All’epoca, ero andata in visita al carcere di Rebibbia, a Roma [...] A causa delle condizioni di vita terribili scoppiò nelle carceri una rivolta. In particolare quella di Trani, dove sono stati massacrati i detenuti sia politici che comuni, ci furono anche vere e proprie torture, denunciate alla magistratura. Ho parlato con le madri, straziate dal dolore. Ho pensato di scrivere un brano teatrale perché la gente conoscesse queste violenze di cui nessun giornale parlava. Ho buttato giù quello che mi ricordavo del colloquio a Roma, le mie sensazioni come fossi la madre di un detenuto all’oscuro dell’attività del figlio, che era pure “contro il terrorismo”; inserendo tutto quanto mi era stato raccontato dalle madri sulla violenza e vessazioni a cui erano sottoposti detenuti. Poi quel mio scritto l’ha preso in mano Dario e così è nato questo monologo che ho recitato per anni: *Una madre* (1982).⁷

E di nuovo la figura tragica di una madre è al centro di un altro testo, *L’eroina*, in cui il contributo creativo di Franca è così centrale che nella già citata conversazione avuta pochi mesi prima di morire con l’amico biografo Joseph Farrell, proprio a proposito di questo testo sembra sfuggirle una frase che non corrisponde esattamente al vero, ma è molto significativa: «È stata la mia prima esperienza di autrice teatrale».⁸ Non corrisponde esattamente al vero perché anche per *L’eroina* (1991) Franca

⁵ D. FO, *Il meglio di Mistero Buffo*, «Cabaret», 3 (novembre 1997) (cit. in A. BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l’attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007, 151).

⁶ F. RAME, *Non è tempo di nostalgia*. Conversazione con Joseph Farrell, Pisa-Cagliari, Della Porta, 2013, 105.

⁷ D. FO - F. RAME, *Postfazione. Al lavoro con Marisa*, in M. PIZZA, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, Roma, Bulzoni, 2006, 365-374: 371-372.

⁸ Il già cit. libro-intervista di Farrell *Non è tempo di nostalgia* pubblica, postuma, una conversazione del febbraio 2013 (con interpolazioni non precise di brani di intervista del 2000, al tempo in cui Farrell scriveva la biografia della coppia). La cit. è a p. 94 come tutte le successive (94-95).

descrive le stesse modalità di lavoro condiviso di cui parla anche per i testi sulla condizione della donna degli anni Settanta. Anche in questo caso infatti ricorda la «genialità» di Dario messa dentro alla storia elaborata da lei, e racconta come «sulla scena il testo è cresciuto, è migliorato come succede sempre nei nostri spettacoli». Così per i testi più vecchi, come ad esempio *Abbiamo tutte la stessa storia* e *Una donna sola*, dice:

mi veniva un'idea e la esponevo a Dario. E lui di rimando: "Mettila giù, mettila giù". E io la mettevo giù. Poi lui prendeva in mano il testo e 'metteva giù' a sua volta. Poi io ci lavoravo ancora... insomma, veramente si lavorava a quattro mani, anche se mai insieme.⁹

Si tratta dunque di un lavoro di collaborazione del tutto peculiare e di una co-autorialità talmente intrinseca da essere difficilmente definibile: anche per gli stessi protagonisti è impossibile delimitare con precisione i confini dei contributi individuali. Di fronte a questo tipo di dinamica creativa condivisa naturalmente potrebbe essere legittimo – come qualcuno ha suggerito¹⁰ – anche avanzare una richiesta all'Accademia svedese perché il Nobel per la letteratura di cui è stato insignito il solo Dario sia riattribuito ad entrambi. Ho proposto invece per questo intervento un titolo un po' provocatorio, parlando di Franca come di una «non-drammaturga» perché mi pare che forse più delle azioni rivendicative possa essere proficuo usare questa acquisita consapevolezza che al nome di Franca Rame non è stato dato il riconoscimento dovuto in termini di autorialità nella scrittura, per provare a ragionare sulle prospettive e le opportunità offerte dalla costruzione di un canone delle drammaturghe.

Appuntamenti del gruppo di ricerca sugli studi delle donne nella letteratura italiana precedenti a questo convegno¹¹ hanno già insistito sulla necessità di lavorare all'inclusione dei nomi femminili nei canoni relativi alla narrazione e alla poesia, senza ghettizzazioni prive di fondamento in sezioni e capitoli 'al femminile',¹² ma attraverso la costruzione di un canone integrato. Mi pare che il focus del convegno di quest'anno, la drammaturgia, possa spingere ancora più avanti il discorso e mostrare come una maggior attenzione al contributo delle donne possa essere utile anche ad una riflessione ulteriore sulla natura stessa della pratica creativa presa in esame e, reciprocamente, l'allargamento di prospettiva sull'autorialità – che nel caso della drammaturgia inevitabilmente si impone – possa guadagnare all'operato delle donne un maggiore riconoscimento. Mettere in evidenza come il lavoro a più mani e collaborativo sia la normalità nelle pratiche del teatro e come in esse molte volte (soprattutto) le donne abbiano privilegiato il raggiungimento di risultati e la facilitazione dei processi rispetto al riconoscimento del proprio lavoro (e nome) mi pare possa essere l'occasione per

⁹ F. RAME, *Franca Rame: Non è tempo di nostalgia*, a cura di J. Farrell, Pisa, Della Porta, 2013, 94.

¹⁰ M. ANGELUCCI - S. KOLSKY, *Franca Rame Won the Nobel Prize: Approaching the Works of Dario Fo and Franca Rame as Collaboration*, «Italian Studies», LXXVII (2022), 3, 341-353.

¹¹ Si vedano i due precedenti appuntamenti *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano* dedicati alle *Narratrici* (15-16 dicembre 2021) e alle *Poetesse* (15-16 dicembre 2022) e i rispettivi volumi di atti (<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso>).

¹² Contestando l'inopportuno raggruppamento – nei volumi sul *Romanzo in Italia* – della maggior parte delle romanziere italiane del Novecento in un capitolo intitolato *Romanzo femminile*, opportunamente Annalisa Andreoni sottolinea: «Si tratta [...] di autrici con poetiche diversissime tra di loro, che scrivono con stili molto diversi, nate in decenni diversi, che cominciano a scrivere in decenni, e dunque in climi culturali, molto diversi, e l'unica cosa che hanno in comune è che sono 'femmine che scrivono romanzi'; e la categoria 'femmine che scrivono romanzi' non è una categoria accettabile sul piano storiografico» (nel suo intervento *Femmine che scrivono romanzi. Sul canone e sulla storiografia letteraria del Novecento* in *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano*. Atti del convegno, 15-16 dicembre 2021, a cura di B. Alfonzetti-A. Andreoni-C. Tognarelli-S. Valerio, Roma, ADI, 2023, 287).

‘rovesciare’ una idea di canone in cui si procede per nomi di singoli individui che si affermano sugli altri. Il dibattito filosofico contemporaneo che propone un modello di soggettività aperta e in relazione, che supera le pratiche di violenza e di sopraffazione della modernità legate a un modello di soggetto autonomo, chiuso, autoreferenziale, mi pare suggerire l’opportunità di valorizzare anche nei singoli ambiti le pratiche e le posture che rimandano a questa ‘inclinazione’ più relazionale e dialogica.¹³

Il concetto stesso di autorialità in ambito teatrale è assai complesso, come noto. Innanzitutto, come ha di recente ricapitolato Luciano Mariti, l’autorialità teatrale è «*polimorfica*, [...]. A teatro sono plurimi gli *operatori* che ogni volta, insieme, producono l’*opera*».¹⁴ Emblematico il fatto che nel Sette e Ottocento ad esempio si usasse dire l’*Otello* di Tommaso Salvini, la *Fedra* di Rachel, il *Saul* di Gustavo Modena, l’*Amleto* di Sarah Bernhardt o di Edmund Kean, ecc. «Espressioni che attestano la paternità dell’attore, e confermano la presenza imprescindibile delle molteplici forme autoriali nello spettacolo».¹⁵ All’interno di questa molteplicità di individui e di incroci di linguaggi, poi, chi è il drammaturgo (o la drammaturga)?

È stato da tempo chiarito che «l’idea che esista una drammaturgia identificabile solo nel testo scritto autonomo dallo spettacolo e matrice di esso è una conseguenza di quelle situazioni storiche in cui la memoria di un teatro si è trasmessa attraverso le parole dei personaggi dei suoi spettacoli».¹⁶ Non sempre però questo principio trova concreta applicazione e spesso la prospettiva ‘grafocentrica’ rimane quella sostanzialmente adottata e ‘drammaturgo’ è chi scrive un testo drammatico.¹⁷ Solo da una prospettiva, pur legittima, ma esclusivamente letteraria, ha senso la distinzione tra poemi, romanzi, novelle e testi drammatici, che invece dal punto di vista teatrale – come scriveva già molti anni or sono Marco De Marinis – perde

qualsiasi rilevanza teorica oltre che ogni importanza pratica: il fatto che ad essere messi in scena siano stati, fino ad oggi, prevalentemente dei testi appartenenti alla categoria dei ‘testi drammatici’ non esclude la possibilità, verificatasi con sempre maggiore frequenza nel nostro secolo, che *qualsiasi* testo letterario, drammatico e non drammatico (e anche *non* letterario: ma pittorico, musicale ecc.) sia ‘teatrabile’ e ‘drammatizzabile’; o che, inversamente, lo spettacolo faccia completamente a meno di ogni matrice testuale pre-esistente.¹⁸

Del resto è anche vero che pure lo «spazio letterario del teatro» non si limita ai soli testi drammatici. Come lucidamente ha chiarito Ferdinando Taviani,

¹³ Naturalmente uso il termine ‘inclinazione’ con specifico riferimento a A. CAVARERO, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Cortina, 2013. In questa prospettiva di valorizzazione della ‘cura’ e della generatività di una azione non solo teatrale ma più ampiamente politica ho recentemente dedicato un contributo al lavoro di Franca Rame cui rinvio anche per più ampia bibliografia su questi temi: L. PEJA, *Prendersi cura della storia e della memoria come atto politico. Franca Rame tra scena e archivio*, «Culture teatrali», Annuario 2022/2023 [ma 2024], n. 32-33, 155-171.

¹⁴ L. MARITI, *Autorialismo a teatro. Fra scena e libro nell’Europa del Seicento*, in *Autori e autorialità fra letteratura, teatro e cinema*, a cura di F. Nardi, Roma, Armando Editore, 2023, 16.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ E. BARBA, *Drammaturgia. Azioni al lavoro*, in E. BARBA-N. SAVARESE, *L’arte segreta dell’attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, n. ed., Bari, Edizioni di pagina, 2011, 46.

¹⁷ Anche sotto questo aspetto dunque va reso merito a questo convegno che ha proposto interventi di ampio sguardo e inclusivi di personalità sbilanciate sul versante della scena come ad esempio Titina De Filippo e Perla Peragallo.

¹⁸ M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro. L’analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, 224n.

lo spazio letterario del teatro comprende tutto ciò che dalla letteratura si riversa nel mondo degli spettacoli e che dagli spettacoli rifluisce nella letteratura. È un luogo turbolento d'oggetti mutanti, che comprende [...] le *visioni*, ma anche la letteratura degli attori, le loro memorie ed autobiografie, la trattistica, tutto quello che a partire dal teatro diventa racconto cronaca memoria.¹⁹

Spingere lo studio dell'attività drammaturgica oltre la pagina scritta in cerca della tessitura dei segni della scena, verbali o meno che siano, costringe a porre in primo piano il processo; un processo che, nella sua complessità e articolazione, si rivela sempre fondato sulla collaborazione.

Una autrice di testi drammatici radicata nella sua identità di scrittrice e (apparentemente) estranea alle dinamiche della scena come Natalia Ginzburg, arrivata peraltro tardivamente alla drammaturgia, ha espresso con efficace semplicità l'idea che nella scrittura per la scena sia sempre coinvolta una collettività. Nella *Nota* che accompagna la pubblicazione, nel 1989, di alcuni suoi testi per il teatro indulga sulla differenza tra i pubblici a cui ci si rivolge nel romanzo e nel teatro e sulla molteplicità di rapporti implicata dalla scrittura per la scena, riducibile al solo rapporto autore-editore nel caso invece della scrittura di un romanzo. E così conclude:

I libri possono sgattaiolare via quieti e chiotti. Le commedie generano in chi le ha scritte forti ramificazioni di amore e di odio, e procedono in mezzo al rumore. [...] Le commedie hanno un prima e un dopo. Hanno lunghi strascichi e intorno vi ruota una folla di luoghi e di gente.²⁰

Nel teatro di Fo e Rame è indubbiamente che ci sia una folla di luoghi e di gente coinvolta, data la natura della loro azione e l'obiettivo eminentemente politico che il loro teatro persegue. Non c'è qui lo spazio per indagare le molteplici forme di collaborazione realizzate nel corso dei decenni anche attraverso diverse modalità organizzative, per non dire della funzione di collaborazione riservata allo stesso pubblico, e non solo negli anni delle 'messinscena-happening',²¹ ma in generale, dato che il rapporto diretto con il pubblico è fondamentale nelle dinamiche di costruzione di quel comico che resta la 'via maestra' della loro drammaturgia.²²

Vorrei qui invece concludere soffermandomi su un testo che, nonostante le apparenze, non è estraneo alle più specifiche dinamiche di collaborazione drammaturgica tra Fo e Rame di cui si è detto: è il monologo *Lo stupro*. Essendo l'agghiacciante 'cronaca in diretta' della violenza subita dalla Rame il 9 marzo del 1973 ed avendo lei più volte raccontato di averlo scritto di getto, viene normalmente attribuito, unico caso dell'intero *corpus*, a lei sola. In realtà la questione non è così semplice nemmeno su questo brano, come mostra la storia del testo e delle sue varianti che possiamo ricostruire grazie ai documenti conservati.²³ A questo riguardo però è necessario innanzitutto liberare

¹⁹ F. TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, II ed. riv., Bologna, Il Mulino, 1997, 15.

²⁰ N. GINZBURG, *Nota* [1989], ora in EAD. *Tutto il teatro*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2005, V-XI: XI.

²¹ Sulle dinamiche specifiche di certi anni sempre utili le riflessioni di R. BIANCHI, *La teatralizzazione permanente. Happening proletario e rituale della militanza nel teatro politico di Dario Fo* (1976), «Biblioteca teatrale», 21-22 (1978), 160-180.

²² Sulla linea comica del teatro di Rame e Fo mi permetto di rimandare ai miei L. PEJA, *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*, Firenze, Le Lettere, 2009 e EAD., *Franca Rame autrice e attrice comica*, «Revue des Études Italiennes», n.s., LVI (2010), 3-4, 243-259.

²³ Oltre ai documenti inediti conservati nell'archivio, cui si farà qui di seguito più specifico riferimento, ricordo le occasioni di pubblicazione del testo: nel vol. VIII delle *Commedie di Dario Fo. Venticinque monologhi per una donna* (Torino, Einaudi, 1989, 91-95), nel volume XIII di quelle che sono diventate *Commedie di Dario Fo e Franca Rame* (ivi, 1998, 148-151, dove è contenuto all'interno di *Sesso? Grazie, tanto per gradire*, non è indicato nell'indice come brano a sé), nel volume *Teatro di Dario Fo nei "Millenni"* (ivi, 2000, 1035-1039), nel volumetto che accompagna

il campo da errori della schedatura archivistica poi diffusisi attraverso gli studi. Proviamo a procedere con ordine.

In alcuni appunti manoscritti del 1987, Franca ricostruisce di aver scritto il testo del monologo «seguendo una spinta interna inarrestabile», «in poco più di un'ora»:

sforzarmi di scrivere quanto avevo addosso mi è stato indispensabile; dovevo assolutamente liberarmi, almeno in parte della tensione nella quale vivevo ancora dopo due anni, 24 ore su 24; [...]. Dovevo anche, assolutamente, raccontare a Dario la mia umiliazione, ma proprio non mi riusciva di parlare.²⁴

Nonostante siamo di fronte a una ricostruzione di quattordici anni successiva ai fatti,²⁵ è difficile ipotizzare che Franca possa sbagliare nel ricordare eventi così tragicamente rilevanti per la sua vita. Se afferma che risale a due anni dopo il trauma il momento in cui è riuscita a reagire alla passività tipica della vittima, e, grazie alla scrittura, a uscire dalla condizione di silenzio e umiliazione attraverso una forma insieme di terapia e di resistenza politica, non vedo ragioni per dubitarne. Mi sembra però che ve ne siano invece alcune per dubitare che sia realmente la prima stesura del brano il documento usualmente indicato come tale prendendo per buona l'indicazione della archiviazione «1975- Prima e seconda stesura manoscritta di Franca Rame del monologo *Lo stupro* che debutta nel 1977 in *Tutta casa, letto e chiesa*».²⁶ Si tratta infatti di 16 pagine, che evidentemente appartenevano ad una agenda, che vanno da domenica 7 maggio a lunedì 22 maggio, in cui si rileva che il 14 maggio era la domenica di Pentecoste. Poiché nel XX secolo Pentecoste il 14 maggio è caduta solo tre volte: nel 1967, nel 1978 e nel 1989, mi pare improbabile che queste pagine siano quelle scritte di getto (peraltro forse in treno)²⁷ nel 1975: Franca avrebbe dovuto scrivere su una agenda di quasi dieci anni prima!

Non è impossibile, certo, ma mi sembra più probabile ipotizzare che si tratti invece di una stesura successiva (forse la «seconda» menzionata nella schedatura in cui in effetti resta comunque oscuro il riferimento a due stesure) risalente al 1978 che è anche l'anno della pubblicazione del brano su «Quotidiano donna»,²⁸ in una versione che in effetti ricalca molto fedelmente quanto scritto nelle pagine dell'agenda. Della prima stesura del 1975, dunque, non si sono conservati documenti (o comunque non si tratta di queste pagine).

Questa stesura presenta il testo manoscritto, con alcune modeste correzioni: qualche imperfetto riportato al presente, qualche aggiunta, tagli minimi, piccole limature o correzioni di sintassi o scelte lessicali, registrate tutte nel testo pubblicato sul settimanale femminista che presenta peraltro poche

²⁴ Puscita del DVD *Sesso? Grazie, tanto per gradire* (Milano, Fabbri, 2006; nella collana “Tutto il teatro di Dario Fo e Franca Rame”), nell'autobiografia F. RAME-D. FO, *Una vita all'improvvisa*, Parma, Guanda, 2009, 255-260.

²⁵ Si tratta di 4 fogli di appunti manoscritti, seguiti dalla riscrittura di alcune delle pagine, per un totale di 7 pagine conservate nell'archivio come «Appunti: pagine manoscritte di Franca Rame sulla violenza subita per il monologo *Lo stupro* presentato alla trasmissione televisiva “Fantastico” in onda su RAI 1» (www.archivio.francarame.it/Scheda.aspx?IDScheda=5674&IDOpera=170).

²⁶ La data è scritta in apertura del primo foglio. Vi si parla peraltro della messa in onda televisiva (e relative polemiche) del pezzo ospitato da Adriano Celentano nel corso del *Fantastico* di quell'anno. Per una analisi della messa in scena televisiva e una più ampia riflessione sul valore esemplare di questo brano mi permetto di rinviare a L. PEJA-F. COLOMBO, *Toward the origin of performing #MeToo: Franca Rame's 'The Rape' as an example of personal and political theatre/therapy*, in *Performing #MeToo: How Not to Look Away*, edited by J. Rudakoff, Intellect Books Ltd, 2021, 104-122.

²⁷ Cfr. <http://archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1176&IDOpera=170>.

²⁸ Così secondo L. D'ARCANGELI, *I personaggi femminili nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Firenze, Franco Cesati, 2009, 232.

²⁹ Sul n. 27 del 2 dicembre 1978, col titolo *Non mi muovo, non urlo, sono senza voce*.

varianti rispetto a quello del manoscritto: tendenzialmente piccoli tagli (che potrebbero essere anche involontari, in quanto perlopiù *sauts du même au même*, o *pesci*, come più propriamente si chiamano in ambito tipografico i salti di una porzione di testo isolata da due parole identiche), cui si aggiunge un solo taglio importante: le ultime 3 pagine (che su 16 sono quasi il 20% del testo) in cui c'era il racconto di quanto avviene dopo la violenza (un passaggio nella toilette della metropolitana per controllarsi allo specchio così da non «spaventarlo troppo», una breve interazione con l'inserviente della toilette, una «donna, su una specie di cattedra», e poi l'arrivo di «lui» e dei compagni, con il loro silenzio, «rabbia, dolore, disperazione»). Senza questi dettagli, il testo pubblicato chiude – in modo più incisivo – sulla telefonata: «Dove sei? Sono qui. Che ti è successo? Ti hanno presa i fasci? Vengo subito, non ti muovere».

L'elaborazione del brano sembra procedere verso l'eliminazione di qualunque elemento che possa funzionare da distrazione: l'«obiettivo della macchina da presa» che il pubblico ha nella testa è costretto a non allargare mai il campo e a restare puntato solo sulla vittima e i suoi aguzzini, non c'è nessuno che arriva in aiuto, e questo dà una forza molto maggiore al brano, aumenta la sua ‘insopportabilità’.²⁹ Le parti tagliate nella pubblicazione del 1978 non verranno reintegrate, e le versioni successive del testo eliminano anche la telefonata sostituendola con una icastica e più disperata chiusa in cui la donna, camminando, si ritrova davanti alla Questura, sta a guardarne l'ingresso, pensa a quello che dovrebbe affrontare se entrasse a denunciare e vi rinuncia:

[...] Penso alle loro domande. Penso alle loro facce... i loro mezzi sorrisi...
Penso e ci ripenso.
Poi mi decido.
Torno a casa.
Li denuncerò domani.³⁰

Questo è dunque il finale ‘definitivo’, cioè quello che troviamo nelle occasioni di performance di cui abbiamo registrazioni audiovisive consultabili e nei testi pubblicati a stampa successivamente al 1978 (quando nemmeno il titolo era quello definitivo) nonché nel dattiloscritto conservato nell'archivio come «stesura definitiva dattiloscritta di Franca Rame del monologo *Lo stupro*».³¹

A parte il finale, rispetto all'edizione manoscritta (e a quella pubblicata nel 1978) la versione definitiva presenta alcune varianti di non grande rilevanza³² ma soprattutto diversi tagli che privano il testo di qualsiasi riferimento autobiografico: cade il passaggio in cui l'immagine del tenere fermi come si faceva per togliere le tonsille ai bambini suscita il ricordo dell'esperienza personale fatta

²⁹ Per amor di completezza va poi segnalata anche una piccolissima aggiunta nel testo pubblicato rispetto al manoscritto: un «mi hanno tolto gli occhiali» tra parentesi in un punto in cui si legge «hanno i passamontagna – non riesco per mia impossibilità a vedere i loro occhi». Tutta questa parte e ogni successivo riferimento agli occhiali (che le verranno rotti al momento di farla scendere dal van) saranno poi eliminati nella versione definitiva.

³⁰ Così nella «stesura definitiva dattiloscritta» (<http://archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1176&IDOpera=170>). Le varianti delle redazioni pubblicate sono minime: in particolare vengono sostituiti i primi due «penso» con un «sento» (le domande) e un «vedo» (le facce) e il «torno a casa» è ripetuto due volte.

³¹ Anche se erronea ne è la datazione indicata: «1975». La fase di elaborazione del testo è infatti certamente successiva alla pubblicazione del 1978.

³² Ad esempio l'insulto rivolto alla donna (che da «troia» diventa «puttana») o il riferimento al fatto che quello che la teneva da dietro rimane insoddisfatto, perché «è l'unico che non si è spogliato, meglio, aperto i pantaloni. È nervoso e scontento per non aver ‘chiavato’» (come si legge nel manoscritto e nel testo pubblicato su «Quotidiano donna») che si trasforma in «Si lamenta come un bambino perché è l'unico che non abbia fatto l'amore... pardon... l'unico che non si sia aperto i pantaloni».

durante un corso da infermiera; cadono gli indugi sui pensieri della vittima durante lo stupro e il suo fissare la mente sui volti delle persone amate, cade pure il riferimento agli occhiali rotti. Mi pare il testo sia reso più universale, privando la vicenda e la vittima di caratteristiche individuali e – di nuovo – non c’è nulla che consenta di ‘evadere’ dalla atroce descrizione di quanto avviene.

La chiusa definitiva – diversa anche se non in contrasto con quanto capitato a Franca che di fatto aveva denunciato le botte ma non la violenza sessuale³³ – viene a chiudere circolarmente il pezzo nelle occasioni in cui questo, in apertura, propone un prologo nel quale viene denunciato il «rito terroristico a cui poliziotti, medici, giudici, avvocati di parte avversa sottopongono una donna, vittima di stupro»,³⁴ esplicitando esempi di quelle domande e di quei mezzi sorrisi cui appunto si allude nel finale.

In molte occasioni di performance e frequentemente nelle edizioni a stampa è presente questo prologo, che viene invece omesso, tagliato o sostituito in altre occasioni.³⁵

Quello che è significativo notare, per tornare alla particolarità della collaborazione nella scrittura tra Rame e Fo, è che i documenti portano a ritenere che Dario abbia messo mano – o meglio penna – a questo prologo prima di Franca. L’archivio custodisce alcuni «testi manoscritti e dattiloscritti di Franca Rame e Dario Fo per il prologo del monologo *Lo Stupro*».³⁶ Si tratta di tre redazioni manoscritte e un dattiloscritto (molto vicino alla versione poi data alle stampe) che, confrontati nelle varianti, sembrano arrivare al dattiloscritto (intitolato *Introduzione*) attraverso due testi di mano di Franca che copiano, corretto, il testo più antico che è di pugno di Dario.³⁷ Dunque una parte – ancorché mobile – del lavoro noto per essere il solo della sola Franca parrebbe portare una forte impronta di Dario. Anche la modifica del finale, dunque, che riprende il tema enunciato nel prologo, potrebbe essere stata da lui suggerita. Del resto il registro satirico del prologo stacca da quello propriamente tragico del testo ed è difficile che chi ha sperimentato direttamente sulla propria pelle la violenza annichilente dello stupro riesca a trovare quella distanza – pur dolente e arrabbiata, certo – che è necessaria alla satira.³⁸

Va notato anche che il prologo, nonostante la solita datazione al 1975 fornita dall’archivio, è certamente successivo, e di molto. Il testo stesso ci fornisce un termine *post quem*: come di frequente nella drammaturgia di Fo e Rame, in costante dialogo con il pubblico sull’attualità, nella versione manoscritta e dattiloscritta del prologo si fa riferimento alla lotta per modificare la legge sulla violenza sessuale che in Italia sarà considerata, fino al 1996, un delitto contro la «moralità pubblica ed il buon costume», non un reato contro la persona. Il prologo cita un episodio dell’iter parlamentare per la

³³ Nelle già citate pagine del 1987 Franca ricorda: «“Mi hanno picchiata” ho detto a tutti e l’ho chiusa lì. ‘Le botte’ erano più dignitose, mi offendevano, mi umiliavano molto meno».

³⁴ Così nel prologo stesso (a p. 91 ad esempio nella redazione pubblicata nel citato vol. VIII delle *Commedie*).

³⁵ Si trova nel vol. VIII delle *Commedie*, molto ridotto nel volume dei “Millenni”. Non è invece presente nella pubblicazione su «Quotidiano donna», nel volume XIII della collana Einaudi (in cui è preceduto da una diversa introduzione che riguarda le motivazioni legate alla attualità per cui Franca riprende questo brano), nel volumetto che accompagna l’uscita del DVD *Sesso? Grazie, tanto per gradire*. Ricompare, ma quasi del tutto tagliato, nell’autobiografia *Una vita all’improrvisa*.

³⁶ <https://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=1190&IDOpera=170>.

³⁷ Basta solo uno sguardo alle prime righe dei testi per notare che alcune parole che la mano di Dario inserisce come aggiunta interlineare sono integrate nel testo nel primo dei manoscritti di Franca nel quale alcune parti vengono poi cancellate con tratto della stessa penna o di matita rossa e nel secondo testo di suo pugno non ci sono, così come mancano nel dattiloscritto.

³⁸ Farrell ha sottolineato come «The responses of Dario and Franca, in purely theatrical terms, to the experience she had suffered are illuminating. Dario turned to satire. He composed and performed a savagely funny, satirical piece entitled *The English Lawyer* [...]», J. FARRELL, *Franca Rame’s Nose, or What if They Had Never Met?*, in *Franca Rame. A Woman on Stage*, edited by W. Valeri-W. Lafayette, Bordighera, 2000, 217.

riforma: l'approvazione del cosiddetto ‘emendamento Casini’, che risale al gennaio 1983. E certamente nella stagione 1983/84 (come poi nella 1984/85) *Lo stupro* fa parte del programma di *Coppia aperta* (insieme all’atto unico *Coppia aperta quasi spalancata* e a *Rientro a casa* nell’83/84, sostituito da *Una madre* nell’84/85) e viene spesso proposto, negli stessi anni, in alternanza con altri brani (*Una madre* e *Io, Ulrike, grido*), nello spettacolo di Fo *Fabulazzo Osceno* (che girò anche in versione *one-man show* senza Franca). È dunque possibile che il prologo sia da legarsi a questo momento di vita scenica del testo che aveva già debuttato negli anni precedenti – secondo la testimonianza di Franca – all’interno di *Tutta casa letto e chiesa*. In anni successivi il riferimento all’emendamento non più attuale cade e poi, quando la ripresa di questo monologo sarà legata ad altre emergenze (come gli stupri di guerra durante il conflitto nei Balcani), le introduzioni-prologo cambieranno, secondo quella logica del teatro per cui – come ha scritto Gerardo Guccini – «gli sviluppi dello spettacolo e quelli della composizione drammatica appaiono tanto strettamente connessi da risultare, se separatamente considerati, non solo privi di riferimenti essenziali, ma pressoché indescrivibili».³⁹ Come le dinamiche di collaborazione creativa della ‘non drammaturga’ Rame e del Premio Nobel Fo.

³⁹ G. GUCCINI, *Attorno all’autore-performer, quali metodi per quali conoscenze?*, «Prove di drammaturgia», XVIII (2013), 1, 5.

La vedova Goldoni, i «dialoghi di passione» e altri scritti teatrali di Maria Luisa Spaziani

*Il proposito di dar voce alle tante donne vissute all'ombra di uomini noti, o comunque non sufficientemente valorizzate nel loro talento, si esprime sovente in Maria Luisa Spaziani (1922-2014) attraverso la forma del dialogo, sia nell'atto unico *La vedova Goldoni* (1997) che, già prima, nelle interviste immaginarie del volume *Donne in poesia* (1992), rivolte a «venti grandi figure» femminili tra cui Dickinson, Coffa, Negri, Guglielminetti, Achmatova, Cretacea, Weil, Pozzi. Nel primo caso il testo è concepito espressamente per le scene, mentre nel secondo la dotta e coinvolgente successione di «dialoghi di passione», arricchiti da numerosi brani poetici, conferisce una patina di 'teatralità' al genere giornalistico dell'intervista. Tornando alla pièce del 1997, il breve ma serrato confronto tra la vedova Goldoni e la prostituta Cunégonde, propone una coinvolgente riflessione sui diversi modi di concepire l'erotismo muliebre, e segnatamente «l'Acte matériel», nella Parigi di fine Settecento, tra memorie biografiche, bilanci di una vita e allusioni intertestuali, non solo quelle prevedibili alle commedie goldoniane, ma anche altre più straniante, come quella al mito di Pigmalione.*

1. Premessa

Accostandosi all'opera di Maria Luisa Spaziani (Torino 1922-Roma 2014), ci si misura con una scrittrice, nota prevalentemente come poetessa, che, nelle opere riconducibili al genere drammaturgico, si propone di dar voce alle tante donne vissute all'ombra di uomini noti, come nel caso dell'atto unico intitolato *La vedova Goldoni* (1997), o comunque di far riemergere dall'oblio svariate figure femminili poco valorizzate nel loro talento artistico. La forma testuale privilegiata è in genere quella del dialogo o del monologo.

La contiguità dell'autrice con il teatro si inquadra anche nell'ambito della sua attività di traduttrice di drammaturghi francesi, come Racine e Gide, oggetto di alcuni corsi accademici di Lingua e letteratura francese tenuti all'Università di Messina a inizio degli anni Settanta (dopo essere stata titolare nell'Ateneo peloritano dell'insegnamento di Lingua e letteratura tedesca dal 1967) che porteranno alla pubblicazione dei volumi *Il teatro francese del Settecento* (1974), *Il teatro francese. Otto e Novecento* (1981-1984) e di altri scritti saggistici.

Il discorso va quindi opportunamente inserito entro gli ampi interessi in ambito performativo dell'autrice, che ne fanno una drammaturga non occasionale, condotti sul duplice versante compositivo (*Il dottore di vetro*, 1960; *All'America*, 1990; *La Ninfa e il suo re*, 1992; *Monologo di Yvette*, 1997, *Lucrezia*, 2008) e, come si diceva, critico-saggistico (*Racine*, 1986).

Oltre a considerare le opere teatrali di Spaziani propriamente dette, è possibile ricondurre a questo stesso ambito alcuni testi che presentano una forma dialogica come si verifica nelle interviste immaginarie del volume *Donne in poesia* (1992), rivolte a «venti grandi figure» femminili tra cui le poetesse Emily Dickinson, Marianna Coffa, Ada Negri, Amalia Guglielminetti, Anna Achmatova, Antonia Pozzi. Qui infatti la dotta e coinvolgente successione di «dialoghi di passione», arricchiti da numerosi brani poetici, conferisce una patina di 'teatralità' al genere dell'intervista letteraria, posta al confine tra letteratura e giornalismo. Inoltre, altri scritti dell'autrice sono stati messi in scena, come *Giovanna d'Arco*, romanzo popolare in ottave rappresentato al Festival di Todi del 1992, autentico *focus* dell'interesse di Spaziani verso questa eroina di cui avverte un'indubbia fascinazione.¹

¹ Secondo quanto scrive Michela Manente nel suo volume *Per la biografia intellettuale di un poeta: Maria Luisa Spaziani. Regesto di documenti, carteggi, traduzioni*, Castiglione di Sicilia, Il Convivio, 2023, 177, Giovanna d'Arco incarna per Spaziani «la poesia di per se stessa («da poesia è una fanciulla di nome Giovanna d'Arco»): essa, oltre ad essere un modernissimo simbolo di femminismo autentico, nel senso cioè che la donna può essere una

2. *La Vedova Goldoni*: dialogo sull'erotismo muliebre

Passiamo dunque alla presentazione della prima opera che prenderemo in esame. Forse pochi sanno chi sia Maria Nicoletta Connio e quel poco che ci è noto è contenuto negli scritti (lettere e memorie)² del ben più famoso marito, Carlo Goldoni, con cui questa donna condivise oltre cinquant'anni di matrimonio, trascorrendo l'ultima parte della sua vita a Parigi da vedova e in condizioni economiche precarie. Maria Luisa Spaziani ne fa la protagonista di una *pièce* del 1997 in cui il coinvolgente dialogo tra la vedova Goldoni e la prostituta Cunégonde problematizza le differenti modalità di vivere l'eros muliebre, e specificamente «l'Acte matériel», nella capitale francese di fine Settecento, tra retrospettive biografiche e riferimenti intertestuali, non solo quelli più scontati alle commedie goldoniane, ma anche altri più dissimulati, a miti classici (soprattutto metamorfici) e alle opere di altri autori settecenteschi come Alfieri.

Si tratta di un atto unico che è stato tradotto anche in altre lingue, ad esempio in una bella edizione con traduzione francese di Maria Luisa Caldognetto e Jean Portante (1997), ed è stato rappresentato anche in Spagna, al Teatro Stabile di Barcellona (in italiano con sottotitoli in spagnolo) nel 2015 e poi, dato il successo ottenuto, in anni successivi sino alla stagione teatrale del 2022-23.³

L'incontro e poi l'alterco tra l'anziana signora e una giovane prostituta parigina sembrerebbe porsi nel solco semantico dell'antitesi per età, per mentalità e modi di fare differenti dettati dalla diversa nazionalità, ma soprattutto dai diversi costumi delle due donne. In realtà entrambe le tipologie femminili, la vedova e la prostituta, nella società settecentesca, tendevano a essere emarginate dalla società per cui, sia pur da prospettive molto diverse, le due donne riescono alla fine a intendersi, soprattutto perché fortemente incuriosite l'una dell'altra.

Nel dialogo emerge subito la sensorialità, come anche l'ironia, il gusto dell'equivoco e della garbata beffa: tutti tratti caratteristici della commedia, compresa chiaramente quella goldoniana.

All'inizio del dialogo Cunégonde bussa a casa di Nicoletta per chiederle delle uova, presentandosi come un'artista:

VEDOVA – Ah, brava! Guarda, guarda, una donna! Allora ci intenderemo. Non ho visto che artisti nel corso della mia vita. Artisti del palcoscenico, per lo più, ma anche pittori, scultori, architetti. Il mio povero marito era un uomo di teatro...

CUNÉONDE – Ehi, che mi dici mai. Lo sanno perfino i sassi. E quell'altro italiano che veniva a trovarmi, quel vostro amico, ecco, sì, Vittorio, mi aveva raccontato una sua spassosissima storia di baruffe, una lite terribile di pescatori o pescivendoli che faceva ridere fino alle lacrime.⁴

Con il riferimento ad Alfieri e alle sue storie «affatto allegre»,⁵ e poi alle goldoniane *Baruffe chiozzotte* la giovane parigina sembra sovrapporre quello che è il suo reale mestiere all'attività di modella.

creatura con le stesse potenzialità di un uomo ma che agisce autonomamente, secondo il suo personale destino, è l'*alter ego* di Spaziani, che si appassionò alla storia della Pulzella d'Orléans sin dall'età di dodici anni». Si segnala che Manente dedica un paragrafo del suo volume a *Il teatro in prosa* (ivi, 170-173). Su *Giovanna d'Arco* di Spaziani cfr. D. IANNACO, *Giovanna d'Arco di Maria Luisa Spaziani*, «Misure critiche», XII (2013), 1, 166-171 e S. CHESSA, *Voci della scrittura di Maria Luisa Spaziani*, «Testo», XXXVI (2015), 70, 107-123.

² Cfr. M.L. CALDOGNETTO, *Una scandalosa consuetudine...*, Postfazione a M.L. SPAZIANI, *La vedova Goldoni / La veuve Goldoni. Atto unico / Acte Unique*, Luxembourg, Phi & Convivium, 47-57.

³ Si fa riferimento allo spettacolo teatrale rappresentato più volte presso il Teatro Stabile di Barcellona (a partire dal 21-22 marzo 2015), regia di Marco Barlocchi, attrici Sandra Sferragatta Somma e Cristina Leonelli.

⁴ SPAZIANI, *La vedova Goldoni / La veuve Goldoni...*, 11.

⁵ Ivi, 12.

Quest'attività viene evocata con dei richiami scultorei che potrebbero alludere al mito di Pigmalione (narrato nel X libro delle *Metamorfosi* di Ovidio) e, soprattutto alle sue successive riscritture, in cui alla diaide classica scultore-statua (che si anima) si aggiunge appunto la modella che svolge un ruolo importante in opere come *Le Chef-d'aure inconnu* di Balzac o *Diana e la Tuda* di Pirandello:⁶

VEDOVA – Ma voi, che tipo di artista siete?

CUNÉGONDE – Eh, di un genere un po' particolare. Ho cominciato quindici anni fa, prima della rivoluzione, a posare per i pittori e gli scultori. Li ispiravo. Avevo un corpo da mozzare il fiato. Poi, con l'aria che tirava, con tutto quel sangue che scorreva per le strade, proprio per l'arte non tirava più aria. Ma tutti si ricordavano del mio corpo favoloso e mi pagavano per guardarmi nuda, mi capisci, cittadina, anche senza dipingere o scolpire. [...]

VEDOVA – Ma quelli, ditemi, stavano lì a guardarvi?

CUNÉGONDE – Beh, insomma, più o meno. Mi passavano le mani sul corpo, cerca di capirmi, forse illudendosi di aver fatto una statua. Del resto l'undicesimo comandamento dovrebbe essere: dài il massimo di gioia al tuo prossimo.⁷

Sembrerebbe quasi di assistere a un rovesciamento della metamorfosi pigmalionica in cui è l'alto risultato artistico a favorire un premio da parte della divinità, reso tangibile, proprio con le sensazioni tattili che portano all'animazione della statua. Qui invece è il corpo vivo che, almeno nella trasfigurazione affabulatoria e affabulante di Cunégonde, offre l'illusione di accarezzare un'opera marmorea, rendendo quasi casto l'approccio erotico.

La narrazione della Vedova fa da contrappunto a quello della prostituta, opponendo alla fisicità delle sensazioni rievocata da colei che si autodefinisce un'«artista del corpo»,⁸ il massimo di spiritualizzazione delle sensazioni stesse, ad esempio in riferimento a quelle olfattive a proposito di un ricordo della sua adolescenza trascorsa presso il convento delle Orsoline:

CUNÉGONDE – Quanto tempo sprecato proprio a quell'età! Eppure non dovevi essere brutta.

VEDOVA – Ma che dite? Sono stati gli anni più belli, più puri, gli anni dei sogni. Nelle ore libere dalla preghiera mi occupavo del giardino, e pensate che per la mia ottima condotta io sola avevo il diritto di cogliere i gigli per l'altare di San Luigi.⁹

Il discorso di Nicoletta ribalta dunque, all'insegna della purezza (e anche diremmo dell'ingenuità), simboleggiata dai gigli, quello di Cunégonde: così dice per esempio l'anziana donna a proposito dei momenti di intimità vissuti col marito:

VEDOVA – Eh, ho capito. Siete una scostumata. Il corpo di mio marito io non l'ho mai visto, se è proprio questo che intendete, e tanto meno lui ha visto il mio, non gli è venuto in mente ch'io fossi una statua da accarezzare, saremmo sprofondati sottoterra per la vergogna soltanto all'idea. Voi parlate come se il peccato non esistesse.¹⁰

⁶ Per il confronto con Balzac e Pirandello, cfr. R. GALVAGNO, *La performance di Pigmalione tra letteratura, arte e teatro, «Mantichora»*, I (2011), 310-344. Sul ruolo della modella nelle variazioni moderne del mito pigmalionico: P. D'ANGELO, *Amare una statua*, Palermo, Medina, 1998; la monografia di riferimento dedicata alle riscritture di Pigmalione è quella di V.I. STOICHITA, *L'effetto Pigmalione: breve storia dei simulaci da Ovidio a Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore, 2006.

⁷ SPAZIANI, *La vedova Goldoni / La veuve Goldoni...*, 12.

⁸ Ivi, 14.

⁹ Ivi, 13.

¹⁰ Ivi, 14.

E qui, anche se si potrebbe trattarsi di una similarità poligenetica, viene da pensare a una possibile allusione alla conversazione del Principe di Salina, nel *Gattopardo* di Tomasi da Lampedusa, con padre Pirrone quando, per giustificarsi della notte trascorsa a Palermo con la prostituta Mariannina, gli racconta di non aver visto mai neanche l'ombelico della moglie che, in occasione di ogni momento di intimità, era solita farsi il segno della croce.¹¹

Nel monologo di Spaziani la vedova, da «amica degli angeli»,¹² definisce «atto materiale» il rapporto sessuale, vissuto con estrema pudicizia e associato alla necessità di una successiva purificazione, legata a pratiche religiose.

Eppure, alla fine dell'atto unico, sollecitata da Cunégonde, la donna rievoca tre occasioni in cui racconta di aver raggiunto l'acme del piacere, al di fuori dell'ambito della sessualità *stricto sensu*, secondo un processo di sublimazione estetico-religiosa affine alle estasi mistiche: una prima volta al convento quando durante le preghiere «un raggio passò dalla vetrata e la colpì dritto negli occhi che aveva di un intensissimo azzurro. C'era un forte profumo di gigli e di tuberose. Un silenzio assoluto»;¹³ una seconda volta a Roma in seguito ai rintocchi della campana di Santa Maria del Popolo al momento del passaggio tra il fragore del carnevale e la meditazione della quaresima;¹⁴ la terza volta, infine, quando, di fronte a un palcoscenico vuoto la donna riesce ad avvertire tutta la magia del teatro. Ed è forse questo l'unico reale momento di unione e sintonia – anche a livello sensoriale – col marito, molto più dell'atto sessuale vero e proprio:

Ho visto il cuore segreto della morte restando viva, capite? Una morte che non è assenza ma la risonanza interna di tutte le cose prima colte soltanto in superficie. [...] Una straordinaria energia mi investì, sembrava scaturire da me, ero nelle spire di un sortilegio che mi faceva girare la testa. Mi stringevano, sì, come essenze impalpabili tutte le Colombine e le Mirandoline e i pescatori e gli innamorati che Carlo aveva inventato o sognato, una folla immensa senza voce e senza occhi, un concentrato di tutte le favole e di tutte le sue possibili fantasie. E il flusso caldo salì e mi avviluppò là, dopo tanti anni, e un piacere immenso scaturì da quel mistero, da quel segreto che per me solo ora si manifestava. Capii l'anima del teatro, dell'amore. La pelle del mio ventre emetteva luce come un alabastro contro il fuoco. Ecco, se mai ho fatto l'amore con Carlo, se mai ho fatto l'amore, se mai l'ho fatto in modo da concepire un figlio, è stato là, sulla scena vuota di quel teatro vuoto.¹⁵

Chiaramente tutto lo svolgersi del dialogo evidenzia con chiarezza anche la doppia morale sessuale (e la disparità di genere) esistente tra uomini e donne per cui sia la mera ricerca di un appagamento fisico da parte dei clienti della prostituta che i molteplici presunti tradimenti di Carlo Goldoni¹⁶

¹¹ «“Sono un uomo vigoroso ancora; e come fo ad accontentarmi di una donna che, a letto, si fa il segno della croce prima di ogni abbraccio e che, dopo, nei momenti di maggior emozione non sa dire che ‘Gesummaria!’. Quando ci siamo sposati tutto ciò mi esaltava; ma adesso...sette figli ho avuto con lei, sette, e non ho mai visto il suo ombelico. È giusto questo?”» (G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, in ID., *Opere*, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2011, 44).

¹² SPAZIANI, *La vedova Goldoni / La reue Goldoni...*, 21.

¹³ Ivi, 23.

¹⁴ «A mezzanotte in punto suona il primo rintocco della campana di Santa Maria del Popolo, che nella gente risuona come le trombe del giudizio [...]. Si entra nella Quaresima. Ed è in quel momento di stupore e paura che “la cosa” mi è successa, una violenza che m’aggrediva dall'esterno con indicibile peccaminoso terrore. Mi son sentita rovesciare all'indietro ed è Carlo che mi ha accolta fra le sue braccia impedendomi di crollare al suolo. Ero come trasfigurata», ivi, 24.

¹⁵ Ivi, 25.

¹⁶ Secondo Cunégonde Goldoni si intratteneva con «una quantità di signore e servette che non erano certo spettatrici» mentre per la Vedova anche queste storie extraconiugali erano finalizzate alla creazione di

rientrano nella natura delle cose, nella normalità, laddove per figure femminili “perbene”, quali Nicoletta, la ricerca del piacere non era proprio contemplata e questa logica era introiettata, senza una volontà di modificare la situazione, almeno in apparenza, dalle donne stesse.

In modo fluido e con un andamento colloquiale, un periodare piano e senza fronzoli, Maria Luisa Spaziani propone quindi, con *La vedova Goldoni*, uno scritto brillante, profondo e a tratti divertente, pur nella sua leggerezza e sostanziale esiguità.

3. Intorno ad altre opere teatrali

Nelle altre opere teatrali, riunite nel volume *Teatro comico e no*,¹⁷ il tono didascalico si accentua insieme al fine divulgativo per cui il dialogo sembra davvero avere una funzione maieutica rivolta al lettore ovvero mira a farlo riflettere su questioni su cui possibilmente non si era soffermato, portandolo ad osservare la realtà da un altro punto di vista, spesso in direzione femminista.

Inoltre, come ha già notato Luigi Baldacci, parlando di «rivincita inevitabile della sua fondamentale cattiveria», se nelle raccolte poetiche dello “Specchio” mondadoriano Spaziani fa emergere il tono alto del linguaggio e della sua ispirazione, nei testi teatrali affiora invece «da parte più spiritosa, aggressiva e paradossale del suo carattere».¹⁸ È questo d’altronde l’aspetto messo subito in luce nell’introduzione di Paolo Lagazzi al volume dei «Meridiani» dedicato all’autrice dato che nell’*incipit* del suo discorso fa riferimento a un intervento di Italo Calvino mai pubblicato, presentato nel 1980 a Parigi in occasione della pubblicazione del volume delle *Poesie* di Spaziani, in cui il noto scrittore considera la poetessa «insieme ispirata e spiritosa», prendendo però in considerazione «la radice sapienziale di una simile disposizione, il lato “serio” del sorriso, il versante epifanico dell’ironia e del gioco».¹⁹

In alcuni casi però i toni degli scritti teatrali sono seri o addirittura tendenti al drammatico.

Il *Monologo di Yvette*, ad esempio, ripropone l’ambientazione nel convento ed è basato sull’intenso racconto di suor Maria Crocifissa dell’amicizia d’infanzia con Louise, descritta con riferimenti alle arti figurative:

Louise era già bellissima a otto anni, una vera Madonna, bionda come la ritraggono a Pasqua i madonnari con i gessetti colorati sui lastroni della chiesa. Troppo bella per non correre pericoli mortali.²⁰

Di lei si innamorerà infatti Luigi XIV e questo sarà un motivo inizialmente di gioia e poi, una volta che la ragazza cadrà in disgrazia, di disperazione. Qui un approccio di tipo intertestuale potrebbe

personaggi artistici («Perché tutta la vita di Carlo è stata pura finzione, pura carta stampata, pura fantasia da proiettarsi sulla scena»). Cfr. ivi, 17.

¹⁷ M. L. SPAZIANI, *Teatro comico e no*, Roma, Bulzoni, 2004.

¹⁸ Ivi, 9. MANENTE (*Per la biografia intellettuale di un poeta...*, 173) considera gli scritti teatrali come «opere di narrazione dove assume grande importanza la parola più che il gesto, la battuta più che la cornice. Proprio l’autentica conoscenza delle passioni umane e del “teatro della vita” accendono i copioni della drammaturga e della commediografa di una recondita magia, di un incanto resistente a ogni disillusiono: in questo senso i personaggi, spesso appartenenti alla storiografia o alla letteratura, prendono un’altra forma dal loro passaggio in altre vesti nelle biografie storiche».

¹⁹ P. LAGAZZI, «*Venere o Cerere, Marta o Maria: i volti e le maschere di Maria Luisa Spaziani*», in M.L. SPAZIANI, *Tutte le poesie*, a cura di P. Lagazzi-G. Pontiggia, Milano, Mondadori, 2012, XI. Secondo Lagazzi (ivi, LXII), il «lavoro teatrale» di Spaziani si configura come «una sorta di sviluppo naturale di quel *pathos* dialogico, di quella fiammeggiante pulsione conversativa [...] che innerva la poesia – ma anche la prosa» dell’autrice.

²⁰ SPAZIANI, *Teatro comico e no...*, 33.

richiamare vagamente i casi letterari di monacazione forzata, dettati da una necessità ineludibile, ma soprattutto potrebbe mettere alla luce delle affinità con la vicenda di Ermengarda e Carlo Magno secondo la rielaborazione poetica che ne fa Manzoni nell'*Adelchi* in cui sono dedicati dei vibranti versi alla focalizzazione dei tormenti nostalgici della moglie ripudiata. Si cita quindi il passo che più chiaramente ricalca, in forma prosastica e grazie alla ripresa del tema venatorio, il celebre coro dell'atto IV della tragedia manzoniana con la rimemorazione degli «irrevocati dì» (v. 18), dopo il ripudio, in riferimento alle battute di caccia di Carlo Magno nell'opera manzoniana (quando Ermengarda trepidante «vedea nel pian discorrere / la caccia affaccendata, / e sulle sciolte redini / chino il chiomato sir», vv. 27-30)²¹ e di Luigi XIV nel testo di Spaziani:

Tanti altri sacrifici s'impose Louise, e disumani digiuni, fino a indurre il vescovo a intervenire, a cercare di addolcire quel rigore. Un giorno, ad esempio, *l'assalì il ricordo di una caccia alla volpe, quando in agosto lei e il re avevano sostato sul ciglio di una radura*, all'ombra di una quercia, e un valletto aveva servito una deliziosa bibita conservata gelida dalla neve dei pozzi. Il gusto preciso di quella bibita le ritornò con una fitta di terribile rimorso, e giudicò necessario infliggersi la pena e il pericolo di tre settimane senza il conforto di un goccio d'acqua.²²

La rievocazione di un'occasione di attività venatoria dopo il ripudio accomuna quindi la tragica esperienza della manzoniana Ermengarda e quella di Louise in cui il motivo della caccia e il tema centrale del ricordo nostalgico si intrecciano indissolubilmente. Si tratta di un accostamento forse non del tutto causale se si pensa che l'interesse di Spaziani per Manzoni, testimoniato anche dalla pubblicazione di un suo saggio sull'autore dei *Promessi Sposi*,²³ è motivato dall'interesse narrativo verso la trattazione di argomenti storici narrati dal punto di vista degli oppressi e non degli oppressori, oltre alla valida integrazione delle questioni individuali all'interrogazione religiosa, centrale nelle diverse declinazioni della «provvista sventura» nelle tragedie manzoniane e nel romanzo della Provvidenza. La “funzione-Manzoni” sembra insomma essere vivamente e fruttuosamente operante nella poetica moderna della scrittrice torinese.

Inoltre, insieme alla dimostrazione di come la Storia più gloriosa sia intessuta di cattiverie e meschinità ai danni dei singoli e, in particolare, delle donne, è possibile anche leggere in filigrana in questo monologo il racconto di un'amicizia tra due ragazze che presenta velatamente i tratti di una latente omosessualità («Non volevo staccarmi da lei dopo gli anni della fortuna. L'amavo da sempre e per sempre, la mia bionda compagna di adolescenza»)²⁴ sino all'imprevedibile, drammatico epilogo che sancisce inesorabilmente, con la rottura di un equilibrio molto più che amicale, la fine del rispecchiamento narcisistico l'una nell'altra.

Spaziani si è cimentata anche in un *Cantari siciliano* in «otto quadri» basato su un fatto storico accaduto negli Stati Uniti nel Settecento e cantato secondo un duplice registro linguistico: il cantastorie si esprime in prosa e in dialetto siciliano, mentre l'eroina Phillis Wheatley,²⁵ che si sofferma

²¹ A. MANZONI, *Adelchi, Coro dell'Atto IV*, a cura di G. Lonardi, Venezia, Marsilio, 2005.

²² SPAZIANI, *Teatro comico e no...,* 42-43, corsivi miei. Secondo LAGAZZI (*I volti e le maschere...,* LXII): «Svariando fra toni alti e bassi, discorsi pretenziosi e ironici, pose stilizzate e grottesche, riverenze e licenze, genuflessioni e sberleffi, la scrittrice rappresenta la Storia come una miscela esplosiva di dramma e d'incongruo, di tragedia e di farsa; rimette di continuo in gioco le maschere sociali, l'ipocrisia dei ruoli e la tronfiaggine dei luoghi comuni; svela la nudità dei re e i pomposi apparati dell'imbecillità».

²³ Cfr. G.F. Chimirri (a cura di), *Omaggio a Manzoni*, testi di S. Addamo-G. Bufalino-E. Mandarà-V. Ruma-M.L. Spaziani, Catania, C.U.E.C.M., 1985.

²⁴ SPAZIANI, *Teatro comico e no...,* 40.

²⁵ Cfr. PH. WHEATLEY, *The Collected works of Phillis Wheatley*, edited with an essay by John C. Shields, New York, Oxford University Press, 1988.

dall'aldilà sui fatti narrati, recita in versi un'ottava per quadro, creando così pure un raccordo col più celebre scritto poematico dell'autrice dedicato alla figura di Giovanna D'Arco. La scelta prosimetrica permette all'autrice di associare, nella stessa pagina, la cronaca minuta dei fatti alla poesia che ben amplifica (e talvolta universalizza con considerazioni esistenziali e letterarie), a livello emozionale, l'esperienza dell'infelice fanciulla di colore, rapita dal Senegal per essere venduta in America come schiava. La famiglia presso cui si troverà a vivere, le garantirà comunque l'istruzione e Phillis è tuttora considerata la prima scrittrice afrostatunitense, iniziatrice quindi della letteratura afroamericana. Molti sono dunque gli ingredienti affini agli interessi dell'autrice torinese: dalla focalizzazione su un momento cruciale della storia americana qual è stata la guerra di secessione e la conseguente abolizione della schiavitù, alla questione razziale sino alla valorizzazione di un certo tipo di letteratura civile (e per di più composta da una donna) in grado di dialogare con i grandi eventi della Storia. Pertanto nei quadri di questo *Cantari Siciliano* viene ben reso il processo di istruzione della giovanissima schiava da subito affascinata dai libri («*Capii che i libri sono silenziose / voci nascoste nella carta, e volli / con gli occhi udirle anch'io*»)²⁶ e da autori come Pope, Milton, ma anche Virgilio. Phillis si proietta infatti nel destino da profugo di Enea, iniziando a comporre versi in latino («*Nella sua lingua volli dire a Enea / che ci somigliavamo, che perduta / la nostra terra e traversato il mare, / il Destino ci dava un'altra patria*»)²⁷ e in inglese. La consacrazione da scrittrice avviene grazie all'invito di Washington di leggere i suoi versi in occasione della cerimonia di insediamento da Presidente, anche se il viaggio di ritorno sarà fatale alla ragazza, ammalatasi gravemente.

Anche in questo caso sono ripresi i riferimenti al mondo epico e viene ben messa in risalto l'importanza dell'unione e dell'uguaglianza tra tutti gli uomini, al di là delle differenze razziali:

*C'erano in fitte squadre là schierati
soldati più che a Troia, credo. Tutti
felici di aver fatto di una terra
divisa e sanguinante un suolo cuore.
Ma dissi che quel cuore rimanera
di due opposti colori, il bianco e il nero;
che se nessuno fosse schiavo, tutti
sarebbero dei figli come me.*²⁸

Se è indubbio che i riferimenti alla sfera muliebre sono prevalenti, Spaziani, attenta e acuta osservatrice dello svolgersi dei sentimenti umani, dedica un suo esile scritto, intitolato *Monaldo o dell'educazione*, anche al dialogo tra Monaldo Leopardi e Cosimo, un giovane studente. In questo caso emerge tutto il rancore del padre del più celebre Giacomo al pensiero della gloria letteraria sottrattagli proprio dal figlio... Il dialogo è intessuto di riferimenti al mondo vegetale, a partire dall'usanza, raccontata da Monaldo, che nelle famiglie aristocratiche la nascita del primogenito maschio fosse festeggiata piantando un albero nel giardino di casa, «un albero scelto secondo il carattere che il padre auspica per il figlio»:

Io avevo naturalmente scelto una quercia giovinetta che sarebbe cresciuta con lui innervandogli robustezza e forza morale per vincere le grandi tenzoni con venti e bufere, o che facesse di lui un guerriero chiamato alla gloria. Disastro! Sa che cosa mi recapitarono a palazzo quei villici insipienti e prezzolati? Un salice piangente!²⁹

²⁶ M. L. SPAZIANI, *Cantari Siciliano*, in EAD., *Teatro comico e no...*, 49, corsivi nel testo.

²⁷ Ivi, 50, corsivi nel testo.

²⁸ Ivi, 52, corsivi nel testo.

²⁹ Ivi, 80.

All'accostamento palese con il figlio Giacomo seguirà nel corso della storia un accadimento prodigioso, dal momento che il salice ascenderà in cielo come «sull'alto del Palatino fu risucchiato in cielo il corpo di Romolo».³⁰ Non si tratta di un autentico scritto performativo, ma costituisce una riprova dell'attenzione di Spaziani a dar voce, in ambito finzionale, a personaggi storici e letterari.

Altri scritti, racchiusi nel bel volume *Teatro comico e no*, presentano dei casi giudiziari nella forma anch'essa dialogica del processo (*Processo a Carducci; Processo a Giacomo Puccini*); altri delle interviste impossibili come ad esempio quella a Caterina di Russia che è stata proposta in un programma radiofonico degli anni Settanta³¹ e che valorizza molto la componente erotica spesso intrecciata con le scelte politiche sino a concludersi con il testo *La ninfa e il suo re* in cui è drammatizzata la leggenda della ninfa Egeria, riproponendo quindi ancora una volta un riferimento alla mitologia classica e alle interazioni fortemente attrattive tra regalità e donne al di fuori del mondo nobiliare.

4. I «Dialoghi di passione»

Una particolare declinazione della forma dialogica in Spaziani si ha con le già ricordate interviste immaginarie.³² Basti pensare all'intervista ad Amalia Guglielminetti che è sollecitata dall'intervistatore a parlare della sua prima educazione torinese, in una città solo apparentemente progressista. Il capoluogo piemontese, infatti, nonostante desse spazio ai «primi sogni e le prime smanie per il cinema, il faro nazionale del giornale “La Stampa”» manteneva «un fondo incredibilmente retrivo, bigotto, ben pensante, dove la beneficenza o meglio la carità erano i soli interessi, la sola attività che permettesse di superare le austere pareti di casa».³³

Ma soprattutto nella «Torino illuminista» del tempo, «l'argomento che stava più a cuore a tutti era la mia verginità e la sua difesa ad oltranza».³⁴ Ecco quindi che, come reazione a un sistema educativo rigido, Amalia racconta la sua ribellione:

Uscendo dal Collegio delle monache dette Le Fedeli Compagne di Gesù ero vaccinata per sempre contro la virtù come la intendevano loro. Tutto in me divenne esigenza di provocazione, esplosiva voglia di guardare oltre il muro, di gustare ogni frutto proibito, di scandalizzare tutti il più possibile scrivendo le mie poesie e i miei drammi.³⁵

Guglielminetti afferma di aver recepito «tutta una simbologia erotica che era nell'aria», frutto della commistione tra d'Annunzio e Guido da Verona per sondare, alla maniera della disinibita Cunégonde, «il nucleo incandescente dell'erotismo, quella cosa misteriosa di cui si parla da cinquemila anni e di cui nessuno ha ancora scoperto niente».³⁶

L'intervista comprende inoltre poesie di Amalia e, con un linguaggio più reticente e che lascia tanti interrogativi irrisolti, sono riportati alcuni stralci di lettere dal carteggio con Guido Gozzano.

³⁰ Ivi, 81.

³¹Cfr. <https://www.raiplaysound.it/audio/2020/05/Le-interviste-impossibili--Maria-Luisa-Spaziani-incontra-Caterina-di-Russia-1abfd4e7-edf8-4083-8a5c-a8e4b0134f58.html>

³² Si fa riferimento al volume M.L. SPAZIANI, *Donne in poesia. Interviste immaginarie: dialoghi di passione nell'officina poetica di venti grandi figure di donna*, Venezia, Marsilio, 1992.

³³ Ivi, 149.

³⁴ Ivi, 150.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ivi, 151.

In conclusione, questa prima, sintetica ricognizione sul teatro di Maria Luisa Spaziani dovrebbe aver costituito un'occasione per mettere in luce le specificità della poetica drammaturgica della scrittrice che tende a dare spazio sulla scena a donne storicamente esistite, siano esse personaggi secondari come la vedova Goldoni o celebri eroine come Giovanna D'Arco. Ed è proprio con alcuni versi di questo poemetto adattato per la scena che si intende concludere questo contributo, pensando alle 'voci' della pulzella francese, agli angeli della tradizione cristiana e più, in generale, alla necessità di porci in ascolto di ogni parola che possa giungerci da una voce 'altra', come avviene appunto nella tradizione del dialogo che, a dirla con Martin Buber, è fatto di «parole che attraversano»:³⁷

Forse un angelo parla a tutti, eppure
in quel supremo istante pochi ascoltano,
pochi hanno l'orecchio e l'ubbidienza
delle radici che a gennaio dormono.
Dal profondo una voce bisbiglia,
giunge un brivido ai rami più lontani.
nessuno se ne accorge ma è partita
a buie onde un'altra primavera.³⁸

³⁷ Mi riferisco al sottotitolo della traduzione italiana del libro di M. BUBER, *Sul dialogo. Parole che attraversano*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2013. Sul genere letterario del dialogo nel Novecento cfr. almeno A. COMPARINI, *Un genere letterario in diacronia. Forme e metamorfosi del dialogo nel Novecento*, Verona, Fiorini, 2018.

³⁸ M.L. SPAZIANI, *Giovanna d'Arco*, Canto II, in EAD., *Tutte le poesie*, a cura di P. Lagazzi-G. Pontiggia, Milano, Mondadori, 2012, 674.

Tavola rotonda

Un trittico: Franca Rame, Franca Valeri, Emma Dante

L'intervento mette in luce l'autorialità di alcune eccezionali donne di teatro, diversamente intesa e praticata anche in rapporto allo stretto legame con la recitazione nel caso di Franca Rame e Franca Valeri, con la scena e la regia nel caso di Emma Dante.

Come ho anticipato, vorrei dire qualcosa su due assenze: quella di Franca Valeri e quella di Emma Dante. Su Valeri e Dante non abbiamo ricevuto proposte, nonostante le avessimo segnalate come donne di teatro particolarmente significative. E vorrei ritornare, brevemente, su Franca Rame.¹

Franca Valeri ci consente di riallacciarcici ad alcune questioni emerse in questi due giorni fra le quali, come ha sottolineato Laura Peja, parlando di Franca Rame, la necessità di ampliare la nostra prospettiva anche alla drammaturgia degli attori e, nel nostro caso, delle attrici. Emblematico in proposito proprio il caso di Franca Rame (1929-2013) arrivata tardi alla scrittura teatrale: un aspetto della sua poliedrica figura non ancora valorizzato a sufficienza. Franca non è stata soltanto l'attrice che ha dato vita ai personaggi di Dario Fo, ma anche la coautrice dei ruoli impersonati. Inoltre, come ‘consulente’ ed *editor* dei testi, ha assolto alla funzione di curare con pazienza certosina tutto il teatro, decine di volumi, di Dario Fo. Ha potuto farlo perché ha sempre registrato, archiviato nel tempo stesure, locandine, disegni, recensioni, contro le stesse posizioni assunte dopo il Sessantotto da Fo, cioè il teatro cronaca da buttare. All’instancabile lavoro di Franca si deve lo straordinario Archivio in rete di tutto ciò che riguarda oltre mezzo secolo del loro teatro e, dunque, del teatro italiano. I suoi diversi ruoli, fra i quali rientra quello di autrice, emergono dalla sua autobiografia *Una vita all'improvvisa* da inserire nella categoria di teatro in forma di libro, secondo le tipologie prospettate da Ferdinando Taviani. È un passaggio realizzatosi a piccoli passi, forse per pudore e ritegno, come accaduto a tante scritture di donne rimaste nei cassetti. Sorretta da una pratica acquisita da decenni, Rame si è trovata a scrivere un pezzo fondamentale, nato da un’esperienza dolorosa realmente vissuta: *Lo stupro*. Recitato per la prima volta nel 1978, il monologo è stato attualizzato con il riferimento alle donne della guerra civile nella ex Jugoslavia. La splendida interpretazione di Franca Rame si può vedere

¹ Si segnalano qui i testi e i saggi ai quali si fa riferimento nell'intervento: per Franca Rame, D. FO-F. RAME, *Venticinque monologhi per una donna*, in *Le commedie di Dario Fo e Franca Rame*, vol. VIII, Torino, Einaudi, 1989; D. FO-F. RAME, *Parliamo di donne*, in *Le commedie di Dario Fo e Franca Rame*, vol. XII, Milano, Einaudi, 1998; F. RAME-D. FO, *Una vita all'improvvisa*, Parma, Guanda, 2009; per Franca Valeri, F. VALERI, *Una Signora molto Snob*, a cura di Emanuela Martini, Torino, Lindau, 2000; EAD., *Tragedie da ridere. Dalla signorina snob alla vedova Socrate*, a cura di P. Zappa Mulas, Milano, La tartaruga, 2003; EAD., *Bugiarda no, reticente*, Torino, Einaudi, 2010; EAD., *Il cambio dei cavalli*, Torino, Einaudi, 2014; EAD., *La vacanza dei superstiti. (E la chiamano vecchiaia)*, Torino, Einaudi, 2016; EAD., *Il secolo della noia*, Torino, Einaudi, 2019; per Emma Dante, E. DANTE, *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana*, prefazione di A. Camilleri, Roma, Fazi, 2007; EAD., *Io, Nessuno e Polifemo. Intervista impossibile. La versione di Polifemo in atto unico*, Palermo, Gliso Edizioni, 2015; EAD., *Odissea, Viaggio in due movimenti*, Palermo, Gliso Edizioni, 2016; per gli studi dedicati a queste tre drammaturge, si vedano almeno B. ALFONZETTI, *Gli anni di piombo e la scena. Satira e tragedia in Dario Fo*, «L'illuminista», I (2000), 2-3, 139-159; EAD., *Dario Fo. L'autore e la «scrittura teatrale»*, in *Teatri nella rete. Testualità ed ipertestualità della letteratura teatrale*, a cura di A. Lezza, «Quaderni del Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo, Università di Salerno» 3 (2005), 64-82; EAD., *Il teatro di Franca Rame e il '77*, in *Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame. Poétique et dramaturgie*, a cura di D. Luglio, «Revue des Études italiennes», 2010, n. 3-4, 2012, 231-241; EAD., *L'autobiografia teatrale di Franca Valeri*, in «Rivista di letteratura teatrale», 2019, 111-120; EAD., *Emma Dante. Ritorno a Palermo. «Rappresentazione simbolica dell'anima del mondo»*, in *Rompendo il muro del silenzio. Voci di donne nel Mediterraneo*, a cura di A. Cagnolati-S. Valerio, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2019, 7-15.

nell'ultima impresa editoriale (e digitale) di *Tutto il teatro di Dario e Franca Rame* (Fabbri editore), in cui ogni testo è accompagnato dal DVD del relativo spettacolo. È la prima volta che il loro teatro compare per intero a doppio nome. Finalmente il nostro Nobel-Arlecchino ha dato alla sua compagna il dovuto riconoscimento.

Quando dalla fine degli anni Settanta, la coppia Fo-Rame passa da un teatro politico a un teatro sulla questione femminile, il ruolo di Franca è determinante. Nel testo-spettacolo *Tutta casa, letto e chiesa*, scritto a quattro mani, sono presenti le tematiche privilegiate da Rame scrittrice: la nevrosi della donna nella famiglia e nella società, costretta al doppio lavoro; la donna sola; la madre che scopre il fascino della vita raminga del figlio; la madre tragica di una nuova *Medea*, che uccide i figli per far nascere una donna nuova. Nello spettacolo *Parliamo di donne*, è il personaggio materno a imporsi: è la madre di un sindacalista, Michele Lu Lanzone ucciso dalla mafia. Poi verranno due monologhi sul terrorismo, sorretti da un'autentica pietà per il destino tragico di due note terroriste tedesche degli anni Settanta: Ulrike Meinhof, ‘suicidata’ in carcere, e Irmgard Moeller, che si finse morta e riuscì a salvarsi. Alla pietà si accompagna la volontà di denunciare la repressione e la tortura. Sono pezzi, scrive la Rame, su l’«osceno tragico», quello dei nostri giorni. Alla leggerezza di *Coppia aperta, quasi spalancata*, che sin dal titolo fa intuire che l’esperimento della coppia aperta vale solo per l’uomo, subentrano ripensamenti, riflessioni. Dopo il trauma della morte di Aldo Moro, che vede Fo e Rame diversamente impegnati per la liberazione del Presidente della Democrazia Cristiana, e Fo scrivere un testo come *La tragedia di Aldo Moro* mai rappresentato, Franca scrive *Una madre*, che ricorda il recente romanzo di Yasmina Khadra, *L’attentat*: qui è un marito, lì è una madre a non voler creder che il proprio figlio, educato ai valori socialisti, sia diventato un terrorista. In sogno, lo cattura e, mentre sta per consegnarlo al giudice, lo strangola quasi inavvertitamente. Se poi pensiamo anche al dramma della madre del monologo *L’erina*, non abbiamo dubbi: la nostra grande attrice ha trovato la sua cifra espressiva, come drammaturga, nella sofferenza vissuta in prima persona e nell’identificazione con il principio che genera il mondo, la maternità.

Franca Valeri (1920-2020), anche lei lombarda, proviene da una famiglia borghese che non agevola la vocazione teatrale cui la giovane Franca si sente quasi chiamata. Il merito senza volerlo è tutto della madre, donna colta e raffinata che le aveva fatto studiare il francese, il pianoforte e soprattutto che la portava alla Scala. A lei, la Valeri ha dedicato la sua ironica autobiografia, *Bugiarda no, reticente*, apparsa con Einaudi nel 2010. Anche il titolo è un omaggio alla memoria della madre perché riprende il giudizio di quest’ultima sulla figlia fra infanzia e adolescenza. La Scala è qui ricordata come luogo della memoria personale e teatrale e certo non a caso Valeri è diventata una straordinaria conoscitrice del teatro lirico, per poi dagli anni Settanta curare l’allestimento di opere di Donizetti, Puccini, Verdi.

Nell’autobiografia non si smentisce, narra di sé con un tratto ironico, con l’intelligente distacco e la graffiante comicità dei personaggi da lei creati sin dagli esordi alla Radio come l’indimenticabile Signorina Snob. Dalle amicizie mondane della madre l’attrice trae suggestioni e idee che, spinte al limite dell’assurdo e della sintesi, danno vita a questo personaggio dall’età indefinita, ma giovane, che ha fatto gli studi superiori, che dà ogni dettaglio su come si veste, dove passa il capodanno, le estati (magari a Portofino), che frequenta un ambiente esclusivo e che mostra un carattere tutto centrato su sé stessa, oltre a usare un linguaggio pieno di grotteschi vezzeggiativi e forestierismi.

Franca Valeri è sicuramente la più completa figura di donna di teatro nel panorama italiano del Novecento: in lei scrittura e recitazione si sono intrecciate subito sin dai primissimi anni Cinquanta quando cambia il suo nome di Alma Franca Maria Norsa in Franca Valeri in omaggio a Paul Valéry. I suoi esordi hanno come geografia teatrale il triangolo Milano-Parigi-Roma. La sua scrittura teatrale

data da oltre mezzo secolo, dal *Diario della Signorina Snob* del 1951 all’ultima commedia *Il cambio dei cavalli* pubblicata con Einaudi nel 2014. Con un tocco autobiografico, il personaggio dell’anziana amante può dire di sé di aver avuto una giovinezza difficile, ma non infelice, la quale «è come una palestra. Forma i grandi sentimenti, le grandi passioni, i grandi rifiuti». Il momento più difficile per la giovane Franca è stata la guerra, con le leggi razziali che costrinsero l’amato padre, ricordato come un uomo raffinato, estero filo, antifascista e goloso, ad allontanarsi da Milano insieme al figlio Enrico, il preferito dalla mamma, il fratello adorato che la prendeva in giro per la sua passione per il teatro La Scala. Fra i tanti ricordi, c’è quello del vestito di georgette color fucsia, senza maniche con un gonnellino plissettato e ornato di un nastro di velluto dallo stesso colore, un regalo del padre portato da Parigi, vestito che fa esclamare alla madre che un abito così non si sarebbe mai trovato a Milano e al fratello che Franca avrebbe potuto esibirlo andando alla Scala. Fra Riccione, Dolomiti e Lido di Venezia passano le estati in compagnia della madre, che avrà bisogno di tutta la protezione della figlia ventenne durante i cinque lunghi anni della guerra, vissuti con odio e rabbia.

Le sue naturali doti teatrali si manifestano subito sin dalle imitazioni fatte per divertimento durante gli anni del liceo, e che, diventate presto passione, la spingono contro tutti verso il teatro e il mondo dello spettacolo. Incontrato a fine anni Quaranta il futuro marito, Vittorio Caprioli, insieme tentano l’avventura del teatro, trasferendosi a Roma dove lui no, ma lei, sì, è clamorosamente bocciata agli esami di ammissione all’Accademia d’Arte drammatica. Con Caprioli e Alberto Bonucci fondano a Parigi il Teatro dei Gobbi che incontra un successo strepitoso. Per oltre dieci anni Franca Valeri lavorerà insieme a Caprioli, ma avendo iniziato subito in maniera autonoma, per lei l’identità di autrice è connaturata al suo essere attrice. Come Valeri ricorda, fra gli anni Cinquanta e i Sessanta, era l’unica comica italiana che scriveva i suoi lavori, ricorrendo all’allusione, alla satira, non rivolte tuttavia contro personaggi politici o noti del momento. Per questo i suoi personaggi e i suoi testi, quasi tutti monologhi – che pubblica in più edizioni, scegliendo il titolo significativo di *Tragedie da ridere* – sono stati recitati a lungo da Valeri, rimanendo attuali. Accanto alla Signorina Snob, sono nati nel tempo altri personaggi memorabili: Cesira, la manicure milanese, con i sentimenti in testa al posto dei pensieri, le sue divagazioni su fatti e persone del tutto inutili; la telefonista anch’essa del Nord e la signora Cecioni appartenente alla Roma popolare, subito diventata una maschera. Attrice di teatro di cinema e di televisione, Franca Valeri ha una scrittura efficace, brillante e mordace. Il suo corpus teatrale è raccolto in due volumi: *Una signorina molto snob*, curato da Emanuela Martini, in cui si leggono i suoi testi e diverse interviste e *Tragedie da ridere*, a cura di Patrizia Zappa Mulas, del 2003, che, nel comprendere vari testi teatrali, recupera le sue precedenti definizioni, riecheggiando le *Tragedie in due battute* di Achille Campanile.

Interessante la rivendicazione di Valeri, anche parlando di altre attrici comiche, della sua autorialità: non a caso Valeri accosta i suoi *sketch* e i suoi monologhi al teatro dell’assurdo, al teatro surrealista, professando un’idea precisa di comicità basata sulla sintesi e sull’umorismo non lontana da quella di Achille Campanile. L’autorialità comporta il rifiuto della improvvisazione e la cura nell’elaborazione dei testi, legati all’esperienza della scena: un abito non smentito neanche da Valeri attrice cinematografica che inventa le battute conformi ai ruoli da interpretare.

Bugiarda no, reticente, autobiografia in cui si cela anche una sorta di “manuale di recitazione”, non conclude il suo percorso memoriale, essendo stata seguita da altri due scritti in cui spicca la sua intelligenza umoristica: *La vacanza dei superstizi* e *Il secolo della noia*, apparso quando Valeri compie 99 anni. Gioielli del pensiero, essi rivelano ancora una volta, la vitalità sorprendente di questa figura a tutto tondo, da mettere al centro della drammaturgia novecentesca. All’interno della nostra tradizione

teatrale, è la più completa donna di teatro e, nonostante le sue riserve a sentirsi una vera e propria drammaturga, noi la possiamo assolutamente inserire nel canone. Per altro, anche nel suo caso abbiamo una scrittura che nasce proprio sulle tavole del palcoscenico, aiutandoci a superare l'annosa questione che grava sulla scrittura teatrale, quasi sempre legata al rapporto con la scena.

Il terzo esempio riguarda Emma Dante, una donna di teatro (sempre nel senso indicato da Taviani) da accostare ad Ariane Mouskine, la teatrante più completa e nota in tutto il mondo per il suo teatro di ricerca, le Théâtre du Soleil. Nata a Palermo nel 1967, Emma Dante vive a Catania durante l'adolescenza, spostandosi a Roma per frequentare l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico. Nel 1999 sceglie di risiedere a Palermo, fondando la compagnia Sud Costa Occidentale che sigla il suo ritorno nell'isola, dopo diverse esperienze formative di teatro laboratorio, fra le quali quella a Torino con Gabriele Vacis, con cui ha lavorato anche un'altra figura di narratrice attrice, Laura Curino. L'abbraccio con Palermo ha un forte significato simbolico, coincidendo con la malattia e la morte della madre e con l'abbandono della carriera di attrice. La sua maturità artistica si realizza nel passaggio al ruolo di drammaturga e di regista della sua compagnia, che sin dal nome svela le radici di Emma Dante espresse anche nell'uso del dialetto arcaico palermitano quasi intraducibile. Ad esempio come tradurre *mPalermu?* È forse il suo lavoro più noto, che per l'appunto significa «dentro Palermo». Rappresentato a Parma nel 2001 e subito premiato, recensito dalla critica, un vero capolavoro, edito alcuni anni dopo come parte di una trilogia densa, autentica, racchiusa sotto il titolo di *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana*, in cui è compreso *Vita mia*, lavoro davvero struggente che mette in scena il dramma di una madre che sta per perdere un figlio e non sa quale dei tre. La messinscena si svolge in uno spazio chiuso, occupato via via dai quattro attori e dalla scarna e originalissima scenografia: un letto con dietro un crocifisso in attesa del figlio più piccolo, spericolatissimo su una bicicletta per ragazze, mentre la madre tenta di trattenerlo. Le parole di Emma Dante con cui sono presentati i suoi testi arrivano dritte al cuore, sono un pugno nello stomaco. *Vita mia* «è una veglia, è il tentativo folle e disperato di ritardare fino allo stremo delle forze l'ultimo giro prima della morte»:

Tutto è immobile: i gesti, i ricordi, le parole di conforto, i rimorsi, nell'ultimo ritmo di pulsazione del cuore che si ripete all'infinito.

Vita mia è una veglia.

Quel letto è una nave di pietra e quella stanza è il mare che ci risucchia e sparisce.

Fra le numerose regie di Emma Dante, ricordo quella di *Medea* recitata da Iaia Forte, che fa pensare al monologo recitato da Franca Rame molti anni prima. Franca fingeva di aver trovato casualmente questa versione popolare della *Medea* di Euripide, dove l'eroina veste i panni quasi di una femminista. Non la madre che uccide i suoi figli per vendicarsi del tradimento di Giasone, ma una donna che lo fa quasi per prendere coscienza, per far nascere una donna nuova. Ma per concludere torniamo a Palermo, anzi a *mPalermu*, dentro Palermo, con la sua unica situazione ripetuta ininterrottamente: una famiglia in fila in procinto di uscire, tutti hanno un pasticcino in mano, tutti sono sottomessi alla violenza mista a tenerezza di uno di loro, vorrebbero uscire, ma non possono. Teatro dell'impossibile, secondo il commento dell'autrice, che propone Palermo come «la rappresentazione simbolica dell'anima del mondo, incessantemente indaffarata e incessantemente morente». Il ritorno ha assunto col tempo dimensioni mitiche e simboliche, visibili nel suo accostarsi sempre più chiaramente al racconto del ritorno, all'epos omerico, sino a tentarne una rivisitazione in chiave contemporanea con *Odissea, Viaggio in due movimenti* (2016).

Accanto a Palermo, Emma Dante pone Napoli: in *Io, Nessuno e Polifemo* adotta parlate dialettali napoletane, con il fine di spiazzare l'attesa dello spettatore di trovarsi davanti il gigante Polifemo qui abitante da sempre nella zona dei Campi Flegrei; allo stesso modo ha ricreato la figura di Nessuno, sradicandolo dal cliché dell'avventuriero e facendone un guitto, in linea con la Napoli evocata più volte. D'altronde fra i suoi modelli ci sono Viviani ed Eduardo, considerati i veri innovatori della lingua teatrale insieme a Testori e a Dario Fo. E sicuramente anche Emma Dante fa parte della stessa famiglia.

PAOLA TRIVERO
Università di Torino

Laura Curino e il teatro di narrazione

L'intervento ripercorre l'attività drammaturgica di Laura Curino e tratta dei risultati più alti del suo teatro di narrazione, dagli anni Settanta ai giorni nostri.

Laura Curino è una pioniera del teatro di narrazione sin da quando a Settimo Torinese, cittadina dell'hinterland del capoluogo piemontese, lei e alcuni altri giovani, animati da un intenso impegno civile e sociale, danno vita in spazi per lo più di fortuna a un'innovativa sperimentazione allo scopo di ricomporre la memoria di Settimo poiché a loro Settimo, come altre zone industrializzate, appare senza memoria. Settimo, luogo di lavandaie e contadini e circondato, un tempo, da paludi sino a che non furono bonificate da Camillo Cavour che fece deportare dei miserabili vercellesi per risanare il territorio, dal momento che i contadini settimesi non avevano mai praticato quel lavoro. Al 10 aprile 1974 nei locali della biblioteca di Settimo, risale lo spettacolo *Questa storia non ci piace: buchiamola!* In quel contesto si racconta la vicenda dell'amore contrastato tra Ortensia, di Settimo, e un immigrato; un amore ostacolato dalle rispettive famiglie dei due, entrambe povere: insomma, una guerra tra poveri che continua a perpetuarsi tra gente che non condivide altro se non la miseria. E da Settimo la memoria spazierà oltre, sempre con l'obbiettivo di narrare una storia, di ricostruire la Storia. All'inizio degli anni Ottanta, Laura Curino, Gabriele Vacis, Antonia Spaliviero, Mariella Fabbris, Lucio Diana e Adriana Zamboni, fondano il Laboratorio Teatro Settimo, vera e propria officina del teatro di narrazione.¹ Agli esordi questi giovani visionari non erano stati compresi del tutto e, dato che inserivano nella narrazione frasi in piemontese o in francese, ci fu anche chi li tacciò di non conoscere bene l'italiano e tutt'ora, pur essendo ormai il teatro di narrazione una pratica codificata dalla critica, a volte non si parla di Teatro Settimo. Una dimenticanza ben sottolineata da Juliet Guzzetta nel libro *Il teatro di narrazione. Dalle periferie della storia ai grandi teatri italiani* in cui la studiosa sottolinea, con illuminanti esemplificazioni e approfondimenti, il ruolo fondamentale giocato da Teatro Settimo.² Il deciso riconoscimento avviene nel luglio del 1984 con *Esercizi sulle tavole di Mendeleev*, vero e proprio spettacolo-manifesto della prassi di Teatro Settimo. *Esercizi* debutta al «Festival Internazionale del teatro in piazza» di Santarcangelo di Romagna e viene insignito del premio Francesca Alinovi/opera prima.³ Ancora a Santarcangelo, il novembre dell'anno seguente, è presentato *Elementi di struttura del sentimento* che, nel 1986, ottiene il premio Ubu per il miglior spettacolo di ricerca: una ricerca dove il plot della fonte originaria, le *Affinità elettive* di Goethe, è

¹ Antonia Spaliviero, drammaturga, ha collaborato intensamente ai testi elaborati dal gruppo. Con commozione ricordo che è prematuramente scomparsa. Il suo ultimo bellissimo romanzo, *La compagna Natalia*, Palermo, Sellerio, 2022), è stato pubblicato postumo per l'amorosa cura del marito Gabriele Vacis e della figlia Giulietta. Mariella Fabbris è tuttora molto impegnata sul territorio di Settimo.

² Il titolo originale del libro di Guzzetta è: *The Theater of Narration: From the Peripheries of History to the Main Stages of Italy*, Evanston, Northwestern University Press, 2021; la traduzione italiana è di Francesco Bianchi e Monica Capuani, Torino, Accademia University Press, 2023. Tra i tanti articoli su Curino rinvio in particolare a P. PUPPA, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010, 93-109.

³ Un altro spettacolo fondamentale per la pratica di Teatro Settimo è *Stabat Mater* (1989) in cui una delle peculiarità consiste nello spazio destinato alla rappresentazione: non in teatro bensì in case private (in cambio di vitto e alloggio). *Stabat Mater* va in *tournée* in Italia e all'estero e ottiene il premio Città di Urbino e il premio Fringe Festival di Edimburgo. Sul testo cfr. G. GUCCINI-M. MARELLI, *Stabat mater: Viaggio alle fonti del teatro di narrazione*, Bologna, Le ariette libri, 2004.

ricostruito dalle domestiche mentre i padroni non sono mai visibili.⁴ Si tratta di narrazioni e drammaturgie corali e altre ne seguiranno anche coinvolgendo *pièces* di autori teatrali per eccellenza, penso a Shakespeare con la *Storia di Romeo e Giulietta* (1991), con Curino splendida Balia,⁵ e a Goldoni con *Villeggiatura, smanie, avventure e ritorno* (1993; premio AGI-Minerva, 1993 e premio IDI 1994). Una coralità che si va riducendo, tranne eccezioni che confermano comunque la regola, per quanto attiene le *performances* di Curino interprete, autrice o coautrice, *performance* con cui Curino si annovera tra i cosiddetti narratori di prima generazione, insieme a Marco Baliani, Lella Costa, Mariella Fabbris e Marco Paolini. Rammento che Marco Paolini ha collaborato per anni con Teatro Settimo e che il suo *Racconto del Vajont* (1993) è stato scritto con Gabriele Vacis (unitamente a Gerardo Guccini e Alessandra Ghiglione) per la regia di Vacis. Inizio da *Passione* e procedo sia per successione cronologica che analogia tematica. *Passione* (1992) di Curino, Roberto Tarasco e Vacis, regia di Tarasco. Curino ricostruisce la propria *passione* per il teatro germogliata in Settimo, «dove fui gettata» - scrive Laura nelle intese *Note d'Autrice* - «bambina recalcitrante e inquieta, che spese che gran parte dell'infanzia e dell'adolescenza a escogitare piani fuga».⁶ Settimo (a tutt'oggi Curino vi abita) gioca un ruolo primario: l'attrice anima la scena e dà voce alle donne immigrate dei condomini della cittadina, facendole parlare con le loro diverse inflessioni e lemmi dialettali. Sono le donne di Settimo che «insegnano, anche senza saperlo, la passione alla bambina protagonista del racconto».⁷ Non è certo casuale che, proprio a Settimo, l'adolescente Curino, grazie a una vicina di casa, assista a *Mistero buffo* di Dario Fo e Franca Rame (ai quali, notoriamente, va debitore il teatro di narrazione) e a Franca Rame, a volte considerata in secondo piano rispetto al marito, renda omaggio riprendendone i passi del *Compianto di Maria dinanzi alla croce*. Un monologo che porta in primo piano, riformulandola, la figura di Maria non più silente nel suo dolore, quale è tramandata dalla tradizione anche iconografica, ma che urla il proprio dolore e diviene un omaggio a tutte le donne che hanno sofferto silenziosamente e ancora soffrono. Le reazioni entusiaste del variegato e folto pubblico nella piazza di Settimo sono rimaste vivide nella memoria di Curino e ora lei, all'epoca spettatrice, le ripropone al suo pubblico. Una *passione* per il teatro, incessantemente rinnovata al di là di frangenti dolorosi e con crescente consapevolezza. *Passione* ha raggiunto più di trecento repliche nei teatri e nei festival italiani ed è stata tradotta e rappresentata in Francia e Gran Bretagna.

Camillo Olivetti, alle radici di un sogno (1996) di Laura Curino e Gabriele Vacis, per la regia di Vacis. Curino risale alle profonde radici del sogno di Camillo Olivetti allorché, il 29 ottobre 1908, a Ivrea sulla lunga terrazza di una vecchia fabbrica di mattoni rossi appare un cartello che reca scritto “Ing. Olivetti & C. Prima fabbrica nazionale di macchine per scrivere”. Curino anima la scena e, con un'inflessione tipicamente piemontese correlata da una consona gestualità, dà voce agli eporediesi che, variamente, commentano l'affisso. C'è chi dichiara che Olivetti poteva proseguire l'impresa di strumenti di precisione iniziata a Milano e che ora a Ivrea gli strumenti piacevano a tutti. C'è chi sentenzia che gli strumenti dell'impiegato dovrebbero essere penna e calamaio, come dice «il nostro amato poeta Bersezio» (Curino allude alla commedia *Le miserie d'mossu Travet*). Non può mancare la voce del notaio che pontifica, declamando: «Ivrea la bella che le rosse torri specchia / sognando alla cerulea Dora», su come si fosse potuto immaginare Giosuè Carducci comporre le sue poesie con la

⁴ La messinscena viene riproposta nel 1992 con il titolo di *Affinità*.

⁵ *La storia di Romeo e Giulietta* ottiene il premio Ubu 1992 per la drammaturgia e, nel 1993, il premio “Milano '90-Il contemporaneo” come autrice giovane e il premio “Napoli Tassello D'argento” come attrice vanno a Curino.

⁶ Le note si leggono in <https://www.lauracurino.it/>.

⁷ *Ibidem*.

macchina da scrivere. Infine c'è chi ironizza: «Allora io mi metto a fare la macchina per leggere, la macchina per cantare, la macchina per fare i conti...». Il progetto di Camillo non è una chimera, un sogno utopico e nel 1911 viene presentata, all'Esposizione Universale di Torino la M.1. Curino dà voce a due donne fondamentali per Camillo: la madre, Elvira Sacerdoti, ebrea, e la moglie Luisa Maria Revel, figlia di un pastore valdese. Rimasto orfano del padre, all'età di un anno, è la madre a occuparsi dell'educazione di Camillo e della sua formazione caratterizzata da un forte impegno civile e da una presa di coscienza che lo porta a iscriversi al partito socialista e a legarsi ad amicizia con Filippo Turati. Un sogno il cui progetto industriale comporta il coinvolgimento etico e concreto di coloro che vi lavorano. Camillo festeggia il primo maggio con gli operai e al termine della giornata lavorativa, all'uscita dalla fabbrica, li saluta a uno a uno: un ceremoniale che prosegue ancora nel 1924, pur essendo i lavoratori raddoppiati dai quasi duecento del 1918. Olivetti intende coinvolgere direttamente gli operai nello sviluppo della fabbrica e li aggiorna salendo su una cassetta rovesciata e posta in cortile. Esemplare del carattere e del temperamento di Olivetti è la dichiarazione fatta a Luisa Revel, per chiederla in moglie dopo averla vista una sola volta: «Buongiorno, signorina, l'amo. La vorrei come amante, anzi vorrei sposarla». Luisa sapeva chi era lui e, potendo reagire in tanti modi, risponde solamente «Sta bene» e, dopo una settimana, Camillo si recherà dal pastore Revel. Luisa si prende cura direttamente dei primi anni dell'istruzione elementare dei figli ed è l'unica a placare il carattere intemperante del marito provvedendo a creargli intorno l'atmosfera silenziosa di cui necessita per concentrarsi sul lavoro ed è Luisa a ricevere la prima lettera scritta con la M.1 («...Dodici anni passati con te, Luisa, e sembra un soffio...»).⁸

Camillo Olivetti è l'occasione per attivare i ricordi personali di Curino: lei e altre sue coetanee, figlie di operai della Fiat, sognavano da bambine che il padre lavorasse all'Olivetti; Curino conosceva le colonie Fiat e una tra le sue compagne favoleggiava di un'altra colonia, la colonia Olivetti, che, contrapposta alla loro, era un Paradiso. Curino, in vari momenti, ricorre alla propria autobiografia e, intercalando le voci dei protagonisti con quelle degli abitanti di Ivrea, offre un exemplum perfetto del teatro di narrazione. *Camillo Olivetti* è stato trasmesso su RAI2 per Palcoscenico 1998.

Adriano Olivetti: il sogno possibile (1998) di Laura Curino e Gabriele Vacis, regia di Gabriele Vacis. Il sogno di Adriano, mirato a coniugare proficuamente industria e comunità, andava oltre il riformismo del padre Camillo, «era il pensare che si potesse comprendere editoria e industria, società ed economia, cultura e scienze sociali e che a questa comprensione potesse essere dato il nome di fabbrica. Le fabbriche in questo secolo sono utili, indispensabili, necessarie. Ma forse non è necessario che siano anche dei luoghi di tortura».⁹ L'Olivetti di Adriano conosceva la fattiva collaborazione di artisti, scienziati e intellettuali di calibro: per Curino e Vacis, l'Ivrea di Olivetti rappresenta ciò che avrebbe potuto, e non fu, essere Settimo per la Fiat. Nell'incipit di *Camillo Olivetti*, Curino dichiara che il suo 'lavoro' è dedicato ad Adriano Olivetti e specifica di usare la parola lavoro perché i suoi genitori, per commentare l'interpretazione di un attore, dicevano: «Chiel li a travaja bin...» (Quello lì, l'attore, lavora bene): sono i genitori a trasmetterle che tra lavoro e arte potesse esservi una relazione. Curino e Vacis con Camillo e Adriano Olivetti hanno voluto riportare la memoria su tutto quanto ha vissuto Ivrea a quei tempi. Per la stesura su Camillo e Adriano Olivetti, Curino ha usufruito, tra le molte e molte ricerche, delle pagine riservate da Ginsburg agli Olivetti in *Lessico familiare*. In *Adriano Olivetti* Curino è affiancata da Mariella Fabbris e Lucilla Giagnoni e debutta, proprio ad Ivrea. A Ivrea Curino è nuovamente legata, essendo dal 2015 la direttrice artistica del Teatro Giacosa. *Adriano Olivetti*

⁸ L. CURINIO-G. VACIS, *Camillo Olivetti, alle radici di un sogno*, Ivrea, Edizioni di Comunità, 2017, 55, 73-74 e 82.

⁹ L. CURINIO-G. VACIS, *Adriano Olivetti: il sogno possibile*, Milano, IPOC, 2010, 43.

è stato trasmesso su RAI2 il 9 aprile 2001. Il dittico su Camillo e Adriano Olivetti è un successo la cui notorietà ha oltrepassato i confini italiani e periodicamente viene riproposto. Un solo esempio: *Adriano Olivetti* ritorna in scena il 1° settembre 2024 a Milano, in piazza Olivetti. E mi soffermo su altri esiti di Curino narratrice e autrice, esiti particolarmente significanti.

L'età dell'oro (2002), di e con Curino per la regia di Serena Sinigaglia. Produzione del Teatro Stabile di Torino. Quale è l'*età dell'oro*? È il riandare agli anni trascorsi da Curino a Valenza Po, cittadina di orafi in provincia Alessandria, prima di trasferirsi a Settimo con la famiglia e, quindi e specialmente, un'età ‘favolosa’ vissuta prevalentemente tra visi di donne. Un tornare indietro nel tempo non limitatamente personale quanto un coinvolgere il tempo delle aspettative di una generazione che ha vissuto gli anni del boom economico. Un riandare modulato tra nostalgia e presa di coscienza ideologica degli anni Settanta, senza venir meno a scintille di assicurato divertimento in virtù di una collaudato virtuosismo recitativo.¹⁰

Il signore del cane nero. Storie su Enrico Mattei nel 100° anniversario della nascita (2006), di Curino con collaborazione drammaturgica di Giancarlo Calidori, regia di Cristina Pezzoli. Piccolo Teatro di Milano-Teatro d’Europa con la collaborazione dell’Eni. Mentre le testimonianze per il centenario di Mattei si concentrano via via sulla storia del ‘caso Mattei’, ossia la morte mai chiarita in un incidente aereo a Bascapé, Curino ripercorre la storia del tenace e carismatico artefice di un progetto mirato a costruire una salda e indipendente industria energetica italiana, un progetto avviato e terminato tra speranze e successive disillusioni. Un progetto, concretizzato al di là di opposizioni e polemiche e stroncato dalla morte prematura. Con un abito maschile grigio e i capelli ricci raccolti in uno chignon, Curino vuol far vedere la persona Mattei e narra il tutto anche grazie a effetti scenografici e a un dialogo interattivo: il debutto, al Piccolo di Milano, vede la partecipazione di Lucia Annunziata che dà voce agli attacchi di Indro Montanelli. Va in scena la vita di un uomo, già partigiano e poi deputato, che pensava al benessere dell’Italia del dopoguerra, il tutto grazie a documenti, filmati e testimonianze.

Colori proibiti (2007), di Laura Curino e Luca Scarlini, con Laura Curino. Già eloquente il sottotitolo: *Favola nera di una storia vera: l’ICAP di Ciriè*. I «colori» rivelatisi poi «proibiti» furono realizzati dall’ICAP, acronimo dell’Industria Piemontese dei Colori di Anilina Piemontese, fondata nel 1922 a Ciriè e che non soltanto inquinarono l’ambiente quanto sparsero la morte per cancro alla vescica tra gli operai: storia di colori benefici e non simbolici di gioia e vitalità, bensì neri colori mortiferi. Il comune di Ciriè ha acquisito il territorio della ex-fabbrica e ne ha conservato la memoria, ne ha fatto un luogo della memoria e della ribellione alle morti bianche.

Caffè (2008), di Laura Curino, regia di Curino e Lucio Diana, scenografia e immagini di Lucio Diana, produzione Illy Caffè.¹¹ Una *performance* in cui Curino inserisce nel proprio repertorio, mi si permetta il gioco di parole, una sorta *coffee break* su richiesta dell’azienda Illy. Curino, muovendosi tra lunghi steli che recano in cima una tazzina, racconta la storia di come nascano e si trasformino quei piccoli chicchi per divenire infine la nostra bevanda nazionale.

Malapolvere. Veleni e antidoti per l’infinito (2012), progetto di Laura Curino, Lucio Diana, Alessandro Bigetti ed Elisa Zanino, testo originale di Laura Curino.¹² Curino parla di un’altra impresa industriale che, come dell’ICAP, ha mirato al solo profitto ed è stata foriera di morte: è la tragedia dell’Eternit di Casale Monferrato, fabbrica di guadagno e di morte da amianto, quella che Curino ha portato in scena

¹⁰ Rimando alle note dell’Autrice sul suo sito (<https://www.lauracurino.it/>).

¹¹ Completo l’elenco dei collaboratori allo spettacolo: disegno luci di Alessandro Bigatti, allestimento di scena di Massimo Violato, costumi di Monica Di Pasqua. Lo spettacolo debutta a Trieste il 27 ottobre 2008 nel Salone degli Incanti Galleria-Illy.

¹² Lo spettacolo è stato insignito del premio ANIMIL 2012.

dopo aver letto il libro *Malapolvere* (Sonda 2010) di Silvana Mossano,¹³ testimone diretta della tragedia. Curino ricostruisce un cataclisma ambientale facendo parlare i testimoni inanimati ricoperti dalle minutissime particelle grigie: un albero, un aspirapolvere, una bicicletta, le acque, la torre, una fontana, una statua equestre (di Carlo Alberto)... Granelli di *purri* (polvere) che procurarono migliaia di decessi non soltanto tra gli operai. *Malapolvere* è un altro grande risultato dell'impegno di Curino ed è stato portato in *tournée*, dopo il debutto al teatro Stabile di Torino-Teatro Gobetti, nei maggiori teatri e scuole d'Italia.

Santa impresa (2015), di Curino e Anagoor, regia di Simone Derai. Lo spettacolo ha debuttato a Torino, Teatro Stabile-Teatro Gobetti (15 maggio). Non un'impresa quale quelle degli Olivetti o di Mattei ma le imprese di coloro che hanno rivolto il proprio ardente impegno a uomini, donne e fanciulli, dimenticati e reietti, insomma agli ultimi della terra. Sono, nell'Ottocento, i cosiddetti santi sociali di Torino, città dove si registra un'eccezionale compresenza di chi ha consacrato la vita a opere di misericordia destinate a durare nel tempo, come ospedali, convitti, scuole per ragazzi, per ragazze e ordini religiosi. Curino racconta di Giuseppe Cafasso (il “*preive d' la furca*”, il prete della forca per la sua assistenza ai carcerati e ai condannati a morte), Giuseppe Cottolengo, la marchesa Giulia Falletti di Barolo (la madre delle carcerate), Giovanni Bosco, Leonardo Murialdo, Francesco Faà di Bruno. Pure quest'altra nuova prova non cade, ovviamente, nei toni agiografici quanto evidenzia i percorsi di personalità differenti vissute nei cambiamenti del Risorgimento.

La lista. Salvare l'arte: il capolavoro di Pasquale Rotondi (2018), di Laura Curino, collaborazione alla messa in scena di Gabriele Vacis, ricerche storiche e assistenza alla drammaturgia di Beatrice Marzorati. Il *capolavoro* di Rotondi, sovraintende delle belle arti delle Marche, è il salvataggio di circa diecimila opere d'arte, custodite in musei e palazzi italiani, dalla razzia nazista. Curino ricostruisce l'azione di un uomo che, sotto un'apparente normalità e affiancato da pochi altri al pari coraggiosi, pianifica e concretizza un'impresa da ritenersi non solamente un'eroica salvaguardia dei beni artistici bensì un'azione da inserire alla Resistenza italiana. Se già in alcuni degli spettacoli sin qui esaminati emerge una particolare attenzione alle donne, passo a quei lavori di Curino autrice e coautrice specificamente rivolti alle donne.

Una stanza tutta per me (2005) di Curino in collaborazione con Michela Marelli, regia di Claudia Sorace. Produzione Teatro Stabile di Torino. Curino di ispira, liberamente, a *Una stanza tutta per sé* di Virginia Wolf e dà un sottotitolo rivelatore al testo: *ovvero se Shakespeare avesse avuto una sorella*, dal momento che le donne sono viste di riflesso rispetto all'uomo e sono condizionate nelle loro scelte. Riandando alla sezione del libro in cui Wolf crea l'immaginario personaggio di Judith, sorella minore di William, Curino ne riprende le istanze frustrate unitamente a quelle riferite dalla cameriera Nelly che nascostamente ascolta le parole della signora Seton, di Chloë e di Olivia: un'opzione che rimanda, e la ricorda l'autrice stessa, per le scelte di narrazione, alle *Affinità elettive*, e dà vita a uno spettacolo coinvolgente e foriero di molteplici riflessioni in un intrecciarsi di prese di coscienza.¹⁴

Santa Bärbera (2008), dall'indicativo sottotitolo La legenda aurea di Jacopo da Varazze con suggestioni dal ciclo di affreschi di Lorenzo Lotto, di Curino e Roberto Tarasco. Bärbera è una bellissima fanciulla orientale miracolosamente salvata dalla furia omicida del padre quando questi scopre che la figlia è seguace di Gesù. Curino dedica il lavoro a tutte le donne uccise da mani ritenute amiche.

Le Designer. Pioniere di stile (2008), di Curino, Michela Marelli, Luca Scarlini e Roberto Tarasco. *Le Designer* è la prima tappa del progetto “*Turin Eleven. Ritratti di donne che hanno fatto l'Italia*”, donne

¹³ S. MOSSANO, *Malapolvere. Una città si ribella ai «signori» dell'amianto*, Casale Monferrato, Sonda, 2010.

¹⁴ Per le considerazioni di Curino cfr. <https://www.lauracurino.it/>.

celebri e donne meno celebri, ossia artigiane e operaie e, per quest'ultime quasi ignorate, parlano il prodotto e gli oggetti alla cui creazione hanno partecipato.

Donne di carta e di parole (2011) di Laura Curino. Curino traccia un percorso nella letteratura incentrata su figure femminili e nelle donne scrittrici, da Liala a Balzac, da Colette a Sophie Kinsella per giungere al Nobel Alice Munro.

Shakespeare, streghe, ribelli e altre passioni (2013), testo di Laura Curino e Lucio Diana, con Curino, Mariamaddalena Gessi, Matthieu Pastore, assistente alla regia e alla drammaturgia Beatrice Marzorati, Produzione del Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa. Se in *Storia di Romeo e Giulietta*, i sopravvissuti alla tragedia rievocavano la vicenda dei due infelici amanti, in questo nuovo Shakespeare sono le streghe del *Macbeth* a salire in primo piano sul palco per rivelare il loro punto di vista sulla tragedia. E la versione si espande e fa riemergere e detonare voci scomode e non schierate e come tali, di conseguenza, per loro si accendono i roghi per farle tacere.

Artemisia, Caterina, Ipazia e le altre... (2021), drammaturgia di Curino, ideazione e regia di Consuelo Barilari. Oltre Artemisia, Caterina D'Alessandria e Ipazia chi sono le altre? Sono le donne bibliche Susanna (e i Vecchioni) e Giuditta (e Oloferne), la romana Lucrezia, Giovanna D'Arco evocate riandando alle loro scelte e allo loro azioni, donne entrate nella memoria collettiva in virtù di chi ne ha impresso sulla tela le azioni caratterizzanti. Si intrecciano le opere di Artemisia Gentileschi con quelli di altri artisti del Cinque e Seicento in un racconto reso da Curino con tratti anche ironici, graffiante e talvolta comici. Lo spettacolo è stato prodotto da Schegge di Mediterraneo, Festival dell'Eccellenza al femminile.

Maria Urtica (2023), adattamento e messa in scena di Curino, assistente alla drammaturgia e alla regia Beatrice Marzorati. Curino, liberamente inspirandosi al romanzo di Mariela Boggio, *Maria Urtica: un'infanzia nel '45*, ricrea l'infanzia di una bambina che osserva il paese, in cui è sfollata insieme ai genitori, con occhi pungenti come il nome che porta e guarda le cose e le persone ben oltre quello che vedono gli altri, ben al di là dell'esteriorità. A guerra finita, la gente cerca di scordare viceversa Urtica ha memorizzato tutto al fine poterlo raccontare.

Un altro lunedì (2023), drammaturgia e regia di Laura Curino. Il lavoro, dal sottotitolo *Storie di quotidiana acrobatica per signore*, non è interpretato da Curino ma da Chiara Magri e Giulia Manzini. Lascio la parola a Curino:

È il racconto dell'imprenditoria femminile presente e futura: narra le storie di quel che accade ora e di quello che può accadere nel mondo del lavoro, quando le donne esprimono il loro potenziale e le loro capacità di visone del futuro. Amo lavorare su storie che ispirano, che danno energia. Oggi soprattutto i ragazzi hanno bisogno di pensare in grande e non porre limiti ai loro sogni. Spesso ho raccontato storie che hanno al centro il lavoro, il coraggio di cambiare. Nel passato erano soprattutto storie di grandi uomini. Oggi abbiamo scelto storie di donne imprenditrici, che con le loro azioni stanno anche riducendo lo svantaggio di genere e possono essere esempio per tutti, maschi e femmine.

Chiudo la rassegna del poliedrico impegno sociale di Curino con due spettacoli particolarmente significanti in quanto le donne narrate scelsero di praticare uno sport dominio assoluto dell'uomo, soprattutto pensando al periodo in cui vissero.

Giovinette. Le calciatrici che sfidarono il Duce (2022), dal romanzo di Federica Seneghini e Marco Giani, regia di Laura Curino, adattamento drammaturgico di Domenico Ferrari con la collaborazione di Curino e Rita Pelusio, con Federica Fabiani, Rosanna Mola e Rita Pelusio. 1932: in piena era fascista, un gruppo di *giovinette* lancia una proposta che suona provocatoria dal momento che danno vita al GFC (Gruppo Femminile Calcistico) al quale aderiscono decine di atlete. Gli organi federali

appoggiano l'iniziativa tuttavia imponendo delle restrizioni: obbligo di giocare con un pallone di gomma e con la gonna, passaggi di palla raso terra e un adolescente per portiere al fine di salvaguardare la ‘capacità riproduttiva’ delle donne! Dopo un po’ di anni il regime vietò alle calciatrici di giocare: alcune si dedicarono ad altri sport, altre parteciparono alla Resistenza. Lo spettacolo si è avvalso del sostegno di Fondazione Memoria della Deportazione e della Sezione A.N.P.I. Audrey Hepburn.

Alfonsina Alfonsina (2024), testo di Andrea Nicolini, drammaturgia di Laura Curino, regia e allestimento di Consuelo Barilari. Produzione Schegge di Mediterraneo-Festival dell'Eccellenza al Femminile XX Edizione, coproduzione del Contatto del Canavese. Nel 1924, Alfonsina Strada prese parte, unica donna e per l'unica volta, al Giro d'Italia. Grazie al supporto di un intersecarsi di resoconti giornalistici, radiofonici e flashback, viene rivissuto il percorso di Alfonsina a iniziare dalla sua prima bicicletta e la susseguente la passione per il ciclismo che, al di là dell'opposizione paterna ma con il silente sostegno materno e quello completo del marito Luigi Strada, porta all'affermarsi di una donna in un campo appannaggio del mondo maschile. Alfonsina, soprannominata ‘il diavolo in gonnella’ (presente come sottotitolo) raggiunge una notorietà internazionale e di lei si scrive e si parla nei giornali sportivi e nelle radiocronache.

Pubblicato online sul sito dell'AdI-Associazione degli Italianisti nel dicembre 2025.

