

*Italica* 2019, vol. 10 (2)  
**Wratislaviensia**

**DONNE *DEL/NEL* TEATRO ITALIANO:  
NODI STORICI, PRATICHE D'ARTE E DI VITA**

Edited by

Monika Gurgul  
Monika Surma-Gawłowska  
Teresa Megale

## EDITORIAL BOARD

### Editor-in-Chief

Justyna Lukaszewicz

### Associate Editors

Katarzyna Biernacka-Licznar – Literature

Daniel Słapek – Linguistics

### Editorial Secretary

Katarzyna Biernacka-Licznar

### Language Editors

Luca Palmarini – Italian

Christina Vani – English

### Editorial Advisory Board

Sonia Maura Barillari (Università degli Studi di Genova, Italy)

Ingeborga Beszterda (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poland)

Ildè Consales (Università degli Studi Roma Tre, Italy)

Valeria Della Valle (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Italy)

Barbara De Serio (Università degli Studi di Foggia, Italy)

Pierangela Diadori (Università per Stranieri di Siena, Italy)

Giacomo Ferrari (Università degli Studi del Piemonte Orientale “Amedeo Avogadro”, Italy)

Giorgia Grilli (Università di Bologna, Italy)

Monika Gurgul (Uniwersytet Jagielloński, Poland)

Jadwiga Miszańska (Uniwersytet Jagielloński, Poland)

Roberta Pederzoli (Università di Bologna, Italy)

Olga Płaszczewska (Uniwersytet Jagielloński, Poland)

Piotr Salwa (Accademia Polacca delle Scienze Biblioteca e Centro di Studi a Roma, Italy)

Cecilia Schwartz (Stockholm University, Sweden)

Lucinda Spera (Università per Stranieri di Siena, Italy)

Joanna Ugniewska-Dobrzańska (Uniwersytet Warszawski, Poland)

Monika Woźniak (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Italy)

### Technical Editor

Dariusz Żulewski / „Dartekst” Studio dtp

### Cover Design

Krzysztof Galus

This journal is published under the terms of the non-exclusive Creative Commons Licence and distributed in the electronic Open Access version via the platform of University of Wrocław.



The reference version of the journal is the printed edition.

Publishing collaboration of the Philological Faculty of the University of Wrocław, Jagiellonian University and Wydawnictwo Adam Marszałek

Publication co-financed by the Italian Cultural Institute in Kraków



© Copyright by Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2019

ISSN 2084-4514, e-ISSN 2450-5943

### Editorial Office „Italica Wratislaviensia”

Instytut Filologii Romańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego

pl. Bp. Nankiera 4, 50-140 Wrocław

e-mail: [italica@uwr.edu.pl](mailto:italica@uwr.edu.pl), [justyna.lukaszewicz@uwr.edu.pl](mailto:justyna.lukaszewicz@uwr.edu.pl)

<http://czasopisma.marszalek.com.pl>

<https://ifr.uni.wroc.pl/pl/italica-wratislaviensia-0/>

Circulation of 200 copies

## **VALUTATORI DEL VOLUME / REVIEWERS OF THIS ISSUE**

Luca Aversano (Università degli Studi Roma Tre)  
Regina Bochenek-Franczak (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)  
Cezary Bronowski (Uniwersytet w Toruniu)  
Simona Brunetti (Università degli Studi di Verona)  
Livia Cavaglieri (Università degli Studi di Genova)  
Mila De Santis (Università degli Studi di Firenze)  
Cristina Grazioli (Università degli Studi di Padova)  
Isabella Innamorati (Università degli Studi di Salerno)  
Dorota Karwacka-Pastor (Uniwersytet Gdański)  
Anna Klimkiewicz (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)  
Barbara Kornacka (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)  
Domenico Giuseppe Lipani (Università degli Studi di Ferrara)  
Stefano Locatelli (Università degli Studi di Roma “La Sapienza”)  
Adelisa Malena (Università degli Studi di Padova)  
Eva Marinai (Università degli Studi di Pisa)  
Donatella Orecchia (Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”)  
Olga Plaszczyńska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)  
Alessandro Tinterri (Università degli Studi di Perugia)  
Joanna Ugniewska (Uniwersytet Warszawski)  
Cristina Valenti (Università degli Studi di Bologna)  
Agostino Ziino (Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”)



# INDICE

## STUDI

### PARTE I: SECOLI XVI–XVIII

*Saggio introduttivo*

**Teresa Megale**

Il professionismo delle attrici: stato degli studi e nuove domande. . . . . 15

**Marzia Pieri**

Il pubblico femminile a teatro in età moderna . . . . . 37

**Antonia Liberto**

Vittoria Piissimi zingara medicea: analisi di un' "interpretazione" . . . . . 51

**Paola Besutti**

Storie di emancipazione: Virginia Ramponi Andreini (1583–1631)  
dal suocero al marito. . . . . 65

**Bernadette Majorana**

L'anti-cristiana. Sulle attrici professioniste della prima età moderna. . . . . 85

**Michela Zaccaria**

Diana, Aurelia e le altre: attrici e capocomiche dell'ultimo duca di Mantova . . . 103

**Elisa Novi Chavarria**

Il teatro *delle e per* le monache (Napoli, secolo XVIII) . . . . . 119

**Jolanta Dygul**

Caterina Bresciani, l'*Ircana famosa* . . . . . 135

**Tatiana Korneeva**

Il mondo alla roversa, ovvero il potere delle donne nella Russia  
di Elisabetta Petrovna e Caterina II . . . . . 147

**Susanne Winter**

Performatività e improvvisazione: l'artista Teresa Bandettini Landucci . . . . . 161

<b>Annamaria Corea</b>	
Donne “compositrici” di balli pantomimi in Italia fra Sette e Ottocento . . . . .	175

## PARTE II: SECOLI XIX–XXI

*Saggio introduttivo*

<b>Laura Mariani</b>	
Dopo l’Ottocento delle attrici, qualche punto fermo sulle attrici italiane del Novecento . . . . .	195

<b>Francesca Simoncini</b>	
Due regine per un’attrice: Maria Stuarda e Elisabetta I nell’interpretazione di Adelaide Ristori . . . . .	223

<b>Anita Kłos</b>	
Alla ricerca di un capolavoro. Il teatro e la traduzione nelle lettere inedite di Sibilla Aleramo a Emilia Szenwicowa . . . . .	239

<b>Maia Giacobbe Borelli</b>	
Attrici d’avanguardia e teatro femminista a Roma negli anni Settanta: nuovi luoghi e linguaggi . . . . .	257

<b>Ewa Bal</b>	
Contro la minaccia della cultura locale. Gli aspetti performativi dell’identità culturale in <i>mPalermu</i> e in <i>Carnezzeria</i> di Emma Dante . . . . .	275

<b>Anna Barsotti</b>	
Ripensare a <i>Cani di bancata</i> di Emma Dante. I travestimenti androgini di Mammasantissima . . . . .	289

<b>Annalisa Piccirillo</b>	
Corpo-grafie di donna: un matri-archivio del corpo danzante, pensante, migrante . . . . .	307

## RECENSIONI

<b>Jadwiga Miszalska</b>	
Società letteraria delle donne tra Italia e Polonia	
Anita Kłos (2018). <i>Apologia kobiecego ducha. Sibilla Aleramo i jej związki z polską kulturą literacką pierwszej połowy XX wieku</i> . Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, pp. 292 . . . . .	325

<b>NOTE SUGLI AUTORI</b> . . . . .	335
<b>PROCEDURA DI VALUTAZIONE</b> . . . . .	343

# CONTENTS

## STUDIES

### PART I: XVI–XVIII CENTURIES

#### *Introductory essay*

#### **Teresa Megale**

Being a Professional Actress. An Overview of the Existing Body of Research and New Inquires to Be Made . . . . . 15

#### **Marzia Pieri**

Women at the Theatre in the Modern Era. . . . . 37

#### **Antonia Liberto**

Vittoria Piissimi as a Gypsy: Analysing an “Interpretation” . . . . . 51

#### **Paola Besutti**

Emancipation Stories: Virginia Ramponi Andreini (1583–1631), from Her Father-in-Law to Her Husband. . . . . 65

#### **Bernadette Majorana**

The Anti-Christian Woman. On Professional Actresses in the Early Modern Age . . . . . 85

#### **Michela Zaccaria**

Diana, Aurelia and the Others: Actresses and Leaders of the Last Duke of Mantua . . . . . 103

#### **Elisa Novi Chavarria**

The Theatre *of* and *for* the Nuns (Naples, 18<sup>th</sup> Century). . . . . 119

#### **Jolanta Dygul**

Caterina Bresciani, *Famous Ircana* . . . . . 135

#### **Tatiana Korneeva**

The World Turned Topsy-Turvy, or the Power of Women in Russia under Elizabeth Petrovna and Catherine II . . . . . 147

#### **Susanne Winter**

Performativity and Improvisation: The Artist Teresa Bandettini Landucci . . . . . 161

<b>Annamaria Corea</b> Women “Composers” of Pantomime Ballets in Italy Between the 18 <sup>th</sup> and 19 <sup>th</sup> Centuries . . . . .	175
--	-----

## PART II: XIX–XXI CENTURIES

### *Introductory essay*

<b>Laura Mariani</b> After the 1800’s, “Century of Actresses”, a Few Core Points on Italian Actresses in the 1900’s . . . . .	195
---	-----

<b>Francesca Simoncini</b> Two Queens for an Actress: Mary Stuart and Elizabeth I Played by Adelaide Ristori . . . . .	223
--	-----

<b>Anita Kłos</b> In Search of a Masterpiece: Theatre and Translation in the Unpublished Letters of Sibilla Aleramo to Emilia Szenwicowa . . . . .	239
--	-----

<b>Maia Giacobbe Borelli</b> Avant-garde Actresses and Feminist Theatre in Rome in the 1970s: New Stages and New Forms of Expression . . . . .	257
--	-----

<b>Ewa Bal</b> Against the Menace of the Local Culture: Performative Aspects of Cultural Identity in <i>mPalermu</i> and <i>Carnezzeria</i> by Emma Dante . . . . .	275
---	-----

<b>Anna Barsotti</b> Thinking Back to <i>Cani di bancata</i> by Emma Dante: Mammasantissima’s Androgynous Costumes . . . . .	289
--	-----

<b>Annalisa Piccirillo</b> Female Corpo-graphies: A Matri-Archive of the Dancing, Thinking, Migrant Body . . . . .	307
--	-----

## REVIEWS

<b>Jadwiga Miszalska</b> Book review: Anita Kłos (2018). <i>Apologia kobiecego ducha. Sibilla Aleramo i jej związki z polską kulturą literacką pierwszej połowy XX wieku</i> . Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, pp. 292 . . . . .	325
---	-----

<b>NOTES ON THE AUTHORS</b> . . . . .	335
<b>PEER REVIEW PROCEDURE</b> . . . . .	343

Nel volume sono stati riuniti atti del Convegno Internazionale «Donne *del/nel* teatro italiano: nodi storici, pratiche d'arte e di vita» organizzato dal Dipartimento d'Italianistica dell'Università Jagellonica di Cracovia (16–17 novembre 2018).

Accanto alle curatrici del volume, ai lavori del Comitato Scientifico della Conferenza hanno partecipato: Jadwiga Miszalska e Laura Mariani.



*Studi*  

---

*Studies*



PARTE I:  
SECOLI XVI–XVIII

---

PART I:  
XVI–XVIII CENTURIES



## Saggio introduttivo

Teresa Megale

Università degli Studi di Firenze

[teresa.megale@unifi.it](mailto:teresa.megale@unifi.it)

ORCID: 0000-0003-1142-9948

# IL PROFESSIONISMO DELLE ATTRICI: STATO DEGLI STUDI E NUOVE DOMANDE

## BEING A PROFESSIONAL ACTRESS. AN OVERVIEW OF THE EXISTING BODY OF RESEARCH AND NEW INQUIRES TO BE MADE

**Abstract:** In the second half of the 16<sup>th</sup> century, the arrival of women on the stage caused a revolution, the effects of which extended to the entirety of modern society. A troupe on the move and always at risk, faced with waves of condemnation, the women actors, nomads by trade, were preceded by a diffidence that was both twofold and simultaneous: towards the principal makings of professional work in the theatrical arts and towards the moral qualities of which they had been regarded as the heralds, not individually but as a social group. The process of deconstructing the artistic identity of these pioneering actresses, who tended to be equated with harlots or to their opposites, that is, virgin actresses, was not limited to the first appearance of women on the professional scene, but, rather, it became a long-standing historical category. The article is concerned with removing prior moral judgments that were stratified over the actresses and freeing the historiographic field from preconceived viewpoints; it is concerned with dismantling misogyny and anachronistic sidelong glances. Between masks and prejudices regarding the perturbing aesthetic perception represented by the entrance of women into the world of art, distinguishing that which separates the actress's profession from sexual adventures, talent from reputation, art from seduction, is essential to provide new historiographic categories and new coordinates to the study of the *commedia dell'arte*. In this way, other past experiences come to light: the launch towards professionalism, the role of marriage, and the violence that women underwent are a few of the problematic issues to reconsider and overcome based on prior documentary studies.

**Keywords:** female professionalism, female leaders of theatre companies, women's dramaturgy, *commedia dell'arte*, theatre historiography

Intorno alla seconda metà del XVI secolo, l'apparizione sulla scena delle attrici assunse i contorni marcati di una rivoluzione, che da teatrale presto si mutò in culturale e sociale. In modo sensibile il professionismo attorico delle donne italiane incise sulla mentalità collettiva, scosse dalle fondamenta la cultura dominante dell'assolutismo ed esercitò una forza d'urto di considerevole portata storica. Perciò è opportuno riconsiderare i confini del fenomeno storico alla luce degli avanzamenti delle ricerche e degli studi intorno a quel complesso mondo artistico universalmente noto come *Commedia dell'Arte*.

L'apparire delle donne in scena sin verso la metà del Cinquecento con Vincenza Armani e nell'emblematico sesto decennio del secolo con almeno due attestazioni inequivoche (nell'estate del 1562 compare la romana Barbara Flaminia alla corte di Mantova<sup>1</sup>, nell'autunno del 1564, da un contratto notarile rogato a Roma il 10 ottobre si affaccia sulla scena della storia «domina Lucretia Senensis») scatenò effetti differenti e profondi, che qui si tenterà di riassumere. Sul piano filosofico mise definitivamente in crisi la certezza, salda da secoli, circa la presunta inferiorità delle donne rispetto agli uomini e la loro supposta, pregiudiziale mancanza dell'anima; sul piano sociale impresso uno sconvolgimento, mai verificatosi fino ad allora, legato al profilarsi della retribuzione di donne artiste inserite in un sistema di lavoro collettivo e comunitario; sul piano estetico impose il rinnovamento radicale del *medium* teatro e il suo totale riposizionamento nel sistema delle arti, mutando, una volta per tutte, il senso della vista degli spettatori con l'invenzione della percezione moderna del pubblico; sul piano squisitamente teatrale favorì molto probabilmente il passaggio dalle commedie recitate all'improvviso a quelle premeditate e consentì l'allargamento dell'offerta drammaturgica dai lazzi comici, tenuti genialmente insieme dagli Zanni, animatori di esili canovacci, al repertorio premeditato delle tragedie, tragicommedie, favole pastorali. Per tali, sommarie ragioni, la rivoluzione teatrale rappresentata dalle donne di scena, apparse sul suolo italiano e precocemente diffuse nel resto d'Europa, fu pari, per

---

<sup>1</sup> Per una ridefinizione del profilo dell'attrice si veda adesso Mattioda, 2014 e Simoncini, 2016.

impatto e peso, a quella copernicana. Il *De revolutionibus orbium coelestium* del grande astronomo polacco, base della scienza moderna, si può anche leggere come anticipatore del clima di effervescenza scientifica che suscitò e che per vie implicite favorì la nascita del professionismo a teatro: l'eliocentrismo copernicano, messo in luce nel trattato uscito a stampa nel 1543, idealmente precede e prepara l'arrivo del corpo sessuato femminile al centro della scena pubblica come nuovo perno intorno al quale ripensare e riordinare le componenti dello spettacolo, sul quale calamitare lo sguardo del pubblico e una inedita cultura della visione.

L'antico *medium* del teatro, fino ad allora sopravvissuto a scarti e sussulti storici di vario genere ed entità, in epoca moderna cambiò radicalmente volto quando le attrici italiane soppiantarono il teatro-centrismo dell'attore, cui competevano di diritto (il diritto acquisito tramite la secolare e assolutistica pratica di palcoscenico), e indistintamente, tutte le parti in commedia. Il teatro-centrismo delle attrici fu, dunque, uno dei segreti rivelati delle compagnie dell'Arte italiane. Pertanto, non suoni tendenzioso affermare che la sostituzione del travestitismo maschile con le donne in carne ed ossa abbia avuto effetti sconvolgenti, in tutto simili a quelli che suscitò la dimostrazione del sole in posizione centrale rispetto al movimento della terra e degli altri pianeti. Si è scritto e ripetuto fors'anche meccanicamente come il corpo sessuato femminile provocasse profondo turbamento: le attrici vive, non il loro simulacro fatto di trucchi e maschere, liquidarono l'indiscussa visione tolemaica del teatro nel liberare il desiderio del pubblico maschile, mentre indicavano a quello femminile le infinite possibilità espressive del corpo e della parola. Ma le donne attrici non si attardarono a scatenare solo i sensi degli astanti e a indicare nuovi orizzonti di attesa nel pubblico, composto da spettatori liberi e paganti: esse furono la prova vivente, molto pericolosa per il pensiero dominante, che il teatro è relazione con l'altro da sé e potente strumento di conoscenza di sé stessi attraverso lo sguardo degli altri.

Punto di non ritorno, l'arrivo dell'attrice sul palcoscenico, al pari della luce catturata sulle tele dei pittori caravaggeschi, lasciava gemmare risvegli di coscienza fin lì inediti e tingeva di sano naturalismo la

sostanza del teatro. Si trattava di squarci scenici che per la loro stessa potenza visiva condussero presto l'attrice nella zona d'ombra del peccato, e di quello rubricabile come mortale: per la cultura ufficiale espressa dagli uomini di Chiesa, la donna di scena ridiventava biblicamente l'origine di ogni male, una novella Eva che ingenerava rapimenti, che stimolava impulsi, che attivava i sensi e veicolava il male tramite gli occhi e le orecchie. *Exempla* riprovevoli, esse spingevano «ad amore disonesto, et molto più il vederle et il vederle et udirle insieme», come coglieva l'acuto Juan de Pineda nel 1599 (Taviani, 1969, p. 121)<sup>2</sup>. Ovunque, nelle pagine dei detrattori, risuonerà la drammatizzazione di contestazioni identiche, quasi un allucinato teatro delle parole sacre eretto contro il vitale teatro dei corpi profani, tramite il quale ottenere la persecuzione e la violenta compressione della nuova "invenzione" chiamata Commedia dell'Arte. Valga, a tal proposito e a scopo esemplificativo, la catena di domande retoriche inanellate dal gesuita Pietro Gambacorta nel 1585, per mezzo delle quali egli metteva a fuoco lo sfruttamento della sensualità del corpo femminile in scena, nell'analizzare – non per caso – la *Serva* e l'*Innamorata*, le due parti muliebri essenziali e fisse impegnate nel moderno gioco scenico:

il Zanni con la serva è la salsa del diavolo. Che sarà poi udire la donna parlare? E d'amore? E con l'innamorato? E scoprirsi l'un l'altro gli effetti? E trattare il modo di ritrovarsi? Che sarà vedere che l'adultero chiede un bacio e l'ottiene? Che sarà che la donna, fingendosi pazza, comparisce mezzo spogliata, o con veste trasparente in presenza d'uomini e di donne? (Taviani, 1969, p. XCI)

Gli interrogativi sono eloquenti dello sconcerto e del turbamento generale causati dall'apparire della donna attrice e della sua capacità di ricorrere a registri recitativi inclini all'eccesso, che paiono attinti di-

---

<sup>2</sup> Sul diffuso concetto di peccato legato alle donne di scena, si legga – ad esempio – la deliberazione del Senato genovese dell'agosto 1584: «Essendosi seguiti parecchi disordini con le donne delle Commedie il Serenissimo Senato ordinò fossero mandate fuor della città. E così fu fatto, e tanto più si è confermato questo che tutti i teologi affermarono che sia peccato mortale recitando cose per quelli le sentano» (*Invenzione di Giulio Pallavicino*, 1975, p. 54).

rettamente dal lessico di antiche menadi. Affogato nel mare umanistico dell'apollineo teatro erudito, il dionisiaco sembrava riemergere e riacquistare vigore sulle scene del teatro professionistico e riottenere le migliori incarnazioni nella metamorfica arte della finzione femminile.

L'avvento delle professioniste è, dunque, alla base di un mutamento epocale: tramite loro nel teatro occidentale la scoperta dell'eros e del suo inveramento scenico e la scoperta conseguente del teatro, specchio formidabile dell'alterità, non solo modificarono e condizionarono lo sviluppo successivo ma incisero anche e soprattutto sull'invenzione del teatro degli attori professionisti, modello fino ad allora mai esperito, e sull'invenzione del pubblico come soggetto collettivo. Così, quando agli occhi di tutti si stagliò la prima costellazione comica femminile, formata da Vincenza Armani, Barbara Flaminia, Lucrezia senese, Angelica Alberghini, Angela Salomone, Vittoria Piissimi, Silvia Roncagli, Isabella Andreini, Diana Ponti, Vittoria Bernardini (per fermarsi ai nomi cronologicamente più alti fin qui emersi dal naufragio delle fonti storiche), si profilò in contemporanea un modello culturale inusitato e sorprendente, che seppe persino andare oltre la recitazione ed affrontare il rischio del capocomicato, misurarsi con l'intelligenza organizzativa e gestionale, campo anche questo fin lì inedito per le donne, fare i conti con la scrittura e con la stampa. Per tali motivi, l'attrice costituì presto un punto di frattura: segnò la cesura tra un prima e un poi e determinò, forse ancor più del nomadismo e della ricerca del mercato, la nascita e l'affermarsi del professionismo.

Il recinto del palcoscenico<sup>3</sup> le conferì l'esercizio pubblico del potere della finzione, lo sdoppiamento e la moltiplicazione dell'alterità, la possibilità di esercitare il potere intellettuale e seduttivo attraverso il corpo, i gesti, le parole. In un'epoca in cui la disciplina del corpo si faceva serrata e in cui l'ansia prescrittiva rispetto alla fisicità non si fermava nemmeno sulla soglia della camera degli sposi e in cui i discorsi morali sulla corporeità coniugale erano fatti oggetto di dissezione speculativa per entrare persino nei letti, tra le lenzuola di quanti fossero uniti dal

---

<sup>3</sup> Sull'uso del palcoscenico e sul relativo concetto di soglia si veda l'acuto studio di Aliverti, 2011.

nuovo sacramento del matrimonio<sup>4</sup>, la donna di scena conquistava uno spazio di legittimità espressiva di eccezionale valore storico. Nel suo folgorante apparire, saldava la natura e la cultura: il potere procreativo della donna, misconosciuto dalla coeva teologia, in scena si amplificava, si associava e si saldava al potere creativo. Tra finzione e seduzione, le attrici al loro apparire espressero qualità emotive fin lì sconosciute, assimilate subito in qualità teatrali: la scena fu investita così dall'intensità del sentimento amoroso, materno, combattivo, eroico o doloroso delle donne, il repertorio si dilatò e si infittì di occasioni drammaturgiche, arricchendosi naturalmente in sfumature liriche, tragiche, melanconiche, affettive<sup>5</sup>. Il loro occupare il centro della scena come interpreti ma anche come capocomiche mise in crisi la prescrittiva *scientia sexualis*, come è stata chiamata da Foucault, che in quel giro di anni si definiva e che avrebbe determinato il discorso sulla sessualità per i secoli futuri, ben oltre l'Ottocento.

Traumatico, a dir poco, fu lo scontro tra il pensiero dominante e la pratica dei comici dell'Arte incardinata sul lavoro delle attrici, tra la Chiesa e il Teatro. A partire dalla seconda metà del Cinquecento, la cultura ufficiale moderna fu fibrillata dalla presenza della sconosciuta tipologia di artista che, a differenza delle pittrici e delle poetesse, delle compositrici e delle stesse cantanti da camera, balzava sulla scena della storia con la sua imbarazzante evidenza pubblica. Soggetto femminile inserito per la prima volta in un contesto artistico collettivo e nomade, l'attrice poteva rinnovare lo statuto identitario delle donne stesse, tanto più che la carica liberatrice della rivoluzione teatrale faceva sì che esse vivessero il clima comunitario che improntava la vita della compagnia nello stesso momento storico controriformato in cui, in modo più forte, si imponevano rigide regole ai comportamenti femminili, in cui si facevano sempre più stringenti le regole della clausura per le donne nei monasteri, ad esempio. E fu questo modello di vita ad essere condannato a viva voce dall'alto dei pulpiti: la convivenza e la coabitazione promi-

---

<sup>4</sup> Il riferimento immediato è ai dieci libri di Tomás Sánchez sul matrimonio, apparsi fra il 1602 e il 1605. Per un'approfondita lettura del trattato si veda Alfieri, 2010.

<sup>5</sup> Sulla teoria degli affetti femminili cfr. Ferrone, 2014, pp. 41–42.

scua avrebbero indotto le donne di sicuro non a commettere «peccato mortale», ma secondo il gesuita spagnolo Pedro Hurtado de Mendoza (Taviani, 1969, p. 88) a esserne la perfetta incarnazione.

Le reazioni suscitate dall'arrivo delle donne in scena, come attrici, cantanti, danzatrici, esecutrici di musica e come capocomiche, non tardarono a manifestarsi. Le testimonianze contro di loro si infittirono, i pareri dei teologi si moltiplicarono a tal punto da far sospettare che fosse luogo comune di tutti i predicatori e di tutta la teologia coeva, cinque-seicentesca, discettare contro quante avessero a che fare con l'arte teatrale: lo dimostra a distanza di cinquant'anni dalla sua uscita il volume di Ferdinando Taviani, *La fascinazione del teatro* (1969)<sup>6</sup>. In questa silloge, le voci sono tutte concordi nel convocare, in modi e forme più o meno diretti, più o meno velati, il concetto biblico di pietra dello scandalo. Un parametro di giudizio che attraversa le pagine di molti detrattori di parte cattolica post-tridentina: la trattatistica sull'argomento è una grande orchestrazione ripetitiva, una strumentazione retorica che sottende la volontà di formare una coscienza collettiva quale argine contro il fenomeno inarrestabile del teatro professionistico. Un argine che può diventare prevedibile per il lettore avvertito, sebbene la massa delle opinioni in negativo agisca da perfetta cartina di tornasole tramite la quale dimostrare la forza esercitata dalle donne a teatro, come attrici, come capocomiche, come potenziali spettatrici. Basti notare qui come venissero ripresi gli scritti patristici contro le donne e come le *auctoritates* ricorrenti fossero, oltre Paolo di Tarso, Tertulliano, San Gerolamo, San Giovanni Crisostomo, per limitare la lista ai principali. «Quid est mulier?», «Che cosa (*non chi*) è la donna?», si chiedeva Tertulliano, e la sua secca domanda è quella che con più insistenza risuonò sulle labbra dei commentatori moderni circa le scandalose donne di scena, l'interrogativo con cui innescare il discorso contro le attrici, siano esse comiche propriamente dette, cantanti, danzatrici o addirittura responsabili di compagnie.

---

<sup>6</sup> Volume inaugurale della collana fondativa degli studi sul fenomeno «La Commedia dell'Arte. Storia Testi Documenti», edita da Bulzoni di Roma e diretta da Ferruccio Marotti.

Abbacinati dalla bellezza femminile, puntualmente registrata dalle fonti coeve, seppure in negativo, i contemporanei e i posteri hanno sempre insistito sul potere del corpo delle attrici: un potere illimitato, spesso registrato come unico discrimine e spesso da alcune innalzato magistralmente a primo ingrediente del divismo. Nel sollevare la coltre mitopoietica depositatasi intorno alla Commedia dell'Arte, il fenomeno attorico principale per l'Italia, sia per estensione cronologica, sia per diffusione all'estero, si scopre la concordia pressoché unanime dei testimoni intorno alla fascinazione del corpo femminile esibito sul palcoscenico e offerto agli occhi del pubblico, che ha celato e messo in ombra il potere della parola esercitato dalle stesse attrici. Come è noto, il teatro attiva in quanti lo fanno un processo mimetico che pertiene alla fonazione: la messa in voce dell'attrice è funzionale al suo grado di emancipazione tramite la messa in scena. Poiché la mimesi non si risolve con una banale imitazione ma con l'incorporazione di idee ed emozioni, l'esperienza teatrale è tale da cambiare nel profondo, intellettualmente, chi l'attraversa. Il teatro alfabetizza chi lo fa e pertanto alfabetizza le donne, diventa un potente strumento di formazione e di crescita intellettuale e personale, tanto più decisivo in quanto occasione pressoché unica di sviluppo intellettuale per i gruppi sociali ritenuti marginali. È solo il caso di ricordare che sul mondo femminile si abbatté persino il divieto di leggere la Bibbia in volgarizzamenti, interdizione che disorientò quante, laiche e monache, erano state le maggiori fruitrici di questa letteratura (Fragno, 2003). «Verba muliebris sunt inflammantia», sosteneva San Tommaso, e dunque le attrici a maggior ragione parlano per infiammare senza rimedio chi le ascolta e le rimira, abilmente manipolando l'«artificio istrionico», come scrisse Cesare Franciotti ne *Il giovane Cristiano* (1611). Il padre lucchese della Congregazione dei chierici regolari della Madre di Dio ricorreva all'immagine barocca della neve che arde: «Che effetto possiam creder che facciano (le attrici) quando a bello studio, con artificio istrionico, parlano per infiammare, e di cose poi che da per loro stesse possono far ardere d'impudica fiamma anco la neve?» Ed aggiungeva: «Con le parole si congiungono anco i movimenti della persona, gli sguardi, i sospiri, gli sdegni, e (quel che non può dirsi senza rossore) gli abbracciamenti et altro di peggiore che da queste infernali

furie in pubblica scena si vede fare». Nessuno sfugge ai lacci verbali e gestuali delle «impudiche femine», che aumentano a dismisura le loro armi seduttive e arrivano persino a sperimentare il travestitismo di genere, a vestirsi «anco da uomo e saltando e cantando per scena» (Taviani, 1969, p. 178).

La condanna già platonica contro il teatro, contro la poesia, contro gli aedi e dunque contro la tragedia attica, espressa nel X libro della *Repubblica*, è condanna contro il mezzo di trasmissione del sapere e di educazione del popolo, come scriveva Havelock nel 1963 in *Cultura orale e civiltà della scrittura*. Il prodigioso modello culturale, messo a fuoco dai primi attori professionisti italiani verso la metà del Cinquecento, fa cadere per sempre l'interdetto che aveva per secoli impedito alle donne la zona della scena, relegandole semmai all'esercizio di arti del teatro di strada o a quello, per sua natura ambiguo e molto praticato durante il Rinascimento, dell'intrattenimento privato principesco sotto forma di poetesse, di musiciste e di cantanti.

Se si analizzano le microstorie delle attrici rinvenute dalla storiografia teatrale ed emerse dalle pieghe della cultura italiana a partire dagli anni Ottanta del Novecento, si nota come le categorie applicate al profilarsi di un teatro che rischiava con le donne l'accesso a inedite pratiche produttive e a inedite funzioni sceniche e che eliminava una volta per tutte il divorzio tra corpo e sesso dalla scena, siano ancorate a giudizi (meglio, pregiudizi) di valore tradizionale. Nel ripercorrere le argomentazioni degli storici della Commedia dell'Arte, a partire da Taviani<sup>7</sup>,

---

<sup>7</sup> Afferma lo studioso: «Si può [...] affermare che da un certo punto in poi le grandi attrici, nel panorama culturale, *si trovano al posto delle* “meretrices honestae”, ne ereditano la cultura e l'arte di tradursi in pubbliche figure. Esse gettano sul mercato vasto della gente disposta a comprare teatro quella stessa cultura, quelle stesse specializzazioni che erano precedentemente riservate a circoli ristretti capaci di mantenersi le proprie etère. In compenso, possono liberare dal commercio la propria persona» (Taviani, in Taviani, Schino, 1982, pp. 336–337, corsivo dell'originale). Poco prima asserisce: «Chi fu, per esempio, quella Lucrezia nominata nel contratto romano del 1564? I suoi sei compagni, il notaio, i testimoni si radunano nella sua casa: una casa in campo Marzio, dove Lucrezia vive come *domina*, come signora. Ella è l'unica, nel contratto notarile, a comparire con il solo nome e con il luogo d'origine – “domina Lucretia senensis” – mentre di tutti gli altri suoi compagni è detto anche il cognome [...].

con poche, significative sfumature si ha l'impressione che si liquidi la questione facendo ricorso alla formula lanciata dal prelado alsaziano Johannes Burckardt, il quale nel *Liber Notarum* (1498) per le cortigiane rilanciò il titolo di «*meretrices honestae*», ossia di cortigiane degne di rispetto<sup>8</sup>, riprendendolo da antica tradizione umanistica. La definizione, che fondeva riprovazione e *delectatio*, corre pressoché intonsa in tutte o quasi le pagine vergate intorno al fenomeno attoriale femminile, come se l'ossimoro utilizzato dal cerimoniere papale fosse di per sé bastante e risolutivo per sbrigare il nodo storiografico, altrimenti spinoso e delicato, riguardante la nuova categoria di donne di scena. Così facendo, è sembrato quasi naturale astrarre il concetto originario riferito alle cortigiane e ricoprire della patina sempreverde del meretricio, seppur d'alto bordo, l'attività artistica e creativa delle attrici e in tal modo svalutarla dalle fondamenta. L'accostamento quando non l'assimilazione tra i due mestieri femminili, l'uno antichissimo per antonomasia, l'altro modernissimo, sono i perni ben oleati sui quali far ruotare le argomentazioni sul professionismo femminile in modo alquanto tendenzioso<sup>9</sup>. Si è così stabilita una coordinata storica di lunga durata e codificata una categoria divenuta durevole, che in modo riflesso e automatico si è applicata al fenomeno ben oltre il periodo aurorale. Il giudizio discriminatorio applicato alle attrici è un'eredità culturale alla quale la storiografia moderna sul professionismo non ha saputo, né voluto rinunciare, manifestando in tal modo di essere contigua allo sguardo obliquo dei primi, acerrimi detrat-

---

Bastano questi dati a farci intuire qualcosa della sua condizione? Certo no, se cerchiamo dati certi. Sì, invece, se cerchiamo ipotesi plausibili o probabili. La più accettabile, fra queste ipotesi, è allora che la signora Lucrezia appartenga a quel genere particolare di cortigiane che – a Venezia e soprattutto a Roma – eran state famose fin dall'inizio del secolo negli ambienti colti ed aristocratici e che erano dette “*meretrices honestae*”, oneste meretrici, perché facevano professione più di cultura letteraria e di amorosa poesia che di meretricio [...]» (Ibidem, p. 335). Sul motivo delle attrici-meretrici si veda Tessari, 1989. Ancora Ferrone (2014, pp. 52–55) titola un paragrafo alle *Attrici 'di piacere'*, pur disponendo in modo critico i dati su alcune di esse.

<sup>8</sup> Fissa il significato di *honestae* Tamburini, 2016, p. 87n.

<sup>9</sup> La derivazione delle attrici dalle *meretrices honestae* è sviluppata anche da Tamburini, 2016, pp. 85–122, con dovizia di fonti prevalentemente letterarie riguardanti le cortigiane.

tori delle stesse attrici. Anche negli studi pionieristici sulla Commedia dell'Arte si è data per scontata la propensione moralistica adombrata dai primi detrattori, fonte comoda e rassicurante su cui poggiare l'impalcatura metodologica, sempre difficile e mai raggiunta una volta per tutte, riguardo al fenomeno (Tessari, 2013, p. IX, parla efficacemente di «plesso prismatico», a tal proposito) e su cui concatenare il pensiero e il corrispettivo paesaggio mentale. L'equazione attrice-meretrice, secondo la lingua sciolta di Ottonelli «pestilente pianta di velenosi frutti» (Taviani, 1969, p. 443)<sup>10</sup>, è strisciante anche quando viene sottaciuta, efficiente artificio storico-narrativo da colare con insistita ripetizione, e con una certa qual dose di pruriginosa soddisfazione, sull'immaginario riferito al fenomeno del professionismo femminile.

La storiografia sulle pioniere del teatro professionistico, quando non misconosciuta<sup>11</sup>, sembra avere inizio da un'ambivalenza pregiudiziale. Un'ambivalenza che mescola arte e bisogno, tutela e rischio, redenzione e peccato, nuovo e vecchio, luci e ombre. E che da pregiudizio moralistico scolora presto in stereotipia. Il luogo storiografico divenuto comune dell'attrice-meretrice è il basso continuo ineliminabile e imprescindibile che sottende ogni narrazione che riguardi le donne di scena, una linea di confine assunta come funzionale marcatore storico in grado di segnare in modo indelebile la presenza sulle tavole dei palcoscenici. Esso consiste in una degradazione del ruolo dell'attrice a lunga gettata storica: molte saranno preoccupate di distanziarsi da questa infamante etichetta (e si pensi, a tal proposito, alle strategie divistiche e nobilitanti dell'«attrice accademica»<sup>12</sup> Isabella Andreini), molte vi avranno costru-

---

<sup>10</sup> Per alcuni padri della Chiesa, come San Cipriano, l'attrice commette maggior peccato che non la meretrice, perché mentre questa esercita la sua professione in modo privato, quella la esercita in pubblico e dunque incita con «parole e gesti» chi la guardi (Taviani, 1969, p. 138).

<sup>11</sup> Colpisce la circostanza che volumi dedicati alla storia delle donne di età moderna contemplino la buona moglie, la donna religiosa, la pittrice ma eclissino ancora l'attrice. Si veda – ad esempio – Calvi, 1992.

<sup>12</sup> La definizione è di Meldolesi, 2013, p. 62. Sulla ricca bibliografia dedicata all'attrice, si vedano almeno i contributi raccolti in Guccini, 2004 e Manfio, 2014 e i «classici» Taviani, 1984, Tessari, 1989.

ito la propria mitopoiesi (e si pensi a Maria Malloni) (Ferrone, 2014, pp. 45, 54), molte altre ancora (le schiere più numerose) l'avranno accettata come una fatalità. L'emancipazione dello sguardo dal dicotomico binario interpretativo (prostituta *versus* diva, Serva *versus* Innamorata), induce a ragionare intorno alla costruzione degli aspetti simbolici degli archetipi femminili tradotti in materia teatrale, della loro messa a giorno nel teatro dell'Arte e tentare così un percorso eterodosso intorno alla fenomenologia attorica che più di tutto ne ha segnato lo sviluppo. Se la presenza delle prime donne in scena è tuttora questione storica dirimente, non la si può certo affrontare continuando ad applicare ad essa lo stesso schema di pensiero che l'ha generata, ossia assumendo per paradosso il punto di vista di chi l'ha acerbamente (e altrettanto inutilmente) avversata.

Esercizio in movimento e sempre a rischio, sommerso dall'ondata di condanna, le donne attrici, nomadi per mestiere, sono precedute, dunque, da una doppia e simultanea diffidenza: verso le potenzialità precipue dell'arte teatrale professionistica e verso le qualità morali di cui sono state ritenute portatrici non singolarmente, ma come gruppo sociale. Il processo di decostruzione dell'identità artistica delle donne pioniere del teatro non si è limitato al loro primo apparire, bensì ha gettato una lunga e pesante ombra sulle generazioni successive. Non si tratta qui di sostituire al pregiudizio dell'attrice cortigiana l'altra posizione pregiudiziale dell'attrice vergine e santa: piuttosto, si dovrà restituire centralità allo studio dell'attrice, a prescindere dalla sessualità, e dunque trattare le donne di scena alla stessa stregua di come si trattano gli uomini di scena: senza alcun preventivo giudizio moralistico. Il loro arrivo in scena, inquietante per la mentalità dei contemporanei, non può risolversi con una narrazione storica logorata e stancamente stereotipata. Il fissarsi della concezione all'interno di una tradizione storiografica, che vuole le attrici sicure, incontrovertibili e indiscutibili meretrici, può essere radicata attraverso lo studio accurato delle singole biografie, avvertendo – come scrive Giovanni Pozzi – che la costruzione di un *topos* coincide perfettamente con la costruzione dell'invenzione della tradizione.

Tenute lontane da sempre dagli strumenti di comunicazione (la pratica della scrittura, quando non è esercizio di aristocratiche, di preferen-

za è riservata agli ambienti monastici), il teatro ne liberava le potenzialità per la prima volta e in modo imprevedibile nella storia. Lontane dagli *scriptoria*, lontane dalle botteghe di pittura o scultura, lontane più che mai dai pulpiti e dagli altari, alle donne in generale, e a quelle dei ceti meno abbienti in particolare, era stato interdetto l'accesso all'espressione. Giova qui ricordare come fosse stato Paolo di Tarso a vietare loro di predicare e di insegnare, con le uniche eccezioni di Tecla (Di Marco, 2007), abbacinata dalla sua predicazione e divenuta prima sua seguace e poi unica apostola, e nel Cinquecento di Teresa d'Avila. Come se questo non bastasse, nelle compagnie dell'Arte non vi era distinzione salariale per genere e per sesso: il lavoro teatrale nella prima età moderna si trasforma in meccanismo di emancipazione femminile straordinario come nessun altro, in veicolo di indipendenza per quante riuscissero a calcare il palcoscenico.

Lo sguardo obliquo, moralizzatore e discriminatorio, che abbassa il vissuto in aneddotica, viene temperato talvolta dalla distinzione manichea tra le oneste e le disoneste, che sottende a sua volta quella tra le sposate e le nubili, e che si estende anche alla stessa arte, se discettano a lungo alcuni stessi comici (ad esempio, Niccolò Barbieri e Pier Maria Cecchini) di teatro onesto e di teatro disonesto. A distanza di secoli dai pronunciamenti dei primi censori, alle attrici si applica una rigida schematizzazione: da una parte, le accompagnate, e dunque per questo meritevoli dell'attributo dell'onestà, dall'altra, le scompagnate, e dunque per questo rifluite tra quelle che tra le oneste propriamente dette non possono rubricarsi. La differenza formale e giuridica, in questa insistita gerarchia còlta nel suo grado zero, la fa il matrimonio. E ciò non è un caso fortuito, né banale. Corre l'obbligo di ricordare che il sacramento del matrimonio e il relativo vincolo furono confermati per mezzo del decreto *Tametsi* nel 1563, emanato dal Concilio tridentino, che chiuse i battenti in prossimità cronologica con l'arrivo di alcune celebri donne in scena: la romana Barbara Flaminia e la senese Lucrezia, balzate sui palcoscenici dell'Arte proprio in quel torno di anni, rispettivamente nel 1562 e nel 1564. Seppure i comici professionisti, seguendo il comportamento di ampi strati della popolazione, sulle prime in larga parte seppero sfuggire alle imposizioni

controriformate in materia di unione coniugale e continuarono nella pratica consuetudinaria del concubinato, è certo che le uniche attrici di cui abbiamo notizia sono quelle che hanno agito dietro lo scudo della tutela maritale. A partire da Angelica Alberghini, moglie di Drusiano Martinelli, da Barbara Flaminia, moglie di Alberto Naselli, dalla più nota Isabella, universalmente conosciuta come Andreini che come Canali, ad Orsola Posmoni sposata con Pier Maria Cecchini, alle due Virginie (Rotari e Ramponi) vissute nel cono d'ombra e nel gioco teatrale dell'Innamorato Lelio-Giovan Battista Andreini, a Salomé Antonazzoni sposata con Giovan Battista Austoni, alle drammaturghe-traduttrici Brigida Bianchi e Orsola Cortesi, la prima impalmata da tre attori, la seconda compagna dell'Arlecchino Domenico Biancolelli fino a Maddalena Fachinetti, moglie ad intermittenza del Brighella Giuseppe Marliani, l'attrice che ispirò alcune, determinanti opere della riforma goldoniana (Bonomi-Vescovo, 2018).

Congiunta dal sacramento del matrimonio normato dal Concilio di Trento o unione di fatto, la coppia è la cellula del teatro all'improvviso, intorno alla quale si strutturano geneticamente e artisticamente le famiglie dell'Arte. L'unione si rifrange nella struttura produttiva e organizzativa delle compagnie (come, per riflesso, nello scioglimento degli intrecci comici), pur avvertendo che le sacramentate siano quelle meglio viste e più favorite nella considerazione della cultura controriformata. La coppia, sposata o meno, nel legittimare la presenza delle donne in scena, rompe anche l'isolazionismo sociale al quale soprattutto le appartenenti, numerose, ai ceti meno abbienti erano di sicuro condannate. Le relazioni affettive si tramutano in relazioni teatrali e sono il viatico che consente alle donne di entrare nell'agone scenico, di sottrarsi alla taccia di immoralità sempre sottesa in ogni loro azione pubblica con la creazione dello spazio comunitario protettivo e difensivo costituito dalla compagnia: la microsocietà degli attori, chiusa e necessariamente autoreferenziale, messa a fuoco per tempo da Claudio Meldolesi (2013, pp. 57–77). Certo è che, creato il problema identitario intorno alle pioniere del teatro, innestato il virus della disonestà in ogni piega che le riguardasse, diffuso in ogni dove e in ogni come l'odore salmastro di condotte licenziose, ribadito lo spavento del loro corpo dalle pagine teologiche autoritative,

non si possa del tutto escludere che qualcuna abbia negato se stessa pur di essere accettata.

L'accusa di disonestà lanciata contro le attrici produceva effetti di instabilità gravi, capaci di disgregare la vita delle neonate compagnie. Ma cosa intaccava realmente tale accusa? L'invenzione della disonestà delle attrici, costruita sul tavolo della teologia anche con l'attrezzo ideologico, duro a morire, della misoginia, si riverberava nel pensiero contemporaneo e successivo, tanto da istituire una tradizione, a cui sfuggono solo attrici anomale, eccezioni – si sa – che confermano la regola generale. Il meretricio steso su di loro, con le poche eccezioni dei nomi tenuti a galla dalla storiografia, intaccava in modo indelebile il concetto di onore, cardine della società maschile europea sinonimico dell'ordine patriarcale. Occorre riflettere e ripensare su come il codice dell'onore sia stato l'asse portante del potere delle *élite* nobiliari di antico regime e su come sia stato causa scatenante all'origine dell'iterato tentativo di delegittimare l'arte rappresentativa femminile. José Antonio Maravall ha dimostrato nei dettagli quanto l'onore, concetto solidale all'autorità, sia stato fondamentale nella costituzione della società assolutistica europea. Ha scritto lo studioso: «la difesa della mascolinità rientra nel programma integrativo della società che spetta all'onore», chi «difende la reputazione secondo la concezione maschile vigente della moglie, della sorella, della figlia, libera dunque la società da un pericolo disgregante» (1984, p. 72).

Quante furono le attrici dell'Arte? L'interrogativo non è banalmente quantitativo. Al netto di lacune storiografiche ancora non quantificabili, a giudicare dagli echi che seppero provocare e dallo scandalo prodotto sembrerebbero moltissime. In realtà, la loro presenza nelle compagnie dell'Arte fu dissimile a seconda dell'orizzonte geografico e culturale dal quale guardiamo al fenomeno. Mentre sono assestate nelle compagnie italiane del circuito del Centro-Nord, altrettanto non può dirsi per Roma e per il circuito meridionale. Mentre le cosiddette compagnie lombarde e quelle del centro Italia, legate alle corti ducali e granducali di Mantova, di Ferrara, di Firenze, prevedono le donne, a Roma e a Napoli vigevano altri criteri. A Roma l'interdizione contro le attrici è radicata almeno quanto quella contro i comici, seppure le eccezioni – consentite

quasi esclusivamente nel periodo del carnevale – vengono determinate volta volta dalla politica dei papi. Altrove ho dimostrato il ruolo pressoché residuale svolto dalle donne artiste nelle compagnie dei professionisti agenti a Napoli (Megale 2017, pp. 63–71). Nella capitale vicereale le attrici sembrano non occupare lo spazio artistico che invece avevano saldamente conquistato nei circuiti teatrali del Nord e del Centro Italia. Sui teatri pubblici partenopei agivano di preferenza dive “lombarde” e dive “spagnole”, non dive indigene. Colpisce la circostanza della reticenza delle fonti storiche finora emerse rispetto alla presenza/assenza delle attrici: un’intermittenza forse foriera di una generale instabilità artistica, di un bisogno non impellente di presentare personaggi sessuati, risolto diversamente sotto il Vesuvio, con il ricorso convenzionale ad attori maschi per incarnare il genere femminile. Più delle napoletane propriamente dette, rare se non del tutto assenti, vere e proprie convitate di pietra di quel teatro, nelle compagnie attive in città, agivano di preferenza le spagnole e, in taluni casi, attrici dell’*hinterland*, come la nolana Margarita Candida, seppure tutt’altro discorso potrebbe farsi circa le attrici presenti nelle *troupe* che percorrevano in lungo e in largo le numerose province del Regno di Napoli.

Riguardo alle tecniche recitative, occorre rilevare come la maschera, componente strutturale del linguaggio scenico della Commedia dell’Arte, non riguardasse la donna attrice, neanche quando al posto dell’Innamorata, parte dal volto scoperto anche per gli attori, si profilasse la Serva, parte invece sempre mascherata quando è sostenuta dagli attori. L’attrice è senza maschera anche quando assolve a parti ritenute non fisse, ma mobili: quando interviene sul palcoscenico alla bisogna come Ruffiana, Maga, Ostessa, Nutrice, Astrologa. La forma per eccellenza del teatro comico, la mezza maschera che più di ogni altro elemento denota lo stile recitativo all’improvviso, non appartiene alle donne, impiegate semmai in esibizioni sensuose quando non in numeri da *strip tease* (Tessari, 2013, p. X), ma sempre a volto nudo. La bellezza femminile doveva essere esposta nella sua integrità e non velata: il volto scoperto doveva essere epitome del corpo e veicolo di ben altre nudità, l’attrazione scenica resa in tutta la sua carica di seduzione. La donna svolge sul piano recitativo un ruolo fondamentale nella proposizione

e nella credibilità di maschere e lazzi e dei tanti generi (farsa, tragedia, pastorale, tragicommedia) allestiti dai comici. Talvolta, ed è il caso arcinoto di Isabella Andreini, può svolgere anche il ruolo di tramite tra la cultura alta e quella bassa, tra le pratiche sceniche del teatro di corte e quelle del teatro degli istrioni. Poi, con il suo arrivo sui palcoscenici si scatenano nuove dinamiche relazionali. Come in uno scatto rubato dal *backstage*, fu al solito un gesuita a cogliere la complicità artistica tra attrici e attori: «l'uomo spoglia la donna e la veste, perché ella senza perdere tempo possa assumere nella commedia ruoli diversi. (...) il giovane allaccia le scarpette della donna e lega i calzari alti con striscioline di seta, non solo sulla scena, ma anche vicino al letto»<sup>13</sup>. L'attore che aiuta la donna a travestirsi e a legarsi le scarpette, è un uomo, che si consegna però, nelle sue mani: l'antropologia ha spiegato il valore sessuale delle scarpe, a partire da quelle favolose della *Gatta Cenerentola* di Giovan Battista Basile. Come i comici con le tecniche dell'improvviso esularono dall'*inventio* e dalla *compositio* del testo drammatico, così le donne furono le complici attive di una *praxis* rinnovata dello spettacolo.

Sia le attrici dive (prevalentemente Innamorate), sia le attrici prostitute (prevalentemente Servette), che quelle penitenti e convertite in controriformate pose maddalenesche o addirittura in pose egiziache – le categorie nelle quali fin qui sono state sistematizzate le prime attestazioni del professionismo femminile – furono attraversate dalla medesima angoscia della violenza, dato sociale che oltrepassa di gran lunga l'età moderna e che tuttavia trovò un canale preferenziale sul corpo scenico delle donne attrici. E sul quale occorre riflettere per comprendere meglio come soprusi e angherie avessero inciso sul cammino artistico e sul vissuto delle interpreti pioniere dell'Arte, e come le avessero condizionate, l'ombra di Artemisia Gentileschi propagandosi su tutte. Fra maschere d'autore e pregiudizi storiografici circa la perturbante percezione estetica rappresentata dall'ingresso delle donne in scena, decostruire ciò che separa il mestiere di attrice dalle vicende sessuali, il talento dalla re-

---

<sup>13</sup> Hurtado de Mendoza, *Scolasticae et morales disputationes*, 1631 in Taviani, 1969, pp. 87–88.

putazione, è essenziale per dare nuove categorie e nuove coordinate al complesso problema e per superare certa tendenza al biografismo.

I casi di attrici picchiate, quando non anche violentate, non dovettero essere né rari, né pochi. Anzi. A giudicare dalla fine per avvelenamento nel 1569 riservata ad una delle primissime professioniste note, Vincenza Armani, e da quella, misteriosa, di Caterina Martinelli nel 1608, la morte violenta poteva concludere addirittura la loro stessa professione. La difficoltà nel reperire documenti in tal senso conferma, una volta di più, la lettura foucaultiana circa l'«infamità» di vite, «destinate a passare al di sotto di qualunque discorso e a sparire senza mai essere state dette (...) se non nel punto del loro istantaneo contatto con il potere» (Foucault, 2009, pp. 22–23). Sfrondate dalle menzogne e dalle parzialità interpretative in cui sono imprigionate le testimonianze residue, sappiamo in controluce del tentativo di sfregio indirizzato al volto di Angelica Alberghini nel 1591; della moglie del comico Francesco Galta, dal nome sconosciuto, che sfuggì a uno stupro di gruppo nel 1633, mentre compiva un corso di recite tra Crotone e Catanzaro, in Calabria (Megale, 2017, pp. 85, 381–382); di Bernarda Ramírez che nel 1637 fu rapita da Jerónimo López, duca di San Pietro; di Isabel de Andriago, abusata da un cavaliere di Siviglia; di María de León, rapita dall'almirante di Castilla qualche giorno prima delle nozze con l'attore Alonso de Olmedo; di Isabel de Gálvez, nel novembre del 1657 prelevata direttamente dalle tavole del palcoscenico e sequestrata a Madrid dal conte di Monterrey e dal marchese de Almazán. A questi citati, si aggiunga l'episodio storico riguardante la biografia dell'attrice Antonia de Ribera, prima donna della compagnia di Roque de Figueroa, attiva a Napoli almeno negli anni trenta del Seicento. La nota fuga a Livorno della de Ribera con il principe Pompeo Colonna, che mise a repentaglio le relazioni fra alcune famiglie apicali della prima metà del XVII secolo (i Colonna, i d'Avalos, i Medici), imbarazzò la diplomazia di alcuni Stati (quella vicereale e quella granducale) e tenne in fibrillazione per qualche mese i rapporti politici fra la Spagna e la Toscana, non cела nulla di romantico, né di romanzesco. Acquista, semmai, valore paradigmatico della violenza (fisica, oltre che psichica) subita dalle donne di spettacolo e, insieme, della persistenza di pregiudizi storiografici con i quali si

continua a guardare al mestiere di attrice. Il “caso” della de Ribera che, per sfuggire alle violenze del viceré Monterrey, rinunciò al palcoscenico e scelse la monacazione, è un episodio esemplare della necessità di guardare ai comportamenti delle attrici dell’Arte con sguardi non viziati da stereotipi, né da preconcepite letture a lungo stratificatesi intorno alla costruzione degli aspetti simbolici degli archetipi femminili<sup>14</sup>.

Persino l’iniziazione al mestiere di attrice, quando non si aveva la fortuna di appartenere a una famiglia d’Arte, garante di una trasmissione regolare e “naturale”, poteva essere marchiata da aggressività e da prepotenze di ogni tipo<sup>15</sup>: inevitabile fio da pagare in cambio dell’acquisizione dei saperi teatrali. L’elenco appena accennato dei crimini nascosti, fin troppo parziale e limitato quasi esclusivamente alle interpreti spagnole, dà pienamente ragione a chi, come Virginia Rotari, in arte Lidia, nel 1628 «madre vedova e carica di sette figliuoli», considerava il mestiere di attrice «esercizio tanto pericoloso per donna»<sup>16</sup> da cercare di evitarlo ad almeno una delle sue figlie. Infinito poi sarebbe il gioco delle corrispondenze fra le biografie e la drammaturgia. Basti qui accennare a come le scene delittuose sublimite nelle pastorali, negli incontri tra i satiri e le ninfe, o in tutte le guerre d’amore allestite a teatro, siano la trasfigurazione di meccanismi violenti, camuffati dal riverbero della finzione. Anche in tal caso, connotare i comportamenti delle attrici di soli significati sessuali è il modo attraverso il quale abbassare il tono della discussione critica fino al punto da renderla superflua ed evanescente, legandola al solo narcisismo dei protagonisti maschili, quelli effettivi delle trame storiche e quelli che ne interpretano, ne leggono e ne

---

<sup>14</sup> L’esemplare vicenda, comprovata dalla rilettura di documenti d’archivio fin qui letti in modo erroneo o parziale, è ricostruita in Megale, 2016, pp. 103–128. La violenza esercitata sulle donne, fenomeno antichissimo e di vastissima portata, è indagata per il Medioevo da Esposito, Franceschi, Piccinni, 2018.

<sup>15</sup> È quanto – ad esempio – lascia trapelare l’episodio di una bambina napoletana affidata al capocomico spagnolo Sancho de Paz perché la avviasse alla carriera di attrice (Megale, 2017, pp. 34–35).

<sup>16</sup> Lettera autografa di Giovan Battista Andreini per conto di Virginia Rotari a Maria Gonzaga, Vienna, 16 novembre 1628, Archivio di Stato di Mantova, *Gonzaga*, b. 495, lettera 7, in Ferrone, *et al.*, 1993, I, pp. 145–146.

fruiscono a posteriori. Dietro le quinte e sui palcoscenici la violenza di genere attua la morale, cristiana prima e borghese poi, della negazione e del disconoscimento della sessualità. Nella prospettiva foucaultiana del bio-potere, il disconoscimento del corpo dell'attrice è la conferma stessa della forza delle istituzioni. Tra aporie e anomalie, tra scarti ed eccezioni, tra norma e trasgressioni la cultura delle attrici ha condizionato, determinato e governato la cultura teatrale. E spesso l'ha generata, addirittura procreata.

## BIBLIOGRAFIA

- Alfieri, F. (2010). *Nella camera degli sposi. Tomás Sánchez, il matrimonio, la sessualità (secoli XVI–XVII)*. Bologna: il Mulino.
- Aliverti, M.I. (2011). Problematiche di soglia e problematiche di genere nella Commedia dell'Arte tra fine Cinquecento e inizio Seicento: un'ipotesi di lavoro. In G. Di Palma, L. Mariti, L. Tinti & V. Valentini (Eds.), *Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti. III. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Barocco. La Commedia dell'Arte* (pp. 197–227). Roma: Bulzoni.
- Bonomi, S., & Vescovo, P. (2018), «In due si fanno l'opre famose»: il sodalizio Goldoni-Medebach. *Studi goldoniani*, 7, 45–86.
- Calvi, G. (Ed.). (1992). *Barocco al femminile*. Roma–Bari: Laterza.
- Di Marco, F. (2007). Tecla di Icono e le donne alla finestra. *Storia delle donne*, 3, 77–98.
- Esposito, A., Franceschi, F., & Piccinni, G. (Eds.). (2018). *Violenza alle donne. Una prospettiva medievale*. Bologna: il Mulino.
- Ferrone, S., Burattelli, C., Landolfi, D., & Zinanni, A. (Eds.). (1993). *Comici dell'Arte*. (2 voll). Firenze: Le Lettere.
- Ferrone, S. (1993). *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*. Torino: Einaudi.
- Ferrone, S. (2014). *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI–XVIII secolo)*. Torino: Einaudi.
- Foucault, M. (2009). *La vita degli uomini infami*. Bologna: il Mulino.
- Fragno, G. (2003). Censura ecclesiastica e identità spirituale e culturale femminile. *Mélanges de l'école française de Rome*, 115–1, 287–313.

- Guccini, G. (2002–2003). Intorno alla prima ‘Pazzia d’Isabella’. *Fonti-intersezioni-tecniche. Culture teatrali*, 7/8, 167–207.
- Guccini, G. (Ed.). (2004). L’arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604–2004). *Culture teatrali*, 10 (numero monografico).
- Inventione di Giulio Pallavicino di scriver tutte le cose accadute alli tempi suoi: 1583–1589*, a cura di E. Grendi. (1975). Genova: Sagep.
- MacNeil, A. (2003). *Music and Women of the Commedia dell’Arte in the Late Sixteenth Century*. New York: Oxford University Press.
- Maiorana, B. (1996). Finzioni, imitazioni, azioni: donne e teatro. In G. Zarri (Eds.), *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo* (pp. 121–139). Roma: Edizione di Storia e Letteratura.
- Manfio, C. (Ed.). (2014). *Isabella Andreini una letterata in scena*. Padova: Il Poligrafo.
- Maravall, J.A. (1984). *Potere, onore, élites nella Spagna del secolo d’oro*. Bologna: il Mulino.
- Marotti, F., & Romei, G. (1991). *La Commedia dell’Arte e la società barocca. La professione del teatro*. Roma: Bulzoni.
- Mattioda, E. (2014). Giorgio Vasari, l’attrice Flaminia romana e Leone de’ Sommi. In G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon & F. Tomasi, *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena. Atti del XVI Congresso Nazionale Adi (Sassari-Alghero, 19–22 settembre 2012)* (pp. 481–522). Roma: Adi.
- Megale, T. (2016). Antonia de Ribera dal palcoscenico al chiostro. In fuga dalla violenza maschile. *Drammaturgia*, XIII, n.s. 3, 103–128.
- Megale, T. (2017). *Tra mare e terra. Commedia dell’Arte nella Napoli spagnola (1575–1656)*. Roma: Bulzoni.
- Meldolesi, C. (2013). *Pensare l’attore*, ed. L. Mariani, M. Schino & F. Taviani. Roma: Bulzoni.
- Sánchez, T. (1602, 1605). *Disputationes de sancto matrimonii sacramento*. Genova: Pavoni.
- Simoncini, F. (2016). Barbara Flaminia attrice e cantante tra piazza, corte e accademia. Ipotesi di collaborazione con Giorgio Vasari e Bernardo e Torquato Tasso. In S. Brunetti (Ed.), *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480–1630). Atti del Convegno Internazionale di studi (Mantova, 26–28 febbraio 2015)* (pp. 304–315). Bari: Edizioni di Pagina.

- Tamburini, E. (2016). *Culture ermetiche e Commedia dell'arte. Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala*. Ariccia (Roma): Aracne.
- Taviani, F. (1969). *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*. Roma: Bulzoni.
- Taviani, F. (1984). Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità. *Paragone Letteratura*, XXXV, 408–410, 3–76.
- Tessari, R. (1989). O Diva, o «Estable à tous chevaux». L'ultimo viaggio di Isabella Andreini. In *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento. Atti del Convegno Internazionale (Torino, 6–8 aprile 1987)* (pp. 128–142). Genova: Costa & Nolan.
- Tessari, R. (2013). *La Commedia dell'Arte: genesi d'una società dello spettacolo*. Roma–Bari: Laterza.

**Riassunto:** Nella seconda metà del Cinquecento, l'arrivo delle donne in scena provocò una rivoluzione i cui effetti si estesero all'intera società moderna. Sommerse da un'ondata di condanna, le attrici, nomadi per mestiere, furono precedute da una doppia e simultanea diffidenza: verso le potenzialità precipue dell'arte teatrale professionistica e verso le qualità morali di cui sono state ritenute portatrici non singolarmente, ma come gruppo sociale. Il processo di decostruzione dell'identità artistica delle attrici pioniere, assimilate alle meretrici o al loro rovescio, ossia all'attrice vergine, non si è limitato al primo apparire del professionismo femminile, bensì è diventato una categoria storica di lunga durata. Si tratta qui di rimuovere i preventivi giudizi moralistici stratificati sulle attrici e sgombrare il campo storiografico da posizioni preconcepite, di smantellare misoginia e anacronistici sguardi obliqui. Fra maschere e pregiudizi circa la perturbante percezione estetica rappresentata dall'ingresso in arte della donna, distinguere ciò che separa il mestiere di attrice dalle vicende sessuali, il talento dalla reputazione, l'arte dalla seduzione è essenziale per dare nuove categorie storiografiche e nuove coordinate allo studio della Commedia dell'Arte. Vengono così alla luce altri vissuti e altre esperienze: l'avvio verso la professione, il ruolo del matrimonio, la violenza subita sono alcuni nodi problematici da riconsiderare e vagliare sulla scorta di preventive indagini documentarie.

**Parole chiave:** professionismo femminile, capocomico femminile, drammaturgia delle donne, Commedia dell'Arte, storiografia teatrale

Marzia Pieri  
Università degli Studi di Siena  
[marzia.pieri@unisi.it](mailto:marzia.pieri@unisi.it)  
ORCID: 0000 0002 3169 5277

## IL PUBBLICO FEMMINILE A TEATRO IN ETÀ MODERNA

### WOMEN AT THE THEATRE IN THE MODERN ERA

**Abstract:** At the dawn of the modern era, aristocratic women, whether at court or in the academy, shed a noble aura on the new classic theatre and were often the privileged recipients of dedicated plays and poetry essays. They were totally different from the theatre-going women that bought tickets in 16<sup>th</sup>- and 17<sup>th</sup>-century Europe. Women in the theatre, whether on the stage or in the audience, were a problem and a source of scandal for Catholic and Protestant authorities, who wanted to ban them from attendance. However, their presence kept growing and finally established itself in the 18<sup>th</sup> century, when women became the main heralds of good taste and sentiment. This essay discusses the two aspects of this story.

**Keywords:** spectator, censorship, patronage, comedy, sensitivity

Sulla scorta della semiotica e della teoria letteraria della ricezione è ormai riconosciuta l'idea che esista anche una drammaturgia dello spettatore, che concorre a scrivere lo spettacolo alla pari dell'autore, dell'attore e poi del regista. La storia materiale e culturale del pubblico teatrale costituisce per gli studi una fonte metodologicamente importante e ancora trascurata e un bacino documentale assai promettente. Ha a che fare con una semiosfera complessa di relazioni corporee, con le diverse modalità culturali della visione; investe il senso stesso dell'esperienza teatrale e i legami che in ogni epoca la collegano con la storia circostante. Se dello spettatore di *ancien régime* sappiamo poco, la spettatrice è ancora più sfuggente, e resta una comparsa secondaria, ostaggio tradizionale di due opposte fazioni: ci sono, in maggioranza, i proibizionisti che tendono a escludere e a temere il suo diritto al piacere e all'evasione, giudicandola solitamente una preda (emotivamente vulnerabile e corruttibile) da difendere da se stessa e dagli altri, e i progressisti, che invece le concedono un accesso protetto in platea con degnazione paternalistica e molti distinguo. Sulle implicazioni teatrali della peculiare sensibilità femminile si gioca la partita fra i più che la stigmatizzano come potenziale inclinazione peccaminosa, e i meno che la considerano un possibile valore aggiunto. Fra le spettatrici in carne ed ossa cinque, sei e settecentesche e le spettatrici ideali a cui alludono in vario modo i testi drammaturgici e i trattati di poetica coevi c'è comunque una totale discontinuità.

Per occuparsi delle prime bisogna far riferimento a una serie di elementi materiali che riguardano le modalità concrete in cui si produceva e si consumava l'esperienza del teatro in epoche e luoghi diversi della storia: gli spazi e le occasioni, l'economia, l'organizzazione del tempo festivo. Le spettatrici ideali, invece, sono una presenza astratta nella teoresi teatrale, chiamate sempre in causa pretestuosamente negli snodi estetici più controversi. L'archetipo del teatro/lupanare ossessiona l'immaginario occidentale da molti fronti: la promiscuità e la libertà di una massa incontrollabile che si diverte costituiscono sempre un problema che sollecita controlli e censure. Non è solo il carnevale ad essere pericoloso, ma qualunque occasione in cui ci si riunisce in pubblico, a cominciare dagli appuntamenti religiosi. Già San Bernardino da Siena, ad

esempio, nelle sue prediche (fruite da un pubblico di maschi e di femmine rigorosamente separati da transenne e gradinate, come ci documentano vari dipinti) si interrompeva in continuazione per richiamare all'ordine i molti che si distraevano nell'inevitabile gioco del corteggiamento a distanza. In area protestante nord-europea domina l'associazione fra teatro, lascivia e crapula: le maschere, la musica e la danza "apostare faciunt sapientes" e una ricca iconografia ripercorre ossessivamente scene festive e teatrali in cui le donne presenti sono soltanto puttane, le spettatrici alla pari delle attrici; il grande capitolo europeo del teatro gesuitico è fatto esclusivamente di maschi, e ancora nell'illuminata Arcadia sono in molti a difendere un teatro di soli attori uomini per un pubblico composto in prevalenza da uomini, affiancato da minori e privati teatri femminili di collegio e di convento previsti per le signore.

Vorrei tuttavia prescindere qui dalle molte declinazioni possibili degli sguardi sessuofobici appuntati sui corpi femminili esposti in palcoscenico, per esplorare invece rapidamente un'altra linea di pensiero, per cui, al contrario, la presenza delle donne quali destinatarie o madrine dello spettacolo vale simbolicamente da marchio di qualità che riscatta il "basso" del teatro in termini morali e culturali. Un fenomeno che di solito si produce in momenti di discontinuità o di rifondazione. La professione di filoginia, del resto, da Boccaccio in poi, vale sempre come segnale positivo di rottura della tradizione, e non implica affatto, va ricordato, una corrispondente emancipazione reale delle donne per cui si dichiara di voler scrivere.

Cominciamo dal principio, cioè dalla festa signorile rinascimentale, che incuba e genera la rappresentazione drammatica agli inizi del sedicesimo secolo. Siamo in una sfera elitaria e privilegiata ma anche molto sperimentale e in un momento storico in cui il teatro è ancora tutto da inventare e da riconoscere, in modalità materiali spesso avventurose e disagevoli. Si tratta di fondare i parametri-base di un'esperienza totalmente nuova per un pubblico-cavia precettato dal principe, che deve imparare ad essere tale, e che, abituato all'ascolto distratto di musiche e frammenti performativi inseriti nel banchetto e nella festa, subisce con disagio la scomoda e prolungata visione di spettacoli statici, poco comprensibili, troppo lunghi (da 2 a 6 ore), fruiti su gradinate, panche e tri-

bune affollate. Durante i famosi festival plautini di Ercole I a Ferrara, ad esempio, gli ospiti del duca furono sottoposti a notevoli stress: sappiamo che durante la recita dei *Menaechmi* imperversarono i borsaioli, o che, dopo l'interminabile recita dell'*Eumuco* che costrinse gli astanti a una lunga immobilità, la sala puzzava in modo intollerabile:

Remaxe una tal puza de tanpho et de pisso del tanto pissare che haveno fatto quelle donne, per modo che tucto hogi lo Ill.mo S. D. ha bisognato perfumare la dicta salla. (Coppo, 1968, p. 52)

Molto più liberi, festosi e scollacciati erano i trattenimenti vecchio stile – mescolati di *sketch* comici, di danze e di musiche – che per tutto il Cinquecento sopravvivono all'avvento del teatro rappresentativo di marca classicistica. I grandi appuntamenti che segnano il faticoso decollo della cosiddetta commedia erudita a corte coesistono a lungo con le feste licenziose *d'antan*, farcite di scherzi grossolani e allietate dalla presenza di prostitute, nei palazzi romani di Alessandro VI e di Leone X, come in quelli veneziani di cui ci racconta, spesso scandalizzato, Marin Sanuto nei suoi diari, per esempio il 26 febbraio 1519:

In questo carlevar non si pol far mascare, ma fase caze per campi et comedie di zentilhomeni et altri in caxe, dove intravien putane solamente ben vestite, et stano a balar etc.; cosa, per opinion mia, vergognosa a questa ben instituta Republica. (Sanuto, 1879, XXXVI, p. 501)

Oppure il 14 febbraio 1525 osserva che le cattive abitudini sono passate dai padroni ai servitori:

In questa sera, a Santa Maria Formosa, in la caxa sul ponte da cha' Morexini, per una compagnia de famegii de zentilhomeni fu fatto una festa et balli. Quali messeno un ducato per homo, feno un signor, e tutti con la sua putana, et ballono tutta la notte et cenono li, né volse alcun ve intrasse. Siché, a concorentia di nobili, li famegii fanno festa. Fo mal fatto, et li Cai di X dovea proveder. (Idem, 1879, XXXVII, p. 578)

La differenza e la qualità dei trattenimenti sono dunque marcate dalla presenza e dal patrocinio attivo delle principesse padrone di casa:

Isabella d'Este, Eleonora Gonzaga, Lucrezia Borgia e le dame dei loro *entourage* impongono decoro e buona creanza, e testano la qualità della festa nuziale o diplomatica, a cui partecipano spesso come danzatrici o recitanti e in cui si incastona sempre più spesso la recita della commedia. La sociabilità aristocratica assorbe il teatro all'interno dei suoi riti mondani come prolungamento della conversazione ed acme dell'appuntamento festivo sotto il segno dell'allegoria amorosa, e la «dama di palazzo» celebrata da Castiglione nel quarto libro del *Cortegiano* ne è garante e custode. La recita moderna di commedie, e poi anche tragedie e pastorali, inventata nelle corti italiane cinquecentesche si svolge all'ombra di un tale pubblico femminile di *élite* entro una griglia di riferimento cortese e neo-platonica, che ancora lambisce la seicentesca civiltà della conversazione e i codici della galanteria nei *salon* parigini del diciottesimo secolo.

Il prototipo di questa sociabilità teatrale aristocratica si può riconoscere in una celebre e fortunatissima commedia senese, *Gl'Ingannati*, scritta e recitata dagli Accademici Intronati per le gentildonne della città, e allestita il martedì grasso del 1532 nel Palazzo Pubblico: lo spettacolo è offerto loro come risarcimento e palinodia di un precedente rito festivo misogino celebrato all'inizio del carnevale, in cui i giovani accademici, stanchi di essere respinti, avevano collettivamente abbandonato il culto di Venere e sacrificato a Minerva i pegni d'amore ricevuti dalle rispettive dame in uno spettacolare *pageant* allegorico e musicale. Ma poi si erano pentiti. La commedia a cui essi consegnano la propria ritrattazione è inseparabile da questa cornice, e infatti le numerose stampe che la conservano si intitolano *Il sacrificio* e non *Gl'Ingannati*; il prologo (come quasi tutti i prologhi delle commedie rinascimentali) si rivolge dunque direttamente alle dame presenti, destinatarie della festa, porgendo le scuse degli accademici in un salace monologo carico di doppi sensi e di un riposto allegorismo, che riecheggia la dedica decameroniana alle donne, e cioè la scelta di una cifra letteraria volgare e divulgativa, anti-latina e anti-pedantesca:

Io vi veggio fin di qua, nobilissime donne, meravigliate di vedermivi così dinanzi in questo abito e, insieme, di questi apparecchio come se noi avessimo

a farvi qualche comedia. Comedia non vi dovete pensare: ché, infin l'anno passato, voi poteste conoscere che l'Intronati avevano il capo ad altro che alle commedie; e poi vedeste, l'altro giorno, qual fusse intorno alle cose vostre l'animo loro e che non volevano più vostra pratica, né venirvi più dietro, come quelli che non gli piaceva più essere morsi, rimenati per bocca e tocchi fino al vivo da voi. E però abbruciarono, come voi vedeste, quelle cose che gli potevano far drizzare la fantasia e crescere l'appetito di voi e delle cose vostre. Ora vi voglio cacciar questa meraviglia dal capo. Questi Intronati, a dirvi 'l vero (e crediatemi, ch'io gli ho sentiti), si dolgono strettamente d'essere entrati in questo farnetico [...]. Quanto ha di bello il mondo, senza dubbio, è oggi in Siena; e quanto ha di bel Siena si truova al presente in questa sala. (Accademia degli Intronati, 2009, p. 34)

Il prestigio e l'eccellenza femminili resteranno una costante nel laboratorio drammaturgico intronatico, in cui si fissano i modelli vincenti del genere commedia volgare romanzesca e tragicomica, sia come cifra pedagogica e comunicativa (che presiede ad esempio ad un'intensa attività accademica di volgarizzamenti), sia come concreta pratica sociale e mondana, che vedrà molte dame della città partecipare attivamente alla vita del sodalizio anche come attrici, e persino, a metà '600, fondare un'accademia sorella tutta al femminile, l'Accademia delle Assicurate, costola teatralmente molto attiva di quella intronatica.

In ambito cortigiano e accademico valgono dunque il prestigio e il patrocinio di un'*élite* femminile aristocratica, che pratica in proprio e contribuisce ad imporre la novità della rappresentazione drammatica, e che continuerà a coltivare uno sperimentalismo teatrale di avanguardia in regime protetto entro spazi privati, recitando, cantando, traducendo testi classici e scrivendone di moderni fino a '700 inoltrato. Questo tipo di teatro, dopo una trionfale fioritura cinquecentesca, sarà presto affiancato e sorpassato dal teatro commerciale dei professionisti e degli impresari, rivolto ad un vasto pubblico interclassista di spettatori paganti; ma, almeno in Italia, la pratica amatoriale performativa e musicale della veglia o della recita in villa o in salotto resisterà fino alle soglie dell'età moderna e poi si prolungherà nelle filodrammatiche amatoriali ottocentesche come spazio drammaturgico "di ricerca", l'unico in cui donne privilegiate per rango o cultura hanno qualche possibilità di misurarsi.

Fra la fine del '500 e il '700 andare a teatro diventa una pratica diffusa e in crescita, che genera problemi di censura e di ordine pubblico, nuove regole di comportamento sociale e un enorme dibattito teorico intorno alla fascinazione del teatro, di solito cupamente anche se vanamente proibizionistico, dal fronte religioso (sia cattolico che protestante) come da quello politico. Nei *corrales* spagnoli, nei teatri elisabettiani e nelle sale francesi e italiane il problema sarà costantemente quello di separare i sessi e i diversi ceti sociali, per riparare le *élites* dalla promiscuità rissosa del parterre, in cui le poche donne si avventurano spesso in panni maschili oppure in maschera, e magari, se sono gentildonne, attraverso passaggi segreti, come quello che a Firenze collega Palazzo Vecchio al teatrino di Baldracca dove recitano i comici dell'arte.

Il travestitismo non è solo il *topos* per eccellenza della drammaturgia barocca, ma anche una diffusa pratica di sopravvivenza fisica, di autodifesa e di decoro sociale, costantemente quanto vanamente proibita dai vari legislatori. Nonostante tutto, però, il contagio del teatro è inarrestabile e penetra persino in convento, dove, grazie ai loro privilegi di sangue, sono le monache di buona famiglia che riescono spesso e volentieri a strappare margini di manovra e permessi di allestire spettacoli alle riluttanti autorità vescovili (una storia avvincente, più di costume che di spettacolo, di continue eccezioni alla regola). La massa del pubblico minaccioso e violento, appassionato e avido di emozioni, acquista intanto sempre più spazio e autorevolezza e, molto lentamente, comincia anche a rincivilirsi. Da Lope in poi il suo gusto e il suo piacere diventano, nonostante tutto, un indicatore fondamentale, e inizia quel lento processo di transizione da un'estetica dell'oggetto a un'estetica del soggetto che trasforma l'esperienza teatrale in una questione di passione e di coinvolgimento emotivo sempre più individuale, riportando le donne al centro dell'attenzione, come bersaglio polemico ma anche, e soprattutto, come destinatarie ideali di un teatro sognato eccellente.

La rivoluzione emozionalistica dell'esperienza estetica teorizzata da Jean Baptiste Du Bos nel 1719 nelle sue *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* è accompagnata da un'aspra e affollata serie di recriminazioni contro la degenerazione degli spettatori contemporanei superficiali, edonisti e capricciosi, cioè, a parere di personaggi come Jac-

ques Bénigne Bossuet o Carlo Gozzi (affini e consonanti pur a distanza di un secolo), sempre più femminilizzati. Quando in Francia, verso la metà del '700, si cercherà di portare un po' d'ordine nel caos dei teatri pubblici, cacciando i nobili dal palcoscenico e mettendo a sedere gli spettatori popolari del parterre per tenerli un po' più calmi, sono in molti ad opporsi a queste innovazioni (per esempio Diderot o Marmontel) proprio in base all'idea che sedute e comode ci stanno le donne (quelle aristocratiche delle balconate) e che il pubblico virile della sala ha il diritto/dovere di manifestare, stando in piedi, tutte le proprie reazioni di condivisione o di dissenso. A questo pubblico pigro e infantile e ai venali professionisti della scena si imputeranno topicamente le principali responsabilità del malcostume teatrale lamentato in coro da intellettuali settecenteschi anche di opposti schieramenti ideologici, mentre i grandi uomini di scena – da Metastasio a Riccoboni, da Marivaux a Goldoni – si sforzeranno invece di interpretarne e assecondarne le istanze senza curarsi delle poetiche, e spesso guardando in particolare alle donne come sicure garanti del gusto che sta cambiando.

Le donne – in veste di personaggi dei nuovi drammi che liquidano l'immaginario cavalleresco, e di spettatrici competenti – balzano alla ribalta, diventano la nuova frontiera di ogni progressismo culturale e un campione fondamentale di riferimento estetico. Come al solito questo non presuppone affatto una loro equivalente emancipazione né un'autorevolezza reale: è soltanto una metafora culturale, che tuttavia innesca fatalmente anche una tendenziale trasformazione dei costumi. La *querelle des femmes*: le relazioni familiari, l'amore, il matrimonio, le lacrime diventano materia di una drammaturgia nuova, che si svincola dalle gabbie del classicismo e abbandona le astruserie barocche proprio dichiarandosi ufficialmente indirizzata alle donne, meno colte ma più *naïves* e ricettive dei maschi:

Le sensazioni devono essere più vivaci nelle donne di quello che non lo siano negli uomini; e ciò per la maggior delicatezza d'organizzazione; la immaginazione femminina e quella finissima grazia ch'elleno naturalmente hanno, sia raccontando, sia scrivendo, sia che vi dipingono gli oggetti al vivo, ne sono una prova bastante. Lo stile delle donne, per poco che sieno

elleno dirozzate dalla educazione, in ogni lingua è composto di vezzi d'un tal genere che noi indarno cercheressimo di ritrovare. Da questo principio ne nasce che le passioni sieno anche più violente nelle donne, cosicché suprano le nostre, se non nella durata, almeno nella intensione. (Francioni, Romagnoli, 1993, p. 250)

Si tratta ancora di donne più immaginarie che reali, o meglio di donne reali sempre un po' ritoccate e corrette, fantasticate come lettrici voraci di romanzi (che in verità leggono anche gli uomini) con gli abbandoni e le estasi sospette raffigurate da tanti pittori rococò. Lettura e fornicazione sono scientificamente abbinata dalla medicina dell'epoca, e sui corpi femminili si consuma, come al solito, un'impropria e molto simbolica lotta fra opposti partiti per parlare d'altro (Serra, 2011, p. 66 e sgg). Non è particolarmente vero che il Settecento sia un secolo "femminista", come una serie di studi vanno dimostrando in questi ultimi anni; nella vita reale delle persone vince largamente «l'altro Settecento» di cui conosciamo le invincibili superstizioni e segregazioni (Guerci, 1987), tuttavia ci sono ora più donne in circolazione sulla scena pubblica e la loro visibilità è legata da vicino a questi due oggetti così in vista e così intrecciati fra loro: il romanzo e il dramma. Il loro inedito protagonismo come consumatrici ne fa ben presto anche delle produttrici: in molte cominciano timidamente a scrivere, a tradurre e a recensire. Nascono periodici dedicati a loro, come a Venezia il fortunato "La spettatrice" o, più tardi a Milano "Il corriere delle dame" (1804); circolano le traduzioni di drammi francesi di Luisa Bergalli Gozzi, Maria Vittoria Ottoboni Serbelloni, Elisabetta Caminer; si intrecciano, in giro per l'Europa, importanti carteggi teatrali "al femminile", come quello fra madame Riccoboni e Garrick.

Carlo Gozzi eseca tutto questo: nelle *Gare teatrali*, una commedia allegorica scritta negli anni '50 in polemica col *Teatro comico* di Goldoni e ambientata in una immaginaria Ovadia, prende ferocemente di mira queste nuove esperte nei personaggi di due contesse stupide, vanesie e fanatiche – Favilla e Trombetta – che patrocinano opposte *clagues* teatrali (i chiaristi e i goldonisti); liquida in modo sprezzante la giovane Elisabetta Caminer, che gli fa concorrenza traducendo drammi francesi, come «ragazza macchinetta» manovrata da altri (maschi

naturalmente), e fiuta da questi segnalil'avvento di una prossima apocalisse sociale:

Le femmine sbucarono tosto da' loro alberghi, sfrenate come le antiche bacchanti, e gridando libertà, imbrogliarono tutte le strade, scordarono figli, figlie, servi, lavori ed economia, e colla testa fumante, unicamente occupata nelle mode, nelle emulatrici frivole invenzioni, nel profondere per l'appariscenza, ne' spassi, ne' giuochi, negli amori, nel civettare, abbandonate a' loro capricci, fomentati da' lor consiglieri filosofi. I mariti non ebbero più coraggio d'opporli alla desolazione del loro onore, delle loro sostanze, delle loro famiglie, del mal esempio alla figliolanza, per timore d'esser macchiati dal vocabolo "pregiudizio". (Gozzi, 2006, I, p. 369)

Nei fatti andare a teatro – a Venezia lo si fa in maschera il che moltiplica i rischi – è una sfida di libertà che può avere il sapore di una trasgressione da reprimere. Nella sua Riforma all'insegna della moralità delle scene, Goldoni si proclama autore di commedie a cui i padri di famiglia possono condurre senza problemi mogli e figlie:

Per nostra consolazione, non solo è sbandito qualunque reo costume nelle persone, ma ogni scandolo dalla scena. Più non si sentono parole oscene, equivoci sporchi, dialoghi disonesti. Più non si vedono lazzi pericolosi, gesti scorretti, scene lubriche, di mal esempio. Vi possono andar le fanciulle, senza timor d'apprendere cose immodeste o maliziose. (Goldoni, 1943, p. 1093)

Ma all'interno dei suoi componimenti – peraltro non sempre così morigerati come egli dichiara – il diritto femminile al teatro è spesso ambiguamente censurato perché presuppone sfumature di irrequietezza e di ribellione: ci sono le spensierate *Morbinose* che vanno a divertirsi in libertà, lasciando i mariti a casa nella licenza del carnevale, o la spregiudicata donna Lucrezia delle *Donne gelose*, una vedova che vive di espedienti, di spettacoli e di ridotti, pur restando abilmente entro i confini della rispettabilità; ci sono le smaniose mogli dei *Rusteghi*, che rimpiangono la privazione degli spettacoli, con la sola eccezione (forse soltanto carnevalesca) di siora Felice, che trascina spavalidamente all'opera marito e cavalier servente, e nella *Casa nova* c'è la giovane e frivola Cecilia, che si vanta di avere un palco privato, e di andarci quando

vuole e con chi vuole, ma che ha torto, e dovrà cambiare condotta su tutti i piani.

Goldoni è un emancipazionista molto cauto, spesso crudele con le sue eroine, che, risolto l'intreccio, torneranno ai destini piuttosto malinconici che i suoi ambigui lieti fine lasciano ampiamente intravedere. Come tutti mette alla berlina le *femmes savantes* sulle scene in nome di un ordine familiare e sociale ovviamente patriarcale, e tuttavia è attratto in società dalle nobildonne colte, e cerca sempre di sfruttarne il patrocinio teatrale, a Venezia, come a Roma, a Milano come a Parigi (Pieri, 2016). Costoro non sono né lavandaie né mercantesse, per il momento, ma appunto signore aristocratiche, che incarnano, sul piano mondano e sociale, un'avanguardia di gusto naturalmente solidale con la sua battaglia di autore, e che gli offrono un appoggio prezioso per riscattarsi dall'ossequio sornione o burlesco dovuto alle temibili tifoserie teatrali, e l'opportunità di un'interlocuzione alla pari. Il dato emerge con chiarezza (seppure in forme cifrate e dissimulate) se ci si addentra nel labirinto dei paratesti critici e delle sue oculate strategie editoriali nei confronti di queste signore, libere di disporre di sé, che leggono, scrivono, frequentano il teatro, e anche lo praticano in prima persona in salotto, in villa, o in accademia nei circoli arcadici emiliani e lombardi; un'*enclave* privilegiata di intoccabili (la cui vita privata è spesso irregolare e talvolta persino scandalosa) a cui Goldoni si rivolge soprattutto in alcuni momenti-chiave del suo lavoro, quando si tratta di valorizzare adeguatamente dei passaggi cruciali (*La donna di garbo*, *Il teatro comico*), fronteggiare delle crisi (*La vedova spiritosa*), affrontare svolte impreviste o rilanci insidiosi (trilogia persiana, *Statira*).

Esse hanno margini di manovra proibiti a Rosaura o a Bettina, e anche a siora Felice o a Giacinta: il loro sesso è una referenza specifica e un valore aggiunto, a cui il drammaturgo, così cauto in scena, si rivolge nei libri con cordiale franchezza. Lo scambio avviene ufficialmente in pagina, nei componimenti encomiastici, nelle dedicatorie, nelle lettere, che proseguono dialoghi intrecciati nelle conversazioni private in villa e in accademia, e nella pratica condivisa di uno sperimentalismo teatrale fatto di traduzioni e di recite amatoriali di villeggiatura, di collegio e di convento. Tutti motivi ampiamente esplorati dalla critica,

che confermano il ritratto storicamente ovvio di un Goldoni paternalista con le popolane, severo con le borghesi, più che indulgente con le nobili e fedifrago con le attrici.

La storia continua nelle sale teatrali ottocentesche, sempre più interclassiste, dove una borghesia, ormai culturalmente emancipata e rincivilita, austera e moralistica, si accredita come anima autentica del nuovo pubblico italiano, portandosi appresso mogli e figlie, castigate e sottomesse ma pur sempre seducenti e pericolose:

È atto inurbano il fissare con soverchia intensione le signore che trovansi ne' palchetti, nelle logge o nelle file della platea, obbligandole spesso così a rivolgere altrove la testa, per conservare le apparenze almeno della tanto pregiata modestia, e togliendo loro il godimento di parte dello spettacolo, o il piacere di conversare con persone vicine e di propria confidenza. (Savonarola, 2012, p. 34)

Offende pure l'immaginazione del sesso forte il vedere in teatro qualche signora scoperta più che nol comportino il buon costume e la decenza. Una vezzosa sposina pavoneggiavasi in un palchetto delle sue morbide spalle, che scoperte fino disotto dell'ascella, appagando lautamente lo sguardo de' circostanti, toglievano alla loro immaginazione il diletto proveniente dal desiderio. Non mi accadde mai di sentire altrettanto contro qualsiasi donnicciuola da trivio. (Ibidem, p. 61)

In platea e nei palchetti, metonimia della nazione futura, contano, almeno in teoria, i singoli spettatori, selezionati dall'egualitarismo romantico della sensibilità e del cuore, ma le differenze di *status* sono in tutta evidenza. Andare a teatro, per uomini e donne, è ormai un aspetto fondamentale della socialità, onnipresente infatti nei romanzi ottocenteschi da Stendhal a Balzac, e da Tolstoj a Verga; la platea – descritta da Carlo Dossi come un *panopticon* da cui si può osservare l'intera società come «merce umana» – è la vetrina ufficiale, ma il *foyer*, in cui ci si mescola fumando e conversando, è uno spazio nevralgico: a fine '800 all'Opéra Garnier di Parigi è diventato infatti molto più ampio della platea. Le donne sono, al solito, al centro dell'attenzione come corpi da guardare. Ma qui ci dobbiamo arrestare.

## BIBLIOGRAFIA

- Accademia degli Intronati (2009). *Gl'Ingannati*, a cura di M. Pieri. Corazzano: Titivillus.
- Cavallo, G., & Chartier, R. (Eds.). (1998). *Storia della lettura*. Bari: Laterza.
- Coppo, A.M. (1968). Spettacoli alla corte di Ercole I. In *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna. Serie Storia del teatro* (vol. 1, pp. 30–59). Milano: Pubblicazione dell'Università Cattolica del Sacro Cuore.
- Fabiano, A. (2019). Haine du théâtre, haine des femmes : fascination et censure dans la réflexion théorique et dans la pratique théâtrale italiennes au XVIIe siècle. *Littératures Classiques*, 99, 79–91.
- Francioni, G., Romagnoli, S. (Eds.). (1993). *«Il Caffè» (1764–1766)*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Goldoni, C. (1943). Il teatro comico. In *Idem, Tutte le opere*, a cura di G. Ortolan (vol. 1, pp. 1039–1105). Milano: Mondadori.
- Gozzi, C. (2006). *Memorie inutili*, a cura di P. Bosisio, V. Garavaglia, voll. 2. Milano: Led.
- Guerci, L. (1987). *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento. Aspetti e problemi*. Torino: Tirrenia.
- Manguel, A. (2009). *Una storia della lettura*. Milano: Feltrinelli.
- Pieri, M. (2016). «Pour plaire au public, il faut commencer par flatter les dames» (Mémoires, II, XL). Goldoni e le nuove frontiere del pubblico. In C. Berger & F. Coletti (Eds.). *Les figures du féminin en rupture» à Venise: courtisanes, actrices, épouses, servantes et putte du XVIe au XVIIIe siècle* (pp. 229–259). Toulouse: Université Toulouse Jean Jaurès.
- Sanuto, M. (1879–1902). *I diarii (MCCCCXCVI–MDXXXIII) dall'autografo Marciano Ital. Cl. VII Codd. CDXIX–CDLXXVII*. Venezia: Visentini.
- Savonarola, G. (2012). *Galateo dei teatri*, a cura di M. Sirtori. Milano: Lubrina.
- Serra, F. (2011). *Le brave ragazze non leggono romanzi*. Torino: Bollati Boringhieri.

**Riassunto:** La spettatrice aristocratica di corte o di accademia, agli inizi dell'età moderna, nobilita con la sua presenza il nuovo teatro classicistico, ed è spesso destinataria privilegiata di omaggi drammaturgici e di saggi di poetica; essa è tuttavia molto diversa dalle spettatrici reali che cominciano a frequentare i teatri pubblici a pagamento nell'Europa del XVI e XVII secolo. Le donne a teatro, sulle scene e in platea, rappresentano per le autorità religiose cattoliche e protestanti un problema e uno scandalo da reprimere e censurare; la loro presenza tuttavia cresce e si afferma nel '700, quando cominciano a diventare le depositarie principali del buon gusto e del sentimento. Il saggio analizza le due facce di questa storia.

**Parole chiave:** spettatrice, censura, patrocinio, commedia, sensibilità



Antonia Liberto

Università degli Studi di Firenze – Fondazione De Vito

[antonia.liberto@unifi.it](mailto:antonia.liberto@unifi.it)

ORCID: 0000-0002-2132-3920

## VITTORIA PISSIMI ZINGARA MEDICEA: ANALISI DI UN' "INTERPRETAZIONE"

### VITTORIA PISSIMI AS A GYPSY: ANALYSING AN "INTERPRETATION"

**Abstract:** This paper analyses Vittoria Piissimi's best performance in *La Zingara (The Gypsy)*, performed on the occasion of the Medici marriage of Grand Duke Ferdinando with Cristina di Lorena in Florence in 1589. Piissimi was an excellent artist of the 16<sup>th</sup> century with a great talent for fascinating the audience. Examining records about gypsy tales and plays, this paper explores similarities and differences amongst Piissimi's descriptions and interpretations of the gypsy.

**Keywords:** Gypsy, Vittoria Piissimi, Artemio Giancarli, Gelosi, *commedia dell'arte*

1589, Firenze. Matrimonio mediceo del Granduca Ferdinando con Cristina di Lorena. Un evento unico per il complesso di feste e l'organizzazione grandiosa dello spettacolo dal vivo, che comprese giorni e giorni di festeggiamenti. Per questo motivo è uno degli eventi più indagati dalla storiografia critica e anche meglio documentati: sono giunte fino a noi fonti di varia natura, che hanno permesso la ricostruzione degli avvenimenti in maniera piuttosto puntuale<sup>1</sup>. Nonostante la quantità di documenti, la doverosa premessa è che ben poche righe sono dedicate al passaggio dei Comici dell'Arte che, giunti a corte perché invitati dal Granduca, portarono una tipologia di spettacolo molto diversa dal teatro accademico generalmente presente nelle occasioni festive, a partire dalla stessa *Pellegrina* che, proprio durante questi festeggiamenti, gli invitati avevano visto rappresentata dagli Accademici Intronati di Siena, studiati da Marzia Pieri.

È proprio su questo passaggio che qui si vuole ragionare, soffermandosi in particolare su quella che è impropriamente ma volontariamente definita nel titolo (per questo tra virgolette) “interpretazione” di Vittoria Piissimi della *Cingana*. Accostando un termine contemporaneo a un'azione del passato non si vuole certo fare riferimento alla capacità di resa del personaggio da parte dell'attrice, ma piuttosto proporre un'indagine preliminare per riflettere e decodificare, per quanto possibile con le notizie in nostro possesso e incrociando fonti di varia natura, ciò che la Piissimi avesse mostrato al pubblico in quell'occasione e come. Una traccia, quindi, per una ricerca più ampia su una figura che spesso ritorna, evocata o personificata, nella produzione dei secoli XVI e XVII: quella della zingara.

Partiremo, per cercare di ricostruire l'evento spettacolare del 1589, dal *Diario* di Giuseppe Pavoni che riporta una descrizione giornaliera e puntuale di spettacoli ed eventi che si susseguirono a partire dal 30 aprile, giorno in cui Cristina di Lorena entrò a Firenze, fino all'ultimo

---

<sup>1</sup> Ricordiamo i *Resoconti* di Simone Cavallino, il *Diario* di Giuseppe Pavoni, il testo a stampa de *La Pellegrina*, la commedia di Girolamo Bargagli rappresentata durante i festeggiamenti, la *Descrizione* ad opera di Bernardino De' Rossi, *Il Memoriale* del Seriacopi.

giorno dei festeggiamenti. Il Pavoni racconta, in maniera succinta ma con dovizia di particolari, i magnifici apparati, concerti, tornei, sbarre, la naumachia nel cortile di Palazzo Pitti, simulazione della guerra tra cristiani e mori, e non può non tener conto delle rappresentazioni comiche ad opera della Compagnia dei Gelosi. I comici furono accolti nella stessa sala nella quale gli accademici avevano proposto la *Pellegrina*, per consentire la ripetizione degli Intermezzi che avevano avuto un grandissimo successo. Pavoni si sofferma a raccontare gli avvenimenti che precedono la rappresentazione: il 6 maggio, infatti, ci fu una discussione tra le due prime donne dei Gelosi, Isabella Andreini e Vittoria Piissimi, su cosa mettere in scena:

SABBATO, che fu alli sei, ritrovandosi in Fiorenza li Comici Gelosi con quelle due famosissime Donne la Vittoria, e l'Isabella, parve al Gran Duca che per trattenimento fosse buono far, che recitassero una Comedia a gusto loro. Così vennero quasi, che a contesa le dette Donne fra di loro, perché la Vittoria voleva si recitasse la Cingana, e l'altra voleva si facesse la sua Pazzia, titolata la Pazzia di Isabella, sendo, che la favorita della Vittoria è la Cingana e la Pazzia, la favorita d'Isabella. Però s'accordarono in questo, che la prima a recitarsi fusse la Cingana, e che un'altra volta si recitasse la Pazzia. Et così recitarono detta Cingana con gli Intermedii istessi, che furono fatti alla Commedia grande: ma chi non ha sentito la Vittoria contrafar la Cingana, non ha visto né sentito cosa rara e meravigliosa, che certo di questa Comedia sono rimasti tutti sodisfattissimi. (Pavoni, 1589, pp. 29–30)

Una vera e propria "contesa", che mette indiscutibilmente le due comiche sullo stesso piano di importanza e durante la quale ognuna decide di portare sulla scena il proprio cavallo di battaglia. E ancora:

IL SABBATO, che fu alli tredici, il Gran Duca volse, che si recitasse la Pazzia d'Isabella, essendosi molto compacciuto delle grandi inventioni recitate dalla Vittoria in persona della Cingana, che gli parve una meraviglia, non che intelletto di donna. (Ibidem, p. 43)

Quando descrive la *Pazzia di Isabella* il diarista racconta nel dettaglio la trama e più diffusamente alcuni modi della Andreini, annotando dettagli sulla scena madre della pazzia, come l'utilizzo di varie lingue

mescolate con i canti, la chiara sopraffazione della rabbia. Su “come” la Piissimi interpretasse la *Cingana* invece non scrive quasi nulla, fermanosi alle lodi della sua bravura. Non lascia quindi traccia oggettiva di modi specifici anzi, utilizzando il termine «contraffare» lascia largo spazio all’interpretazione, facendo supporre che si possa trattare sia di una generica lode alla sua capacità di finzione scenica, che di alcuni modi specifici nella voce, nei gesti, nel comportamento, o ancora di un travestimento. Notiamo anche come in questa occasione tutte le opere scelte siano declinate al femminile: la *Cingana* della Piissimi si inserisce prima della *Pazzia di Isabella* della Andreini e dopo *La Pellegrina*. Tre protagoniste donne e tre soggetti eccentrici, che vogliono essere un omaggio alla appena arrivata e novella sposa Cristina di Lorena. Leggermente più tecnica è invece la descrizione che fa della comica Tommaso Garzoni che, ne *La piazza universale*, edita nel 1584, sceglie proprio la Piissimi come rappresentante d’eccellenza del mestiere di istrione, insieme ad altre attrici tra le più note e ammirate del Cinquecento: di nuovo la celebre Andreini, ma anche Vincenza Armani e Lidia da Bagnacavallo. La Piissimi è descritta come segue:

Ma sopra tutto parmi degna di eccelsi onori quella divina Vittoria che fa metamorfosi di se stessa in scena, quella bella maga d’amore che alletta i cori di mille amanti con le sue parole, quella dolce sirena ch’ammaglia con soavi incanti l’alme de’ suoi divoti spettatori; e senza dubbio merita di esser posta come un compendio dell’arte, avendo i gesti proporzionati, i moti armonici e concordi, gli atti maestrevoli e grati, le parole affabili e dolci, i sospiri ladri e accorti, i riti saporiti e soavi, il portamento altiero e generoso, e in tutta la persona un perfetto decoro, qual spetta e s’appartiene a una perfetta commediante. (Garzoni, 1593, p. 754)

È il ritratto di una donna decorosa, soave, altera, che riesce con bravura tecnica e una buona dose di fascino a creare una sorta di magia. I gesti sono descritti come proporzionati e armonici, e il modo di parlare garbato. Risalta ed è da notare il particolare della Piissimi «sirena», termine qui utilizzato come sinonimo di cantatrice. Se accostiamo questa descrizione a quella del Pavoni, ritroveremo alcuni elementi: *in primis* quello della metamorfosi/contraffazione, ma anche la bravura tecnica

e la "magia", il trascinarsi emotivo e la capacità di affabulazione che riusciva a provocare.

La Piissimi, d'altronde, era sicuramente a questa altezza cronologica nel momento più florido della sua vita professionale, se pensiamo che la prima notizia certa della sua presenza è nel 1574 a Venezia già con la Compagnia dei Gelosi per le nozze di Enrico III di Francia. La troviamo poi a Firenze nel 1575 e a Venezia per il carnevale del 1576, dove la raggiunge l'ordine del Duca Alfonso II d'Este che la vuole a Ferrara. Negli anni successivi è a Mantova, Padova e Bologna. L'attore Bernardino Lombardi, attestato nella Compagnia dei Confidenti, dedica a lei la *Fillide*, pastorale dell'Acceso Accademico Rinnovato Camillo Della Valle. Dagli anni '80 del Cinquecento è sempre più richiesta, tanto che Alfonso II la richiama ancora per il carnevale del 1581, ma la Piissimi è già a Venezia dove ha stipulato un contratto con i nobili impresari cittadini. Ne nasce una controversia, ma il duca di Ferrara dovrà rinunciare ad averla in città per quell'anno e, anzi, bandirà Vittoria e la sua Compagnia, quella dei Confidenti, dagli spazi teatrali cittadini, dove sarà poi presente di nuovo nell'anno successivo. Nel frattempo si è sposata con Giovanni Pellesini, lo zanni Pedrolino, matrimonio che ha sancito la fusione della compagnia del marito con la sua, arricchendo la formazione dei Confidenti, della quale rimane capocomico. Il ritratto che si staglia tra le righe della sua biografia è quello di donna capace e potente, comica apprezzata e richiesta in tutta Europa, ma anche abile impresaria, che tratta direttamente con i suoi protettori<sup>2</sup> e che, con politica accorta, riesce a mettere in piedi una compagnia comica non da poco, della quale è responsabile e nome di punta<sup>3</sup>.

Solo qualche anno dopo gli eventi biografici appena descritti presenta come aria da baule la *Cingana*. Può sembrare una scelta molto coraggiosa, e per alcuni aspetti lo è, ma non del tutto priva di precedenti

---

<sup>2</sup> Si vedano le lettere a Alfonso II d'Este conservate in ASMo, Archivio per Materie, b. unica Comici, e in Herla segn. C-275 e C-276.

<sup>3</sup> Sulla biografia della Piissimi si veda A.M.At.I., *ad vocem*; Taviani, Schino, 2016; Ferrone, 2014.

e perfettamente contestualizzabile, se si pensa al successo che, nel secolo successivo, troverà il genere delle zingaresche romane. Esse sono originate dalla *Contenzione di un villano e una zingara*, del pre-rozzo Bastiano di Francesco da Siena<sup>4</sup>, in cui la zingara viene a contrasto con il villano perché l'uomo, al quale ha predetto un destino di morte e sventura, si arrabbia e non vuole pagarla. L'opera ha numerosissime ristampe durante il XVI e XVII secolo. Mentre la chiesa condannava la falsa divinazione, dunque, la tradizione comica metteva le zingare al centro di un mondo alternativo, sia nella poesia eroicomica che nella novellistica, fino alla commedia erudita e dei professionisti. Il personaggio della zingara ha nella Commedia all'improvviso un posto modesto rispetto ai vari Zanni e Pantaloni, ma non trascurabile, se persino l'*Iconologia* di Cesare Ripa sancisce la rappresentazione della Commedia come donna in abito di zingara<sup>5</sup>.

La Zingara della Piissimi è stata considerata un adattamento della *Zingana* (o *Cingana*) di Gigio Artemio Giancarli (Ferrone, 1997, p. 12) l'intellettuale rodigino formatosi tra le corti di Ferrara e Venezia (non abbiamo dati biografici precisi, ma la sua attività si colloca entro la prima metà del XVI secolo e il 1561) e del quale ci sono pervenute solo due opere: la *Capraria* e, appunto, la *Zingana*. Si sa che questa fu rappresentata nello stesso anno di pubblicazione, il 1545, dallo stesso Giancarli con un gruppo di accademici. Il tratto principale del personaggio del Giancarli è la sua natura popolareggiante, che si risolve sulla scena nel modo di abbigliarsi della gitana, mai esplicitato ma sotteso al dialogo: «Ma che canchero di vestiti avete?» le chiede Garbuglio (Lazzerini, 1991, p. 398). Tecnicamente, invece, il testo è caratterizzato dal

---

<sup>4</sup> Il testo della *Contenzione di un villano e una zingara*, del pre-rozzo Bastiano di Francesco da Siena è edito in Persiani, 2004.

<sup>5</sup> «DONNA, in abito di Zingara, ma il suo vestimento sarà di varij colori, nella destra mano terrà un cornetto da sonar di musica, nella sinistra una Maschera, e ne' piedi i zoccoli. [...] La Comedia ha proposizioni facili, e attioni difficili, e però si dipinge in abito di Zingara, per esser questa sorte di gente larghissima in promettere altrui bene di fortuna, li quali difficilmente per la povertà propria possano comunicare. Il Cornetto, e la Maschera si adopravano nelle Comedie de gli antichi, e notano l'uno l'armonia, l'altro l'imitatione» (Ripa, 1613, p. 110).

linguaggio particolarissimo del personaggio eponimo, un arabo parlato "alla franca", cioè con verbi spesso non coniugati, nessuna distinzione tra maschile e femminile; come ha osservato Lucia Lazzerini nella sua edizione critica (l'unica moderna) della *Zingana*, sembra la lingua «parlata da un alloglotto, una lingua di scambio quale poteva essere usata dai mercanti veneziani nel porto di Alessandria» (Ibidem, p. 474) e che si distingue dai dialetti utilizzati dagli altri personaggi, che vanno dal veneziano al bergamasco, fino al toscano letterario. L'azione si svolge a Rovigo, dove gli anziani Acario e Barbarina sono innamorati rispettivamente dei giovani Stella e Cassandro. Tra frodi e arguzie varie dei servi, tra scambi di persona e travestimenti, i due ragazzi finiranno invece per sposare la prima il servo Spingarda, il secondo Angelica, mentre i due vecchi coniugi ritroveranno Medoro, il figlio perduto in tenera età, grazie all'intervento di una zingara che, alla fine della vicenda, racconterà di averlo rapito quando era ancora in fasce.

Se si cercano nel testo del Giancarli tracce che possano aver influenzato la Piissimi nella successiva messa in scena, ricordiamo che la nostra Vittoria si era già distinta nella parte di serva, sotto il nome di Fioretta, come testimoniano i due sonetti che il conte Giovan Batista Mamiano le dedicò (da giovane, dice il Rasi alla voce biografica a lei dedicata nell'opera *Comici Italiani*, 1897, p. 290) e che furono poi pubblicati nel 1620 in una raccolta di sue rime: il primo è una lode alla bellezza della Piissimi, della quale segnaliamo solo la definizione di «maga d'amore» (Mamiano, 1620, p. 90), appellativo convenzionale del periodo, che si ritrova spesso nelle rime apologetiche, ma che qui sembra curiosamente prefigurare il futuro da gitana-maga che aspetta la Piissimi. Il secondo *Per l'istessa, nelle Scene detta Fioretta*, svela senza dubbio che la Piissimi rivestisse il generico di serva. Il Mamiano ci rivela anche altre informazioni importanti:

che poi dirò se in scena  
amorosa sirena  
co' lusinghieri detti  
l'alme trafiggi e i petti,  
e lascivetta ancella  
avanzi tutte l'altre in esser bella?

Se danzatrice altera  
 Con leggiadra maniera  
 In variati giri  
 Il piede muovi e giri,  
 ed ora radi il suolo,  
 e t'ergi poi con cento salti a volo? (1620, pp. 91–92)

Persino da «lascivetta ancella» la caratterizzante aura di alterigia torna nelle descrizioni, e scopriamo una Piissimi abile cantante, come già detto dal Garzoni, ma anche danzatrice, leggiadra ma mobile. Una specifica che, mentre per noi contemporanei è dovuta, era normale prassi delle attrici, che erano indistintamente anche cantatrici e danzatrici<sup>6</sup>.

Potremmo quindi immaginarla proprio nei panni della zingana, che nel testo giancarliano molto vicina ad una serva astuta, ancora di più alla serva astuta maga (o strega) e che, per il suo aspetto esotico, con facilità riesce a ingannare i meno accorti con i finti incantesimi che compie per farsi beffe degli altri; riesce a farla anche al servo più furbo, avendo come unica finalità il suo utile. Nella nostra analisi però non possiamo non considerare la fisiologica discrepanza che c'è tra testo scritto e occasione di spettacolo, soprattutto in questo caso, in cui il testo del Giancarli è composto da un erudito accademico ed è datato 1545, mentre la rappresentazione per le nozze medicee avverrà più di quarant'anni dopo, nel 1589.

Aggiungiamo dunque un altro dato, stavolta più incerto, quello dell'anno in cui cento scenari sono messi insieme nella *Raccolta di scenari più scelti d'Istrioni*, il cosiddetto “Manoscritto della Biblioteca Corsiniana”. L'ipotesi è che il volume sia stato scritto tra il 1621 e il 1642, comunque in un periodo successivo alle vicende finora narrate, d'altronde una raccolta può essere creata solo dopo, per cui la data della raccolta falsa la data vera dei canovacci e può quindi solo segnalare il momento in cui sono ormai storicizzati. Il canovaccio n. 21 del I volume si intitola *La Zengara* (Testaverde, 2007, pp. 447–453) e si pone

---

<sup>6</sup> Per questo argomento si veda l'intervento iniziale di T. Megale presente in questo stesso volume.

per sua stessa natura, rispetto alla commedia del Giancarli, più vicino alla pratica scenica<sup>7</sup>.

Ogni canovaccio è preceduto da un acquerello che riporta la scena principale della commedia. Per *La Zengara* è riportata la scena in cui sono presenti le due Ortentia, uno zanni e un Pantalone. Non c'è traccia iconografica della zingara del titolo. Questo perché nel canovaccio la zingara è motore assente dell'azione, rimane di lei solo un suo vestito tra le "robbe", che serve per il travestimento della serva Olivetta, usato come *escamotage* per annunciare la finta morte dell'innamorato Oratio, travestimento tra l'altro mal riuscito e fonte comica, poiché essa viene subito riconosciuta e scoperta. La zingara è dunque solo evocata e rimane nella trama come traccia nella storia del rapimento in fasce, *topos* già utilizzato, così Ortentia Forestiera (sorella gemella dell'innamorata Ortentia) racconterà che, come il Medoro giancarliano, anche lei è stata rapita alla nascita, non si evince però se il rapimento sia stato messo in atto da una zingara. La somiglianza delle due è il fulcro della storia, movimentata da continui scambi di identità. In questa evoluzione del soggetto la parte principale, quella di Ortentia Forestiera, non è più vicina a quella di una serva astuta senza dubbio a un'innamorata, forestiera sì, ma solo finché non se ne riconoscono le vere origini.

Lo stesso utilizzo funzionale alla trama è nella più tarda *La finta zingara* di Reginaldo Sgambati (Allacci, 1666, p. 480), commedia firmata dal monaco napoletano con l'anagramma Geliandro della quale conosciamo numerose ristampe e che, quindi, possiamo leggere in forma estesa. Anche qui la zingara si limita ad essere un travestimento che l'innamorata Alvida utilizza per potersi mostrare al suo vecchio amore Cardelio senza essere riconosciuta. Alvida inoltre è vestita da zingara perché dopo essere scampata a morte certa è stata accolta proprio da una vecchia gitana, che l'ha tenuta con sé insegnandole le arti divinatorie. Cardelio, non sapendo che Alvida è viva, è già nelle braccia di un'altra e, incontrando la zingara, le chiede di dargli la buona ventura. Oltre que-

---

<sup>7</sup> Si noti anche che il canovaccio de *La Zengara*, nella raccolta di scenari, è nello stesso volume di un altro dall'eloquente titolo *La Pellegrina*.

sto dettaglio l'intreccio è diverso da quello di altre commedie e Alvida, come si intuisce dal nome, è certamente una parte da innamorata.

Anche se non è possibile dire con certezza se la Piissimi, in quell'occasione, ha messo in scena la serva giancarliana o della della *Raccolta* o, ancora, l'innamorata della commedia dello Sgambati, possiamo notare che è improbabile che la Piissimi abbia messo in scena la commedia del Giancarli *tout court*, tesi avvalorata dalla descrizione del Pavoni che omette le caratteristiche linguistiche, che invece sono essenziali nell'opera del Giancarli e che pure precisa nella descrizione della *Pazzia di Isabella*. Possiamo dunque immaginare che la Piissimi facesse una cosa diversa: una innamorata o serva-zingara, dai modi nobili e alteri, oppure che quello da zingara fosse un puro travestimento che metteva in luce le caratteristiche più affascinanti della comica. In questo caso la versione di Vittoria sarebbe più vicina alla testimonianza del canovaccio della Biblioteca Corsiniana o alla versione dello Sgambati. Quest'ultimo potrebbe aver raccolto l'eco dell'interpretazione della Piissimi serva/innamorata fermandone il successo in forma scritta. Una possibile prova è data dall'attenta rilettura delle già citate *Rime* del Mamiano, che sono stampate in quest'ordine: subito dopo il componimento dedicato alla Piissimi ve n'è uno dal titolo *Per la Signora Olivetta comica* (Mamiano, 1620, p. 93) che è ancora una volta dedicato alla stessa, sotto falso nome: «Né ti fidar del finto nome, ò stolto» dice l'autore al verso undicesimo. Il fatto che il testo sia ancora rivolto alla Piissimi sarebbe confermato dal successivo *Pentimento amoroso* (Ibidem, p. 94) in cui il nome della comica è esplicitato e che segnerebbe la fine dell'impresa del Mamiano nei confronti della donna, facendo da conclusione ad una sorta di capitolo a lei dedicato. Conclusione peraltro prolungata poiché prima di passare ad altro argomento, l'autore si sofferma sul rimpianto amoroso per ben altri due componimenti che, riletti sotto questa luce, potrebbero celare rimandi all'attività scenica della Piissimi. Ricordiamo dunque come Olivetta sia il nome della serva che si traveste da zingara nel canovaccio corsiniano. Il Mamiano potrebbe dunque essere chiave di volta per un'ipotesi sulla messa in scena della Piissimi che dunque, lungi dall'essere adattamento del testo del Giancarli, sarebbe stata più vicina a quella della serva del canovaccio corsiniano. Serva sì, ma sempre conservando

una caratteristica aura di nobiltà. Secondo i documenti raccolti la zingara, parte integrante e normalizzata della Commedia all'improvviso, si ritroverebbe in essa come tratto appena accennato e come travestimento utilizzato dagli innamorati, come nelle diverse parti turche o di schiavi stranieri presenti anche in altri canovacci coevi.

La storia della zingara segue poi rotte internazionali: la fama dell'opera del Giancarli, con un intreccio così movimentato, varcò facilmente i confini dell'Italia, forse grazie anche alle rappresentazioni delle compagnie teatrali itineranti come quella della Piissimi. La *Medora* di Lope de Rueda ne è infatti una traduzione fedele. L'attore e commediografo sivigliano la include anche nella sua raccolta di *pasos*, brevi e vivaci scene comiche dialogate, col titolo di *La Gitana ladrona*. Migrata in Spagna entra a pieno titolo nella storia della letteratura ispanica, comparando come prima delle novelle esemplari di Cervantes (I edizione 1613), *La Gitanilla*, in un adattamento simile all'omonimo italiano, ma con alcune sostanziali modifiche, poiché narra la storia del travagliato amore di un giovane nobile per una zingara di nome Preciosa. Alla fine i due potranno sposarsi perché la madre gitana della giovane racconterà che quest'ultima è stata da lei rapita ancora in fasce e portata a vivere la vita zingaresca, ma che era di origine nobile.

Nel XVII secolo la figura si carica di significati simbolici e il tema della *Buona Ventura* diviene iconico della pittura barocca<sup>8</sup>: dopo la scelta del soggetto da parte di Caravaggio, che ne dipinge ben due versioni<sup>9</sup>, una lunga serie di opere avranno come protagonista la zingara chiro-mante. Il dato non è solo prova dell'indubbio successo del soggetto, ma anche di una reciproca influenza tra arte figurativa e teatro, come alcuni storici dell'arte hanno ipotizzato<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Un approfondimento sull'iconografia della zingara nei dipinti barocchi in relazione allo spettacolo è nella ricerca da me svolta per la Fondazione De Vito il cui sunto troverà prossima pubblicazione in *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna. Saggi e documenti*.

<sup>9</sup> Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La Buona Ventura*, 1595–96, Roma, Pinacoteca Capitolina e *La Buona Ventura*, 1596–97, Parigi, Musée du Louvre.

<sup>10</sup> Sull'argomento si vedano Gregori, 1991; Moffitt, 2002 e Bonfait, 2008.

Il dipinto di Caravaggio parrebbe celare infatti, dietro la scena di genere, la trasposizione su tela di una situazione prima letteraria e poi teatrale, quella che Cervantes narra nella *Gitanilla* in cui il giovane nobile si innamora della zingara proprio mentre quest'ultima gli legge la mano. L'iconografia si ispira al mondo teatrale anche nelle versioni del soggetto ad opera dei caravaggeschi di origine francese come Vouet<sup>11</sup> o ai napoletani Fracanzano<sup>12</sup> e Gargiulo<sup>13</sup>, che individuano come interlocutore della zingara un contadino e non un nobile (rifacendosi probabilmente alle zingaresche romane) o al dipinto attribuito a Baullery<sup>14</sup>, già identificato come *Scena di Commedia dell'Arte* in cui, in maniera più che eloquente, le zingare sono raffigurate in compagnia di uno Zanni e un probabile Pantalone. Al contrario di quanto è stato detto da esimi storici dell'arte, che hanno ipotizzato una vicinanza tra l'opera caravaggesca e la zingara della Piissimi (Graham-Dixon, 2014, pp. 150–151), alla luce delle considerazioni fatte, si potrebbe piuttosto trovare un'affinità con quest'ultimo dipinto, che lascia trapelare dai colori tenui della tela tutto il fascino e la sensualità mai volgare del personaggio.

## BIBLIOGRAFIA

- Allacci, L. (1666). *Drammaturgia accresciuta e continuata fno all'anno MDCCLV*. Venezia: per Giambattista Pasquali.
- Bonfait, O. (2008). *Commedia dell'arte et scènes de genre caravagesque: "Les Diseus de bonne aventure" de Simon Vouet*. In AA.VV., *Simon Vouet (les années italiennes 1614/1627)* (pp. 56–65). Nantes: Musée des Beaux-Arts.

---

<sup>11</sup> Simon Vouet, *La Buona Ventura*, 1600–1622, Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini.

<sup>12</sup> Francesco Fracanzano, *La Buona Ventura*, collezione privata.

<sup>13</sup> Domenico Gargiulo (detto Micco Spadaro), *La Buona Ventura*, Napoli, collezione privata.

<sup>14</sup> Nicolas Baullery o Bollery (attribuito a), *The Actors* o *Scena di Commedia dell'Arte*, 1595–1605, Sarasota, Florida, The John and Marble Ringling Museum of Art.

- Ferrone, S. (1997). La Commedia dell'Arte. *Quaderns d'Italia*, 2, 9–20. Retrieved from <https://www.raco.cat/index.php/QuadernsItalia/article/view/119313/157423>.
- Ferrone, S. (2014). *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI–XVIII secolo)*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Garzoni, T. (1593). *La Piazza Universale di tutte le professioni del mondo, nuovamente ristampata e posta in luce da Thomaso Garzoni da Bagnacavallo. Con l'aggiunta di alcune bellissime annotazioni a discorso per discorso. Al Serenissimo ed Invittissimo Alfonso II da Este Duca di Ferrara*. Venetia: Appresso l'Herede Di Gio. Battista Somasco.
- Giancarli, A. (1991). *Commedie. La Capraia, La Zingana*, a cura di Lucia Lazzerini. Padova: Editrice Antenore.
- Graham-Dixon, A. (2014). *Caravaggio. Vita sacra e profana*. Milano: Mondadori.
- Gregori, M. (1991). Michelangelo Merisi da Caravaggio. Buona ventura. Scheda. In *Eadem* (Ed.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i capolavori* (pp. 86–90). Milano: Electa.
- Magnani, F. (1988). *La zingaresca. Storia e testi di una forma*. Parma: Istituto di filologia Università di Parma.
- Mamiano, G.B. (1620). *Rime del Conte Gio. Battista Mamiano*. Venetia: appresso Andrea Baba.
- Moffitt, J.F. (2002). Caravaggio and the gypsies. *Paragone Arte*, III serie, 41–42, 129–156.
- Pavoni, G. (1589). *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime Nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici e la Sig. Donna Christina di Loreno Gran Duchi di Toscana. Nel quale con brevità si esplica il Torneo, la Battaglia navale, la Comedia con gli Intermedii, e altre feste occorse di giorno in giorno per tutto il dì 15 di maggio MDLXXXIX. Alli molto Illustri, e miei Patroni osservandiss. Li signori Giasone e Pompeo fratelli de' Viziani*. Stampato in Bologna: nella Stamperia di Giovanni Rossi.
- Persiani, B. (2004). *Commedie rusticali senesi del Cinquecento*. Siena: Betti editore.
- Rasi, L. (1897). Vittoria Piissimi. In *Idem, I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia* (vol. 2, pp. 287–292). Firenze: Francesco Lumachi.
- Riccò, L. (2017). Agnizioni per la filologia delle immagini: come Mirzia divenne Aminta e come un tempio tondo uscì dal libro del Pastor Fido per salire (forse) in palcoscenico. In R. Puggioni & F. Cotticelli (Eds.), *Filo-*

- logia, teatro, spettacolo. Dai greci alla contemporaneità* (pp. 85–120). Milano: FrancoAngeli.
- Ripa, C. (1613). *Iconologia / di Cesare Ripa perugino [...] ampliata / ultimamente dallo stesso autore [...]*. Siena: Appresso gli Heredi di Matteo Florimi.
- Taviani, F., & Schino, M. (2016). *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. Firenze: La casa Usher.
- Testaverde, A.M. (2006). L'avventura del teatro granducale degli Uffizi (1586–1636). *Drammaturgia*, 2, 45–69.
- Testaverde, A.M. (Ed.). (2007). *I canovacci della Commedia dell'Arte*. Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Zorzi, L. (1977). *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*. Torino: Giulio Einaudi Editore.

#### Elenco abbreviazioni:

- A.M.At.I. – Archivio Multimediale degli Attori Italiani (<http://amati.fupress.net>)
- ASMo – Archivio di Stato di Modena

**Riassunto:** Vittoria Piissimi è stata un'attrice eccezionale del XVI secolo, avvezza sia alle parti serie che a quelle comiche e di servetta, che esercitò un grande fascino sul pubblico dell'epoca. È stato analizzato, in particolare, il suo cavallo di battaglia: *La Zingana*, che propose a Firenze nel 1589 con la Compagnia dei Gelosi in occasione delle nozze tra il Granduca Ferdinando De Medici e Cristina di Lorena. Prendendo in esame la sola testimonianza diretta sull'occasione, le informazioni in essa presenti sono state incrociate con fonti di varia natura: descrizioni della Piissimi, testi coevi (letterari e teatrali) e dipinti a tema zingaresco, che hanno potuto avere o ricevere un'influenza dalla versione della zingara "interpretata" dall'attrice.

**Parole chiave:** Zingara, Vittoria Piissimi, Artemio Giancarli, Gelosi, Commedia dell'Arte

Paola Besutti

Università degli Studi di Teramo

[pbsutti@unite.it](mailto:pbsutti@unite.it)

ORCID: 0000-0002-5346-973X

## STORIE DI EMANCIPAZIONE: VIRGINIA RAMPONI ANDREINI (1583–1631) DAL SUOCERO AL MARITO

### EMANCIPATION STORIES: VIRGINIA RAMPONI ANDREINI (1583–1631) FROM HER FATHER-IN-LAW TO HER HUSBAND

**Abstract:** Numerous notarial deeds are kept in the State Archive of Mantua, involving some of the most famous comedians of the 17<sup>th</sup> century. Piermaria Cecchini (Frittellino); Francesco Andreini and his sons Domenico and Giacinto; Giovan Battista (Lelio) with his son Pietro Enrico; Tristano Martinelli; and others used notaries for wills, sales contracts, debt reduction, inventories of assets, and dowries. Some of these documents also involve the women of the Andreini family: Lavinia (sister Fulvia), Caterina (perhaps sister Clarastella), Virginia Ramponi Andreini (Florinda). In particular, an emancipation deed (1620) indirectly affected Virginia (Genoa, 1583? – before 17 November 1631), the first wife of Giovan Battista Andreini.

On the basis of document analysis, two perspectives are explored: Virginia's peculiar contribution to the activities of the family, also from an economic point of view; and the status of women with regards to emancipation, which must be understood from a legal point of view that was patriarchal and defensive of property. The article thus becomes an opportunity to reflect, starting from Virginia but gazing even beyond, on the condition of women who were active in the theatrical and musical world between jurisprudence, artistic professions, economic heritage, and daily life. In conclusion, through some selected examples (the *concerto delle dame* of Ferrara, Adriana Basile, Margherita Salicola, Antonia Merighi), the theme of emancipation throughout the 17<sup>th</sup> century is analysed, a period when women singers successfully populated the new operatic market. As the law remained unchanged, these women experimented with different strategies to protect their own person and assets.

**Keywords:** actress, female singers, opera, emancipation, law

Nell'Archivio di Stato di Mantova sono conservati numerosi atti notarili, che coinvolgono alcuni fra i più famosi comici del Seicento<sup>1</sup>. Piermaria Cecchini (Frittellino), Francesco Andreini e i suoi figli Domenico e Giacinto, Giovan Battista (Lelio) con suo figlio Pietro Enrico, Tristano Martinelli e altri, ricorsero ai notai per i loro testamenti, contratti d'acquisto e vendita, liberazione da crediti, inventari di beni e doti<sup>2</sup>. Alcuni di quegli atti, in parte noti<sup>3</sup>, interessano anche i membri femminili della famiglia Andreini: Lavinia (suor Fulvia), Caterina (forse suor Clarastella), Virginia Ramponi Andreini (Florinda).

Di peculiare interesse, un atto di emancipazione (1620) toccò indirettamente Virginia (Genova, 1583-?, ante 17 novembre 1631), prima moglie di Giovan Battista. Il documento diviene occasione per riflettere, partendo da Virginia stessa ma spingendo poi lo sguardo su tutto il Seicento, sulla condizione delle donne attive nel mondo teatrale e musicale, e sul concetto giuridico di emancipazione femminile fra giurisprudenza, professioni artistiche, patrimoni economici e vita quotidiana.

### 1. "PER LA COMEDIA DI ARIANA"

Il 31 gennaio 1620 Francesco Andreini e suo figlio Giovan Battista ricorsero a un notaio per rogare l'atto di emancipazione di Giovan Battista, allora quarantaquattrenne, dal padre settantaduenne<sup>4</sup>. In quel periodo la patria potestà non decadeva con il raggiungimento della maggiore età dei figli, fissata orientativamente a venticinque anni: il figlio raggiungeva infatti la piena indipendenza giuridica solo alla morte del padre<sup>5</sup>. Vivente il genitore era possibile anticipare l'emancipazione con un atto

<sup>1</sup> ASMn, *Decreti*; ASMn, *Notarile*. I documenti sono stati in parte resi noti in Besutti, 1995 [1998], pp. 227-276.

<sup>2</sup> Per un sintetico elenco degli atti si rinvia a Besutti, 1995 [1998], p. 229.

<sup>3</sup> Un elenco di atti notarili è riportato in Burattelli, Landolfi, Zinanni, 1993, vol. 1, pp. 81, 85, 96; cfr. anche Ferrone, 1993, pp. 312-313.

<sup>4</sup> ASMn, *Notarile*, notaio Giulio Cesare Pallini, 31 gennaio 1620; documento reso noto in Besutti, 1995 [1998].

<sup>5</sup> Cfr. Pertile, 1894, vol. 3, pp. 381-86 e *Enciclopedia del Diritto*, vol. 14, pp. 807-828.

notarile, come anche ai nostri giorni è lecito fare nei confronti dei minorenni. L'*emancipatio* era possibile solo col consenso di entrambe le parti. Tale norma coinvolgeva a livello secondario anche le componenti femminili della famiglia che, in una struttura patriarcale e difensiva dei patrimoni, seguivano la linea maschile via via prevalente, ovvero paterna, matrimoniale o parentale.

Il citato atto di emancipazione mette in evidenza le molteplici attività di Giovan Battista, comico e scrittore, enumerando e ponderando in un allegato in lingua italiana i doni da lui ricevuti, ma sino a quel momento confluiti nel patrimonio paterno (Besutti, 1995 [1998], pp. 272–274). La scrittura si chiude con la ratifica dell'emancipazione, ossia con lo scioglimento del figlio dal vincolo della patria potestà («a nexu patrie potestatis»), che include anche la motivazione: più facile conduzione degli affari futuri («facilior ipsi sit in posterum negotiatio»). La maggiore autonomia professionale, resa necessaria anche dai viaggi fuori d'Italia<sup>6</sup>, è ribadita poco oltre ove la scrittura afferma che da quel momento Giovan Battista «tamquam homo liber» potrà: «testari, codicillari, vendere, aquirere, pacisci, in Judicio sistere, contrahere se et bona sua obligare, ac deinceps omnia alia et singula dicere, facere et exercere quae pater familias, et homo sui juris potest» (Ibidem, p. 230)<sup>7</sup>.

Di rilevante interesse risulta il citato elenco di donativi, attestante i guadagni di Giovan Battista e implicitamente di sua moglie Virginia che, per legge, era sottoposta alla potestà del marito e dunque, transitivamente, a quella del suocero, almeno sino al momento dell'emancipazione del marito dal proprio padre.

I regali ricevuti, consistenti prevalentemente in gioielli e oggetti preziosi, vengono non solo sommariamente descritti e valutati in scudi, ma anche ascritti al donatore e al motivo dell'elargizione. Tale forma di remunerazione *in solido* ovvero sotto forma di collane, abiti, complementi di abbigliamento o altro, era talmente diffusa da configurarsi

---

<sup>6</sup> Sui viaggi transalpini cfr. anche Besutti, 2005.

<sup>7</sup> Traduzione: «far testamento, modificarlo, vendere, acquistare, concludere contratti, comparire in Giudizio, aver relazioni d'affari, impegnare i propri beni, e inoltre dire, fare e condurre tutto quanto è nei diritti del capo famiglia e dell'uomo».

come fenomeno sistemico, che ha di recente attratto l'attenzione degli storici dell'economia (Rollandi, Romani, 2018).

Dall'elenco emergono titoli di opere pubblicate da Giovan Battista e dedicate a qualche notevole personaggio, ma anche titoli di testi recitati, esplicitamente menzionati o almeno congetturalmente identificabili. Al di là dei singoli eventi, è utile sottolineare che i dati economici menzionati contribuiscono a chiarire le diverse fonti e forme di reddito delle quali potesse disporre un'affermata coppia di comici e quali vantaggi materiali, oltre che di prestigio, producesse l'attività scrittoria, la mercatura teatrale e, nel caso di Virginia, la sempre più quotata pratica del canto all'interno degli emergenti generi delle azioni teatrali con musica, dell'opera in musica e delle forme rappresentative da camera.

Tra le righe dell'atto di *emancipatio* traluce la difficoltà nella quantificazione dei beni derivanti da attività spesso indiscernibili tra loro. Se infatti la valutazione dei doni ricevuti per la dedica di opere era agevole, in quanto derivante da fatti certi, ben più arduo doveva essere il computo dei proventi derivanti dalla pratica quotidiana del teatro, che infatti viene descritta sommariamente in una formula cumulativa, significativamente priva di valutazione in denaro: «Senza tanti altri regali di gentilomini gentildone et altri particolari cioè il guadagno ordinario della comedia».

Nello stesso allegato figurano, senza specifiche distinzioni, doni ricevuti dai diversi membri della famiglia attoriale come ricompensa per le attività teatrali ordinarie: 1000 scudi in regali d'oro dai sovrani di Francia in occasione del viaggio transalpino del 1613–1614; 72 pezzi d'oro (100 scudi) dal cardinale Luigi Capponi, legato di Bologna (1614–1619), forse per le recite dei Fedeli nell'autunno 1618; «gioielli, pendenti e fiori» (Besutti, 1995 [1998], p. 273) del valore di 250 ducati dal duca Vincenzo I Gonzaga in occasione di non meglio definite feste di Natale e dell'Ascensione; un vestito del valore di circa 210 scudi da Carlo di Lorena duca di Guisa, forse per le recite in Francia del 1613–1614<sup>8</sup>; una riffa di un diamante a Genova, forse per recite tenute nel

---

<sup>8</sup> L'anno successivo all'atto notarile, Giovan Battista Andreini dedicò al duca *La campanazza* (Andreini, 1621), alcuni esemplari della quale esibiscono tale dedica.

maggio 1611<sup>9</sup>; una licenza per il territorio di Mantova dal duca Ferdinando Gonzaga.

È probabile che parte dei beni cumulativamente elencati fossero stati guadagnati anche da Virginia. Almeno in un caso c'è al riguardo qualche indizio esplicito: è documentato infatti che le recite bolognesi dei comici Fedeli per il cardinale Capponi (autunno 1618) furono favorite dalle raccomandazioni di don Giovanni de' Medici e da una sosta a Bologna degli Andreini nell'ottobre 1617, che aveva fruttato "doni" proprio a Florinda (Burattelli, Landolfi, Zinanni, 1993, vol. 1, p. 482).

Alcune occasioni rappresentative, anteriori al gennaio 1620, vengono poi registrate con maggior dovizia di particolari forse in virtù della loro eccezionalità; nella maggior parte dei casi si riferiscono al periodo dei duchi Gonzaga Vincenzo I (1562–1612), Francesco IV (1586–1612) e Ferdinando (1587–1626):

Dall' [sic] Ser <sup>mo</sup> s <sup>r</sup> Duca Vincenzo per la comedia di Ariana recitata in corte una colonna con medaglia di valore di scudi	n°	210
[...]		
Dall' Ser <sup>mo</sup> s <sup>r</sup> Duca Fran, <sup>co</sup> per una comedia fatta a Casal cantata gioie oro veste et danari per scudi		250
Dall'istesso per comparir in barriere et giostre regalo per scudi		120
Dall' Ser <sup>mo</sup> s <sup>r</sup> Duca Fer dinando in più volte bonemani nelle sue nozze collana gargantilia		

<sup>9</sup> Gli Andreini furono a Genova probabilmente nel maggio 1611, cfr. Burattelli, Landolfi, Zinanni, 1993, vol. 1, pp. 372–73; vol. 2, p. 17.

in tutto alla somma di  
scudi

1800

(Besutti, 1995 [1998], pp. 272–273)

Nella prima voce viene menzionata la «comedia di Ariana» verosimilmente identificabile con quella rappresentata nelle ben note feste mantovane del 1608 per le nozze di Francesco con l'infanta Margherita di Savoia. Le feste, che coinvolsero gli Andreini (i Fedeli) nella recita dell'*Idropica* (Teatro grande, 2 giugno) di Battista Guarini con fastosi intermedî, sancirono soprattutto il trionfo di Virginia nei ruoli cantati di Arianna nell'omonima tragedia per musica di Ottavio Rinuccini e Claudio Monteverdi (Teatro temporaneo, 28 maggio), e di Ingrata nel *Ballo delle ingrato* composto dagli stessi (Teatro grande, 4 giugno)<sup>10</sup>.

Federico Follino nella propria celeberrima cronaca così descrisse la *performance* di Virginia in *Arianna*:

[...] e venendo rappresentata sì da uomini, come da donne nell'arte del canto eccellentissime, in ogni sua parte riuscì più che mirabile, nel lamento che fece Arianna sovra lo scoglio, abbandonata da Teseo, il quale fu rappresentato con tanto affetto, e con sì pietosi modi, che non si trovò ascoltante alcuno, che non s'intenerisse, nè fu pur una Dama, che non versasse qualche lagrimetta al suo bel pianto. (1608, p. 29)

Il lamento, unica parte dell'opera a oggi reperibile, divenne un'icona del potere incantatorio della musica unita alla parola e al gesto; c'è chi ha ipotizzato che il lamento sia stato aggiunto al dramma in fase di elaborazione proprio su suggerimento di Virginia (Carter, 1999), magari dopo la prova che si tenne nel febbraio 1608 nella Sala degli Specchi del palazzo Ducale (Besutti, 1999b), a pochi giorni dalla morte per vaiolo della cantatrice Caterina Martinelli (1590 ca.–1608), che avrebbe dovuto impersonare Arianna. Il minimo margine di dubbio sull'identificazione della rappresentazione con quella del maggio 1608 discende

<sup>10</sup> Le feste mantovane del 1608 furono descritte in: Follino, 1608 (facsimile in Gallico, 2004); Bertazzolo, 1608. Della bibliografia moderna si ricordino almeno: Solerti, 1903, pp. 73–103; Fabbri, 1985, pp. 124–148; Ferrone, 1993, p. 132, nota 66; Besutti, 1999c; 2009, pp. 76–77.

da un'antica ipotesi, mai confermata, di un'altra esecuzione "in corte" nel 1612, anzi entro il 18 febbraio 1612, data di morte di Vincenzo I, dispensatore dell'elargizione (Solerti, 1903, vol. 1, pp. 116–117, nota 5; Parisi, 1989, p. 273, nota 87)<sup>11</sup>. Si ricordi che anche una successiva recita di *Arianna*, progettata (1620) dal duca Ferdinando Gonzaga, non ebbe luogo (Besutti, 2005b; 2013).

È assai verosimile che il dono collegato nel documento all'*Arianna* sia da ascrivere proprio alle prestazioni canore e performative di Virginia per almeno due motivi: anzitutto poiché l'apprezzamento suscitato dalla sua interpretazione fu tale da giustificare il generoso regalo, in secondo luogo per il fatto che, al di là dell'uso della parola "recitata", non sussistono al momento elementi per supportare l'ipotesi di un'eventuale partecipazione non cantata di Giovan Battista nella rappresentazione della tragedia per musica stessa.

Ancora a Virginia sono con buona probabilità da attribuire i doni ricevuti per la commedia «fatta a Casal cantata» (Besutti, 1995 [1998], p. 273), quasi certamente identificabile con la favola *Il rapimento di Proserpina* di Ercole Marliani, musicata da Giulio Cesare Monteverdi (Casale, 29 aprile 1611)<sup>12</sup>. Già sposato con Margherita di Savoia, in quel periodo Francesco Gonzaga non era ancora duca, ma principe ereditario e governatore di Casale, che dotò, quasi come seconda corte autonoma rispetto a quella paterna di Mantova, di proprie maestranze musicali, guidate dal maestro di cappella Giulio Cesare Monteverdi (1573 – 1630)<sup>13</sup>. Alla recita di *Il rapimento di Proserpina* contribuirono i migliori vir-

---

<sup>11</sup> Fabbri (1985, p. 202) ipotizza anche una ripresa fiorentina nel 1614. Nella corte di Mantova venne ipotizzata, ma non realizzata una ripresa nel 1620 (Besutti, 2005b; 2013). Non si ha notizia circa un'eventuale rappresentazione recitata non in canto da parte di Virginia del ruolo di Arianna, documentata invece per altre comiche professioniste, come Celia Malloni e Marina Dorotea Antonazzoni, che lo interpretò, tra l'altro, a Firenze (1616), cfr. Burattelli, Landolfi, Zinanni, 1993, vol. 1, pp. 458, 502; Ferrone, 1993, p. 268, nota 75; Fabbri, 1985, p. 383, nota 41.

<sup>12</sup> *Breve descrizione delle feste Fatte dal Serenissimo Sig. Principe di Mantova*, (1611); trascrizione parziale in Solerti, 1903, vol. 1, pp. 157–161. Si noti la coincidenza editoriale con Andreini, 1611.

<sup>13</sup> Sulle diverse cappelle contemporaneamente attive nella corte dei Gonzaga cfr. Carter, 2012 [2016]; Besutti, 2017; 2018b.

tuosi del momento: i tenori Francesco Rasi e Francesco Campagnolo e, appunto, Virginia nel ruolo di Cerere. La sua interpretazione venne così descritta: «Venne la famosa Sig. Florinda, Idea del bel dire, Gloria de' Comici, Pompa de' Teatri et così efficace spiegatrice degli affetti dell'animo che col pietoso canto mosse altri al pianto» (*Breve descrizione delle feste Fatte dal Serenissimo Sig. Principe di Mantova*, 1611)<sup>14</sup>. Tale descrizione, che riprende quasi letteralmente quella formulata da Follino nel 1608, consacra il potenziale emozionale del nuovo genere operistico e soprattutto la carismatica capacità di Virginia di muovere gli affetti più profondi, grazie a un “non so che” interpretativo che le era proprio<sup>15</sup>.

L'annotazione relativa ai doni ricevuti «per comparir in bariere et giostre» (Besutti, 1995 [1998], p. 273) non offre per il momento elementi di collegamento con Virginia, anche se non è da escludere la sua comparsa nei tornei del periodo, magari nel prologo, spesso accompagnato da carri e apparati arricchiti dal canto e dai musicisti (Besutti, 1999).

La quarta annotazione notarile enumera i regali ricevuti da Giovan Battista e quasi certamente da Virginia in occasione delle nozze del duca Ferdinando Gonzaga con Caterina de' Medici, celebrate a Firenze l'ultimo giorno di carnevale (7 febbraio 1617) e festeggiate a Mantova dall'8 marzo successivo. A Firenze, forse per il coincidente inizio della quaresima, le manifestazioni di allegrezza furono limitate a due soli eventi teatrali (Solerti, 1905, p. 124): la «veglia reale» *La liberazione di Tirreno e d'Arnea, autori del sangue toscano* (6 febbraio 1617)<sup>16</sup>, e una «festa spirituale» alla compagnia di S. Marco in via di San Gallo (9 febbraio 1617)<sup>17</sup>. A Mantova l'evento culminante fu la fastosa ripresa (Solerti,

<sup>14</sup> Citata anche in Cohen, 1986, p. 424.

<sup>15</sup> Sul concetto di “non so che” in musica cfr. Besutti, 2003; Eadem, in stampa.

<sup>16</sup> *La liberazione di Tirreno e d'Arnea, autori del sangue toscano. Veglia reale*, testo di Andrea Salvadori, musiche di Marco da Gagliano, coreografie di Agnolo Ricci, controversa la partecipazione di Jacopo Peri; cfr. Weaver, Wright Weaver, 1978, pp. 100–101; Kirkendale, 1993, pp. 225, 605, 611.

<sup>17</sup> Cfr. Solerti, 1905, p. 124.

1905, p. 124) di *La Galatea* del fiorentino Santi Orlandi, maestro della musica del duca Ferdinando, su versi di Gabriello Chiabrera<sup>18</sup>.

Nessun documento ha sinora confermato una realizzazione in quei giorni a Mantova di *La Maddalena*, sacra rappresentazione di Giovan Battista Andreini<sup>19</sup>. La coeva stampa delle musiche di Monteverdi, Efrem, Guivizzani e S. Rossi per *La Maddalena*<sup>20</sup> nonché la presenza, in calce alla nuova edizione del testo, di indicazioni sceniche<sup>21</sup>, paiono tuttavia vincolare la revisione ed edizione del 1617 a un'occasione spettacolare, collegata ragionevolmente con le feste nuziali. Ammesso che la recita con musiche di *La Maddalena* sia realmente avvenuta in coincidenza con le nozze, la rappresentazione, diversamente da quanto sinora ipotizzato, avrebbe potuto aver avuto luogo a Firenze, dove è appunto documentata una «festa spirituale» e dove era stata stampata una delle sue prime edizioni (Andreini G.B., 1612).

Sebbene l'allegato all'*emancipatio* confermi l'effettiva partecipazione degli Andreini alle feste nuziali del 1617, non è tuttora possibile stabilire con certezza quali prestazioni avessero motivato l'esorbitante elargizione di doni per il valore di ben 1800 scudi. Virginia avrebbe potuto cantare nella *Galatea* e in *La Maddalena*, mentre Giovan Battista e gli altri membri della compagnia sarebbero potuti intervenire negli intermedi a *La Galatea* stessa; di questi non resta traccia, ma furono allora giudicati «dei più belli che si facciano» (Portioli, 1882, p. 15)<sup>22</sup>.

L'atto di *emancipatio* lascia dunque trasparire lo specifico contributo di Virginia, attrice-cantante, all'economia della famiglia. Il fatto che,

<sup>18</sup> Sulle nozze e sulla rappresentazione: Portioli, 1882; Ademollo, 1888, p. 234; Solerti, 1905, p. 125; Parisi, 1989, pp. 305–308; Besutti, 1996, pp. 59–62.

<sup>19</sup> L'ipotesi fu formulata da Canal, 1881, p. 117, sostenuta da Bevilacqua, 1894, pp. 98–101 e ripresa da: Fabbri, 1985, p. 211; Harrán, 1987, p. 102; Carandini, 1995, p. 447; Parisi, 1989, p. 307.

<sup>20</sup> *Musiche de alcuni eccellentissimi musici*, 1617. Edizione moderna: Harrán, 1995, vol. 8, XLVII–LI, pp. 48–67.

<sup>21</sup> «Avisi per alcuni effetti nell'opera recitativa» (Andreini, 1617). Il soggetto di *La Maddalena* era già stato precedentemente trattato da “Lelio” in forma di poema: Andreini, 1610, 1612, 1628 (con varianti); il testo del 1617 fu riedito (Idem, 1620) e ripreso con varianti in Idem, 1652.

<sup>22</sup> Si segnala inoltre la pubblicazione in coincidenza con le nozze di Andreini, 1617b.

come del resto ci si attenderebbe, quello stesso atto non la menzioni mai esplicitamente rende palese, da altra prospettiva, l'invisibilità delle donne "professioniste" nel mondo della musica e del teatro, almeno sotto il profilo giuridico. Il che avveniva anche per colei che fu tanto celebre da divenire l'emblema di un gruppo di comici talvolta menzionato come la «compagnia della Florinda» (Carandini, Mariti, 2003, p. 252).

Tale legislazione, che di fatto privava le donne della possibilità di ereditare in via diretta beni e proprietà, non impediva loro del tutto di muoversi in ambito economico, ma a un livello spicciolo e quotidiano oppure ricorrendo a strategie utili a aggirare gli ostacoli giuridici. Si ricordi, per esempio, che Barbara Mangini, sorella del comico Andrea Mangini (Adriano), ricevette una serie di pagamenti proprio da Virginia fra il 1622 e il 1625<sup>23</sup>. Molte testimonianze confermano del resto come fossero proprio le donne a gestire parte degli affari economici delle compagnie. Benché dunque le attrici e, come vedremo tra poco, le cantatrici andassero acquisendo dalla fine del Cinquecento un potere economico crescente, la distanza giuridica e sociale dagli uomini restava profonda.

In un momento in cui l'orizzonte professionale femminile era ancora piuttosto limitato, i proventi del lavoro artistico di Virginia erano confluiti dunque nel patrimonio del suocero per passare, dopo la citata *emancipatio*, in quello del marito. Tale vincolo contribuisce a spiegare anche perché molte donne, e Virginia fra esse, accettassero di mantenere il vincolo matrimoniale anche in situazioni imbarazzanti quali la coesistenza con amanti "ufficiali" del marito, come fu Virginia Rotari (Lidia) per Giovan Battista.

Nei decenni a venire le occasioni di lavoro artistico per le donne si moltiplicarono, ma a tale accelerazione non corrispose un aggiornamento delle norme giuridiche.

---

<sup>23</sup> ASMn, *Notarile*, notaio Giulio Cesare Pallini, 26 ottobre 1622 e 14 luglio 1625; l'atto del 1622 è menzionato in Burattelli, Landolfi, Zinanni, 1993, vol. 1, p. 116.

## 2. STRATEGIE FEMMINILI DOPO VIRGINIA

Il trionfo canoro di Virginia nel Seicento traccia un segno di discontinuità artistica e professionale nella storia del canto al femminile e della nascente opera in musica. La sua condizione di attrice-cantante diverge da quella delle cantatrici “pure” attive nelle stesse corti padane di Ferrara e Mantova. Ella poteva infatti calcare le scene impersonando da professionista ruoli femminili, solitamente preclusi alle donne: si ricordi che nell’*Orfeo* di Alessandro Striggio il giovane e Claudio Monteverdi, rappresentato in ambito accademico (24 febbraio 1607), tutti gli interpreti furono uomini.

Pochi anni prima l’onorabilità delle famosissime cantatrici e strumentiste della corte di Ferrara fu difesa con la qualifica di dame di compagnia della duchessa che marcava la differenza dal mondo dei teatri (Besutti, 2003), il che tuttavia nel tempo non le salvaguardò dai pericoli. Le insidie sociali che circondavano le “professioniste” erano note alle donne di rango che ricoprivano, per diritto di sangue, posizioni politicamente e socialmente apicali. La duchessa Margherita Gonzaga d’Este (1564–1618) stese una metaforica rete di protezione attorno al concerto delle sue «dame principalissime» (Durante, Martellotti, 1989) di Ferrara, che non lo preservò da un triste epilogo: quando ella, divenuta vedova, ritornò a Mantova per la devoluzione del ducato di Ferrara, il concerto si disperse e Anna Guarini fu addirittura assassinata dal marito<sup>24</sup>.

Margherita Gonzaga d’Este, donna forte e volitiva, nella sua nuova posizione di duchessa vedova senza ducato non cessò di occuparsi della condizione femminile, favorendo in patria la nascita di un convento di Orsoline. L’ordine, fondato come compagnia laica all’inizio del Cinquecento da Angela Merici, nel 1584 fu accettato dal vescovo Paolo Leoni a Ferrara, dove Margherita lo conobbe. Tale realtà offriva alle donne un’alternativa rispetto alla stringente scelta fra matrimonio o convento di clausura poiché consentiva alle donne l’elevazione culturale e, nel caso della regola mantovana, il mantenimento dei propri beni, altrimenti non consentito. Il convento divenne una vera e propria corte monastica

---

<sup>24</sup> Sul concerto delle dame di Ferrara cfr. Durante, Martellotti, 1989; 2010.

e un *collegium nobilem* femminile nel quale, protette, vissero e si formarono non solo le principesse di casa Gonzaga e le giovani dell'aristocrazia territoriale, ma anche artiste come la pittrice Giustina Fetti (suor Lucrina) che vi poté operare indisturbata<sup>25</sup>.

Altre coeve dive del canto, come Adriana Basile (1580–1642), protesero la propria figura circondandosi dei più fidati componenti maschili della famiglia, che garantirono loro l'onorabilità sociale e la difesa patrimoniale<sup>26</sup>.

Le opere rappresentate nei teatri pubblici dagli anni Trenta del Seicento in avanti in numero vertiginosamente crescente, sempre più spesso esplicitano i nomi delle cantanti donne che, accanto ai castrati, interpretavano diversi ruoli con grandi riconoscimenti economici. Il fatto tuttavia che la loro condizione giuridica fosse immutata le indusse a ingegnarsi per trovare nuove strategie di salvaguardia.

La dichiarazione del legame di una cantante con un nobile o con un regnante, manifestata dalla formula ricorrente «virtuosa del» (del duca o del principe o di altra personalità di rango) è un segno di questo fenomeno. La contabilità riservata dagli uffici di corte alle numerose cantatrici dell'ultimo duca di Mantova, Ferdinando Carlo Gonzaga (1652–1708), attesta da un lato la mobilità del nuovo mercato operistico, e da un altro lato la necessità della tutela nobiliare e maschile. Le carte elencano meticolosamente i compensi in denaro e in beni di consumo riconosciuti a ciascuna cantatrice e dettagliano il nucleo familiare delle stesse, che molto spesso, in assenza di un padre, o di un marito o di un fratello contemplava un non meglio definito “zio” ovvero una figura maschile che poteva compiere atti ufficiali preclusi alle donne, quale l'acquisto di immobili (Besutti, 1989; 1997).

La protezione ducale, che si esplicava anche nel rilascio di patenti e passaporti, necessari per muoversi fra i vari stati che componevano l'Italia di allora, sanciva anche una forma di possesso nei confronti delle artiste, il che in nuovo mercato operistico creò spesso conflitti fra dipendenza e libertà professionale. Ben noto è il caso della cantante Margherita

---

<sup>25</sup> Su Margherita Gonzaga cfr. Besutti, 2018.

<sup>26</sup> Su Adriana Basile cfr., anche per altri riferimenti bibliografici, Megale, 2016.

Salicola (1670–1717)<sup>27</sup>: dopo aver rifiutato (1683) il matrimonio fra pari con il tenore Giovanni Buzzoleni che, oltre a una ricca dote, chiedeva il suo ritiro dalle scene<sup>28</sup>, divenne “virtuosa” del duca Ferdinando Carlo Gonzaga (2 gennaio 1685); Giovanni Giorgio III, principe elettore di Sassonia, sentendola cantare a Venezia ne rimase folgorato e le propose di trasferirsi a Dresda, offrendole 10.000 lire annue, più altre 5000 per la famiglia rimasta in Italia, e inscenando un finto rapimento che scatenò un clamoroso caso diplomatico. Il duca di Mantova, dopo aver fatto segregare tutta la famiglia della giovane giunse a sfidare l’elettore di Sassonia; grazie all’intervento del principe elettore di Baviera i due contendenti si scusarono e Margherita poté rimanere a Dresda (Ademollo, 1888, p. 532), dove divenne prima cantatrice, amante ufficiale dell’elettore, nonché madre di un figlio che egli riconobbe<sup>29</sup>. Dopo essere passata sotto la protezione dell’Imperatore Leopoldo I, Margherita tornò in Italia dove sposò il modenese Marc’Antonio Suini che, a differenza di Buzzoleni, non le impedì di esercitare la sua professione, protetta anche dal duca di Parma e da quello di Modena. Sfruttata sin da piccola dalla famiglia d’origine, Margherita riuscì dunque a destreggiarsi fra diverse forme di protezione maschile.

In modo meno spregiudicato, altre cantanti riuscirono a creare sodalizi con colleghi maschi, spesso castrati. Si ricordino, tra gli altri, i casi del castrato Nicola Grimaldi che ebbe a cuore le sorti della collega Marianna Benti Bulgarelli (la Romanina), o del Senesino che si prodigò per Margherita Durastanti e per Maria Maddalena Frigeri Salvai<sup>30</sup>.

Tra i casi recentemente documentati spicca quello del contralto bolognese Antonia Merighi (1690 ca.–1764 ca.), che creò un saldo sodalizio con il collega castrato Antonio Bernacchi<sup>31</sup>, il quale si preoccupava

---

<sup>27</sup> Le vicende biografiche della Salicola sono recentemente state approfondite da Anzani, in stampa.

<sup>28</sup> Su Buzzoleni cfr. Besutti, 1992; Monaldini, 2000, pp. 454, 456, 552, 573, 580.

<sup>29</sup> Johann Georg Maximilian von Fürstenhoff; visse e morì (15 luglio 1753) a Dresda, dove divenne famoso architetto (*Neue Deutsche Biographie*, 1961, vol. 5, p. 699).

<sup>30</sup> Documenti in Anzani, in stampa. Ringrazio l’autrice per avermi concesso il suo saggio in lettura.

<sup>31</sup> Su Bernacchi e la Merighi cfr. Anzani, pp. 1917–18.

di far avere alla collega buoni contratti, decidendo in sua vece quando il titolo di “virtuosa della gran principessa Violante di Toscana” non era garanzia sufficiente. I gruppi familiari dei due cantanti si aiutavano sottoscrivendo, tra l’altro, atti notarili che la cantante sola non avrebbe potuto gestire. Quando Angela acquistò a Bologna il nobile Palazzo Scarselli dovette ricorrere al consenso del padre, che confermò come l’acquisto si basasse su beni della figlia, usufruttuaria dell’immobile. Alla morte del padre, la tutela del patrimonio di Antonia sarebbe passata ad Antonio Gozzi, marito della sorella Daria. Per garantire i propri beni ella, non potendo sposare Bernacchi, al quale in quanto castrato era precluso il matrimonio, sposò il suo più vicino allievo Carlo Carlani, che risulta visse sotto lo stesso tetto del maestro. Tale passo consentì ad Antonia di difendere i propri averi sino alla successione testamentaria.

In antico regime nei riguardi di un uomo era difficile stabilire in modo univoco persino il limite della maggiore età, poiché era legato al tipo di ordinamento cui si era sottoposti, che poteva discendere dal diritto comune, o dal diritto della città e delle corporazioni, o dal diritto canonico, e poteva dunque variare a seconda dei diversi atti ai quali si doveva accedere, quali il matrimonio, la stipula di contratti, il diritto di testare. La legge tuttavia dava agli uomini gli strumenti per affrancarsi e per normare la propria autonomia.

Lo *status* delle donne era invece netto, e almeno sotto il profilo del diritto, senza vie di fuga. Esse infatti restavano sempre sotto la tutela maschile, passando con il matrimonio dalla potestà del padre a quella del marito o, in caso di mancato matrimonio, dal padre a quella del familiare maschio più anziano, anche se parente non prossimo. Tale sistema di fatto vincolava l’imprenditorialità femminile a un soggetto maschile di riferimento parentale (padre, marito, suocero, fratello, zio, cugino, cognato o altro) e, in mancanza del consenso o della tutela maschile, privava la donna del diritto di entrare in possesso dei beni stabili acquisiti con le proprie sostanze (Barbagli, 1984, pp. 189–203).

I casi di Virginia Andreini, Margherita Salicola e Antonia Merighi dimostrano che le donne, di fatto entrate a pieno titolo nel mondo delle professioni artistiche, si mantennero nella sfera della famiglia oppure si ingegnarono per trovare strategie di vita alternative, che consentissero

loro di aggirare un diritto di emancipazione invariato rispetto alla logica patriarcale.

Lista delle abbreviazioni bibliografiche:

ASMn – Archivio di Stato di Mantova

BIBLIOGRAFIA

- Ademollo, A. (1888). *La bell'Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova*. Città di Castello: Lapi.
- Andreini, F. (1611). *L'ingannata Proserpina*. Venezia: Somasco.
- Andreini, G.B. (1610). *La Maddalena*. Venezia: Somasco.
- Andreini, G.B. (1612). *La Maddalena*. Firenze: Heredi di Cristofano Marcscotti.
- Andreini, G.B. (1617). *La Maddalena, sacra rappresentazione*. Mantova: Osanna.
- Andreini, G.B. (1617b). *Fama consolatrice nelle Reali Nozze de' Serenissimi Sposi Ferdinando Gonzaga e Caterina Medici nell'andata di S.A.S. a Fiorenza*. Mantova: Osanna.
- Andreini, G.B. (1620). *La Maddalena*. Milano: Malatesta.
- Andreini, G.B. (1621). *La Campanazza, commedia di Giovanni Rivani da Bologna, detto il Dottor Campanaccio da Budri*. Parigi: Della Vigna.
- Andreini, G.B. (1628). *La Maddalena*. Praga: Leva.
- Andreini, G.B. (1652). *La Maddalena lasciva e penitente, azione drammatica, e divota in Milano rappresentata*. Milano: Malatesta.
- Anzani, V. (2017–2018). *Antonio Bernacchi (1685–1756), virtuoso e maestro di canto bolognese* (Ph.D. Thesis). Bologna: Università degli Studi di Bologna.
- Anzani, V. (to appear). Patrimoni, matrimoni e tresche di virtuose, cantante, canterine e figlie da camera attraverso le lettere di supplica ai loro Serenissimi Padroni. In M. Mazzeo & I. Yordanova (Eds.), *Padron mio colendissimo...": Letters about Music and Stage in the 18<sup>th</sup> Century*. Queluz: Divino sospiro.
- Barbagli, M. (1984). *Sotto lo stesso tetto: mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo*. Bologna: il Mulino.

- Bertazzolo, G. (1608). *Breve descrizione della battaglia navale, et del castello de fochi trionfali, fatti il dì 31 di Maggio 1608 sul lago di Mantova, nelle gloriosissime Nozze del Sereniss. Prencipe di Mantova, et di Monferrato, con la Serenissima Infanta D. Margherita di Savoia*. Mantova: Heredi Francesco Osanna.
- Besutti, P. (1989). *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga ultimo duca di Mantova. Musicisti, cantanti e teatro d'opera tra il 1665 e il 1707*. Mantova: Arcari.
- Besutti, P. (1992). Buzzoleni, Giovanni. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Opera* (vol. 1, p. 662). London: Macmillan.
- Besutti, P. (1995). Da 'L'Arianna' a 'La Ferinda': Giovan Battista Andreini e la "comedia musicale all'improvviso". *Musica Disciplina*, 49, 227–276.
- Besutti, P. (1996). Domenico Fetti e la musica: vissuta, dipinta, rappresentata. In E.A. Safarik (Ed.), *Domenico Fetti* (pp. 59–62). Milano: Electa.
- Besutti, P. (1997). La figura professionale del cantante d'opera: le virtuose di Ferdinando Carlo Gonzaga. *Quaderni storici*, 22/2, 409–433.
- Besutti, P. (1999). Giostre, fuochi e naumachie a Mantova fra Cinque e Seicento. In P. Fabbri (Ed.), *Musica in torneo nell'Italia del Seicento* (pp. 3–32). Lucca: LIM.
- Besutti, P. (1999b). The 'Sala degli Specchi' uncovered: Monteverdi, the Gonzagas and the Palazzo Ducale, Mantua. *Early Music*, 27/3, 451–464.
- Besutti, P. (1999c). Il matrimonio dell'infanta Margherita: le feste a Mantova. In M. Masoero, S. Mamino & C. Rosso (Eds.), *Torino, Parigi, Madrid: politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I* (pp. 491–506). Firenze: Olschki.
- Besutti, P. (2003). 'Pasco gli occhi e gli orecchi': la rilevanza dell' 'actio' nella produzione e nella ricezione musicale tra Cinque e Seicento. In A. Pontremoli (Ed.), *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento* (pp. 281–300). Firenze: Olschki.
- Besutti, P. (2005). 'Cose all'italiana' e alla tedesca 'in materia di ricreazione': la circolazione di strumenti, strumentisti e balli fra Mantova e i territori dell'impero romano germanico (1500–1630). In U. Artioli & C. Grazioli (Eds.), *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo* (pp. 239–272). Firenze: Le Lettere.
- Besutti, P. (2005b). Variar 'le prime 7 stanze della luna': ritrovati versi di ballo per Jacopo Peri. *Studi musicali*, 34/2, 319–374.
- Besutti, P. (2009). Federico Follino. Compendio delle sontuose [...] 1608. In C. Arnaldi di Balme & F. Varallo (Eds.), *Feste barocche. Cerimonie*

- e spettacoli alla corte dei Savoia tra Cinque e Settecento* (pp. 76–77). Milano: Silvana.
- Besutti, P. (2013). The 1620s: the rebirth of ‘Arianna’. *Studi musicali*, 2, 259–282.
- Besutti, P. (2017). Monteverdi’s ‘Daily Bread’: The Economic Life of a Professional Musician. *Early Music*, 45/3 (August), 353–363.
- Besutti, P. (2018). La musica e Margherita Gonzaga d’Este tra due corti e un convento. In C. Continisio (Ed.), *Donne Gonzaga a corte. Reti istituzionali, pratiche culturali e affari di governo* (pp. 445–461). Roma: Bulzoni.
- Besutti, P. (2018b). Claudio Monteverdi cittadino mantovano. ‘Tirsi e Clori’, le feste del 1615 e il ‘novo ordine generale’. *Philomusica on-line*, 17, 19–53.
- Besutti, P. (to appear). Il ‘non so che’ in Zarlino. In L. Zanoncelli (Ed.), *‘Musico perfetto’ Gioseffo Zarlino (1517–1590)*. Venezia: Fondazione Levi.
- Bevilacqua E. (1894). Giambattista Andreini e la compagnia dei Fedeli. *Giornale storico della letteratura italiana*, 24, 82–165.
- Bragato, A. (2016). Ramponi, Virginia, detta Florinda. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 86. Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana. Retrieved from [http://www.treccani.it/enciclopedia/ramponi-virginia-detta-florinda\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ramponi-virginia-detta-florinda_(Dizionario-Biografico)/)
- Breve descrizione delle feste Fatte dal Serenissimo Sig. Principe di Mantova Nel giorno natale della Serenissima Infanta Margherita. Et nella venuta delli Serenissimi Principe di Savoia Nella Città di Casale per veder detta signora, et il sig. principe prima della lor partita per Mantova* (1611). Casale: Pantaleone Goffi.
- Canal, P. (1977). *Della musica in Mantova. Notizie tratte principalmente dall’Archivio Gonzaga*. Bologna: Forni (Reprint, ed. originale: Mantova 1881).
- Carandini, S., & Mariti, L. (Eds.). (2003). *Don Giovanni o L’estrema avventura del teatro*. Roma: Bulzoni.
- Carter, T. (1999). Lamenting Ariadne? *Early music*, 27/3, 395–405.
- Carter, T. (2012). Monteverdi and some problems of biography. *Journal of Seventeenth Century Music*, 18/1. Retrieved from <https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-18-no-1/>.
- Cohen, J. (1986). Giovan-Battista Andreini’s dramas and the beginnings of opera. In M. Honegger & P. Prevost (Eds.), *La musique et le rite sacré et*

- profane* (vol. 2, pp. 423–432). Strasbourg: Association des Publications près les Universités de Strasbourg.
- Durante, E., Martellotti A. (1989). *Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este*. Firenze: SPES.
- Durante, E., & Martellotti A. (2010). *'Giovinetta peregrina'. La vera storia di Laura Peperara e Torquato Tasso*. Firenze: Olschki.
- Enciclopedia del Diritto* (1958–1981). Milano: Giuffrè.
- Fabbri, P. (1985). *Monteverdi*. Torino: EdT.
- Ferrone, S., Burattelli, C., Landolfi, D., & Zinanni, A. (Eds). (1993). *Comici dell'Arte. Corrispondenze: G. B. Andreini, N Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T Martinelli, F Scala* (2 voll). Firenze: Le Lettere.
- Ferrone, S. (1993). *Attori mercanti corsari*. Torino: Einaudi.
- Follino, F. (1608). *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella Città di Mantova, per le Reali Nozze del Serenissimo Principe D. Francesco Gonzaga, con la Serenissima Infante Margherita di Savoia*. Mantova: Aurelio & Lodovico Osanna.
- Gallico, C. (Ed.). (2004). *Federico Follino. Cronache mantovane (1587–1608)*. Firenze: Olschki.
- Harrán, D. (1987). Salomone Rossi As a Composer of Theater Music. *Studi Musicali*, 16, 96–131.
- Harrán, D. (Ed.). (1995). *Salamone Rossi: complete works*. Neuhausen: Hänssler-Verlag.
- Kirkendale W. (1993). *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici*. Firenze: Olschki.
- Megale, T. (2016). Partenope sul Mincio. Relazioni teatrali tra Napoli e Mantova in età moderna. In S. Brunetti (Ed.), *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga 1480–1630* (pp. 405–421). Bari: Edizioni di pagina.
- Monaldini, S. (2000). *L'Orto dell'Esperidi. Musici. Attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646–1685)*. Lucca: LIM.
- Musiche de alcuni eccellentissimi musici composte per La Maddalena, sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreini fiorentino* (1617). Venezia: Stampa del Gardano presso Bartolomeo Magni.
- Neue Deutsche Biographie* (1953–). Berlin: Dunker & Humblot.
- Parisi, S.H. (1989). *Ducal patronage of music in Mantua, 1587–1627: an archival study* (Ph.D. Thesis). University of Illinois at Urbana-Champaign: UMI Research Press.
- Pertile, P. (1894). *Storia del diritto italiano*. Torino: UTET.

- Portioli, A. (1882). *Il matrimonio di Ferdinando Gonzaga con Caterina de' Medici*. Mantova: Mondovi.
- Rollandi, M.S., & Romani M. (2018). Tesori ovvero beni denaro-equivalenti. Considerazioni sulle funzioni degli oggetti nell'antico regime (secoli XV–XVIII). *Società e storia*, 159, 1–34.
- Solerti, A. (1903). *Gli albori del melodramma*. Torino: Bocca.
- Solerti, A. (1905). *Musica, ballo e drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*. Firenze: Bemporad.
- Weaver, R.L., & Wright Weaver, N. (1978). *A Cronology of Music in the Florentine Theater*. Detroit: Information Coordinators, Inc.

**Riassunto:** Nell'archivio di stato di Mantova sono conservati numerosi atti notarili, che coinvolgono alcuni fra i più famosi comici del Seicento. Piermaria Cecchini (Frittellino), Francesco Andreini e i suoi figli Domenico e Giacinto, Giovan Battista (Lelio) con suo figlio Pietro Enrico, Tristano Martinelli e altri, ricorsero ai notai per i loro testamenti, contratti d'acquisto e vendita, liberazione da crediti, inventari di beni e doti. Alcuni di quegli atti interessano anche i membri femminili della famiglia Andreini: Lavinia (suor Fulvia), Caterina (forse suor Clarastella), Virginia Ramponi Andreini (Florinda). In particolare, un atto di emancipazione (1620) toccò indirettamente Virginia (Genova, 1583 – ?, ante 17 novembre 1631), prima moglie di Giovan Battista Andreini. Sulla base dell'analisi del documento, vengono trattate due prospettive: il peculiare contributo di Virginia alle attività della famiglia anche sotto il profilo economico; lo stato delle donne nei confronti dell'emancipazione, intesa sotto il profilo giuridico che era patriarcale e difensivo dei patrimoni. Il documento diviene quindi occasione per riflettere, partendo da Virginia ma spingendo poi lo sguardo oltre, sulla condizione delle donne attive nel mondo teatrale e musicale fra giurisprudenza, professioni artistiche, patrimoni economici e vita quotidiana. In conclusione, attraverso alcuni selezionati esempi (il concerto delle dame di Ferrara, Adriana Basile, Margherita Salicola, Antonia Merighi), il tema dell'emancipazione viene osservato in tutto il Seicento, quando le cantanti donne popolavano il nuovo mercato operistico con successo, anche economico. Poiché la legge era rimasta invariata, esse sperimentarono diverse strategie per tutelare la propria persona e i propri patrimoni.

**Parole chiave:** attrici, cantanti donne, opera, emancipazione, diritto



## How to reference this article

Majorana, B. (2019). L'anti-cristiana. Sulle attrici professioniste della prima età moderna. *Italica Wratislaviensia*, 10(2), 85–101.

DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2019.10.1.18>

Bernadette Majorana  
Università degli Studi di Bergamo  
[bernadette.majorana@unibg.it](mailto:bernadette.majorana@unibg.it)  
ORCID: 0000-0002-6322-7996

# L'ANTI-CRISTIANA. SULLE ATTRICI PROFESSIONISTE DELLA PRIMA ETÀ MODERNA

## THE ANTI-CHRISTIAN WOMAN. ON PROFESSIONAL ACTRESSES IN THE EARLY MODERN AGE

**Abstract:** The profession of the *commedia dell'arte* actress acquires a markedly visible position in the broad public horizon of Modern-Age Italy. The actress, in that context, places herself both at the borders of the male amateur theatre practices and amongst the virtuous feminine models (nuns, wives, virgins), conflicting with both. These counter-positions must have been very visible, particularly to the spectators, who could easily draw comparisons both with the amateur shows, where only male actors played, and with different kinds of feminine characters. These contrasts are explored in this article using moral essays of the time, including the equivalence between actress and prostitute put forward by a lengthy treatise in 1646 by G.D. Ottonelli.

**Keywords:** *commedia dell'arte*, actresses, amateur actors, feminine models, prostitute

Son di Francesco consorte e compagna,  
 con lui divido famiglia e mestiere e arte e vita,  
 lui mi fu garante di un destino  
 che non fosse soltanto quello di moglie e madre,  
 o monaca o prostituta.  
 Io fui comica [...].

(Bucci, Sgrosso, 2004, p. 178)

1. Le attrici della Commedia dell'Arte sono determinanti nella storia di questa forma di teatro (Ferrone, 2014, pp. 40–61, 145–147) e sono anche una specola per comprendere il conflitto che nell'Italia cattolica contrappone comici e moralisti e che riguardo alle attrici si manifesta in modo preminente (Majorana, 1996)<sup>1</sup>. Come è noto, la Commedia dell'Arte è il contesto nel quale, superata da poco la metà del Cinquecento, per la prima volta nella storia europea la donna compare in scena in maniera sistematica, come recitante e come figura e tipo drammaturgicamente centrali, nonché come professionista dotata di tecniche recitative sue proprie, nel contesto di compagnie miste. La sua comparsa suscita straordinario interesse, da un canto, e reazioni fortemente critiche, dall'altro.

Alcuni aspetti di questa storia si possono osservare tenendo conto di due questioni inevitabili, in età moderna, su cui proporrò qualche riflessione. La donna che recita, infatti, acquista rilievo e immediato successo per la novità e soprattutto per la specificità della sua presenza; ma per comprendere, allo stesso tempo, quel che si può definire il trauma sociale prodotto dal suo avvento, tale presenza può essere osservata nel suo collegarsi a due assi di riferimento: quello della recitazione maschile dei dilettanti e quello dei principali stati di vita femminili.

Si sa come dalla polemica sorta intorno alla Commedia dell'Arte emergano, in primo luogo, accuse generali contro il teatro, che riattizzano le antiche e mai sopite questioni teologico-morali sul commercio del corpo, sull'intrattenimento, la finzione, la diabolicità, l'oscenità della presenza esibita e tradotta in attrazione comica, in divertimento. In

<sup>1</sup> Si veda, nel presente volume, il contributo di Teresa Megale.

questo quadro, l'elemento anti-femminile è centrale: si contestano l'evidenza seduttiva dell'attrice dell'Arte, la libertà di lavoro e guadagno, lo stabilire con i compagni di mestiere rapporti paritetici, il mostrarsi munita di competenze specialistiche. Tutto ciò corrisponde alla consistenza del problema così come i detrattori conflittualmente lo pongono e i comici, per contro, lo rigettano<sup>2</sup>, e riflette le ragioni teatrali e sociali che fanno di quella dell'attrice una questione contraddittoria, divisa tra fortuna e riprovazione.

Riguardo al trauma e al piacere prodotti dall'avvento delle donne sulle scene italiane, va sottolineata la prima e fondamentale condizione a cui si è accennato: il fatto, cioè, che l'attrice di mestiere compaia e si affermi in un quadro teatrale di segno opposto, dominato dalla scena maschile. La scena esclusivamente maschile di ambito dilettante (Majorana, 2000, 2013; Mazzoni, 2000; Ciancarelli, 2008) è la sola attività teatrale che in Italia, nel periodo di cui parliamo e oltre, sia alternativa a quella dei comici professionisti. Precede lo sviluppo della recitazione di mestiere, nella combinazione maschile-femminile propria dell'Arte, e perdura lungo tutto il suo evolversi. Sono due esperienze teatrali opposte e parallele, che hanno però in comune almeno un fattore, cruciale: il pubblico. Nella loro varietà indifferenziata, gli spettatori dell'una possono essere anche spettatori dell'altra.

Non si può trascurare di ritenere che per un pubblico abituato a vedere, sulle scene dei teatri, uomini soltanto e soltanto figure femminili impersonate da uomini, la comparsa di vere donne abbia costituito un fatto sconvolgente, sia sotto il profilo del passaggio dalla pura convenzione interpretativa alla mimesi recitativa imposta dal corpo, dalla voce, dal volto delle donne (l'Innamorata, ruolo *clou* delle attrici, diversamente dagli altri ruoli dell'Arte, e tolto l'Innamorato, non porta maschera); sia per l'incrinarsi di un intero universo morale, che aveva legittimato, in prospettiva tanto religiosa quanto laica, unicamente l'azione scenica pubblica da parte degli uomini, fenomeno imponente e unitario, oltre che da secoli ininterrotto, mediante il quale – appunto in virtù della

---

<sup>2</sup> Restano fondamentali le raccolte di testi proposte da Taviani, 1969, e da Marotti, Romei, 1991.

consuetudine – si denegava implicitamente la possibilità che le donne calcassero le scene.

Il genere maschile degli interpreti era proprio, per esempio, dei dilettranti “ridicolosi”, attori con maschera in commedia, attivi nelle occasioni carnevalesche e festive e non estranei alle tecniche dell’Arte (Mariti, 1978; Tamburini, 2012). E quando viene istituito un teatro di formazione, parte integrante dei processi pedagogici e scolastici (Majorana, 2000), i gesuiti, che di simili programmi furono i campioni, lo concepirono a loro volta esclusivamente maschile e non solo – com’è ovvio – quanto agli interpreti, allievi tutti dei loro colleghi, ma anche quanto ai personaggi: nella versione definitiva, del 1599, la *Ratio studiorum* gesuitica regola questo punto esplicitamente (Lukács, 1986, p. 371), pur se col tempo sarà disatteso.

Giovan Domenico Ottonelli, il più prolifico argomentatore della questione del teatro comico dei professionisti italiani, gesuita anche lui, si pronunzia negativamente riguardo alla consuetudine, specialmente accademica, di «introdurre i giovani vestiti da donne nel teatro» – imbellettati, adornati, graziosamente abbigliati – in luogo di vere donne, pur quando si rappresenta «una femmina tuttoché buona sia, virtuosa e santa». E benché non saranno mai pari alle conseguenze «che nascono, come da seminario d’iniquità, dalla condotta, comparsa e conversazione delle comiche ordinarie» (1648, pp. 188–189, 194), gli esiti peccaminosi di tale pratica egli li considera insidiosissimi, tanto a causa della malizia, della disonestà, degli atti libidinosi che essa induce, quanto a causa dell’effettiva effeminatezza che dietro il travestimento si può nascondere. Esemplifica i rischi con un caso per più versi eloquente:

Un religioso, grave di età, persona di molta dottrina et uomo di consumata e sperimentata virtù, fu invitato, col suo principal superiore et andò a sentir un’azione sacra, intitolata l’*Invenzione della s. Croce*; comparve un giovanetto con nome di s. Elena, vestito pomposamente: quel grave servo di Dio, religioso e sacerdote, non sentì punto fastidio nel tempo di recitare; ma dipoi, per molto tempo et anni, sentì grandissima e fastidiosissima pena e tentazione, quando si ricordava di quella s. Elena rappresentata. (Ibidem, pp. 394–395)

Queste parole fanno trasparire una visione tutta morale, allusiva dell'ambiguità di genere di cui il giovanetto in vesti di donna si sarebbe fatto espressione, tanto da produrre nel vecchio sacerdote spettatore un'assillante, disordinata fantasia: la lettura di Ottonelli si ricollega appunto a ciò che presumibilmente motivava le preoccupazioni della *Ratio studiorum*. Egli infatti conclude che né giovani in abiti femminili, né vere donne dovrebbero calcare le scene.

È evidente che sullo sfondo dello scandalo per l'arrivo dell'attrice sulle scene c'è appunto, nella mente di chi lo solleva, la comparazione con la consuetudine della recitazione solo virile e specialmente di quella codificatasi in ambito cristiano. Il confronto fra i due teatri si stringe esemplarmente nell'*Avvertimento d'uno intendente* sui criteri per allestire tragedie devote, esse pure di ambiente gesuitico: uscito anonimo nel 1633 (a corredo di uno dei quattordici volumi delle importanti *Tragedie sacre e morali* del gesuita Ortensio Scammacca), espressione di ampia e solida competenza teatrale di orientamento cristiano, in esso si afferma che delle «due sorti di rappresentanti» di cui il teatro dispone le persone «mercenarie» non sono adatte alle tragedie, ma soltanto a quelle loro commedie che garantiscono un introito grazie a spettatori «che non cercano il profitto» spirituale, ma «il solo passatempo». All'inverso, si legge, «i rappresentanti della tragedia siano huomini gravi, che non per interesse di guadagno, ma per desiderio solo di giovare altrui si fanno vedere in scena tragica». E di seguito vi si sostiene che in questo contesto le parti di donna dovranno farle «giovenetti di buona indole, intendenti delle belle lettere et applicati agli honorati studi», meglio se membri di una «honorata academia, il cui fine sia per lo studio delle belle lettere, lo splendore della città» e l'altrui «profitto» (*Avvertimento d'uno intendente*, 1633, pp. 6–7). Secondo il nostro “intendente”, i virtuosi cittadini cristiani hanno dunque non solo la prerogativa ma il compito di recitare opere edificanti: anche nei personaggi custodiranno l'assennatezza e la rappresentatività che sono loro proprie, trasmettendole così, santamente e civilmente, agli spettatori. Condizioni necessarie, queste, giacché, come afferma il canonico Guglielmo Baldesano, se fossero messi in scena da «persone d'ingegno vanissimo (...), di costumi perversi, (...) di vita licenziosa», questi allestimenti si appaierebbero alle «nefande co-

medie» dei comici itineranti (Baldesano, 1969, p. 96)<sup>3</sup>, considerati corrottori per eccellenza della vita e della morale cristiane.

Nell'epoca in cui la Commedia dell'Arte si afferma, il problema del raffronto tra la recitazione di genere maschile e quella di genere femminile risulta dunque ben presente ai contemporanei. E non v'è dubbio che l'avvento dell'attrice abbia imposto un riassetto di portata straordinaria delle pratiche recitative, nel passaggio dalla interpretazione maschile alla interpretazione femminile, non meno che nell'affiancarsi di uomini e donne sulle scene professionali (Taviani, Schino, 1982, pp. 337–343) e nell'emergere inequivoco della veracità del personaggio muliebre (Mariti, 2002, p. 438): senza l'attrice la scena mancherebbe del «verisimile», dichiara il comico Giovan Battista Andreini (1625, p. 510). Mentre, dinanzi alla presenza fisica della donna recitante e all'efficacia della sua femminilità teatrale, deve essersi anche prodotta nello spettatore una mutazione del sistema di riferimento percettivo, dell'ordine psicofisico, immaginativo, intellettuale.

**2.** La consistenza del problema della donna in scena non può essere trascurata nemmeno in rapporto con la complessiva visione dell'attrice rispetto ad altre identità di donna.

Stati e condotte di vita femminili, nella prospettiva del disciplinamento sociale e religioso, forniscono processi di modellizzazione influenti nella società del tempo e si costituiscono come veri e propri itinerari pratici di tipo esemplare. Anche le attrici sono considerate in base a simili modelli, sia sotto il segno negativo – da parte di quanti le attaccano – sia sotto il segno positivo – da parte di quanti, all'interno delle stesse compagnie o fra gli spettatori, le lodano (Majorana, 1992; 1994, pp. 484–487; 1996).

L'elaborazione delle differenze di genere nei paesi cattolici, sottolinea Gabriella Zarri, conduce l'identità maschile a essere connotata da una funzione pubblica e sociale – e qui rientra anche la legittimità della recitazione da parte degli uomini – e l'identità femminile a definirsi in base allo *status vitae*: vale a dire vergine, maritata, vedova, secondo

---

<sup>3</sup> Prima edizione: Roma, Zanetti, 1592.

un'antica e confermata codificazione, nuovamente disciplinata sul piano morale, sociale e religioso. In questa tripartizione, la condizione più perfetta era considerata quella monastica, che faceva coincidere gli stati di vergine e di sposa, sposa di Cristo. Seguiva la condizione vedovile e, per ultima, quella matrimoniale, la meno perfetta, perché tale da non permettere di perseguire la contemplazione e l'unione con Dio. Questi stati di vita erano tutti e tre sottoposti al valore dell'onore, secondo un rapporto tra la società e il sesso femminile delineatosi già nel medioevo e implicante la custodia, la quale configurava di fatto uno stato di segregazione, di separatezza, tanto nei monasteri, quanto dentro il recinto domestico. Tale custodia esigeva anche tutela, un obbligo a cui provvedevano mariti, fratelli, confessori, padri spirituali, ai quali le donne dovevano obbedienza (Zarri, 2004).

L'evidenza, l'ovvietà quasi, della irriducibilità dell'attrice di mestiere al modello perfettissimo della monaca sembra non poter lasciare spazio a riflessioni. Tuttavia, tale modello è il vertice di una piramide e costituisce, come si è visto, un paradigma qualitativo inevitabile anche per le donne che vivono nello stato secolare (Schulte Van Kessel, 1991) – tutte: comprese le attrici<sup>4</sup>.

Converrà allora ragionare brevemente su questo modello, considerando quanto statuisce al riguardo il Concilio di Trento col *Decretum de regularibus et monialibus* del dicembre 1563 (Alberigo, Dossetti, Joannou, Leonardi, Prodi, 1973, pp. 776–784). Il decreto stabilisce fra l'altro la clausura, secondo un principio di custodia che si esprime qui al massimo grado e si riferisce particolarmente alla castità (Zarri, 1997, pp. 660–661): non è lecito che le monache escano dal monastero, in nessun caso, salvo per ragioni eccezionali e approvate dal vescovo; inoltre, a nessuno – senza distinzione di sesso e di età e sotto pena di scomuni-

---

<sup>4</sup> Non risulta singolare, in questo senso, che all'interno di una famiglia dell'Arte come quella degli Andreini, accanto ai genitori e a un fratello attori di mestiere ci fossero tre o forse addirittura quattro figlie fattesi monache e un figlio monaco vallombrosano (Fiaschini, 2007, pp. 42, 94, 126–127). Similmente furono monaca agostiniana e frate domenicano anche due figli del comico Niccolò Barbieri: per l'esemplare educazione cristiana impartita loro lo loda Ottonelli, 1652, pp. 311–312.

ca – è consentito accedere al monastero, tranne che in virtù di un' autorizzazione scritta del vescovo o del superiore.

Questo elemento del decreto pone anche a noi questioni importanti. La clausura in cui sono ristrette le monache e dalla quale la loro vita è qualificata – condizione la più perfetta per concentrare tutte sé stesse in Dio e per tenersi distinte dal mondo – si riflette anche sulle donne laiche, quale che sia il loro *status*. Esse pure vanno custodite in una condizione stanziale e protetta, sotto la tutela di mariti e genitori, anche quando sono madri educatrici o responsabili delle esigenze quotidiane (Solfaroli Camillocci, 1996).

Va evidenziato, allora, che all'interno del sistema teatrale italiano – commerciale, feriale, nomade – tale stato non si addice alle attrici: con i loro compagni, infatti, esse viaggiano (*Viaggi teatrali*, 1989) e non sono pertanto condizionate dalla chiusura e dalla custodia nella dimora domestica, stabile e costante; la loro pratica di vita itinerante è socialmente palese, osservabile nello spazio, nel tempo, nei modi del viaggio. Nella vita, il loro mestiere le pone in condizioni di pubblicità, del tutto singolari rispetto a quelle delle altre donne. Benché i contratti teatrali siano per lo più sottoscritti dal padre o dal coniuge (Ferrone, 2014, p. 41), nell'ambito produttivo le attrici intrattengono rapporti paritari con i loro compagni attori; e non manifestano sottomissione nemmeno sul piano della *fabula* scenica, dove al contrario, le Innamorate in ispecie, mostrano la propensione a sfuggire al dominio dei padri.

La predicazione e la precettistica comportamentale prevedono inoltre che le donne, siano esse maritate o vergini, debbano a propria volta manifestare, diversamente graduato, quel segno di ritiratezza e separazione che caratterizza la perfezione monastica. Tale condizione di riserbo deve riflettersi, assumendo caratteri riconoscibili, anche al di fuori delle mura domestiche, nelle condotte che le donne assumono nell'ambito della vita sociale. Al riguardo scrive Juan Luís Vives: «Non camini la femina né velocemente, né con troppa tardità. Sedendo tra gli huomini, stia co'l corpo e co'l volto modestamente (...). Tenga gli occhi bassi, levandoli di raro et vergognosamente; non guardi alcuno di continuo». Non stia «favoleggiante arditamente tra gli huomini per lungo spacio», con voce «sonora» o «arrogante» (1546, p. 92r).

In questa definizione degli atti esteriori femminili, la modestia corrisponde allo spazio domestico protetto e operoso, appartato rispetto alla vita cittadina come agli uffici pubblici riservati all'uomo; al di fuori della casa, la privatezza si identifica con lo stare rivolte verso sé stesse, lo sguardo basso, il gesto composto, non vistoso, la voce e la parola non pervasive. Sono gli indizi coerenti della virtù femminile e, nell'attività sociale, fanno sì che le donne eludano i rapporti diretti e i contatti sensoriali e corporei con chi le circonda, tratteggiando così, in una misura più moderata, la completa clausura monastica. La modestia, si potrebbe dire, chiude le donne in sé stesse rendendole inefficaci, tali da non sperimentare e da non suscitare alcun effetto negativo, né fisico né affettivo.

A questa auspicata condotta quella delle attrici sulle scene si oppone radicalmente: basterebbe a «infettare il mondo», scrive il leonardino Cesare Franciotti, la sola «mostra sconcia» che le comiche danno di sé sulla scena, «quando a bello studio, con artificio histrionico», alle parole e ai canti uniscono «i movimenti della persona, gli sguardi, i sospiri, gli sdegni, (...) gli abbracciamenti et altro di peggiore» (1611, pp. 339–340). Al confronto con la modestia che deve essere propria delle une, le altre dunque – le attrici – sono connotate da appariscenza espressiva e relazionale, da sicurezza di sé, dall'essere attive nell'intraprendere con efficace competenza iniziative che coinvolgono lo spettro più esteso del linguaggio verbale e corporeo; sono eccessive, proprio nel senso dell'eccedere la norma, vistose.

Se il paradigma claustrale esige che il monastero sia un luogo inviolabile, invalicabile, il teatro, all'inverso, è un luogo diretto, aperto, comunicante: ma in quale modo comunica? La scena si sottrae per convenzione a qualunque contaminazione: coloro che vi si accostano da spettatori, accettando la finzione, non possono varcare a discrezione il confine ideale o fisico che li separa dal luogo dell'azione. Il teatro non è, dunque, uno spazio disponibile al contatto fisico tra attori e pubblico, bensì, uno spazio caratterizzato dalla loro reciproca distanza. Ciò che colma tale distanza, tuttavia, è lo sguardo il quale, proprio grazie alla invenzione del teatro – scrive Derrick de Kerckhove – è diventato «l'organo più adatto a “contenere” e integrare le percezioni offerte dagli altri sensi» (1995, p. 89). La legge che regola l'assoluta clausura monastica

segnala invece il grado zero della reciprocità visiva fra chi appartiene al chiostro e chi ne è fuori, cosicché lo sguardo sfrontato, nelle monache, era specialmente riprovato e doveva essere prontamente emendato o altrimenti punito rigorosamente (Bianchini, 1996, p. 203).

Anche tale norma fonda una progressione: nello stato laicale la donna dovrà condursi, lo abbiamo visto, con gli occhi bassi (Pozzi, 1986; Zari, 1994, pp. 257–258), non dovrà guardarsi dattorno o, peggio, suscitare sguardi su di sé: giacché con gli occhi ella esercita il potere distruttivo dell'indurre il peccato, essendo per sua natura – scrive il gesuita Paolo Segneri – «un'immagine viva, sustanziale e spirante», che «a bello studio, co' guardi, co' cenni, col colore, con l'abito scandaloso» può fare «pubblica strage di chi la guarda» (1686, p. 451). La donna virtuosa appartiene solo allo sguardo di Dio e a quello del marito, mentre provoca desideri lussuriosi nel momento in cui si offre alla vista di molti (Passi, 1602, p. 165). Al contrario, la vera «sconfitta delle cristiane perfezioni» viene appunto dalla vista della «comica di professione, perita dell'arte, pratica della scena, formosa per natura, speciosa per artificio et ornata con pompa e con vanissima diligenza», scrive fra gli altri Ottomelli<sup>5</sup>. E conclude: «Io noto ch'una sola occhiata basta qualche volta per rapir il cuore e l'affetto d'uno spettatore» (1648, pp. 131–132).

L'attrice è dunque il campione del guardare, del guardare senza condizioni: non soltanto perché, sulla scena, attraverso la necessaria reciprocità dello sguardo fra comici, stabilisce con gli uomini relazioni anche drammaturgicamente rilevanti; ma soprattutto perché a un tempo riceve dal pubblico gli sguardi di tanti e li deposita essa stessa su di loro, facendo proprio un costume legittimo, invece, soltanto per l'uomo. Guarda apertamente gli spettatori e si esibisce a beneficio del loro sguardo: ella fonda il proprio potere sugli occhi, strumento di un contatto favorito dalle azioni inscenate. Attrice in scena e spettatore dinanzi a lei non possono toccarsi, ma si guardano; uno scambio, questo loro, considerato pari a quello carnale.

---

<sup>5</sup> Le lodi in onore delle comiche dell'Arte, scritte da attori e da spettatori, fanno riferimento appunto alla sapienza tecnica che distingue le attrici dalle donne comuni (Taviani, 1986, pp. 64–73; Marotti, Romei, 1991).

3. Il rimando dei moralisti alla prostituta, quando parlano dell'attrice, è infatti frequente (Tessari, 1989). E nel 1646 esce un ponderoso volume – che mi pare non sia mai stato preso in considerazione negli studi sull'attrice dell'Arte – nel quale questo legame viene tematizzato in modo sistematico. Si tratta *Della pericolosa conversazione con le donne, o poco modeste o ritirate o cantatrici o accademiche* e si deve ancora una volta a Giovan Domenico Ottonelli<sup>6</sup>. L'autore, com'è noto, ha ampia cognizione della scena dell'Arte, di cui tratta nei sei tomi *Della christiana moderazione del theatro* (1646–1652), anche più sopra citati.

La “pericolosa conversazione” di cui egli parla è quella vana e inutile, la quale procura danno all'anima del cristiano e lo spinge verso il pericolo infernale. Si contrappone alla “cristiana conversazione”, adeguamento controriformistico della “civil conversazione” cortigiana: strumento della educazione laica, è «quella che mira ad insegnare i principi della dottrina cattolica, le forme della devozione, i modelli del vivere da vero e buon cristiano» (Casali, 1996, p. 300).

Quello di Ottonelli sulla pericolosa conversazione è un trattato di quasi seicento pagine, d'impianto teorico-morale, diviso in trenta punti. In almeno venti di questi, l'oggetto esplicito della riflessione è appunto l'attrice (benché il titolo non vi alluda affatto), quella che l'autore vi definisce «comica impudica», sempre associandola alla «publica meretrice». Egli non annovera fra quelle donne che genericamente indica come «triste» nessun'altra categoria femminile: soltanto l'attrice e la prostituta. Nella prospettiva di Ottonelli siamo lontani dalla ipotesi avanzata a suo tempo da Taviani e Schino che possa essersi verificato un avvicendamento tra le *meretrices honestae* della metà del XVI secolo e le comiche di professione affermatesi di lì in avanti; le quali, di quelle cortigiane (donne coltivate, dedite all'intrattenimento poetico, musicale e canoro, alla conversazione, appunto, alle lettere, e che le loro arti raffinate, offerte negli ambienti scelti della città, avevano reso tanto attraenti

---

<sup>6</sup> Già edito con titolo diverso nel 1645 (*Risposta al quesito che male sia andare a conversazione in casa di una persona poco modesta*), nello stesso 1646 il testo viene ripreso dall'autore anche in altra opera simile (*Alcuni buoni avvisi e casi di coscienza intorno alla pericolosa conversazione, da proporsi a chi conversa poco modestamente*).

e fatto oggetto di ammirazione ed encomi), avrebbero assunto il ruolo sociale, le proprietà seduttive, maturando poi sulle scene parallele abilità (Taviani, Schino, 1988, pp. 335–337).

Attrici che si concedevano sessualmente in cambio di danaro ce n'erano (Ferrone, 2014, p. 41); tuttavia è proprio riguardo alla conversazione che l'assimilazione della meretrice alla comica proposta da Ottonelli risulta singolare: mentre l'una, infatti, vive in modo stanziale e domestico la propria attività e quindi riceve in casa, tanto per conversare quanto per vendere la propria prestazione sessuale (Lawner, 1988; Cohen, 1991), l'altra, al contrario, conducendo vita nomade, sta raramente fissa in un alloggio e svolge la propria attività professionale nei teatri, cioè non in un luogo privato, ma accessibile a pagamento a un'udienza indifferenziata, di ogni età, sesso e condizione, che vi si reca in primo luogo per assistere alla rappresentazione e non per stabilire rapporti diretti con gli interpreti.

Quando nel suo *Della pericolosa conversazione* Ottonelli entra nel dettaglio del mestiere delle attrici non dice che oltre alla professione scenica esse vendono anche il corpo. Non parla di loro né come di prostitute né come di conversatrici private, ma come di recitanti; e in quanto tali, non perché usano la parola con arte – come sarebbe logico nel quadro appunto della conversazione – ma proprio perché si esibiscono pubblicamente in scena. Afferma, per esempio, che l'inclinazione al vizio «si fa maggiore in un huomo di poco spirito, che pecca con maggior facilità conversando in casa, che rimirando da lontano nel teatro». Oppure: «la mala conversatione (...) è quella che si fa (...) in casa di femmina perduta nel meretrico o nella theatrale oscenità e per[ci]ò è conversatione scandalosa». E retoricamente si interroga su «Qual sia cosa peggiore di queste due: l'andar a conversatione in casa di una donna impudica, ovvero andar a sentire in teatro una oscena rappresentatione» (1646, pp. 297, 337, 378).

Che cosa testimonia allora, Ottonelli, nel dare per scontato senza argomentarlo che quei due generi di donna, e solo quelli, accomunati dalla pratica della conversazione, rappresentino pericolo mortale per l'anima degli uomini “conversanti”? Perché, in questo contesto, le assomiglia? Il punto è, mi pare, che a quest'epoca proprio la meretrice e la

comica dell'Arte sono le donne pubbliche per eccellenza. Le sole, se si trascurano quelle che infatti lo stesso Ottonelli richiama nel trattato, riconoscendo loro, però, molte virtù: e cioè la esigua schiera di accademiche, donne coltivate che tengono discorsi al cospetto di un pubblico. Con queste si corre solo «qualche leggier pericolo di peccato» a causa del «duplicato atto» degli uditori, quello «di udire una donna parlante con dottrina, con arte e con affetto, pubblicamente; e [quello] di mirar una donna con qualche lunghezza di tempo e con molta applicatione di senso» (Ibidem, pp. 404–405, 406–439).

La visione dell'attrice dell'Arte qui proposta da Ottonelli spinge dunque, senza esitazioni, l'identità e il sentimento sociale che si avrebbe di lei verso la prostituta: entrambe dotate di specifiche competenze e abilità, a fini economici sfruttano il loro aspetto, l'insolenza dello sguardo, la provocazione del gesto, la sconvenienza dell'abito, l'uso dei belletti, la capacità di intrattenere e svagare, la vita pubblica, la facilità di relazione con gli uomini, l'assenza di custodia e di tutela. Si collocano dunque all'estremo opposto di quella scala alla base della quale abbiamo trovato il fondamento monastico dei modelli femminili.

Fra le donne cristiane del tempo appartenenti agli stati di vita regolari e regolati – monache, vedove e maritate, appunto – ce ne erano nondimeno di insubordinate alle norme previste, capaci di manifestare comportamenti socialmente e spiritualmente alieni dagli schemi di vita promossi e accettati (Bianchini, 1996): l'auspicata disciplina sociale e religiosa era dunque anche violata. Queste donne, però, sono peccatrici individue, non costituiscono al pari delle attrici (e delle prostitute) una categoria unitaria. Le comiche dell'Arte, nella loro condizione di professioniste della scena, formano invece un insieme preciso e omogeneo, un insieme riconoscibile per la comune estetica recitativa e le condotte di vita condivise. Inoltre si costituiscono come un gruppo uniforme anche per essere ritenute estranee alla codificazione dei modelli civili e cristiani. Nel loro insieme – come abbiamo visto – sono decisamente intese come un anti-modello. In questo senso, anche rispetto ad altre donne individualmente trasgressive, la presenza delle attrici è sentita a maggior ragione come una rottura nella cultura dell'ordine e del disci-

plinamento sociale e morale e, più in particolare, delle coordinate della identità femminile nell'Italia cattolica di età moderna.

L'identità delle attrici viene dunque collocata al di fuori della mappa sociale della perfezione cristiana; ma ciò non significa che la loro identità non si venga a formare nel rapporto dialettico con i modelli di virtù femminile condivisi in sede morale e teologica. Risponde a questa possibile dialettica, non per nulla, proprio quanto i sostenitori delle attrici affermano, come nel caso celebre del ritratto della madre Isabella delineato da Giovan Battista Andreini ne *La ferza* (1625, pp. 34–35), che va considerato il risultato esemplare, criticamente ottenuto, dell'accordo tra la figura d'attrice e i modelli ideali di donna cristiana.

## BIBLIOGRAFIA

- Alberigo, G., Dossetti, G.L., Joannou, P.-P., Leonardi, C., & Prodi, P. (Eds.). (1973). *Conciliarum œcomenicorum decreta* (2ª ed.). Bologna: Dehonianæ.
- Andreini, G.B. (1625). *La ferza. Ragionamento secondo contra l'accuse date alla commedia*. Parigi: Nicolao Callemont.
- Avvertimento d'uno intendente* (1633). *Avvertimento d'uno intendente intorno al modo di rappresentar queste tragedie e tutte l'altre che sono per comporsi regolarmente*. In O. Scammacca, *Delle tragedie sacre e morali* (vol. 5, pp. 5–20). Palermo.
- Baldesano, G. (1969). Stimolo alle virtù del giovane christiano. In F. Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro* (pp. 96–106: *Del fuggire li teatri e le vanità de gli spettacoli*). Roma: Bulzoni.
- Bianchini, F. (1996). Regola del vivere, regola del convivere. In G. Zarri (Ed.), *Donna, disciplina e creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa* (pp. 189–204). Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Bucci, E., & Sgrosso, M. (2004). La pazzia di Isabella. Vita e morte di comici Gelosi. Drammaturgia dello spettacolo. *Culture teatrali*, 10 (a cura di G. Guccini, *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604–2004)*), 171–187.
- Casali, E. (1996). Il monastero. La villa. La canonica. Aspetti della «cristiana conversazione» nella letteratura precettistica ravennate del secondo Cinquecento. In G. Zarri (Ed.), *Donna, disciplina, creanza cristiana dal*

- XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa* (pp. 285–300). Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Ciancarelli, R. (2008). *Sistemi teatrali nel seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*. Roma: Bulzoni.
- Cohen, E.S. (1991). Camilla la Magra, prostituta romana. In O. Niccoli (Ed.), *Rinascimento al femminile* (pp. 163–196). Roma–Bari: Laterza.
- De Kerckhove, D. (1995). *La civilizzazione video-cristiana*, Milano: Feltrinelli.
- Ferrone, S. (2014). *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI–XVIII secolo)*. Torino: Einaudi.
- Fiaschini, F. (2007). *L'«incessabil agitazione». Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*. Pisa: Giardini.
- Franciotti, C. (1611). *Il giovane christiano [...]. Nel quale si tratta in che modo si devino instruire i buoni giovani alla devotione, per vivere in gratia di Dio*. Venezia: Bernardo Giunti.
- Lawner, L. (1988). *Le cortigiane. Ritratti del Rinascimento*. Milano: Rizzoli.
- Lukács, L. (Ed.). (1986). *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu (1586, 1591, 1599)*. Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu (Monumenta historica Societatis Iesu, 129).
- Majorana, B. (1992). «Un gemino valor»: mestiere e virtù dei comici dell'Arte nel primo Seicento. *Medioevo e Rinascimento*, 6 n.s. (3), 173–193.
- Majorana, B. (1994). Governo del corpo, governo dell'anima: attori e spettatori nel teatro italiano del XVII secolo. In P. Prodi (Ed.), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medio evo ed età moderna* (pp. 437–490). Bologna: Il Mulino.
- Majorana, B. (1996). Finzioni, imitazioni, azioni: donne e teatro. In G. Zarri (Ed.), *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa* (pp. 121–139). Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Majorana, B. (2000). La scena dell'eloquenza. In R. Alonge & G. Davico Bonino (Eds.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. 1: *La nascita del teatro moderno. Cinquecento e seicento* (pp. 1043–1066). Torino: Einaudi.
- Majorana, B. (2013). L'attore necessario: drammaturgia della santità e santità rappresentata. In T. Lewicki (Ed.), *L'eroe sensibile: evoluzione del teatro agiografico nel primo '600. Atti del Convegno Internazionale (Roma, 29–31 ottobre 2009)* (pp. 69–107). Varsavia: Wydawnictwo Salezjańskie.

- Mariti, L. (1978). *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*. Roma: Bulzoni.
- Mariti, L. (2002). Valore e coscienza del teatro in età barocca. In *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco. Atti del Convegno Internazionale (Lecce, 23–26 ottobre 2000)* (pp. 419–455). Roma: Salerno.
- Marotti, F., & Romei, G. (1991). *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*. Roma: Bulzoni.
- Mazzoni, S. (2000). Lo spettacolo delle accademie. In R. Alonge & G. Davico Bonino (Eds.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. 1: *La nascita del teatro moderno. Cinquecento e seicento* (pp. 869–904). Torino: Einaudi.
- Ottonelli, G.D. (1646). *Della pericolosa conversatione con le donne, o poco modeste, o ritirate, o cantatrici, o accademiche*. Firenze: Luca Franceschini & Alessandro Logi.
- Ottonelli, G.D. (1648). *Della christiana moderazione del theatro*, vol. 1 (2<sup>a</sup> ed.). Firenze: Luca Franceschini & Alessandro Logi.
- Ottonelli, G.D. (1652). *Della christiana moderazione del theatro*, vol. 4. Firenze: Bonardi.
- Passi, G. (1602). *Dello stato maritale*. Venezia: Iacomo Antonio Somascho.
- Pozzi, G. (1986). Occhi bassi. In E. Marsch & G. Pozzi (Eds.), *Thematologie des Kleinen* (pp. 161–211). Fribourg: Éditions Universitaires.
- Schulte Van Kessel, E. (1991). Vergini e madri tra cielo e terra. Le cristiane nella prima età moderna. In N. Zemon Davis & A. Farge, *Storia delle donne dal Rinascimento all'età moderna* (pp. 156–200). Roma–Bari: Laterza.
- Segneri, P. (1686). *Il cristiano instruito nella sua legge. Ragionamenti morali*. Firenze: Stamperia di S.A.S.
- Solfaroli Camillocci, D. (1996). L'obbedienza femminile tra virtù domestiche e disciplina monastica. In G. Zarri (Ed.), *Donna, disciplina e creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa* (pp. 269–283). Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Tamburini, E. (2012). *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte*. Firenze: Le lettere.
- Taviani, F. (1969). *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*. Roma: Bulzoni.
- Taviani, F. (1986). Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della commedia dell'arte. *Teatro e storia*, 1(1), 25–75.

- Taviani, F., & Schino M. (1982). *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. Firenze: La casa Usher.
- Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, Atti del Convegno Internazionale (Torino, 6-8 aprile 1987). (1989). Genova: Costa & Nolan.
- Vives, G.L. (1546). *De l'ufficio del marito, come si debba portare verso la moglie. De l'istitutione de la femina christiana, vergine, maritata o vedova. De lo ammaestrare i fanciulli ne le arti liberali*. Venezia: Vincenzo Vaugris.
- Zarri, G. (1994). Disciplina regolare e pratica di coscienza: le virtù e i comportamenti sociali in comunità femminili (secc. XVI–XVIII). In P. Prodi (Ed.), *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna* (pp. 257–278). Bologna: il Mulino.
- Zarri, G. (1997). Monasteri femminili in Italia nel secolo XVI. *Rivista di storia e letteratura religiosa*, 33(3), 643–669.
- Zarri, G. (2004). Disciplina tridentina. L'istituzione dell'identità femminile nell'Italia moderna. In M. Borsari & D. Francesconi (Eds.), *Maschio e femmina li creò. L'elaborazione religiosa delle differenze di genere* (pp. 135–171). Modena: Banca Popolare dell'Emilia Romagna.

**Riassunto:** Il mestiere di comica dell'Arte assume una posizione marcatamente visibile nell'orizzonte pubblico dell'Italia cattolica di età moderna, dove l'attrice si colloca tanto sui confini delle pratiche teatrali maschili edificanti dei dilettanti quanto su quelli dei modelli femminili virtuosi (monache, spose, vergini), confliggendo con gli uni e con gli altri. Queste contrapposizioni dovevano essere ben presenti in primo luogo agli spettatori, i quali potevano operare un confronto sia con spettacoli non professionistici e dunque recitati soltanto da uomini, sia con modelli diversi di donna. I contrasti vengono indagati attraverso la trattatistica morale del tempo, soffermandosi infine sull'assimilazione fra attrice e prostituta proposta in un corposo trattato del 1646 di G.D. Ottonelli.

**Parole chiave:** Commedia dell'Arte, attrici, attori dilettanti, modelli femminili, prostituta



Michela Zaccaria  
Università degli Studi di Firenze  
[michela.zaccaria@unifi.it](mailto:michela.zaccaria@unifi.it)  
ORCID: 0000-0001-7224-6761

## DIANA, AURELIA E LE ALTRE: ATTRICI E CAPOCOMICHE DELL'ULTIMO DUCA DI MANTOVA

### DIANA, AURELIA AND THE OTHERS: ACTRESSES AND LEADERS OF THE LAST DUKE OF MANTUA

**Abstract:** This article introduces the activity of artistic directors Teresa Costantini, Angela Paghetti, and Colomba Coppa in the service of Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers, their generous patron and the last Duke of Mantua. Referencing studies that were initiated 30 years ago in the field of musicology and using recent historical research and archival sources, the essay highlights the artistic, organisational, and management responsibilities of *commedia dell'arte* directors. It reconstructs their relations with Ferdinando Carlo, ducal agents, and the Gonzaga court, while also focussing on their relations with Venetian Grimani impresarios, with whom the Duke of Mantua had established a lasting and generous collaboration.

Performing women, prejudicially equated with prostitutes and beneficiaries of gifts and privileges, were depictions of love and glory for a discredited prince, whose array of artists was, however, amongst the most dense and dynamic in Italy. Actresses progressively moved away from the codes of courtliness and, as professionals registered and paid with money, they came to have strong bargaining power and levels of autonomy. However, they were subjected to rules and obligations, especially in Venice, where theatre owners made spaces available only to companies under the protection of the princes who were politically aligned with the Serenissima. During the years of the so-called Spanish succession war, Diana, Aurelia, and the others moved between Venice, Mantua, and Casale, where Ferdinando Carlo had moved after the blockade of Mantua, accompanied by a colourful procession of women, musicians, and *commedia* actors. Through theatrical misadventures mingled with military manoeuvres in Mantuan territory, and via changes of destination, programme, or repertoire, we read the story of a duchy that had lost its identity and of a rapidly changing theatrical market.

**Keywords:** actress, *commedia dell'arte*, Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers, leader, theatrical market

1. La guerra di successione spagnola non impedì a Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers d'acquistarsi qualche credito come mecenate di artisti, sebbene politicamente naufragato da anni con la nomea di debosciato e di doppiogiochista. Aveva stipulato un trattato segreto di alleanza con le potenze borboniche, accogliendo a Mantova un presidio gallo-ispanico dall'aprile 1701. Leopoldo d'Austria lo aveva destituito del titolo, le truppe imperiali guidate da Eugenio di Savoia avevano cinto d'assedio la città e il duca era fuggito prima a Casale, poi in Francia.

Sin dal severo giudizio di Ludovico Antonio Muratori (Muratori, 1827, p. 80), l'ultimo duca di Mantova incarnava il *cliché* del principe vizioso, indegno epigono di un'illustre dinastia. Eccentrico e istrionico<sup>1</sup>, amava le donne e i cavalli di razza, ma le sue intemperanze ebbero un ruolo secondario nel fallimento della sua fortuna; al contrario, furono la mancanza di credibilità internazionale e la scelta di porsi al di fuori delle logiche di potere tra i piccoli potentati padani che determinarono la fine del suo ducato.

Ferdinando Carlo spendeva dissennatamente e la corte assomigliava a un grottesco serraglio, di cui facevano parte uno stuolo di cantanti e di attrici a sua disposizione in quel piccolo mondo creato a suo capriccio. Offriva loro un ottimo compenso, anticipava le spese del viaggio, talvolta concedeva l'uso di abitazione, le dotava di un passaporto ducale che rispondeva a una casistica complicata (Besutti, 1989, p. 13; Cirani, 2004, p. 45). Si attardava con loro dietro le quinte e alcuni intrattenimenti privati pare assomigliassero più a orge che a spettacoli<sup>2</sup>. Delle sue artiste era geloso e quando nel 1685 una delle sue più famose canterine, Margherita Salicola, gli preferì (in tutti i sensi) l'elettore di Sassonia Giovan Giorgio III, Ferdinando Carlo aprì un vero e proprio caso diplomatico<sup>3</sup>. Tuttavia l'ultimo Gonzaga non si sottraeva alla consuetudine di Antico

---

<sup>1</sup> Cfr. Fochessati, 1930, p. 207 dove si riporta il giudizio del residente Breteuil su «le goût des mises ridicules et des allures théâtrales» del duca.

<sup>2</sup> «Le duc de Mantoue ne s'acquiert pas ici beaucoup d'estime. Il est ordinaire avec les courtisanes, et à la comédie il se tient plus derrière le théâtre avec les comédiennes que dans sa loge» (conte d'Avaux, ambasciatore del Re Sole, 1673, citato in Fochessati, 1930, p. 195 e in Selfridge-Field, 1998, p. 220).

<sup>3</sup> Rimando a *Diari Legatizi* (1685) riportati in Ricci, 1888, pp. 358–359n.

Regime di prestare o di scambiare solisti e organici con altri principi. I vincoli professionali cui sottoponeva cantanti e attrici famose variavano da un caso all'altro. Da una parte, costoro erano beneficiarie di regali e di privilegi e potevano dichiararsi esponenti della corte gonzaghesca; dall'altra, offrendo la loro opera anche altrove e ricevendo una retribuzione in denaro, erano soprattutto professioniste scritturate, impegnate perlopiù sul versante del teatro a gestione imprenditoriale.

In Laguna i proprietari dei teatri resero disponibili i luoghi di spettacolo esclusivamente alle compagnie sotto la protezione dei principi politicamente allineati con la Serenissima (ad esempio Parma o Mantova) (Selfridge-Field, 1998, p. 212). Qui Ferdinando Carlo stabilì una proficua collaborazione con Giovan Carlo e Vincenzo Grimani dei teatri San Giovanni Grisostomo e San Samuele e legati a lui da vincoli di parentela<sup>4</sup>, anche dopo il loro accordo con i Vendramin del teatro San Luca, che monopolizzò il mercato teatrale veneziano. I Grimani, di simpatie filoimperiali, erano in difficoltà a reclutare artisti provenienti dai vicini potentati sotto l'influenza francese e il duca mantovano li provvide di scritturati. In particolare, il Gonzaga-Nevers ebbe significativi legami con l'opera e la schiera dei suoi virtuosi fu tra le più folte e dinamiche, come prova la consuetudine di identificarli nei libretti attraverso la loro filiazione alla corte di questo principe. Gli artisti sotto la sua protezione moltiplicarono le attività fra Mantova, Venezia – dove il duca soggiornava durante il Carnevale – e Casale, residenza dove si trasferì dopo il blocco di Mantova con un variopinto corteggio di donne, musicisti e commedianti. Il suo gusto in fatto di spettacoli era probabilmente indiscriminato, ma non indifferente alla qualità delle *performances* di ottimo livello. Ferdinando Carlo si occupava personalmente della formazione delle compagnie e riceveva suppliche e richieste da singoli artisti e dal capocomico, ruolo che (come noto) poteva essere rivestito anche da una donna. A negoziare pensavano gli agenti ducali: Giovanbattista

---

<sup>4</sup> La madre Elena era la figlia di Ludovico Francesco Gonzaga, quarto marchese di Palazzolo. Vincenzo Grimani (1655–1710) si allineò con l'impero e i Savoia, poiché era amico personale del principe Eugenio. Fu fatto cardinale nel 1697, rappresentando l'imperatore in Roma durante la guerra di successione spagnola; dal 1708 fu viceré di Napoli. Cfr. Borrelli, 2002 e Selfridge-Field, 1998, p. 217.

Pico duca di Mirandola trattava le faccende di Casale, il conte Lorenzo Beretti era coinvolto nel procurare artisti a Venezia, il conte Carlo Maria Vialardi<sup>5</sup>, influente ministro e consigliere di stato, si interessava del teatro mantovano.

2. All'inizio del Settecento le *troupes* sotto l'egida del Gonzaga-Nevers erano tutte dirette da donne: Teresa Costantini, Colomba Coppa e Angela Paghetti di stanza a Venezia presso il Teatro San Luca (dei Vendramin) e il San Samuele (dei Grimani); Anna Marini a Mantova nel teatro detto «delle Commedie» nelle adiacenze dell'attuale Piazza Arche<sup>6</sup>.

Le capocomiche organizzavano le *tournées* e discutevano i contratti, decidevano la distribuzione delle parti nelle opere nuove e l'occorrente per la messinscena (attrezzeria, costumi), concertavano le scene comiche con le maschere. Il duca dava garanzie e faceva fronte alle inevitabili rivalità col tenere all'oscuro l'una degli affari dell'altra:

Vivo sempre con la memoria di ciò ch'il Serenissimo si degnò promettermi in Mantova, quando, onorandomi d'udienza, mi prese per la mano, e s'impegnò in parola di principe che mi avrebbe dato il contento d'una perfetta compagnia [...]. (ASMn, AG, E. XLV. 3, b. 1584)<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Carlo Maria Vialardi (?–1715) fu inviato ducale presso le corti di Vienna, Monaco, Dresda e Parma, fu governatore di Casale e Guastalla e ministro del ducato mantovano dal 1691. Insieme al fratello Romualdo, era estremamente influente: dal 1699 sovrintendente generale alle vie di comunicazione e dal 1703 nel consiglio di reggenza con l'incarico di amministrare il territorio in assenza del Gonzaga-Nevers (ASMn, ms. C. D'Arco, *Notizie bibliografiche delle famiglie illustri mantovane*. VII, p. 297 e Bianchi, 2012, pp. 156–162). Salvo diversa avvertenza, le fonti archivistiche registrate nel presente contributo sono inedite.

<sup>6</sup> Esperienze analoghe ricordano queste attrici al più ampio contesto del sistema teatrale italiano di fine Seicento. Solo a titolo di esempio, si pensi alle figure di Giulia De Caro a Napoli, di Agata Vitaliani Calderoni a Ferrara, di Marzia Narici Fiala a Modena. Tuttavia il ruolo capocomicale e impresariale delle donne attende a oggi uno studio più sistematico.

<sup>7</sup> Lettera di Teresa Corona Costantini a ignoto, Venezia, 18 novembre 1702, cc. n.n. La trascrizione è in gran parte conservativa, con sola normalizzazione delle maiuscole e, nel caso, della punteggiatura.

Teresa Corona Costantini detta Diana<sup>8</sup> apprezzava il gesto galante del duca. Era ancora avvenente, nonostante l'età, sebbene la sua bellezza nascondesse qualche piccolo segreto<sup>9</sup>. Attrice assai nota, sapeva cantare e suonare vari strumenti, ma era invisa ai colleghi per il pessimo carattere. Quando vent'anni prima furoreggiava sui palcoscenici veneziani nella compagnia finanziata da Alessandro Farnese, fratello del duca di Parma Ranuccio II, era invidiata anche per via di potenti protettori<sup>10</sup>:

Gode questa signora un portamento così nobile et un gesto così proprio della scena che potria in questo genere dar le regole del vero rappresentare in palco alla Grecia che ne trovò l'invenzione. Si porta con tale disinvoltura, si veste così bene degl'affetti che esprime, che fa sospirar se si duole, semina riso se si rallegra<sup>11</sup>.

Con Mantova assediata dalle truppe imperiali, «si continuano nella città divertimenti di comedie, et altre allegrezze, ma però (...) c'è molta penuria»<sup>12</sup>. Teresa detta Diana se ne lamentava. Si era assunta un difficile compito e con audacia e testardaggine rivendicava l'impegno che il signore aveva preso con lei:

---

<sup>8</sup> Teresa Corona (1660 circa–1730?), moglie di Giovanni Battista Costantini (Ottavio) dal quale ebbe almeno due figli, se ne separò lavorando al servizio dei Farnese, degli Este, dei Gonzaga-Nevers. Recitò negli intermezzi comici delle opere in musica al San Bartolomeo di Napoli (1710) e al Rangoni di Modena (1714). Cfr. Rasi, 1897–1905, II, pp. 733–734 e 759–762; Morinello, 1956 e Zaccaria, 2018.

<sup>9</sup> «Fu Diana creduta una bellezza, fu amata, fu stimata, ma l'arti del sesso formavano in lei un incanto, che fu poi scoperto fallace. Basta il dire che i suoi denti, quali perle encomiati, non erano suoi, ma simulati, e posticci. Un accidente scoperse l'inganno, che fu a' suoi adoratori per molti lustri celato» (voce *Diana* in Bartoli, 1781–1782, pp. 204–206).

<sup>10</sup> Cfr. l'informazione «Fu Protetta da Personaggi di rango» (Ibidem) con «Fu cara a Principi», poi censurata con un tratto di penna dall'archivista ottocentesco in ASMn, Schede Davari, b. 14, *Comici e Commedie (1408–1787)*, *Diana e Silvio*, c. 257r–v.

<sup>11</sup> «Pallade Veneta. Novembre 1687» cui segue sonetto anonimo *Scese dall'alto ciel l'offesa luna* dedicato all'attrice, trascritti in Selfridge-Field, 1985, p. 196.

<sup>12</sup> Lettera di Teresa Corona Costantini a ignoto, Venezia, 4 febbraio 1702 in Selfridge-Field, 1988, p. 225.

Il Blocco di Mantova, l'anno scorso mi ha fatta esser modesta nella ricerca de' personaggi; ma per l'anno venturo, V. E. è in obbligo, e li corre per impegno di farmi una compagnia degna della sua elezione, con concedermi qualche personaggio che sin ora ho osato di chiedere, e che sin ora ho nutrito un genio particolare d'ottenere; e se taluno dei comici gode tal privilegio d'autorità assoluta, di levare e mettere qual personaggio gli piaccia, io non pretendo di conseguir nulla, se non mi viene dalle mani di V. E., ratificando di conoscerlo per protettore e per padre e niuno così certa delle grazie di V. E. che di più non posso esprimere. (ASMn, AG, E. XLV. 3, b. 1584)<sup>13</sup>

Questa postulante non era che un'attrice, il signore era «protettore e padre». Da parte di lui non troviamo nessun rapporto affettivo o morale in questo affare, solo il pagamento di una prestazione d'opera che la decisione di un contabile o la preoccupazione del duca avrebbero realizzato. La Costantini lo sapeva bene, conosceva gli umori e le scelte aleatorie di Ferdinando Carlo: per questo motivo recitava il suo "personaggio" con forza. Pure, a fronte di un contratto già firmato, anche il duca doveva attendere. Nel 1702 Teresa comunicò che avrebbe potuto recarsi a Casale solo in primavera, soprattutto dopo che

li detti eccellentissimi Vendramin hanno fatto lo sborso di cinquecento e cinquanta ducati per ricuperare il nostro convoglio, [...] violenza cagionata dal poco utile ricavato nella città di Genova e di Lucca. [...] Per me non trovo forme con cui possa disimpegnarmi dagli Eccellentissimi Vendramin per due riflessi: il primo per aver essi sin da questa quadragesima passata, obbligata con scrittura la compagnia, e il secondo per aver fatto il sborso predetto di tanta conseguenza. (Ibidem)<sup>14</sup>

**3.** Nel 1702 Alvise Vendramin aveva scritturato un'altra indiscussa protagonista delle scene del tempo, Angela Paghetti, per recitare 'a vicenda' con Teresa Costantini, che così scriveva all'emissario gonzaghesco:

Il personaggio ricercato dall'Eccellentissimo Vendramin è la signora Paghetti, e perché finora stava dubbiosa la di lei venuta, per tale motivo io non l'ho

<sup>13</sup> Lettera di Teresa Corona Costantini a ignoto, Venezia, 7 ottobre 1702, cc. n.n. (largamente inedita, frammento in Selfridge-Field, 1998, p. 232).

<sup>14</sup> Lettera di Teresa Corona Costantini a ignoto, Venezia, 8 ottobre 1702, c. n.n.

dichiarata nell'altra lettera; in questo ordine essa è comparsa e dovrà recitare nel di lui teatro a vicenda con la mia persona. Ed ora che tengo tale sicurezza, non tralascio di notificarli il mio contento nell'unione di tale meritevole comica, e per cui l'eccellentissimo Vendramin ha avuto tanto genio di conseguirla. Essa dunque è venuta a vicenda, ma perché la truppa è di già formata, ha convenuto alla detta signora portarsi a Venezia senza il di lei consorte, difficoltà che è stata l'unica da superarsi. (Ibidem)<sup>15</sup>

Esponente di una celebre famiglia d'Arte perché figlia della primadonna modenese Marzia Narici (Flaminia) e del napoletano Giuseppe Fiala (Capitano Sbranaleoni), la signora Angela nel 1686 figurava fra gli attori del duca di Mantova ospiti della compagnia ducale estense, beneficiaria del donativo di Francesco II<sup>16</sup>. Successivamente aveva ricoperto il ruolo di seconda donna nella *troupe* diretta da Agata Caterina Vitaliani Calderoni (Flaminia), capocomica di carriera internazionale<sup>17</sup>. Angela abitava a Bologna insieme a Giovanni Battista Paghetti (Dottore) e almeno otto figli<sup>18</sup>. Accettava il contratto veneziano da sola per assicurarsi uno stipendio e un protettore, dal momento che suo marito era stato recente oggetto di maldicenze che lo avevano screditato agli occhi del nobiluomo bolognese conte Isolani. Angela temeva una pena severa, come quando, trent'anni prima, fu segregata in un convento perché il consorte era stato sorpreso con lettere compromettenti (Cirani, 2004, p. 65):

<sup>15</sup> Lettera di Teresa Corona Costantini a ignoto (Carlo Maria Vialardi?), Venezia, 7 ottobre 1702, cc. n.n.

<sup>16</sup> ASMo, ASE, Archivio per materie, *Spettacoli pubblici*, b. 8/A, ordine di pagamento di Francesco II d'Este, 16 marzo 1686, s.n.

<sup>17</sup> Cfr. Ibidem, nota della compagnia, s.d. e s.n.

<sup>18</sup> Giovanni Battista (Dottore), elogiato per non essere attore ignorante (Riccoboni, 1731, pp. 73–74 e Rasi, 1897–1905, II, pp. 203–204) ebbe Pietro (Dottore, poi Pantalone) scritturato nella *troupe* di Giuseppe Tortoriti (Pascarello), di cui sposò una figlia, alla *foire* di Parigi (1710–1714) e alla *Comédie Italienne* (1720–1732). Ferdinando Carlo lavorò con la madre nel ruolo di zanni. Giustina Francesca (Flaminia) fu dal 1713 nella compagnia «de los Trufaldines» col marito Domenico (Truffaldino) e il figlio Filippo Bononcini (Capitano Spagnolo), che divenne responsabile dei costumi delle opere italiane nella Real Tapiceria (*Mémoire sur le Rétablissement*, I, 1729, p. XX; Fuchs, 1976, pp. 19 e 162; Torriente, 2004, p. 788 e Morales, 2007, pp. 175 e 207). Una Margherita recitava probabilmente nel 1734 in Italia (Domenech Rico, 2007, p. 148).

[...] la malignità di un suo avversario farlo decadere con indegni e falsi rapporti e con azzardo di farlo incorrere in qualche pericolo. Cotesto temerario maliziosamente ha fatto comparire il detto mio marito per un uomo non conoscitore della stima di un sì degno soggetto, e capace di quelle azioni di cui egli forse ha per proprio costume di maligno livore. In ciò s'estende la grazia, che in virtù della di lei autorevole protezione spero d'ottenere, e con tutta la dovuta rassegnazione de miei umilissimi rispetti, per sempre mi protesto, di Vostra Signoria Illustrissima, umilissima e devotissima serva, Angela Paghetti comica. (ASMn, AG, E. XLV. 3, b. 1584)<sup>19</sup>

Nel 1704 Angela dirigeva una compagnia accanto al Paghetti e al figlio Ferdinando Carlo nel ruolo di terzo amoroso. Pacata e più affidabile dell'imprevedibile Diana, la primadonna aveva stabilito con anticipo la programmazione in modo da assicurarsi gli attori migliori, aveva pianificato la *tournee* con calma, organizzando recite anche nelle tappe intermedie del viaggio<sup>20</sup>. Ma dopo lo smantellamento delle postazioni nel mantovano per spostare la guerra in Piemonte, di fatto i Francesi reggevano le sorti del ducato. Regnavano fame e disperazione e Angela, in buoni contatti col nord, firmò contratti per andare a recitare a Udine dopo Pasqua e a Brescia durante l'estate (Selfridge-Field, 1998, p. 239).

4. Nel febbraio 1704 l'impresario Vendramin aveva rinnovato il contratto a Colomba Coppa detta Aurelia, la cui *troupe* nel marzo venne richiesta al duca anche da Giovan Carlo Grimani per il San Samuele<sup>21</sup>. Aurelia risiedeva da molti anni a Ferrara, dove aveva preso in affitto

<sup>19</sup> Lettera di Angela Paghetti a ignoto, Venezia, 9 dicembre 1702, c.n.n.

<sup>20</sup> Cfr. «Angela Paghetti, prima donna, Camilla Bissoni, seconda donna, Rosa Nobili, serva, Leandro Possi, primo moroso, Santo Nobili, secondo moroso, Carlo Paghetti, terzo moroso, Gio[vanni] Gagi Pantalone, Dottor Paghetti, Stiuono primo zanni, Gradelino o sia Carlo Rusca secondo zanni» (ASMn, AG, E. XXXI. 3, b. 1277, compagnia di Angela Paghetti, <1704?>, c. n.n.).

<sup>21</sup> «Aggiongo inoltre le mie rispettosissime istanze che volendosi V. A. S. servire d'essa compagnia in Carnevale si compiaccia in tal caso concedermi la compagnia di Diana [...]» ASMn, AG, E. XLV. 3, b. 1585, lettera di Giovan Carlo Grimani a Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers, Venezia, 15 marzo 1704, cc. n.n.

quattro camerette di proprietà del duca di Modena<sup>22</sup>. Scritturata nel ruolo di seconda donna nella compagnia delle sorelle Antonia e Angiola Isola (Lavinia e Leonora) sotto il patrocinio di Francesco II d'Este<sup>23</sup>, nel 1702 era passata sotto l'egida di Ferdinando Carlo col marito Giuseppe detto Virginio (poi Trinella) e il figlio Antonio. Recitava in una prima parte probabilmente "a vicenda" con Isabella Costantini Servilli detta Eularia<sup>24</sup>, «comica virtuosissima del Serenissimo di Mantova, in rappresentare in Bologna le metamorfosi di Eularia, finta lacchè francese, dama spagnola, soldato tedesco, e cingara egittia, con spacchi di spadone, alabardino, due spade, scherma nell'Accademia degli esercizi militari, e con quattro suoi balletti diversi»<sup>25</sup>. La fama di Eularia si evince dal suo contratto veneziano di settecento ducati anziché gli abituali cinquecento<sup>26</sup>. Potrebbe essere lei, sorella di Giovanni Battista Costantini, che recitò "a vicenda" anche con la cognata Teresa detta Diana e che, insieme al marito Francesco Servilli detto Odoardo, fu protagonista degli spettacoli mantovani nell'autunno 1701 e nell'estate 1702 (Cirani, 2004, pp. 209–210).

Nell'aprile 1704, quando Ferdinando Carlo era a Parigi per concordare nuove nozze con Luigi XIV dopo la morte della moglie Anna Isabella, la compagnia di Colomba Coppa detta Aurelia si trovava a Milano. Dopo un viaggio accidentato e la fredda accoglienza dell'impresario Antonio Piantanida, la capocomica si era ripromessa di non mettere più piede in quel teatro e ne scriveva al duca. L'offerta del Grimani a Venezia arrivava a proposito. Tuttavia l'amministratore del San Samuele, Nane Piccolo, aveva proposto un contratto con paga ridotta di un quarto e metà della cifra in regalo. In più non era previsto alcun anticipo. Ricor-

---

<sup>22</sup> Cfr. ASMo, ASE, b. unica Comici, fasc. *Coppa Giuseppe detto Virginio artista comico 1689–1692*, supplica di Giuseppe e Colomba Coppa a Francesco II d'Este, Ferrara, 27 aprile 1691, c. n.n.

<sup>23</sup> Ibidem, nota della prima compagnia de' comici, s.l. e s.d., c.n.n.

<sup>24</sup> Cfr. ASMn, AG, E. XLV. 3, b. 1584, lettera di Teresa Corona Costantini a ignoto, Venezia, 7 ottobre 1702, cc. n.n.

<sup>25</sup> Dedicata al sonetto anonimo di lode *Questa è la saggia Eularia e questa è quella*, trascritti in Rasi, 1897–1905, III, p. 533.

<sup>26</sup> Accordi del 1 marzo 1705 riprodotti in Alberti, 1987, p. 147.

dando che due anni prima Diana aveva ricevuto i suoi cinquanta ungarì pur avendo recitato solo mezza stagione, Aurelia paventava la chiusura della compagnia e così spiegava al duca:

Il punto è questo, Serenissimo Padrone, e V. A. S. comandi o servire all'Excellentissimo Vendramin sì benemerito verso i servitori di V. A. S. con esborsi grandi, anticipati, interi, con mantenimento di cassetta, con alloggi nobilissimi, con provvigioni di piazze, avendo già procurato l'assenso dagli eccellentissimi rettori di Brescia e Bergamo per una compagnia che resterà da V. A. S. destinata in San Luca; ovvero a Nane Piccolo, che ci ha riconosciuti con le sopradette maniere, che vuol pareggiar le condizioni proposte da V. A. S., che non vuol soccorrerci di presente, che non vuol mantenerci l'utile della cassetta. V. A. S. vede gl'utili d'un partito, i pregiudizi dell'altro, noi siamo suoi servitori che sempre abbiamo avuto ogni nostro essere dalla protezione di V. A. S. quale in questa congiuntura è pregata di carità e alla quale bacciamo la veste [...]. (ASMn, AG, E. XLV. 3, b. 1585)<sup>27</sup>

La compagnia venne messa sotto contratto per il San Luca con anticipo pagato e il solito compenso<sup>28</sup>, mentre Aurelia avrebbe avuto un aumento di paga da seicento a novecento quattro ducati<sup>29</sup>. La capocomico accettò di buon grado i numerosi regali di Ferdinando Carlo – bicchieri, cinque pettini e gioielli<sup>30</sup> – ma a metà marzo fece sapere che non avrebbe più recitato perché le spettavano altri duecento ducati<sup>31</sup>, e che per l'anno successivo si sarebbe spostata a Padova oltre che in Laguna<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> Lettera di Colomba Coppa, Giovanna Benozzi Sassi e Giovan Battista Sassi a Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers, Venezia, 22 marzo 1704, c. n.n.

<sup>28</sup> Ivi, copialettera dell'impegnativa di scrittura teatrale di Alvise Vendramin per la compagnia di Colomba Coppa, Venezia, 20 febbraio 1704, c. n.n.

<sup>29</sup> Cfr. ivi, lettera di Francesco e Alvise Vendramin a ignoto, Venezia, s.d. (marzo 1704?), cc. n.n.

<sup>30</sup> ASMn, AG, E. XLV. 3, b. 1587, lettera di Colomba Coppa a ignoto, Venezia, 7 febbraio 1705, c. n.n.

<sup>31</sup> Cfr. ASMn, AG, E. XLV. 3, b. 1586, lettera di Colomba Coppa a ignoto, Venezia, 14 marzo 1705, c. n.n.; ivi, lettera di Giovan Carlo Grimani a ignoto, Venezia, 24 marzo 1705, c. n.n.

<sup>32</sup> Cfr. ivi, lettera di Pietro Rubinati a ignoto, Venezia, 28 marzo 1705, c. n.n. e lettera di Colomba Coppa a ignoto, Venezia 7 aprile 1705, c. n.n.

Nel dicembre 1705 Ferdinando Carlo promise all'impresario Vendramin che «per l'autunno e Carnevale dell'anno prossimo venturo procurerò di darle una delle migliori mie compagnie dei comici sapendo quanto sia loro di profitto cotesto suo teatro»<sup>33</sup>. Nonostante la situazione politica irrimediabilmente compromessa, nel 1706 il Gonzaga-Nevers – pieno di debiti, ma per nulla rovinato<sup>34</sup> – dava incarico all'architetto Ferdinando Galli Bibbiena di costruire un nuovo teatro ducale a Mantova (Amadei, 1973, p. 76).

5. Gli ultimi anni di Ferdinando Carlo, condannato per fellonia, segnano anche la fine delle sue splendide compagnie. Un mese dopo la battaglia di Torino, a Teresa Costantini non era rimasta che «la truppa più disgraziata del mondo» e il conte Muzio Francesco Cremona, residente mantovano, minacciava seri provvedimenti. Era anche in conseguenza delle sue bizze che la capocomica aveva perso cinque «personaggi», passati alla *troupe* concorrente. A eccezione del primo e del secondo amoroso (Girolamo Ferrari detto Silvio e Giuseppe Monti detto Odoardo), Diana aveva dovuto ripiegare su attori improvvisati: il suggeritore nel ruolo del Dottore, due fratelli musicisti come primo zanni e terzo amoroso, la moglie di quest'ultimo a fare la servetta; secondo zanni Giuseppe Roffi, cantimbanco sul mercato di Reggio.

Questi sono cinque personaggi acquistati da me nelle mie infelicità a costo della mia miserabile borsa vestiti, et alimentati per procacciarle la fortuna, e che attualmente mi vanno debitori di bona somma di denaro, sì anche di due sopradetti che se ne andarono in Bologna. [...] stante dunque li sopradetti sincerissimi punti e significati all'A.V.S., mi permetta la di lei clemenza che possa supplicarla a riflettere esser verso di me troppo rigoroso il predetto signor Conte Cremona nel minacciarmi la disgrazia dell'A.V.S. quando io in conto alcuno non ho mancato e sono pronta a obbedire interamente a quanto l'A.V.S. vorrà obbligarmi, mentre io ho adempito a quello che l'Ec-

---

<sup>33</sup> ASVe, *Inquisitori di Stato. Case da Gioco Teatri*, b. 914, fasc. *Teatro S. Lucca*, copia coeva del biglietto di Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers a Alvise Vendramin, Casale, 23 dicembre 1704 (more veneto), c. n.n.

<sup>34</sup> Cfr. i beni inventariati alla morte del duca (contanti, gioielli e pietre preziose, 299 cavalli, quadreria di circa novecento pezzi) in Malacarne, 2009, pp. 301–303.

cellentissimo Grimani mi scrisse, tanto più che realmente li predetti cinque personaggi spontaneamente andiedero ad unirsi otto giorni prima della mia partenza da Bergamo, con la detta Paghetti, e porsi (?) per recitare in Crema nonostante che mi dichiarassi che bisogna attendere le dichiarazioni della volontà di V. A. S. [...] et se non credessi che riuscisse troppo temerario la mia esposizione direi a V. A. S. che in oggi sono con un corpo di compagni che esigono dalla città di Venezia tanto compatimento che in quattro recite che abbiamo fatto abbiamo avuto (non per le qualità mie) ma per ciaschedun altro di compagni tanta fortuna che il teatro di S. Luca ha invidiato interamente il concorso che abbiamo avuto. (ASMn, AG, E. XLV. 3, b. 1586)<sup>35</sup>

Nell'inverno 1707 Ferdinando Carlo si ritirò a Venezia, mentre la moglie Susanna Enrichetta di Lorena partì definitivamente per la Francia. Nel marzo, dopo l'occupazione austriaca di Mantova, i musicisti del duca furono esortati dall'imperatore a dare le dimissioni (Selfridge-Field, 1998, pp. 242–243). Anche Carlo Maria Vialardi, fedelissimo del Gonzaga, si mise a disposizione dell'amministrazione asburgica. La scomparsa di Ferdinando Carlo come mecenate di cantanti e di attori rese necessaria la riorganizzazione della vita teatrale. Angela Paghetti, ormai avanti con gli anni, probabilmente pensò al ritiro. Colomba Coppa non si sganciò dal patrocinio mantovano: nel marzo 1707 le fu rinnovato il contratto<sup>36</sup>, ma già in aprile scrisse che non era stata pagata e aveva fame<sup>37</sup>. Teresa Costantini tornò a firmarsi «comica del duca di Parma» e a Milano, «per guadagnarli una gran protezione»<sup>38</sup>, dedicò al comandante dell'armata imperiale e cavaliere del Toson d'Oro, conte Wirrico di Daun, l'edizione a stampa de *La casta Penelope* di cui era applaudita protagonista. L'autore Pietro Pariati le aveva cucito addosso un ruolo assai patetico, il simbolo per antonomasia della costanza e della fedeltà.

<sup>35</sup> Lettera di Teresa Corona Costantini a Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers, Venezia, 16 ottobre 1706, cc. n.n.

<sup>36</sup> Andrea, Francesco e Alvise Vendramin, contratto di scrittura teatrale, Venezia, 24 marzo 1707 in Alberti, 1987, p. 145.

<sup>37</sup> Lettera di Colomba Coppa a ignoto, Venezia, 2 aprile 1707, citata in Selfridge-Field, 1998, p. 243.

<sup>38</sup> Dedicazione di Teresa Costantini in Pariati, 1707, s.n.

## Lista delle abbreviazioni bibliografiche:

- AG – Archivio Gonzaga  
ASE – Archivio Segreto Estense  
ASMn – Archivio di Stato di Mantova  
ASMo – Archivio di Stato di Modena  
ASVe – Archivio di Stato di Venezia

## BIBLIOGRAFIA

- Alberti, C. (1987). Il ritorno dei Comici. Vicende del Teatro Vendramin di San Luca (1700–1733). *Biblioteca Teatrale*, 5–6, 13–187.
- Alberti, C. (1990). *La scena veneziana nell'età di Goldoni*. Roma: Bulzoni.
- Amadei, G. (1973). *I centocinquant'anni del Sociale nella storia dei teatri di Mantova*. Mantova: Citem.
- Bartoli, F. (1781–1782). *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL. Fino a' giorni presenti*, 2 voll. Padova: Conzatti (online a cura di G. Sparacello, «Les savoirs des acteurs italiens», 2010. Retrieved from [www.iremuscns.fr](http://www.iremuscns.fr)).
- Benzoni, G. (1996). Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers. In *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. 46, pp. 283–284). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Besutti, P. (1989). *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga ultimo duca di Mantova. Musicisti, cantanti e teatro d'opera tra il 1665 e il 1707*. Mantova: Arcari.
- Bianchi, A. (2012). *Al servizio del principe. Diplomazia e corte nel ducato di Mantova 1665–1708*. Milano: Unicopli.
- Borrelli, A. (2002). Vincenzo Grimani. In *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. 59, pp. 668–562). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Carpeggiani, P. (2005). Spazi teatrali nel Palazzo Ducale di Mantova. In N. Zuccoli (Ed.), *Teatri storici nel territorio mantovano. Forme, significato, funzioni* (pp. 37–60). Mantova: Arcari.
- Cirani, P. (2004). *Comici, musicisti di teatro alla corte di Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers*. Mantova: Casa del Mantegna.

- Domenech Rico, F. (2007). *Los Trufaldines y el teatro de Los Caños de Peral. La Commedia dell'Arte en la España de Felipe V*. Madrid: Fundamentos.
- Fantini D'Onofrio, F. (1988). Le fonti e la storia. La guerra di successione spagnola a Mantova attraverso la corrispondenza ai Gonzaga da Mantova e Paesi. In C. Belfanti, F. Fantini D'Onofrio & D. Ferrari (Eds.), *Guerre Stati e Città. Mantova e l'Italia padana dal sec. XIII al XIX* (pp. 427–466). Mantova: Arcari.
- Fochessati, G. (1930). *I Gonzaga di Mantova e l'ultimo duca*. Milano: Ceschina.
- Fuchs, M. (1976). *La vie théâtrale en province au XVIIIe siècle. Lexique des troupes de comédiens au XVIIIe siècle*. Genève: Slatkine Reprints.
- Maffi, D. (2010). *La cittadella in armi. Esercito, società e finanza nella Lombardia di Carlo II 1660–1700*. Milano: Angeli.
- Malacarne, G. (2008). *I Gonzaga di Mantova: una stirpe per una capitale europea*, vol. 5. Modena: Il bulino.
- Mancini, F., Muraro, M.T., & Povoledo, E. (Eds.). (1995). *I teatri del Veneto*, t. 1: *I teatri di Venezia. Teatri effimeri e nobili imprenditori*. Venezia: Regione del Veneto-Giunta Regionale-Corbo e Fiore.
- Mémoire sur le Rétablissement des Comédiens Italiens à Paris (1729)*. In *Nouveau Théâtre Italien, ou recueil général des Comédies représentées par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi. Augmentée des Pièces nouvelles, des Arguments de plusieurs autres qui n'ont point été imprimées, et d'un Catalogue de toutes les Comédies représentées depuis le rétablissement des Comédiens Italiens*, vol. 1. Paris: Briasson.
- Morales, N. (2007). *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle: Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700–1746)*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Morinello, C. (1956). *Costantini*. In *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. 3 (coll. 1568–1569). Roma: Le Maschere.
- Muratori, L.A. (1827). *Annali d'Italia dal principio dell'età volgare sino all'anno MDCCXLIX, compilati da L. A. Muratori e continuati sino all'anno 1827*, vol. 27. Firenze: Marchini.
- Pariati, P. (1707). *La casta Penelope*. Milano: Ghisolfi.
- Rasi, L. (1897–1905). *I Comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, 3 voll. Firenze: Lumachi.
- Ricci, C. (1888). *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*. Bologna: Monti (rist. anast. 1965. Bologna: Forni).

- Riccoboni, L. (1731). *Histoire du Théâtre Italien depuis la décadence de la comédie latine; avec des Extraits, et Examens critiques de plusieurs tragédies, et comédies italiennes, auxquels on a joint une explication des figures, avec une Lettre de M. Rousseau, et la Réponse de l'Auteur*, 2 voll. Paris: Cailleau.
- Selfridge-Field, E. (1985). *Pallade Veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650–1750*. Venezia: Fondazione Levi.
- Selfridge-Field, E. (1998). «La Guerra de' comici»: mantuan comedy and venetian opera in ca. 1700. *Recercare*, X, 208–248.
- Torrione, M. (2004). «Como a vuestra majestad le gustan las comedias». Felipe V y la compañía de los Trufaldines: 1703–1725. In E. Serrano (Ed.), *Felipe V y su tiempo, Congreso Internacional* (t. II, pp. 753–789). Zaragoza: Instituto Fernando El Católico.
- Zaccaria, M. (2018). Una famiglia d'Arte fra Sei e Settecento: i Costantini. *Biblioteca Teatrale*, 127–128 (parte prima), 65–80.

**Riassunto:** Il contributo presenta l'attività delle capocomiche Teresa Costantini, Angela Paghetti, Colomba Coppa al servizio di Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers, ultimo duca di Mantova e generoso mecenate. Sulla linea di studi iniziati trenta anni fa sul versante musicologico e delle recenti ricerche storiche, il saggio, condotto su fonti d'archivio, mette in evidenza le responsabilità di ordine artistico, organizzativo e gestionale delle capocomiche della Commedia dell'Arte e ricostruisce da un lato i loro rapporti con Ferdinando Carlo, gli agenti ducali e la corte gonzaghesca; dall'altro con gli impresari veneziani Grimani, con i quali il duca di Mantova aveva stabilito una duratura e generosa collaborazione.

Le donne di spettacolo, pregiudizialmente equiparate alle prostitute e beneficiarie di regali e di privilegi, erano raffigurazioni d'amore e di gloria per un principe screditato, la cui schiera di artisti fu però fra le più folte e dinamiche d'Italia. Le attrici si allontanarono progressivamente dai codici della cortigianeria e in qualità di professioniste scritturate e retribuite in denaro vantarono forte potere contrattuale e margini di autonomia; ma furono sottoposte a regole e obblighi soprattutto a Venezia, dove i proprietari dei teatri rendevano disponibili gli spazi solo alle compagnie sotto la protezione dei principi politicamente allineati con la Serenissima.

Durante gli anni della cosiddetta guerra di successione spagnola, Diana, Aurelia e le altre si mossero fra Venezia, Mantova e Casale, dove Ferdinando Carlo si era trasferito dopo il blocco di Mantova accompagnato da un variopinto corteggio di donne, musicisti e commedianti. Le disavventure teatrali si incrociarono con le manovre militari nel territorio mantovano e dietro i cambi di destinazione, di programma o di repertorio leggiamo in filigrana la storia di un ducato che aveva smarrito la propria identità e di un mercato teatrale in rapida trasformazione.

**Parole chiave:** attrice, Commedia dell'Arte, Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers, capocomica, mercato teatrale



Elisa Novi Chavarria  
Università degli Studi del Molise  
novi@unimol.it  
ORCID: 0000-0002-8531-0563

## IL TEATRO *DELLE E PER* LE MONACHE (NAPOLI, SECOLO XVIII)

### THE THEATRE *OF AND FOR* THE NUNS (NAPLES, 18<sup>TH</sup> CENTURY)

**Abstract:** Recent studies have focused on the musical environment and the theatre in female monasteries of many Italian cities between the 16<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. These art forms became famous as forms of entertainment in travel literature and in the chronicles of the time but were forbidden in the age of the Counter-Reformation. However, the theatrical performances, both in prose and in music, enjoyed enormous success and spread in male and female monasteries. As of the 17<sup>th</sup> century, if not even earlier, travellers from half of Europe arrived in Naples, attracted by the excellence of the musical and theatrical performances that they could enjoy in the monasteries of the city.

This essay aims to reconstruct the times, the modalities, and the contents of the theatrical offerings in the female monasteries of Naples at the beginning of the 18<sup>th</sup> century, all of which are still unknown today. In particular, the case of the Franciscan monastery of St Chiara will be examined. Through the patronage of Queen Maria Amalia, musical and theatrical performances played an active leading role in the configuration of a specific theatrical type and taste and increased the education of the nuns and young women who were educated in the monastery, representing and legitimising new feelings and sensibilities. The religious women found a way to talk of their feelings and concerns together; they forged relationships even with the environments outside of the monastery and especially with the Queen's court and with the courts of the aristocratic palaces of their families of origin.

**Keywords:** theatre, music, female monasteries, Naples, 18<sup>th</sup> century

## 1. UNA “BURLETTA” PER MONACHE

Nella stagione teatrale 1984/85 Roberto De Simone portò in scena con la compagnia Ente Teatro Cronaca *Le religiose alla moda*, libero adattamento in musica di una commedia in tre atti composta nel 1768 dall'avvocato napoletano Gioacchino Dandolfo, già nota per l'attenzione che vi aveva riposto Benedetto Croce. Questi, nel 1898, ne aveva pubblicato, infatti, la trascrizione di alcuni brani dal manoscritto originale, conosciuto in diverse copie<sup>1</sup>. La sceneggiatura di De Simone si avvaleva, invece, della trascrizione integrale fornita da Franco Carmelo Greco (Scognamiglio, 2007, p. 111).

Lo spettacolo rimase in cartellone a Napoli per diverso tempo. Nell'ottobre del 2009, e di nuovo a giugno 2015, la commedia è stata riportata in scena, nel teatro van Westerhout di Mola di Bari, dal regista Paolo Panaro, anche stavolta con notevole successo di pubblico, come riportato dalla stampa non solo locale<sup>2</sup>.

La trama della commedia – scriveva Croce – si basa sulle gelosie e insofferenze reciproche delle religiose di uno dei tanti monasteri napoletani dell'epoca che gareggiavano tra loro per conquistarsi la predilezione del padre confessore con piccoli doni e velate compiacenze, tra le vicendevoli insinuazioni di maldicenze e malattie immaginarie, scrupoli esasperati e l'accondiscendenza di quanti, dentro e fuori le mura del convento, entravano in relazione con loro. In alcune scene la commedia scandaglia anche l'universo emozionale delle converse, maltrattate dalle monache coriste, quasi sempre di estrazione aristocratica, che in virtù dei loro privilegi di nascita e lo *status* gerarchico di cui godevano nel monastero relegavano le loro più umili consorelle ai lavori domestici più pesanti, costringendole a pulizie meticolose, e “inutili” secondo l'autore, a fare e disfare letti secondo complicate geometrie o a recapita-

---

<sup>1</sup> Croce ripubblicò il suo scritto nel 1954 (vol. III, pp. 69–73). Esso ora si legge nella nuova edizione 1992, pp. 219 sgg.

<sup>2</sup> <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/10/03/le-religiose-alla-moda-panaro-al-van.html>; <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/06/25/panaro-porta-in-scena-religiose-alla-modaBari10.html> [data di consultazione: 24 ottobre 2018].

re dolci da loro confezionati e bigliettini in giro per la città anche sotto le più avverse condizioni meteorologiche. In breve, un ritratto ironico ed impietoso di quel mondo rappresentato dal Settecento monastico femminile biasimato contemporaneamente, per altri versi, dal pensiero di riformatori e anticurialisti napoletani, e non solo napoletani, che ne ravvisavano il coacervo di interessi privati e vessazioni familiari nei confronti delle donne, oltre che l'oneroso storno di importanti risorse economiche, rappresentato dal fenomeno delle doti monastiche e della manomorta ecclesiastica, verso obiettivi del tutto improduttivi<sup>3</sup>.

Sia nell'allestimento di *De Simone*, che in quello di *Panaro*, i ruoli delle religiose sono stati affidati ad attori uomini in abiti femminili, secondo una consuetudine invalsa al tempo in cui la commedia fu scritta, ma biasimata da molti tra gli stessi religiosi, per «essere – come scrisse, per esempio, il gesuita Cesare Calino nel 1717 – uno spettacolo assai più abominevole vedere un sacerdote coprire la cherica sacerdotale con un cimiero donnesco e farsi vedere in teatro a numero grande di spettatori con busto e sottano» (vol. I, p. 511)<sup>4</sup>.

Sul profilo di *Gioacchino Dandolfo* (1724–1792), l'autore della commedia in questione, originario di *Conca dei Marini*, una piccola località marittima vicino ad *Amalfi*, compositore di commedie sia interamente scritte, sia di soggetti a canovaccio, sulla sua ampia produzione di testi per il teatro per lo più fondata sulla pratica della “commistione tra diletterantismo e professionismo”, ha scritto un saggio chiarificatore, a mio avviso, dal punto di vista filologico *Ettore Stizzo* a cui mi sento senz'altro di rinviare. Il magistero letterario e teatrale, per molti versi anche innovatore, del *Dandolfo* – egli ha notato – si concentra tutto nel settimo decennio del Settecento. Non è stato possibile ricostruire nel dettaglio il suo *entourage* o la rete dei suoi possibili committenti, né la cronologia delle composizioni, dei debutti teatrali o della pubblicazione delle sue opere. Grazie a notizie indirette, desunte per lo più da crona-

---

<sup>3</sup> Un vero e proprio atto di accusa del giurisdizionalismo napoletano nei confronti dell'intero sistema di accesso ai monasteri fu raccolto da *Vargas Machuca*, 1745. I termini del dibattito sono stati analizzati da *Campanelli*, 2012, pp. 25–44.

<sup>4</sup> Sul disciplinamento delle donne nel teatro si rinvia a *Majorana*, 1996.

che e *Avvisi*, sappiamo però che altre sue opere furono rappresentate nel convento dei padri Celestini di S. Pietro a Maiella, godendo di ripetute presenze sulle scene e ampio successo (Stizzo, 2001).

La commedia *Le religiose alla moda* certamente fu scritta per essere rappresentata in un monastero femminile, come si evince dal sottotitolo del manoscritto originario, che recita appunto: *Burletta per monache*. Non sappiamo per quale monastero il Dandolfo l'avesse scritta, né dove fu rappresentata. Le diverse stesure con cui il testo è sopraggiunto fino a noi – Stizzo ne ha contate ben dieci – ci inducono in ogni caso a ritenere che essa dovette andare più volte in scena anche nel corso del secolo XVIII. Sappiamo per certo, d'altronde, che spettacoli teatrali, sia in prosa che soprattutto in musica, avevano una enorme fortuna e diffusione nei monasteri maschili e femminili napoletani, e non da allora<sup>5</sup>.

## 2. MUSICA E TEATRO IN MONASTERO: UN' ANTICA CONSUETUDINE

Sin dal secolo XVII, se non da addirittura prima, Napoli aveva richiamato viaggiatori provenienti da mezza Europa anche in virtù della eccellenza delle esecuzioni canore e musicali di cui era possibile fruire nelle chiese dei monasteri femminili della città. Canto e teatro delle religiose erano offerti e fruiti dalla città e dai viaggiatori stranieri in visita in ripetuti momenti del calendario liturgico. Era usanza in molti monasteri, in occasione delle festività dei santi o delle cerimonie per la vestizione delle novizie, mettere in scena, infatti, delle sacre rappresentazioni, concerti polifonici o melodrammi musicali in cui le monache potevano fare sfoggio di virtuosismi canori e delle loro abilità musicali (Fiore, 2015). Vi eccellevano, nel Seicento, particolarmente le monache di S. Maria Donnalbina, come quella suor Isabella de Ligo, dalla cui cella, nel 1618, l'arcivescovo Carafa sequestrò spartiti e strumenti musicali. Di molti di questi testi e brani musicali le monache erano spesso autrici e committenti, come per *La regina Ester*, un'opera in musica di Giaco-

---

<sup>5</sup> Il teatro dei santi e della devozione, che aveva nei conventi il suo scenario privilegiato, contò a Napoli anche su un'ampia produzione letteraria. Cfr. Brindicci, 2007.

mo Badiale allestita nel convento della SS. Trinità nel 1691. Spese per musicisti, cantori e maestri di canto, quasi sempre reclutati tra i canonici della cattedrale o i maestri della Cappella maggiore del Palazzo reale, sono documentate per il secolo XVII per le comunità religiose femminili di S. Chiara, S. Maria della Provvidenza, S. Gregorio Armeno, S. Geronimo, S. Francesco dell'Osservanza e della SS. Trinità (Novi Chavarria, 2009, pp. 148–149). Per gli anni 1726–1737 disponiamo poi dei registri delle polizze bancarie reperite nei giornali di cassa dell'Archivio del Banco di Napoli, edite a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, ove pure risultano diffusamente attestati i rilevanti importi destinati da numerosi monasteri napoletani alla retribuzione di musicisti, organisti, maestri di cappella e maestri di canto per le religiose (Cotticelli, Maione, 2015).

Come è noto la normativa tridentina aveva proibito tali pratiche. A Napoli, i sinodi del 1646 e del 1649 vietarono alle monache di rappresentare commedie, anche se di carattere sacro. Eppure – ed è solo un esempio – il 15 maggio 1650, il padre guardiano del monastero di S. Chiara permise alle monache di recitare, nella chiesa interna, una commedia con nove personaggi in abito secolare cui egli stesso assistette insieme a molti altri suoi confratelli (Russo, 1970, pp. 99–103). Nel 1726, i decreti del sinodo indetto dall'arcivescovo Francesco Pignatelli tornarono a vietare il canto alle monache, e in particolare il canto figurato, ma le monache mantennero ugualmente un'incisiva presenza sul palcoscenico della vita civica, cantavano e cantavano anche in canto figurato. L'abate senese Giovan Nicola Bandiera, venuto da Roma a Napoli proprio in quell'anno, nel 1726, raccontò come fosse uso in città recarsi «a sentir gli uffici a' monasteri di monache, che per la verità generalmente – egli riferiva – cantano egregiamente; è però incredibile» – aggiungeva – «la pratica e l'invito che fanno i cisisbei delle monache canterine, e la cosa si riduce a tale che si sentono i viva come alle cantatrici de' teatri» (Strazzullo, 1978, pp. 14, 45). Nel monastero di S. Chiara, di giurisdizione regia e pertanto esente dal controllo dell'autorità episcopale, in quegli anni furono allestiti concerti con finanche 80 musicisti (Fiore, 2015b). Con l'arrivo della regina Maria Amalia di Sassonia, sposa di Carlo di Borbone nel 1738, che le prese sotto la sua

personale protezione, le monache di S. Chiara avviarono anche una pregevole ristrutturazione degli spazi comuni del monastero, in primis del giardino e del chiostro, affidando la direzione dei lavori all'architetto Domenico Antonio Vaccaro. Questi realizzò, tra le altre, il magnifico chiostro di 74 colonne di forma ottagonale ricoperte da maioliche dipinte con fogliami che è a molti noto, dove secondo la coeva moda francese dei giardini la passeggiata è intervallata da numerose sedute a forma di *canapès*, anch'esse maiolicate, che restituivano alle religiose la dimensione della sociabilità aristocratica vissuta nei palazzi delle loro famiglie d'origine (Novi Chavarria, 2009, pp. 96–98)<sup>6</sup>. Uno spazio mondano trovava così posto negli ambienti della clausura e nella solennità del chiostro, dilatandosi fin quasi a ricongiungersi con l'esterno. Non è escluso che questo spazio per così dire "intermedio" tra la clausura e il mondo esterno abbia potuto ospitare allestimenti musicali, ricreazioni e altre forme di spettacolo destinate anche a un pubblico estraneo al monastero. Le fonti del tempo parlano spesso di rappresentazioni e recite aperte al pubblico, cui poterono certamente assistere le famiglie delle monache o le religiose provenienti da altri monasteri. La tradizione teatrale conventuale si alimentava di norma, infatti, attraverso i contatti fra le diverse comunità femminili, non senza attingere motivi e forme dal teatro profano grazie ai continui scambi con l'ambiente sociale e culturale del tempo. Le monache mettevano in scena testi altrui o aggiornavano canovacci di storie tradizionali, oppure scrivevano commedie originali. Si ha notizia, per esempio, che a Roma, nel 1770, le religiose scalze di S. Teresa assistettero alla recita preparata dalle educande del monastero delle Barberine della SS. Incarnazione<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Cfr. Anche Manzo, 2014; Bisogno, Comes, 2018.

<sup>7</sup> Nel *Diario* del monastero, pubblicato da Lirosi, Abbatelli, Palombo, 2016, p. 415, si legge: «A di 24 detto [1770]. Con licenza di nostro sig.re Clemente XIII felicemente regnante e de nostri superiori le religiose scalze di s. Teresa entrarono in questo giorno nel nostro monastero per sentire la recita della commedia, che si faceva dalle nostre educande, per il che circa il mezzo giorno si aprì la porta consueta ed all'Ave Maria tornate le suddette religiose al loro monastero si serrò secondo il solito».

### 3. NAPOLI NEL SETTECENTO

A Napoli, per antica consuetudine, durante il carnevale si rappresentavano drammi, oratori e commedie innanzi alle porte dei monasteri, per particolare divertimento di frati e monache. Recite aperte al pubblico venivano allestite nei conventi maschili di Monteoliveto, di S. Pietro Martire e presso la Congregazione dell'Oratorio di san Filippo Neri (Majorana, 2019). Nel monastero delle francescane di S. Chiara, dove tali pratiche pure erano consolidate da tempo, nel libro dei conti relativi al triennio 1739–1742 troviamo annotate spese straordinarie per “pietanze” offerte in occasione del «divertimento dato col permesso del sig. Cardinale protettore di ben sette operette tra spirituali e morali *alla porta*» – si legge nel documento – «(in quello spazio “intermedio” che crediamo per l'appunto di aver potuto individuare) per divertimento innocente in tutto il triennio: anzi la prima di esse ritrovata composta propriamente per noi in musica con prologo e stampa de' libretti, e l'altre tutte con intermezzi ed introduzione in musica» (Prota Giurleo, 1927, p. 66).

Sette spettacoli in tre anni, dal 1739 al 1742, quindi, realizzati presso il monastero di s. Chiara, seguiti da un banchetto più o meno sontuoso, andarono ad arricchire la fluidità dell'offerta teatrale della città di Napoli in quegli anni. Da questo punto di vista le pratiche artistiche e culturali dei monasteri femminili caratterizzarono e contribuirono a valorizzare il primato di Napoli nel teatro europeo. Esse parteciparono di quella vivacità e densità dell'offerta teatrale napoletana di luoghi, allestimenti e linguaggi per cui la città fu giustamente celebrata anche all'estero, di quel vero e proprio «dedalo teatrale partenopeo», come lo ha definito di recente Teresa Megale (2017), che finì con il legare indissolubilmente l'immagine e la percezione di Napoli a quella di «città-teatro»<sup>8</sup>. Si trattò di un'offerta scenica in prosa e in musica allestita a corte, nei teatri cosiddetti minori, nei palazzi aristocratici, negli spazi provvisori e, nel caso dei monasteri femminili, forse meno eclatante ma ugualmente incisiva nelle consuetudini e nell'immaginario collettivo. Ne segnarono la

---

<sup>8</sup> Sul variegato sistema teatrale napoletano nel Sei-Settecento si vedano gli studi di Cotticelli, Maione 1996, 2009.

presenza sul territorio urbano della capitale e del Regno di Napoli, conferendo alla vita claustrale una proiezione pubblica e al chiostro ulteriori forme di prestigio e accrescimento delle proprie risorse simboliche e materiali. In certi casi – come si è detto – le rappresentazioni in musica e in prosa date nei monasteri femminili raggiunsero tra l'altro livelli di assoluta eccellenza, al punto da costituire motivo di vanto e di gloria per tutta la città.

Sono aspetti questi che gli studi di Gabriella Zarri (Zarri, Pomata, 2005) e, rispettivamente, di Robert Kendrick, Craig Monson e Colleen Reardon, per la musica, e di Elissa Weaver, per il teatro monastico femminili hanno largamente considerato e approfondito. Monson ha fatto luce sull'ambiente musicale monastico femminile di molte città italiane tra Cinque e Settecento, su alcune monache cantanti, strumentiste e compositrici di talento i cui idiomi musicali furono in certi casi anche straordinariamente moderni, sulla professionalità delle monache organiste, per esempio, e sul numero straordinariamente alto degli organi presenti nei monasteri femminili di Ferrara e Bologna (Monson, 2010). Si deve a Kendrick la riscoperta di altre religiose che furono anche loro compositrici talentuose e le cui musiche egli ha studiato all'interno della tradizione musicale della Milano al tempo dei due cardinali Borromeo e, in altri casi, documentando le finalità spirituali delle loro composizioni, spesso declinate in una teatralità totalmente vocale (Kendrick, 1996)<sup>9</sup>. Elissa Weaver ha avuto il merito di conferire spessore documentario alla fama di cui godevano – come abbiamo visto – nella letteratura da viaggio e nella memorialistica cittadine le commedie che venivano rappresentate nei monasteri femminili. In tutta Italia, e probabilmente in tutto il mondo cattolico, le monache durante il carnevale, per la vestizione delle novizie e in altre occasioni festive allestivano commedie, drammi e opere in musica sulla base di testi già noti o che venivano composti dalle stesse religiose al duplice scopo dell'intrattenimento spirituale e dell'apprendimento, e cioè per divertire e istruire le consorelle. A differenza di altre tipologie di scrittura monastica, come la memorialistica

---

<sup>9</sup> Per la musica nei monasteri senesi si veda Reardon, 2002 e, per Venezia, Mantioni, 2017.

o la biografia spirituale che lasciavano poco spazio alle citazioni culturali, tali testi rivelano spesso una conoscenza nient' affatto superficiale della letteratura classica e umanistico-rinascimentale (Weaver 2002; 2009).

Per tornare al caso del teatro monastico napoletano, nell' alveo di una ricerca che – è bene sottolineare – resta ancora in gran parte da fare, tra i materiali scenici che dovettero essere stati allestiti nel monastero di S. Chiara prima e, in particolare, durante l' abadessato di Ippolita Carmignano (1739–1742) grazie al *matronage* della regina Maria Amalia, segnalò: *Il cielo in terra per la nascita del Redentore*, un testo pubblicato postumo in occasione della sua rappresentazione in S. Chiara nel 1738, opera di Ettore Calcolona, lo pseudonimo con cui il canonico Carlo Celano, vissuto tra il 1617 e il 1693, più noto come autore di una delle più famose guide artistiche della città di Napoli, la celeberrima *Le Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, firmò le oltre venti commedie del suo ricco repertorio di autore teatrale. Portata in scena più volte e più volte data pure alle stampe<sup>10</sup>, l' operetta veniva ora allestita per l' onesto divertimento delle religiose di S. Chiara in segno anche di celebrazione dell' operato della badessa uscente, D. Aurelia Branci. Etichettato per lo più come un adattatore di temi cervantini e traduttore dal teatro spagnolo in quello italiano (Vaiopoulos, 2003), Celano/Calcolona fu in realtà ai suoi tempi, come la critica più recente ha evidenziato, un autore di successo e tra i maggiori esponenti del teatro barocco napoletano, solito scrivere anche per il pubblico del collegio dei gesuiti, di conventi e spazi aristocratici privati. Le sue commedie furono recitate con predilezione dalle compagnie comiche e ristampate frequentemente sia a Napoli che a Roma e Venezia. Sulla sua attività di compositore teatrale pesò, però, poi il giudizio inclemente di Benedetto Croce, che lo liquidò come «scimmiettatore alla spagnuola» e imitatore di testi altrui. Gli ammiratori coevi, e tra questi evidentemente anche le “nostre” monache di S. Chiara che commissionarono la messa in scena dell' operetta nel loro monastero, ne apprezzarono piuttosto il moralismo retorico, la capacità di fare coesistere i temi più diversi e, come nel

---

<sup>10</sup> Se ne conosce almeno un altro esemplare: Calcolona, 1698.

caso del testo in questione, i riferimenti alla tradizione colta della poesia arcadica e bucolica<sup>11</sup>.

Durante il periodo di carnevale del 1738 fu rappresentato in S. Chiara anche il *Dramma sacro* di Giuseppe il Giusto, come ricreazione delle monache e delle educande che vivevano nel convento<sup>12</sup>. Sempre durante il carnevale, nel 1741, durante quindi l'abadessato della Carmignano, fu rappresentata l'opera buffa *La tavernola abentorosa*, libretto di Pietro Trinchera e musica di Carlo Cecere, violinista nel convento del Carmine maggiore di Napoli (Trinchera, 1740). L'opera, per la quale il suo autore incorse nelle maglie della censura ecclesiastica in seguito alla denuncia sportagli dall'arcivescovo Spinelli presso la segreteria dell'Ecclesiastico, era in effetti una proposta alquanto audace per un allestimento all'interno di un monastero. Vi si inscenavano, infatti, i loschi maneggi di un finto frate, tale Uzzacchio, un furbo che si faceva credere Eremita col nome di Fra' Macario per carpire elemosine e credito raggirando i più creduloni, una satira feroce, quindi, contro l'ipocrisia ammantata di devozione e la corruzione che resisteva ai margini della Chiesa, in generale, e di molte istituzioni ecclesiastiche, in particolare.

Non mi addentro nell'analisi di quest'opera e delle tormentate vicende biografiche del suo autore, sperimentatore di forme espressive anche al di fuori di schemi e convenzioni letterarie e che finì i suoi giorni suicida a causa dei debiti contratti nella sua attività di impresario teatrale. Anche in questo caso disponiamo di un'ampia letteratura sul tema cui è il caso senz'altro di rinviare<sup>13</sup>. Mi preme piuttosto sottolineare, in chiusura di queste mie note, la pluralità delle proposte teatrali messe in scena in quegli anni nei monasteri napoletani, la pluralità anche delle scelte organizzative e linguistiche, dialettali e non, che da un lato garantirono alle produzioni e alle imprese teatrali una ulteriore diversificazione dei circuiti di distribuzione e, dall'altro, offrirono al divertimento e alla istruzione delle religiose, e con loro del pubblico dei loro fami-

---

<sup>11</sup> Sul Celano come autore di teatro si vedano anche Russo, 1997, vol. I, p. 187; Marcello, 2019.

<sup>12</sup> Giuseppe il Giusto (1738). Ho tratto la notizia dal *Catalogo di commedie*, 1865, p. 14.

<sup>13</sup> Si rimanda soprattutto agli studi di Cicali, 2000a, 2000b e 2015.

liari che vi partecipavano, opportunità di confronto anche con esperienze marcatamente intellettuali e di dialogo con le punte più aggiornate del coevo teatro italiano. Vorrei sottolineare, inoltre, il ruolo che in tal senso esercitarono le monache, che come committenti di sceneggiature o come impresarie teatrali ebbero spesso un ruolo attivo e trainante nelle pratiche culturali cittadine e nella configurazione di uno specifico genere e gusto teatrali.

Spazio espressivo ed occasione per incrementare l'istruzione delle religiose e delle giovani che venivano educate nel monastero e offrire loro forme di "onesto divertimento", il teatro *delle monache e per le monache* fu anche e soprattutto il luogo in cui esse poterono rappresentare e legittimare sentimenti e nuove sensibilità. Fu uno spazio di configurazione della sociabilità aristocratica femminile, di reti di rapporti intessuti dentro e fuori il monastero, tra i monasteri e le corti, quella della Regina e le corti dei palazzi aristocratici delle famiglie di origine delle religiose, uno spazio in cui, al pari delle coeve accademie letterarie riservate ai loro nobili padri e fratelli, le religiose poterono coltivare rapporti e relazioni sociali, impreziosendole del valore aggiunto dato dalla elaborazione di più forme espressive e dalla condivisione della passione per il teatro e per la musica<sup>14</sup>. Basterà dire che il monastero di S. Chiara fu, nel Settecento, accanto ai cinque teatri cittadini, una delle sedi in cui più frequenti furono gli allestimenti scenici (Duraccio, 1998).

Ma non solo. Attraverso l'energia prorompente della ironia portata in scena nelle operette come quelle del Dandolfo o del Calcolona, le religiose poterono anche raccontarsi, fare affiorare e comunicare i propri sentimenti e inquietudini, e prendere così le opportune distanze emotive e ideologiche da quel sistema che se da un lato le vedeva recluse in convento, dall'altro apriva loro anche straordinarie opportunità di scelte e pratiche culturali. La relazione consapevole che molte di loro ebbero con il mondo del teatro e la sua capacità di trasformare e performare la realtà, e che la documentazione da me analizzata ha senz'altro messo

---

<sup>14</sup> Analoghe considerazioni riguardo l'ambiente romano ha svolto Borello, 2003, pp. 102 sgg.

in ulteriore risalto, avrebbe contribuito di lì a poco a scardinare dal di dentro quel medesimo sistema<sup>15</sup>.

## FONTI

- Calino, C. (1717). *Discorsi scritturali, e morali ad utile trattenimento delle monache*. Bologna: Ferdinando Pisarri.
- Calcolona, C. (1698). *Il cielo in terra per la nascita del Redentore. Rappresentazione sacra del Signor D. Ettore Calcolona. Consagrata all'Illustriss. ed Eccellentiss. Sig. la Signora D. Aurora Sanseverino Caetano D'Aragona*. Napoli: nella Stamperia di Carlo Troyse.
- Calcolona, C. (1738). *Il cielo in terra per la nascita del Redentore. Rappresentazione sacra del signor D. Ettore Calcolona. Da rappresentarsi per innocente divertimento dalle dame religiose del regal monistero di S. Chiara in questo anno 1738*. Napoli: nella stampa di Gennaro e Vincenzo Muzio.
- Catalogo di commedie, drammi, tragedie, rappresentazioni sacre, favole pastorali, cantate etc. e di libri riguardanti il teatro*. (1865). Napoli: A. Detken.
- Giuseppe il Giusto (1738). *Dramma sacro rappresentato nel carnevale del 1738 nel regal monastero di S. Chiara di Napoli, per divertimento di quelle dame religiose*. Napoli: A. Parrino.
- Trincherà, P. (1740?). *La Tavernola Abentorosa. Melodramma addedecata lo muto illustre signore D. Ghiennaro Finelli avvocato napoletano*. Napoli: s. t.

## BIBLIOGRAFIA

- Bisogno, S., & Comes, F. (2018). Identità di genere nell'architettura religiosa del XVIII secolo: strutture monastiche e conventuali a Napoli. In C. Passetti & L. Tufano (Eds.), *Femminile e maschile nel Settecento* (pp. 181–189). Firenze: Firenze University Press.
- Borello, B. (2003). *Trame sovrapposte. La socialità aristocratica e le reti di relazioni femminili a Roma (XVII–XVIII secolo)*. Napoli: Esi.

---

<sup>15</sup> Sulla “svolta” emozionale del teatro e delle emozioni nel Settecento si rinvia a Plebani, 2012.

- Brindicci, M. (2007). *Libri in scena. Editoria e teatro a Napoli nel secolo XVII*. Napoli: Libreria Dante & Descartes.
- Campanelli, M. (2012). *Monasteri di provincia (Capua secoli XVI–XIX)*. Milano: FrancoAngeli.
- Cicali, G. (2000a). Fonti classiche e strategie retoriche di Pietro Trinchera. *Il Castello di Elsinore*, 13/39, 5–24.
- Cicali, G. (2000b). Drammaturgia e fonti teatrali della *Moneca fauza* di Pietro Trinchera. *Arte musica spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo dell'Università di Firenze*, 1/38, 113–133.
- Cicali, G. (2015). Eduardo adattatore e “traduttore” di Trinchera. In N. De Blasi & P. Sabbatino (Eds.), *Eduardo De Filippo e il teatro del mondo* (pp. 195–206). Milano: FrancoAngeli.
- Cotticelli, F., & Maione, P. (Eds.). (1996). *Onesto divertimento ed allegria dei popoli. Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*. Milano: Ricordi.
- Cotticelli, F., & Maione, P. (Eds.). (2009). *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli: il Settecento*, 2 voll. Napoli: Edizioni Turchini.
- Cotticelli, F., & Maione, P. (2015). Spoglio delle polizze bancarie di interesse teatrale e musicale reperite nei giornali di cassa dell'Archivio del Banco di Napoli per gli anni 1726–1737. *Studi pergolesiani. Pergolesi Studies*, 9, cd-rom.
- Croce, B. (1898). Vita dei monasteri napoletani. Da una commedia inedita del Settecento. *Napoli nobilissima*, 7, 163–167.
- Croce, B. (1954). *Aneddoti di varia letteratura*. Bari: Laterza.
- Croce, B. (1992). *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, a cura di G. Galasso. Milano: Adelphi.
- Duraccio, M. (1998). Note sull'editoria teatrale napoletana nel Settecento. In A.M. Rao (Ed.), *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo* (pp. 683–696). Napoli: Liguori.
- Fiore, A. (2015). Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento (1726–1736): musica nei chiostri femminili. *Studi pergolesiani*, 9, 679–714.
- Fiore, A. (2015b). La tradizione musicale del monastero delle clarisse di Santa Chiara in Napoli. *Rivista Italiana di Musicologia*, 50, 33–60.
- Lirosi, A., Abbatelli V., & Palombo I. (Eds.). (2016). *Un monastero di famiglia. Il diario delle barberine della SS. Incarnazione (secc. XVII–XVIII)*. Roma: Viella.

- Majorana, B. (1996). Finzioni, imitazioni, azioni: donne e teatro. In G. Zarri (Ed.), *Donna disciplina creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa* (pp. 121–139). Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Majorana, B. (2019). Santi, bambini, attori. Francesco Gizzio e il teatro degli oratoriani a Napoli nel '600. *Bruniana & campanelliana*, XXV/1, 201–216.
- Mantioni, S. (2017). *Monacazioni forzate e spazi di auto-affermazione femminile. Norma e prassi nel Serenissimo Dominio di età moderna*. Roma: Gangemi.
- Manzo, E. (2014). Tra sacro e profano: metamorfosi barocche nelle architetture di Domenico Antonio Vaccaro. *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 2, 13–23.
- Marcello, E.E. (2019). De la lectura al tablado. Antonio Matina, Carlo Celano, y otros estimadores de Lope en la Nápoles virreinal. *Anuario Lope De Vega*, 25, 122–142.
- Megale, T. (2017). *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575–1656)*. Roma: Bulzoni.
- Monson, C.A. (2010). *Nuns Behaving Badly. Tales of Music, Magic, Art, and Arson in the Convents of Italy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Novi Chavarria, E. (2009). *Sacro, pubblico e privato. Donne nei secoli XV–XVIII*. Napoli: Guida.
- Plebani, T. (2012). *Un secolo di sentimenti: amori e conflitti generazionali nella Venezia del Settecento*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Prota Giurleo, U. (1927). *Nicola Logroscino “il dio dell'opera buffa”: la vita e le opere*. Napoli: Tip. Sangiovanni.
- Kendrick, R.L. (1996). *Celestial Sirens: Nuns and Their Music in Early Modern Milan*. Oxford: Calendon Press.
- Reardon, C. (2002). *Holy Concord Within Sacred Walls: Nuns and Music in Siena, 1575–1700*. Oxford: Oxford University Press.
- Russo, C. (1970). *I monasteri femminili di clausura a Napoli nel secolo XVII*. Napoli: Università di Napoli, Istituto di Storia Medioevale e Moderna.
- Russo, F. (1997). Riscoprire Carlo Celano. Proposta per una bibliografia. In V. De Gregorio (Ed.), *Bibliologia e critica dantesca: saggi dedicati a Enzo Esposito* (vol.1, pp. 187–206). Ravenna: Longo.
- Scognamiglio, G. (2007). *La scrittura che accende la scena: studi e testi teatrali da Bracco a Troisi*. Napoli: Esi.

- Stizzo, E. (2001). Un commediografo napoletano del '700: Gioacchino Dandolfo. *Critica letteraria*, 112/3, 535–550.
- Strazzullo, F. (1978). *Dietro le grate del Divino Amore. Il Settecento religioso a Napoli*. Napoli: Edizioni di Napoli Nobilissima.
- Vaiopoulos, K. (2003). *Temi cervantini a Napoli. Carlo Celano e la zingaretta*. Firenze: Alinea.
- Vargas Machuca, F. (1745). *Dissertazione intorno la riforma degli abusi introdotti ne' Munisteri delle Monache per le doti e per le spese che vogliono dalle donzelle che vestono l'abito*. Napoli.
- Weaver, E.B. (2002). *Convent Theatre in Early Modern Italy. Spiritual Fun and Learning for Women*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Weaver, E.B. (2009). *Scenes from Italian Convent Life: an Anthology of Convent Theatrical Texts and Contexts*. Ravenna: Longo.
- Zarri, G., & Pomata, G. (Eds.). (2005). *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*. Roma: Edizioni di storia e letteratura.

**Riassunto:** Studi recenti hanno fatto luce sull'ambiente musicale e sul teatro monastico femminile di molte città italiane tra Cinque e Settecento, conferendo spessore documentario alla fama di cui tali forme di spettacolo godevano nella letteratura da viaggio e nella memorialistica cittadine dell'epoca. Si trattava di pratiche culturali vietate dalla normativa post-tridentina, eppure spettacoli teatrali, sia in prosa che in musica, ebbero una enorme fortuna e diffusione nei monasteri maschili e femminili. Napoli, in particolare, sin dal secolo XVII, se non da addirittura prima, richiamò viaggiatori provenienti da mezza Europa anche in virtù della eccellenza delle esecuzioni musicali e teatrali di cui era possibile fruire nei monasteri della città. Il saggio prova a far luce su tempi, modalità e contenuti dell'offerta teatrale dei monasteri femminili napoletani agli inizi del secolo XVIII, in particolare del monastero delle francescane di S. Chiara che, grazie al *patronage* della regina Maria Amalia, pare abbia avuto un ruolo attivo e trainante nella configurazione di uno specifico genere e gusto teatrali volto a incrementare l'istruzione delle religiose e delle giovani che venivano educate nel monastero, ma anche a rappresentare e legittimare sentimenti e nuove sensibilità. Le religiose vi trovarono un modo per raccontarsi, fare affiorare e comunicare i propri sentimenti e inquietudini, attivare forme di sociabilità e di relazioni sociali dentro e fuori il monastero, tra i monasteri e le corti, quella della Regina e le corti dei palazzi aristocratici delle loro famiglie di origine.

**Parole chiave:** teatro, musica, monasteri femminili, Napoli, secolo XVIII



Jolanta Dygul  
Uniwersytet Warszawski  
j.dygul@uw.edu.pl  
ORCID: 0000-0002-9373-9327

## CATERINA BRESCIANI, *L'IRCANA FAMOSA*

### CATERINA BRESCIANI, *FAMOUS IRCANA*

**Abstract:** While writing for the Venetian stage, Carlo Goldoni adhered to the requirements of the *commedia dell'arte* theatre, and thanks to his successful cooperation with actors, he gradually introduced changes to the ossified convention. The comedian-playwright wrote many of his texts for particular performers, using their personal qualities, stage experience, interpersonal relations within the team, and even biographies. Caterina Bresciani is an actress with whom Goldoni worked for as many as 10 theatre seasons, from 1753 to 1762, yet Goldoni does not mention much about her in his memoirs. To her, he owes his greatest stage success in Venice, *La sposa persiana* (1753), and two subsequent episodes of the story of the wild slave of Ircana. The aim of this article is to analyse the new typology of a female role, created for her first female performer, as well as to examine the performative traces hidden in the texts that will allow us to recreate the Bresciani style of acting.

**Keywords:** *commedia dell'arte*, Venetian theatre, actress, role typology, Persian trilogy

Carlo Goldoni nella sua produzione teatrale si adattò alle esigenze della pratica dell'arte introducendo degli elementi innovativi che segnano in linea di massima il percorso verso l'individualizzazione realistica e psicologica dei personaggi. Molti testi goldoniani nacquero non solo per degli interpreti concreti ma vennero perfino modellati sulla loro biografia o individualità. L'autore sfruttò l'esperienza dei suoi comici attingendo a piene mani dal loro baule professionale, nonché da quello «della vita reale, psicologica e sociale» (Ferrone, 2011, p. 34), ma successivamente, preparando i testi alla stampa, cercò di cancellare le loro tracce cambiando i nomi dei personaggi<sup>1</sup>, stendendo i dialoghi oppure ripulendo le battute. Col passar del tempo anche le allusioni ai fatti biografici o alle dinamiche interpersonali della compagnia divennero illeggibili. In diverse tappe della sua attività veneziana Goldoni collaborò con i più famosi attori dell'epoca<sup>2</sup>. Si tratta di dissimili forme e durate della collaborazione, appartenenti anche alle divergenti fasi della produzione artistica del commediografo che incisero sulle *pièces* goldoniane. Grazie ai valenti comici – muniti di eccellenti doti interpretative – l'autore infranse la consueta gerarchia dei ruoli, diede le nuove tinte drammaticopatetiche ai personaggi, sperimentò alcuni elementi ed aspetti in chiave riformata. In questa sede, ci interesserà la relazione professionale più duratura tra il veneziano e la sua attrice, Caterina Bresciani, alla quale l'autore dedicò poco spazio sulle pagine dei *Mémoires* parlando di lei esplicitamente solo a proposito di tre titoli: *La sposa persiana*, *La donna sola* e *La donna stravagante*. La loro collaborazione proseguì invece per 10 stagioni dal 1753 fino al 1762 con una sessantina di opere (senza con-

<sup>1</sup> Il caso più clamoroso è quello del *Teatro comico* nel passaggio tra l'*editio princeps* Bettinelli e l'edizione della Paperini, cfr. P. Stewart, *Goldoni fra letteratura e teatro*, Olschki, Firenze, 1989, pp. 7–92, V.G. A. Tavazzi, *Carlo Goldoni dal San Samuele al Teatro comico*, Accademia University Press, Torino 2014, pp. 221–234.

<sup>2</sup> Le relazioni tra l'autore veneziano e i suoi interpreti sono oggetto di studi da molto tempo, si veda p.es. A. Gentile, *Carlo Goldoni e gli attori*, Cappelli, Trieste 1951; F. Fido, *La parola degli istrioni: Goldoni e le maschere della Commedia dell'Arte*, in Idem, *Il paradiso dei buoni compagni. Capitoli di storia letteraria veneta*, Antenore, Padova 1988, pp. 149–164; E. Di Felice, *Goldoni e gli attori: una relazione di imprescindibile reciprocità*, "Quaderns d'Italia", n. 2, 1997, pp. 47–85.

tare gli scritti occasionali, p. es. prologhi, introduzioni, ringraziamenti, ecc.). Si tratta di un corpus consistente e variegato, ma nelle nostre considerazioni ci limiteremo alla trilogia persiana<sup>3</sup>, che diede grande successo sia all'attore che alla comica, per scoprire le tracce performative della prima interprete nascoste nel testo.

Le testimonianze su Caterina Bresciani lasciateci dal commediografo nei *Mémoires* sono ambigue. Goldoni riconobbe il suo talento, l'intelligenza, laudò la sua voce sonora e la pronuncia graziosa, aggiungendo successivamente che nonostante il suo accento toscano ne *Le Baruffe chiozzotte* riuscì a parlare il veneziano. Valorizzò prima di tutto il merito della seconda donna nella *Sposa persiana*:

Devo la soddisfazione che mi procurò tale commedia alla signora Bresciani, che recitava la parte di Ircana; per lei l'avevo immaginata e lavorata [...] non è possibile rendere una passione viva e interessante con maggior forza, maggior energia, maggior verità di quanto non ne facesse apparire la signora Bresciani in quella parte di primo piano. [...] in questa fortunata commedia fece un così grande effetto, che da allora in poi non la si chiamò con altro nome se non quello di Ircana. (1993, p. 399)

Tuttavia in altri luoghi non le risparmiò delle critiche accusandola tra l'altro di invidia:

---

<sup>3</sup> Sulla trilogia persiana, si veda p.es.: S. Surchi, *La trilogia persiana*, "Paragone", 94, 1957, pp. 45–55; F. Del Beccaro, *L'esperienza esotica del Goldoni*, "Studi goldoniani", 5, 1987, pp. 62–101; G. Herry, "L'Epouse persane", "Ircana à Julfa", "Ircana à Ispahan". *La Perse de Goldoni ou le moment narcissique*, "Études sur le XVIIIe siècle. II", Strasbourg, 1982, pp. 127–259; I. Crotti, *Per un Goldoni americano*, in: *Il letterato tra miti e realtà del Nuovo mondo: Venezia, il mondo iberico e l'Italia*, a cura di Angela Caracciolo Aricò, Bulzoni, Roma 1994, pp. 169–201; K. Žaboklicki, *Le commedie "esotiche" di Carlo Goldoni: rassegna della critica novecentesca*, in *L'interpretazione goldoniana: critica e messinscena*, a cura di N. Borsellino, Roma, 1982, pp. 158–173; C. Alberti, *La favola d'Ircana, schiava "indivolata"*, in *La scena veneziana all'età di Goldoni*, Roma 1990, pp. 145–153; ma soprattutto M. Pieri, *Introduzione*, in C. Goldoni, *La sposa persiana. Ircana in Julfa, Ircana in Ispaan*, Venezia 1996, pp. 9–85.

La signora Bresciani, che era la prima donna e godeva di una stima meritata sotto ogni aspetto, non era priva di difetti. Essa era invidiosa delle compagne e non poteva soffrire che un'altra attrice venisse applaudita. Tale tratto ridicolo della signora Bresciani mi dispiaceva, mi infastidiva, e io avevo l'abitudine di punire blandamente i miei attori, quando mi procurassero qualche dispiacere. Composi una commedia in cui agiva una donna soltanto; e, con il titolo e il soggetto, volevo dire alla signora Bresciani: *Voi vorreste essere sola; eccovi accontentata*. Essa era intelligente; non si fece ingannare, e trovò la commedia di suo gradimento; vi si prestò di buona grazia e con interesse. L'attrice piacque molto e la commedia ebbe grande successo. (Ibidem, p. 504)

L'attrice forse piaceva, ma la commedia non riscosse il successo dichiarato dall'autore. Un altro difetto della comica – il suo carattere capriccioso – servì a spiegare il modesto successo de *La donna stravagante*: «la signora Bresciani, che per natura sua era un po' capricciosa, credette di vedersi rappresentata in prima persona e il suo cattivo umore diminuì il successo dell'opera» (Idem, 1993, p. 512). La Bresciani compare anche nelle tre introduzioni – di carattere promozionale – alle stagioni del Teatro San Luca scritte negli anni 1753–1755. Nella prima, la debuttante sulle scene veneziane venne presentata sotto il suo nome d'arte Clarice e con modestia, ma ben premeditata, l'autore le fece dichiarare di essere principiante: «Sono pochissimi anni, ch'io faccio un tale mestiere» (Idem, 2011, p. 87). La comica in una specie di *captatio benevolentiae* si mostra titubante di fronte all'esigente pubblico veneziano. Dopo la partenza dei Gandini per Dresda, nell'introduzione all'anno 1755, nuovamente esibisce la sua modestia dichiarando di non meritarsi l'incarico di prima donna della compagnia. Il commediografo parla della Bresciani anche in alcune prefazioni alle sue commedie. Del contrasto tra la prima e la seconda donna della compagnia accennò ne *La madre amorosa* allestita un anno dopo la stesura perché «Quella che doveva fare la parte di Madre principiò a disputare degli anni con quella che doveva rappresentare la Figlia, – spiegò Goldoni – ed io ho dovuto fare delle mutazioni nella Commedia» (Idem, 1941, p. 621). Nella prefazione a *La dalmatina* lodò la «valorosa signora Catterina Bresciani ha sostenuto con tanto spirito, e verità il carattere della dalmatina, che ha meritato l'applauso di tutti» (Idem, 2005, p. 151). Un'attrice intelligente

e valorosa, ma una donna gelosa e stravagante, ecco che cosa ricorda Goldoni dopo molti anni. Ma sono dei veri ricordi o una strategia di rimozione? Per valorizzare la propria produzione artistica nei numerosi paratesti alle proprie opere e poi nei *Mémoires* il commediografo ridusse il ruolo degli attori e li presentò non tanto come collaboratori alla pari coll'autore ma piuttosto come una delle tante pagine del "libro del mondo" da studiare per trarne dei caratteri interessanti da porre sulla scena. Già a partire dalle cosiddette *Memorie italiane* determinò la sua volontà di dare un quadro coerente alla propria riforma: «Ho intrapreso a scrivere la mia vita, niente per altro che per fare la storia del mio teatro» (Idem, 2008, p. 211), delineando il percorso dalla commedia dell'arte al teatro del drammaturgo.

Grazie alle puntuali ricerche archivistiche di Anna Scannapieco abbiamo appreso alcuni dettagli finora sconosciuti della biografia di una delle più famose attrici goldoniane. Caterina Bresciani, di casa Mazzoni, nacque «a Firenze il 16 novembre 1722, primogenita di Giuseppe Mazzoni e Maria Rosa Sersoli» (2014, p. 180). Forse grazie al marito, un sonatore di violino da cui prese il cognome Bresciani, si dedicò al teatro. Comunque, non sappiamo nulla del suo apprendistato teatrale. A Venezia apparì nel gennaio del 1753 scritturata nel ruolo della "seconda donna" nel Teatro San Luca di proprietà della famiglia Vendramin, insieme al marito ingaggiato nell'orchestra. A 31 anni iniziò la sua carriera veneziana. Dunque, aveva ragione Francesco Bartoli descrivendola «non giovinetta» (1978, p. 132) nel momento del suo debutto nella città lagunare, e non Goldoni che nei *Mémoires* puntò molto sulla differenza d'età tra la prima e la seconda donna della compagnia togliendo alcuni anni a Caterina: «una schiava di venticinque anni aveva la meglio su una sposa di cinquanta» (1993, p. 400). L'esordio veneziano della fiorentina corrispose col debutto poco fortunato di Goldoni nelle vesti di poeta comico nel teatro di San Luca. Nei *Mémoires* la colpa del fallimento l'autore la diede al palcoscenico troppo vasto e il mancato rodaggio con gli attori. Dietro queste parole laconiche si nasconde tra l'altro anche il conflitto con la prima donna, Teresa Gandini, in arte Flaminia, e suo marito, anche lui attore. Goldoni non volle assegnare alla cinquantenne i ruoli della prima comica, preferendo la più giovane Bresciani. Propose

dunque alla Gandini un ruolo secondario con rispetto del contratto dal punto di vista economico, ma l'attrice rifiutò l'offerta. Goldoni ricorse dunque a uno stratagemma per promuovere la sua favorita:

Gandini non voleva che si usurpassero le parti destinate alla di lui moglie; e avrebbe avuto ragione, se la signora Gandini non avesse avuto quasi cinquant'anni; ma, per evitare ogni discussione, scrissi per la seconda Amorosa una parte che prevaleva su quella della prima. Fui ben ricompensato per la mia fatica [...]. (Ibidem, p. 399)

*La sposa persiana* riscosse un grande successo. Nel comporla Goldoni si adeguò alle “etichette” dei comici e ricorse allo schema collaudato, ben conosciuto al pubblico: un triangolo passionale tra le due donne rivali, al quale si sovrappone un livello metateatrale, ossia il contrasto tra la prima e la seconda donna e può darsi anche l'antagonismo delle due comiche. La parte di Fatima, ossia la sposa persiana, domina nel testo. La sposa, pur appearing solamente dal secondo atto in poi, è presente in 18 scene ed ha tre monologhi di grande effetto. Ircana invece si presenta in 13 scene, e recita due monologhi meno corti rispetto alla rivale. La prima donna sostiene la parte di una futura sposa e appare nella scena terza del secondo atto, ascolta dapprima muta e coperta dal velo e, come dice la didascalia, «si va contorcendo» (Idem, 1996, p. 173). La sua smorfia esprime il sentimento mai più espresso così sinceramente dalla protagonista, la mimica evidenzia i sentimenti della donna offesa e contrasta con le sue parole ragionevoli. Essa usa sapientemente l'arte dell'astuzia, piange, lancia sguardi e perfino sviene ricordando con quel trucco la scaltra Mirandolina. La simulazione è invece estranea a Ircana che si presenta a noi sì violenta, ambiziosa e passionevole, ma anche fragile e indifesa, e in fin dei conti – sincera nei sentimenti. La sposa rientra nella tipologia del ruolo della moglie saggia, già sperimentato da Goldoni nei testi precedenti, per converso la schiava incarna una figura nuova, complessa, una donna forte ed inquieta che si ribella contro le convenzioni. In questi due caratteri femminili Goldoni sembra sfruttare le differenze stilistiche e fisiche delle sue interpreti, la prima di taglio piuttosto tradizionale, l'altra più moderna. La Gandini, «brava ed incomparabile» (Bartoli, 1978, p. 252), dominava la scena con un maestoso aspetto, in-

fatti, Zamaria nel prologo alla stagione del 1753 scherza sul contrasto di statura tra la prima donna – chiamata «boccon de donna» (Goldoni, 2011, p. 91) – e il primo uomo. La Bresciani, invece, sempre nello stesso testo promozionale definita «povera donna» tremante di fronte al pubblico veneziano, forse d'aspetto più gracile – come suppone nel suo articolo la Scannapieco, già dalla prima apparizione nella terza scena del primo atto si delinea come una donna forte, sincera ma anche fragile. In effetti, nel monologo che segue, più lungo del primo in cui la schiava circassa ci svela il suo cuore tormentato, Ircana si mostra al pubblico come un personaggio complesso: teme la concorrenza di un'altra donna perché sa che Tamas è indeciso, in più la sua triste sorte di schiavitù provoca in lei una reazione violenta e uno scatto d'ambizione. Il finale moralistico della tragicommedia mostra la sconfitta di Ircana e il trionfo della legittima consorte, ma il pubblico, attratto dalla novità di carattere della circassa, ne rimase insoddisfatto. Dopo la partenza dei Gandini per la corte di Dresda, Goldoni offrì ai veneziani il seguito della storia. Nell'*Ircana in Julfa* la schiava passa al ruolo protagonista, domina nel testo (34 scene, 3 monologhi) e da grande diva frequentemente cambia il costume: prima la vediamo nei panni maschili, poi nell'abito armeno e alla fine in quello persiano – riccamente adornata suscita l'invidia di altre donne. Ircana perde il carattere antagonista, è presentata come vittima, sì gelosa e possessiva come prima, ma rientra piuttosto nella tipologia dell'eroina perseguitata. La sua passionalità sbiadisce, manca un elemento di rivalità fra i due caratteri femminili. Infatti, la seconda parte ebbe un esito meno fortunato a teatro, ma il grande successo ritornò con la terza puntata quando di nuovo la circassa si scontra con Fatima, questa volta interpretata da Giustina Campioni. La “terza” Ircana, allestita nel 1756, è la più dinamica di tutte. La protagonista, nelle vesti dell'antagonista, diventa la moglie di Tamas, ma si agita contro tutti e non trova pace. Sempre più gelosa, aggressiva ed irrazionale, acquista inoltre un carattere molto più guerriero. E se in alcuni momenti Ircana appare vittima, è vittima di se stessa, della propria ossessione.

Poche didascalie accompagnano le apparizioni di Ircana, e quelle presenti la definiscono ironica, altera, confusa, minacciosa, irata, furiosa o sdegnata. Il suo ruolo è costruito sul contrasto con altri personaggi:

l'indeciso Tamas, la mite e razionale sposa, la vecchia Curcuma – nella seconda parte l'eunuco Bulganzar – entrambi osceni e avidi, la malvagia Zulmira e il dispotico Machmud. Di fronte ad essi Ircana appare una donna determinata, orgogliosa ma sincera, non ricorre all'arte del trucco e non sa fingere. Dal testo risulta evidente che le scene a due o a tre permettevano alla Bresciani di enfatizzare l'intensità emotiva del proprio personaggio. Le sue battute patetiche esigevano una forza espressiva drammatica, il tono e l'intensità vocale – adeguatamente al contenuto delle parole – dovevano rendere da un lato la sua determinazione e la passionalità a volte perfino violenta, dall'altro invece la paura e le sue insicurezze. Si passa dall'atteggiamento altero – molti punti esclamativi, frasi incisive («o morta, o disprezzata», «o Fatima, o io»), o perfino minaccioso (frequente il verbo «uccidere» o altri sinonimi, uso delle armi), a volte sdegnato – invocazioni («Barbaro», «Perfido», «Ingrato»), a quello impaurito («Tremo», «sudo», «fremo») oppure disperato – «Ohimè!» – sempre con intensità e grande carica affettiva. L'attrice sicuramente ricorreva con abilità alla mimica e al gesto – ampio ed espressivo per mettere in risalto le emozioni dense e violente. Ircana disdegna le lacrime, nondimeno piange nella scena amorosa della terza parte. La sua gestualità doveva esprimere il temperamento passionale («si strappa uno smaniglio», «tenta liberarsi dalle catene», «voltandosi con smania», «muovendosi furiosamente»), molte volte viene rappresentata nell'enfatico movimento di afferrare un pugnale, anche contro se stessa; nella terza puntata il suo carattere guerriero diventa ancora più forte.

Fondamentali appaiono le scene costruite sul gioco di opposti stati d'animo della protagonista. Nell'ultimo atto della *Sposa persiana* vediamo un brusco cambiamento di emozioni: Ircana prima travestita da maschio trema di paura, ma sentendosi tradita subito si lascia trasportare dal sentimento della vendetta e rivolge il pugnale contro l'amante. Quel gesto di grande pathos, quell'azione esasperata rimane in forte opposizione al razionale comportamento della sposa. Violenta nell'agire, tuttavia l'attrice seppe anche commuovere il pubblico come vittima indifesa nelle scene di persecuzione. Di grande intensità emotiva è la centrale sequenza della *Sposa persiana* quando la fiera Ircana si mostra al pubblico

legata da due eunuchi, senza il velo, scrutata da Osmano come una merce da comprare, mentre invanamente implora pietà. In un gesto di vergogna vuole coprirsi col velo per non essere vista da un estraneo, in più disperatamente tenta di liberarsi dalle catene. Si tratta di un momento cruciale, di alta tensione tragica, Ircana – la “cattiva” – ribelle, arrogante ed irrazionale si trasforma in un’eroina perseguitata. Una scena analoga ritorna nell’apertura dell’*Ircana in Julfa* segnando del resto il destino della protagonista assillata in tutta la *pièce*. Nella stessa chiave possiamo leggere il finale della *Sposa persiana* quando la schiava sospirando confusa usciva di scena lasciando la trionfante Fatima con Tamas. Lei rimane muta, tutto il suo corpo esprime il turbamento, mentre la rivale annuncia la sua vittoria.

Di forte carattere drammatico sembrano anche le scene in cui le due donne rivali si confrontano faccia a faccia. Come già accennato sopra, lo scontro tra le attrici, almeno nel primo titolo della trilogia, poteva riecheggiare la dinamica interpersonale all’interno della compagnia del teatro di San Luca. Nella *Sposa persiana* Fatima ostenta la sua modestia ed umiltà, ma difende i suoi diritti, Ircana – arrogante ed orgogliosa – sembra quasi sfidare la rivale. Goldoni abilmente sfrutta le diverse stilistiche interpretative delle sue attrici che si fronteggiano non solo a parole, ma comunicano anche a sguardi o a gesti. Ancora più forte risulta il contrasto tra le due protagoniste nell’atto secondo dell’*Ircana in Ispaan*, costruito quasi interamente su degli “a-parte”, con le rivali che si osservano attentamente e si voltano di spalle per dispetto. I patetici duetti tra Ircana e Tamas mostrano un amore tormentato e ansioso in modo tale da rendere il lieto fine della trilogia poco plausibile. Oltre agli accenti patetici e drammatici, agli atti di violenza, alle scene di gelosie e di riconciliazioni, bisogna notare anche alcune scene comiche, soprattutto nell’*Ircana in Julfa*, quando le donne armene cercano di sedurre la schiava travestita da maschio o nelle conversazioni con Vajassa, la vecchia custode – della terza puntata – sorda, con il cornetto acustico.

In tutta la trilogia, Goldoni, attingendo al collaudato materiale teatrale (scene di disperazione, di gelosia, di rimprovero, di paura, duetti amorosi, duelli, ecc.), sapientemente sperimentò le potenzialità sceniche della Bresciani. Non vi è dubbio, da seconda o da prima donna

essa appare più convincente nel suo ruolo affiancata da un personaggio contrastante che le permetteva di mettere in risalto la forte passionalità. Francesco Bartoli notò il carattere emotivo, la recitazione appassionata ed intensa, ma naturale della Bresciani «fiera, ed iraconda; e lo fece con tanto foco, e con tanta verità investissi di quell'orgoglioso carattere, che oltre l'essersi stabilita con essa la fama di celebratissima Attrice, acquistosi poi anche il Nome d'*Ircana famosa*» (1978, p. 132). Nel *Festino* (1754) vi si parla di Ircana «donna strana» e «donna indiavolata», del suo «smaniar come una bestia» (Goldoni, 2015, p. 145). Del resto, Maddama Doralice, interpretata dalla Bresciani, pare un personaggio molto affine ad Ircana, in diversi passaggi della commedia descritta da altri come una che grida, strilla, fa schiamazzo, «donna d'orgoglio piena», «superba», «infuriata», «bestiaccia», che «smania, delira, e freme». Ne *La cameriera brillante* (1754) la parte di Clarice, recitata anch'essa dall'attrice fiorentina, viene definita come «stravagante», dispettosa verso la sorella, scortese con ospiti, temeraria di fronte al padre, ostinata ed altera. La Bresciani interpretò spesso il ruolo dell'antagonista, la parte della cattiva, lo ammise nel *Ringraziamento dopo la Commedia che ha per titolo "La madre amorosa"*: «Miracolo è, ch'io sia sofferta, e che sia viva, / Mi tocca in le commedie far sempre da cattiva.» (Idem, 2011, p. 117). Tuttavia, grazie alle proprie capacità interpretative seppe assicurarsi la simpatia del pubblico.

Il ruolo di Ircana piacque all'epoca, tuttavia non si allontana molto dal tipico, ma variegato nelle sue sfumature, repertorio della seconda donna, antagonista dell'eroina. La parte acquista una raffinatezza inedita soprattutto grazie alle doti interpretative, o come precisa Siro Ferrone, «la più moderna carica nevrotica e sensuale» (2011, p. 96) della Bresciani. Sulla scia del successo l'attrice interpretò negli anni successivi altri ruoli di belle selvagge: *La peruviana* (1754), *La bella selvaggia* (1758), *La dalmatina* (1758), *La bella giorgiana* (1761), ma anche di donne inquiete, in preda alle emozioni: *La donna stravagante* (1756), *La donna sola* (1757), *La sposa sagace* (1758), *Lo spirito di contraddizione* (1758), *La donna bizzarra* (1758) sperimentando e potenziando le proprie capacità espressive. Dal 1761 con il ruolo di Barbara ne *La buona madre* iniziò una fase nuova, probabilmente più consona alla sua età,

comunque si tratta sempre di un personaggio nevrotico, «un'oscillazione di ruolo da prima amorosa e madre» (Ibidem, p. 113), ma nello stesso anno recitò ancora Giacinta nella *Trilogia della villeggiatura*. In questa parte le smanie di Ircana acquisiscono una più grande raffinatezza psicologica, una complessità psicologica maggiore e un valore realistico. Giacinta non vuole essere sottomessa all'uomo, ad un certo punto dice persino: «Non sono nata una schiava, e non voglio essere schiava» (Goldoni, 2005, p. 219). Anche Ircana si ribellava contro la schiavitù impostale per motivi economici e culturali. Giacinta, però, non ricorre ai pugni, è più riflessiva e razionale, consapevole della propria sorte. In una sua battuta nel finale delle *Avventure* possiamo scorgere un'allusione metateatrale. A leggere queste parole sembra come se l'autore e l'attrice giocassero sulla passionalità dell'interprete – alla persiana – ma ormai fuori posto:

Loda al Cielo sono sola. Posso liberamente sfogare la mia passione, e confessando la mia debolezza... Signori miei gentilissimi, qui il poeta con tutto lo sforzo della fantasia avea preparata una lunga disperazione, un combattimento d'affetti, un misto d'eroismo e di tenerezza. Ho creduto bene di ometterla per non attediarvi di più. Figuratevi qual esser potete una donna che sente gli stimoli dell'onore, ed è afflitta dalla più crudele passione. Immaginatevi sentirla a rimproverare se stessa per non aver custodito il cuore come doveva; indi a scusarsi coll'accidente, coll'occasione, e colla sua diletta villeggiatura. (Ibidem, p. 242)

Dopo le figure femminili scritte appositamente per le attrici del Teatro Sant'Angelo, la prima amorosa, Teodora Medebach, e Maddalena Marliani Raffi, vivace *soubrette*, l'autore veneziano si ispirò alla forte individualità della comica fiorentina e alle sue qualità performative per creare una figura femminile diversa da quelle precedenti, moderna e complessa, di taglio drammatico, forte ed ostinata, ma anche fragile e insicura. Si tratta di un ruolo femminile moderno che segna la cosiddetta «svolta "femminista"» (Pieri, 1996, p. 26) nella drammaturgia goldoniana.

## BIBLIOGRAFIA

- Bartoli, F. (1978). *Notizie storiche de' comici italiani*, voll. 2. Bologna: Forni.
- Ferrone, S. (2011). *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*. Venezia: Marsilio.
- Goldoni, C. (1941). *Tutte le opere*. Milano: Mondadori.
- Goldoni, C. (1993). *Memorie*. Milano: Mondadori.
- Goldoni, C. (2003). *La sposa persiana. Ircana in Julfa. Ircana in Ispaan*. Venezia: Marsilio.
- Goldoni, C. (2005). *La dalmatina*. Venezia: Marsilio.
- Goldoni, C. (2005b). *Trilogia della villeggiatura*. Venezia: Marsilio.
- Goldoni, C. (2008). *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche. III*. Venezia: Marsilio.
- Goldoni, C. (2011). *Introduzioni, Prologhi, Ringraziamenti. Prefazioni e polemiche. II*. Venezia: Marsilio.
- Goldoni, C. (2015). *Il festino*. Venezia: Marsilio.
- Pieri, M. (2003). *Introduzione*. In C. Goldoni, *La sposa persiana. Ircana in Julfa. Ircana in Ispaan* (pp. 9–85). Venezia: Marsilio.
- Scannapieco, A. (2014). “Caterina Bresciani, chi era costei?”. *Tragicommedia in tre atti con un prologo e un epilogo. Drammaturgia*, 1, 167–192.

**Riassunto:** Carlo Goldoni si adattò alle esigenze del teatro dell'arte e grazie alla collaborazione con valenti comici, muniti di eccellenti doti interpretative, introdusse dei cambiamenti nella tradizionale convenzione. L'autore scrisse molte commedie per degli attori concreti sfruttando la loro indole, l'esperienza professionale, le relazioni interpersonali all'interno della compagnia e perfino la loro biografia. Caterina Bresciani, attrice fiorentina che per 10 stagioni, dal 1753 al 1762, collaborò con Carlo Goldoni, nelle sue memorie compare poco. A lei l'autore dovette il suo più grande successo scenico, ossia *La sposa persiana* (1753) e altri due episodi della fortunata storia. L'obiettivo dell'intervento è indagare la nuova tipologia del personaggio – concepito su misura per la Bresciani – presente nella famosa trilogia dell'Ircana (*La sposa persiana, Ircana in Julfa, Ircana in Ispaan*) e cercare le tracce performative della prima interprete del ruolo sparse nel testo.

**Parole chiave:** Commedia dell'Arte, teatro veneziano, attrice, tipologia del ruolo, trilogia persiana

## How to reference this article

Korneeva, T. (2019). Il mondo alla roversa, ovvero il potere delle donne nella Russia di Elisabetta Petrovna e Caterina II. *Italica Wratislaviensia*, 10(2), 147–160.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2019.10.1.22>

Tatiana Korneeva  
Freie Universität Berlin  
[tatiana.korneeva@fu-berlin.de](mailto:tatiana.korneeva@fu-berlin.de)  
ORCID: 0000-0002-2660-1299

# IL MONDO ALLA ROVERSA, OVVERO IL POTERE DELLE DONNE NELLA RUSSIA DI ELISABETTA PETROVNA E CATERINA II

## THE WORLD TURNED TOPSY-TURVY, OR THE POWER OF WOMEN IN RUSSIA UNDER ELIZABETH PETROVNA AND CATHERINE II

**Abstract:** The essay focuses on Carlo Goldoni's musical drama *Il mondo alla roversa* put on stage in 1759 in Moscow by the company of Giovanni Battista Locatelli. In particular, it investigates the reasons why the impresario adapted this satirical and misogynist comic opera in his repertoire and the transformations that the libretto underwent to fit into the socio-political context governed by women rulers.

**Keywords:** Carlo Goldoni, Giovanni Battista Locatelli, musical drama, female rule, cultural transfer

Il topos del mondo rovesciato rappresentato nelle opere seicentesche di Giulio Cesare Croce e di Banchieri, erede di una ricca tradizione umanistico-rinascimentale, giunse a Carlo Goldoni caricato di nuova istanza di critica, come satira sociale. Così il dramma giocoso *Il mondo alla roversa o sia Le donne che comandano* di Goldoni non fu, di fatto, soltanto una parodia, ma si fece portavoce di quegli elementi di satira misogina che contestavano fortemente il crescente potere delle donne in Europa. Si trattava, ad ogni modo, di un passo in avanti rispetto alla critica molieriana delle *femmes savantes*, in quanto l'oggetto dell'opera non era tanto la pretesa erudizione femminile, quanto la contestazione dell'ascesa al potere delle donne. Ciò che viene rappresentato è una vera e propria *querelle des sexes* che stigmatizza, attraverso il riso, i nuovi modelli di donne dominanti che non esitano usare il delitto e che sottomettono gli uomini facendo loro interpretare un ruolo del tutto subordinato. Il presente contributo si occupa della trasposizione di quest'opera nella Russia di Elisabetta Petrovna e di Caterina II che rappresenta il reale scenario politico con il quale si confronta la finzione goldoniana.

Nel 1757, l'impresario e librettista Giovanni Battista Locatelli (1713–1790), attivo sulle piazze di Praga e della Germania nord-orientale, accolse l'invito dell'imperatrice Elisabetta (in carica tra il 1741 e il 1761) e si trasferì in Russia. Nel 1759, dopo i successi riscossi a San Pietroburgo, l'impresario decise di allargare la propria attività aprendo un teatro pubblico a Mosca. Gli affari nella vecchia capitale russa non si misero tuttavia altrettanto bene, e a cavallo tra il 1761 e il 1762 il teatro di Locatelli rimase quasi vuoto. Nonostante il fatto che, negli anni della sua attività nell'impero russo, Locatelli avesse contribuito in maniera rilevante al radicarsi del teatro comico nel paese, è possibile, a causa della dispersione delle fonti, dare un giudizio sugli spettacoli allestiti soltanto basandosi sull'esiguo numero dei libretti superstiti e sugli annunci comparsi sui giornali dell'epoca. Le notizie sono carenti soprattutto sul repertorio di Locatelli durante la sua attività, durata circa due anni, a Mosca, di cui sono note solo quattro opere: *La calamita de' cuori*, *Il mondo alla roversa*, *Il conte Caramella* e *Il pazzo glorioso*. Poco si sa inoltre dei rapporti dell'impresario con i rappresentanti del potere e della ricezione delle sue produzioni da parte del pubblico. La scarsità

della documentazione non impedisce tuttavia di tentare una ricostruzione delle ragioni che indussero Locatelli ad includere determinate opere nel proprio repertorio. Infatti, proprio l'estrema adattabilità dei drammi giocosi e la loro rapida trasformazione in prodotti di consumo sottoposti a modifiche di vario genere non appena usciti dalla penna del librettista, ci permette di ricavare una serie di dati sulle strategie di adattamento del libretto a un altro contesto istituzionale e politico.

Ad aiutarci a raccogliere queste informazioni è l'allestimento di Locatelli del *Il mondo alla roversa*, un dramma nato dalla collaborazione di Goldoni e Baldassare Galuppi nell'autunno del 1750. A Mosca la commedia per musica fu eseguita in occasione dell'apertura del nuovo teatro, come si legge sul frontespizio del libretto pubblicato in italiano e in russo: IL MONDO ALLA ROVERSA. | DRAMMA GIOSOSO PER MUSICA | DA RAPPRESENTARSI ALL'APERTURA DEL NUOVO TEATRO PRIVILEGGIATO | DELL' IMPERIAL CITTÀ DI MOSCA | *Nell' Carnovale dell' Anno 1759.* ОБРАЩЕННЫЙ МИРЬ | ДРАММА УВЕСИЛИТЕЛЬНАЯ | СЪ МУЗЫКОЮ, | ПРЕДСТАВЛЯЕТСЯ | ИА | ПРИВИЛЕГИРОВАНИОМЪ | ПУБЛИЧНОМЪ ИОВОМЪ ТЕАТРЪ | СТОЛИЧИАГО ГОРОДА МОСКВЫ | ВЪ 1759 ГОДУ<sup>1</sup>.

Quest'opera, rispetto agli altri libretti del Locatelli, è stata massicciamente rimaneggiata, e per questo costituisce una fonte particolarmente eloquente di informazioni sulla ricezione dei melodrammi goldoniani. Infatti, ben sette brani chiusi sono sostituiti rispetto ai quattro della *Calamita de' cuori* e rispetto alle tre arie sostituite e alle due parzialmente tagliate del *Mondo della luna*. Altri interventi compiuti sul libretto consistono nel taglio, completo o parziale, di scene e pezzi chiusi, nell'espunzione o variazione di alcuni versi e nello spostamento delle arie. Il confronto della versione moscovita con la *princeps* goldoniana da una parte, e con i testimoni allestiti dall'impresario a Praga (1754 e 1755), Lipsia (1754) e Amburgo (1754) dall'altra<sup>2</sup> ci permetterà di mostrare

<sup>1</sup> Il libretto consultato è conservato sia nella Biblioteca Nazionale di San Pietroburgo (Sign. 340/7) che nel Museo del libro presso la Biblioteca di Stato russa a Mosca (Sign. Y-8/ 59J).

<sup>2</sup> Per l'analisi dei testimoni de *Il mondo alla roversa* mi sono avvalsa del sito <http://www.variantiallopera.it> realizzato dall'Università degli Studi di Padova su progetto di Anna Laura Bellina.

in quale misura le modifiche nei recitativi e nelle arie fossero vincolate alla necessità di adattare il libretto a un diverso contesto culturale. Inoltre, dato che il dramma giocoso di Goldoni prende di mira il malfunzionamento del governo femminile, è particolarmente interessante indagare perché Locatelli decise che questo soggetto fosse adatto ad essere rappresentato in un paese in cui le donne erano effettivamente al governo. L'analisi delle trasformazioni testuali nel testimone russo può fare luce sulle ragioni che hanno spinto l'impresario a includere quest'opera nella sua offerta repertoriale, nonché sui nuovi significati che essa acquistò nel contesto moscovita.

## 1. GOLDONI IN MOSCOVIA

Prima di entrare nel vivo delle manipolazioni di vario tipo subite dal libretto nel processo di transfer culturale, è opportuno soffermarsi sul contesto storico-politico in cui Locatelli si trovò a importare l'opera. È un fatto che i drammi giocosi di Goldoni svolgessero un'indagine acuta della società veneziana, mettendo sulla scena una tipologia antropologica di personaggi che, fossero usciti dal teatro, sarebbero potuti tranquillamente essere confusi con gli abitanti della città da cui provenivano<sup>3</sup>. Questo vale anche per un'opera la cui trama si svolge sulla misteriosa isola degli Antipodi, che ospita un regno di tre donne, Tulia, Cintia e Aurora, e tre uomini, Rinaldino, Giacinto e Graziosino. Il dramma ritrae un mondo capovolto per quel che riguarda i rapporti affettivi e le gerarchie di genere, in cui gli uomini sono felici di servire le donne ad ogni loro comando facendo da camerieri e cuochi e persino lavorando a maglia, mentre le dame mostrano un atteggiamento irrispettoso e tirannico verso i loro cavalieri galanti. Goldoni prende di mira gli uomini-amorini, graziosi e frivoli, e stigmatizza la superficialità dei cicisbei veneziani. Anche la vanità delle donne e la sproporzione tra la loro brama di governare e la loro incapacità di gestire

---

<sup>3</sup> Per gli studi che hanno mutato la prospettiva critica secondo la quale i drammi giocosi di Goldoni avrebbero come fine principale solo l'intrattenimento di un pubblico disimpegnato, si veda Capaci, 2008 e Folena, 1983, p. 319.

i conflitti all'interno del loro gruppo egemonico sono oggetto di una parodia in chiave misogina, che era molto diffusa nel dramma buffo settecentesco. Se le situazioni narrative dipingono il malfunzionamento del governo muliebre, il vero contenuto dell'opera riguarda il dissidio tra i sessi e i diritti politici delle donne, enunciati con chiarezza grazie alla licenza carnevalesca di espressione concessa alla parola musicata (Capaci, 2009, pp. 143–144). Il finale del dramma, tuttavia, rovesciato un'altra volta rispetto all'*incipit*, riporta le donne alla loro tradizionale sudditanza nei confronti degli uomini. In sintesi, le situazioni (in particolare, l'apertura dell'atto II, che rievocava la procedura di ballottaggio del Maggior Consiglio) e i temi (il cisisbeismo, la *querelle des sexes* e il protagonismo assunto dalle donne nella società sia veneziana che europea) di questo dramma giocoso di atmosfera quasi fiabesca rendevano l'identificazione con Venezia inevitabile. Appare dunque stimolante chiedersi perché Locatelli avesse deciso che *Il mondo alla roversa* poteva suscitare l'interesse del pubblico russo, che non poteva cogliere i riferimenti al contesto lagunare. Quali erano le ragioni per cui l'impresario considerò il libretto adatto per l'apertura del nuovo teatro a Mosca, un evento così importante nella vita di una città?

Per cominciare, se il debutto veneto rifletteva la società contemporanea della metà del Settecento, l'allestimento moscovita era in grado di farlo in maniera ancora meno allusiva e con una differenza fondamentale: mentre per il pubblico veneziano un'isola governata dalle dame era un emblema di alterità e una parodia della vita normale, in Russia la gestione del potere da parte delle donne rappresentava un reale scenario politico. Infatti, quasi tre quarti di secolo occupati dal governo di quattro zarine – Caterina I, Anna Ioannovna, Elisabetta Petrovna e Caterina II – erano stati intercalati da quattro brevi episodi di regno maschile sotto Pietro I, Pietro II, Ivan VI e Paolo I. Quello che rendeva il melodramma goldoniano adatto a suscitare l'interesse dei moscoviti era dunque la possibilità di rappresentare il governo femminile mentre era operativo. Questo è il motivo per cui dal frontespizio del libretto scompare il sottotitolo “le donne che comandano”, mentre “le mutazioni di scene” lasciano cadere il riferimento allo svolgimento dell'azione sull'isola degli Antipodi.

I paralleli tra la finzione melodrammatica e la realtà moscovita non si esaurivano negli astratti riflessi del contesto storico, in quanto l'opera forniva un preciso ritratto degli ultimi anni di governo di Elisabetta. Infatti, anche la critica dell'uomo arrendevole e debole contenuta nel libretto goldoniano era facilmente applicabile alla realtà russa. Nel tumulto che caratterizzò il sistema di successione in seguito al decreto del 1722 di Pietro I, che aveva abolito la trasmissione dinastica del potere lasciando il monarca in carica libero di nominare il proprio successore, Elisabetta restò fedele al principio ereditario. Pur nutrendo verso suo nipote una profonda avversione, l'imperatrice richiamò in Russia dal suo principato di Holstein un fantoccio, il futuro Pietro III, e lo nominò suo successore dopo il colpo di Stato che la innalzò sul trono. Il principino tedesco e futuro marito di Caterina II era veramente un fantoccio, vestito nell'uniforme prussiana che gli calzava a pennello come un costume teatrale. Gli interessi principali dell'*Arlecchino finto principe* (Fabre, 1952, p. 215) erano la musica e le parate militari, prima con i soldatini di piombo, poi con gli uomini in carne e ossa.

Anche la misoginia di fondo del dramma goldoniano, intesa come pregiudizio verso il potere femminile, rispecchiava a tutti gli effetti il paradosso che caratterizza l'intera società russa: un paese governato per quasi 75 anni dalle donne mostrava un atteggiamento palesemente misogino verso le sue sovrane, considerandole fondamentalmente incapaci di gestire il potere. Questo paradosso veniva rimosso da un lato attraverso la proiezione di virtù maschili e tratti androgini sulle regnanti, dall'altro tramite l'assunzione di un codice di comportamento virile da parte delle zarine stesse (Anisimov, 2005). Significativo è infatti l'episodio narrato da Caterina II, ancora granduchessa, nella sua corrispondenza con l'inviato britannico Charles Hanbury Williams, da situare tra il 1756 e il 1758, cioè pochi anni prima dell'allestimento del dramma a Mosca. Intrecciando il bollettino medico sulla salute dell'imperatrice con il problema del governo femminile, la missiva di Caterina raccontava come Elisabetta si accingesse a guidare l'esercito in guerra gravemente malata (Caterina II, 1909, p. 121). La risposta contrariata della zarina alla sua dama di compagnia, che esprimeva dubbi sulla prudenza di una tale impresa militare dato lo stato di salute della zari-

na, «mon père y allait bien, croyez-vous que je suis plus bête que lui?» (Ibidem), rende evidente come Elisabetta sottolineasse il lato maschile del suo corpo politico. Caterina racconta inoltre come le forme di adulazione più in uso alla sua corte fossero quelle che mettevano in risalto come Elisabetta avesse superato suo padre Pietro I sia nelle sue azioni che nel merito.

Nel *setting* moscovita il libretto conteneva il riferimento anche a un'altra strategia attraverso cui tutte le zarine insistevano sulla mascolinità del loro corpo politico, ovvero il travestimento. L'interesse per le feste in maschera esisteva in Russia ancora prima dell'arrivo alla corte della prima compagnia di attori italiani nel 1731. Infatti, i balli in maschera organizzati da Elisabetta e Caterina prevedevano, a differenza di quelli veneziani, non solo l'uso di costumi, ma anche i travestimenti delle donne in uomini e viceversa (Roldugina, 2016, pp. 47–48). Dai palazzi di corte e dalle feste private nelle case nobiliari, durante le quali Elisabetta si prendeva personalmente cura del mascheramento dei suoi sudditi, le pratiche del travestimento si allargavano alla sfera politica, quando durante i loro colpi di Stato le imperatrici indossavano divise militari. Anche Locatelli, oltre agli spettacoli teatrali, organizzava i carnevali come forme di passatempo civilizzato e regolamentato dai suoi committenti reali. Il soggetto dell'opera alludeva, dunque, al desiderio di Elisabetta di far entrare l'impero russo nello spazio europeo, appropriandosi di quella forma di intrattenimento che esercitava un irresistibile fascino su tutta l'Europa del Settecento (Fedukin, 2017, p. 922).

Inoltre, laddove nel libretto goldoniano emergeva la satira del cici-sbeismo, la versione moscovita faceva riferimento a due fenomeni, il favoritismo e la proliferazione dei *petits-mâîtres*. Tutte le imperatrici russe tranne Caterina II, infatti, erano senza mariti ed eredi maschi, ma tutte con una pletera di favoriti, alcuni dei quali, oltre ad eseguire funzioni sessuali e di conforto emozionale, vantavano delle importanti cariche politiche e amministrative. Già durante il regno di Anna, ma soprattutto sotto Elisabetta e Caterina, il favoritismo, da fenomeno comune alle corti europee, divenne un'istituzione che in pratica duplicava altri organi di controllo di Stato ed era sinonimo del governo senza leggi e dell'autocrazia (Polskoi, 2013, p. 356).

Quello che rendeva comprensibile la parodia goldoniana del cici-sbeismo al pubblico russo era la presenza in Russia di un fenomeno analogo, ovvero l'assimilazione del dandismo francese da parte degli aristocratici russi, tra cui anche il favorito di Elisabetta, Ivan Šuvalov. All'altezza degli anni 1750–60, la nozione di *petit-maître* alimentava vivaci dibattiti culturali, diventando oggetto di satire e pamphlet.

Infine, la gelosia e la rivalità tra donne smaniose di conquistare gli amanti altrui, che è possibile ritrovare nel melodramma goldoniano, rispecchiavano il comportamento di Elisabetta per come ci viene riportato da Caterina. Nelle sue memorie, la granduchessa racconta come l'imperatrice avesse abbandonato la messa pasquale per risolvere le difficoltà relative alla gestione di «quattro amanti contemporaneamente» (Caterina II, 1907, p. 187).

I molteplici paralleli tra la finzione goldoniana e la realtà russa mostrano perché il libretto disponesse di tutte le potenzialità per compiacere tanto il pubblico veneziano quanto quello moscovita, assicurandone una ricezione positiva. Nel contesto russo, inoltre, l'opera acquistava una serie di nuovi significati largamente condivisi dagli spettatori. Se tutto era permesso alla parola in musica nella cornice veneziana, diversa era l'occasione drammaturgica a Mosca, città in cui tradizionalmente avvenivano le incoronazioni dei sovrani. Considerando che la comicità goldoniana aveva «il potere di una denuncia, di un'analisi disingannata» (Capaci, 2008, p. 10), è interessante vedere ora come Locatelli si sia comportato con un libretto che, sotto il velo del *divertissement* carnevalesco, celava idee al contempo trasgressive e perfide e che poteva perciò sconfinare nel reato di lesa maestà.

## 2. DAL MONDO ALLA ROVERSA AL MONDO DELLE DONNE

La prima delle modifiche introdotte nel libretto sia nel recitativo che nell'aria si trova all'altezza della scena terza dell'atto primo e si colloca nel contesto della discussione tra Tulia e Aurora su come sia meglio mantenere il dominio sugli uomini. Le battute di Tulia, che dopo aver annunciato di voler convocare il consiglio femminile affinché siano stabilite leggi per evitare la ribellione degli uomini osserva «che se l'uomo

ritorna ad esser fiero / farà strage crudel *del nostro impero* », vennero sostituite nella versione di Mosca con «Che se l'uomo in amor è superior / Farà strage crudel *del nostro core*» (il corsivo è nostro). Se nella *princeps* goldoniana la questione verteva sugli stratagemmi politici a cui le donne dovevano ricorrere per affermare la loro superiorità politica, nel testimone russo l'accento si spostò sul dominio nei rapporti d'amore. Infatti, anche l'aria di Tulia nel debutto lagunare «Fiero leon, che audace», che paragonava la potenziale ribellione degli uomini a un leone scatenato se liberato dalla prigionia, enfatizzando la decisione delle donne di non avere pietà nei confronti dell'«indegno sesso», venne sostituita con «Serbo l'intatta fede». Il nuovo brano chiuso, proveniente dal *Cajo Mario* (1751) musicato da Niccolò Jommelli, sottolineava la fedeltà delle donne ai loro cavalieri galanti, cambiando dunque la logica drammatica della scena. Non si tratta quindi di un'aria di baule, che sostituisce quella della *princeps* assecondando le preferenze dei cantanti e la moda di cambiare i pezzi vecchi con i nuovi, bensì di un primo indizio di quanto Locatelli fosse consapevole di dover intervenire sul libretto originale per renderlo rappresentabile in un contesto politico diverso.

Le modifiche nella scena ottava del I atto riguardano invece l'eliminazione dell'aria di Tulia «Cari lacci, amate pene» e sono precedute dalla soppressione del suo discorso profemminista, che rivendica la dignità politica e sociale delle donne:

*Venezia 1750*

Noi con pietà trattiamo  
 I vassalli ed i servi e non crudeli  
 Siamo coll'uomo, qual colla donna è l'uomo.  
 è l'Uomo.  
 Noi dai consigli escluse,  
 prive d'autorità, come se nate  
 non compagne dell'uom ma serve e schiave,  
 solo ad opere servili  
 condannate dal vostro ingrato sesso,  
 far per noi si dovria con voi lo stesso.  
 Ma nostra autorità, nostro rigore  
 tempererà dolce amore  
 ed il vostro servir, che non sia grave  
 sarà grato per noi, per voi soave.

*Mosca 1759*

Noi con pietà trattiamo  
 I vassalli, ed i servi, e non crudeli  
 Siamo coll'Uomo, qual colla Donna  
 è l'Uomo.  
 Ed il vostro servir, che non sia grave,  
 Sarà grato per noi, per voi soave.

Il recitativo affidato a Tullia appartiene al genere deliberativo, i cui prototipi più celebri si possono rintracciare in testi che vanno dalla novella di madonna Filippa nel *Decamerone* (VI.7) al lamento di Ottavia repudiata nell'*Incoronazione di Poppea* (I.4). Le motivazioni che portarono alla cassatura del recitativo sono chiare: anche se è favorevole alle donne, non è a loro vantaggio che un'attrice comica rivendichi i loro diritti politici sul palcoscenico, in quanto un discorso serio rischierebbe di essere degradato a farsa. Il fatto che la scena rimanga inalterata nei testimoni tedeschi e boemi conferma che le modifiche di Locatelli erano dovute alla necessità di adattare la *princeps* al contesto moscovita: in una fase storica così delicata, in cui la donna era effettivamente sulla scena politica, le revisioni del libretto effettuate dall'impresario rendevano il mondo capovolto meno misogino e più femminista rispetto a quello goldoniano.

Le riscritture che vanno nella stessa direzione (alleggerire la *vis* satirica del libretto) abbondano soprattutto nel terzo atto, in cui il governo delle donne si avvicina alla sua fine. Infatti, l'espunzione dalla scena quinta del dialogo tra Aurora e Graziosino, che individuava la causa del crollo del governo delle tre tiranne nella vanità femminile, rispondeva alla necessità di rimuovere dall'opinione pubblica russa il pregiudizio negativo verso il potere femminile. Anche l'aria di Aurora, ormai pronta ad ammettere l'incapacità delle donne di governare, non poteva rimanere inalterata. La sostituzione del verbo «comandar» con «penar» nell'ultimo verso riporta la causa del crollo del governo alla vanità, certo un difetto, ma sempre meno grave dell'inabilità di regnare:

*Venezia 1750*  
 Noi donne siamo nate  
 per esser onorate  
 ma non *per comandar*.

*Mosca 1759*  
 Noi Donne siamo nate  
 Per esser onorate,  
 Far gl'altri *penar*.

La *vis* comico-satirica del libretto, i lazzi e le buffonerie vengono dunque ridimensionati per evitare che l'interpretazione caricaturale degli attori buffi possa essere intesa come accusa di lesa maestà.

## 3. SCENARI POLITICI

Arrivando all'*incipit* dell'atto II ci accorgiamo che la differenza più rilevante a livello di *plot* tra il testimone moscovita e la *princeps* consiste nella drastica cassazione della maggior parte della scena seconda, in cui le tre despote, per mantenere meglio il loro esclusivo controllo, decidono di introdurre la monarchia e indicano un ballottaggio per eleggere la loro sovrana. Il fatto che la scena venga mantenuta con lievi variazioni negli altri libretti locatelliani costituisce la prova che l'espunzione, nella versione moscovita, era dovuta alla necessità di adattare il libretto a un diverso contesto istituzionale. Infatti, la scena della *princeps* faceva riferimento alle procedure di votazione del Maggior Consiglio veneziano e quindi risultava poco comprensibile per i moscoviti. Inoltre, in un contesto politicamente delicato, nel quale a causa della salute malferma di Elisabetta tutte le corti europee speculavano su chi sarebbe salito sul trono dopo la sua morte (mentre Caterina stava già pianificando la rivoluzione di palazzo), la scena, oltre ad essere inadatta alle competenze del pubblico, poteva risultare pericolosa.

Ancora più azzardato sarebbe potuto suonare il soliloquio di Tulia nella scena successiva (II.2), in cui l'eroina, ormai consapevole della prossima fine dell'impero femminile, esprimeva la sua smania di regnare da sola ancora per un giorno almeno:

*Venezia 1750*

Prevedo che non molto  
Questo debba durar *dominio* nostro.  
Ma pria un giorno solo  
Vorrei un giorno solo  
Assoluta *regnar*. Ah questa sete  
di *comandar* è naturale in noi  
e ogni donna ha nel capo i grilli suoi.

*Mosca 1759*

Prevedo, Che non molto  
Questo debba durar *capriccio* nostro.  
Ma pria, che ei ci sia *tolto*,  
Vorrei un giorno solo  
Assoluta *restar*. Ah questa sete  
Di *contrastar* a naturale in noi  
E ogni Donna a nel capo i fumi suoi.

A differenza dei testimoni boemi e tedeschi, che mantenevano i verbi che rimandavano alla semantica del potere, la versione moscovita rimpiazzava «dominio» con «capriccio», «regnar» con «restar», arrivando a cambiare il senso della battuta conclusiva. Sostituendo la «sete

di comandar» con la brama di «contrastar» delle donne, la riscrittura di Locatelli riconduceva una questione eminentemente politica all'ironia sulla vanità femminile. L'operazione effettuata da Locatelli è chiara: non si trattava più di un discorso politico dell'eroina, che poteva richiamare fin troppo esplicitamente le pretese al trono di Elisabetta.

Anche nelle scene successive del secondo atto le modifiche riguardano soprattutto la soppressione di parti del testo che potevano rinviare ai temi di drammatica attualità del tempo. Così, nella scena quinta viene espunto il dialogo tra Aurora e Cintia che evidenzia come la smania di un potere autocratico prenda il sopravvento su entrambe le donne:

*Venezia 1750*

[AUR.]: (Più che *s'accresce il regno*,  
più in me cresce *il desio di regnar sola*).

[CINT.]: Spiacemi che fra noi  
questi bei giovinotti  
divider ci conviene.

*Se sola regnerò starò più bene.*

*Mosca 1759*

[*cassato*]

La situazione è simile nella scena ottava, in cui Cintia, la più algida e più bramata di potere delle tre despote, sta trasformando Giacinto nel suo *personal killer* ordinandogli di assassinare le sue rivali. All'apertura della scena il testimone moscovita cassa la battuta di Cintia «o regnar voglio / o di tutte le donne è fritto il soglio», preservata invece nei libretti locatelliani di Amburgo e Lipsia.

A questo punto non può sorprendere che le riscritture più vistose di carattere politico si riscontrino nel finale del dramma e riguardino lo scioglimento della trama. Così, nella scena ultima viene espunto il verso iniziale del recitativo di Rinaldino, che richiedeva alle donne la resa definitiva del loro potere:

*Venezia 1750*

*Se cedete l'impero*

Se a noi voi vi arrendete

Pietà nel nostro cor ritroverete

*Mosca 1759*

[*il verso cassato*]

Se a noi vi arrendete,

Pietà nel nostro cor ritroverete

L'opera si chiude con una drastica riscrittura delle parole pronunciate dal coro collettivo delle donne e degli uomini, ormai tutti d'accordo nell'affermare che il governo muliebri non può esistere. Dato che il momento corale è quello in cui lo spettatore si identifica maggiormente con i personaggi della finzione scenica, Locatelli trasforma la morale del dramma che stigmatizzava il potere femminile in un messaggio sulla reciproca dipendenza tra i sessi:

*Venezia 1750*

Le donne che comandano  
È Il mondo alla roversa  
Che mai non durerà.

*Mosca 1759*

l'amore che non è placido,  
e un cor che non sia docile,  
No, mai non durerà.

#### 4. IL FINALE

Mentre il *plot* originale prevedeva un altro rovesciamento rispetto alla situazione di partenza che ristabiliva l'ordine riportando l'alterità alla normalità, un tale ribaltamento non poteva aver luogo nella *performance* allestita in un paese effettivamente governato dalle donne. Se il libretto, ampiamente rimaneggiato da Locatelli, continuava a fornire un'immagine fedele del mondo settecentesco russo, le modifiche nella logica drammatica facevano sì che l'opera cessasse di avere un potenziale di denuncia e di fornire allo spettatore gli strumenti per l'analisi della concreta situazione politica. Eliminando tutti i riferimenti al potere e agli argomenti tabù, Locatelli mostrava la consapevolezza che nella Russia di Elisabetta non c'era ancora spazio per un'azione politica di qualsiasi tipo. Si potrebbe concludere che *Il mondo alla roversa* messo in scena a Mosca dalla compagnia di Locatelli fu persino più pertinente e funzionale del suo originale, in quanto più adeguato al contesto storico della rappresentazione. Nella Russia del Settecento il mondo alla roversa non era un immaginario scenario collocato agli Antipodi, ma la realtà del potere assoluto.

## BIBLIOGRAFIA

- Anisimov, E. (2005). Ženščiny u vlasti v XVIII veke kak problema. In G.M. Bongard-Levin, *Vestnik istorii, literatury, iskusstva* (pp. 328–335). Moskva: Nauka.
- Capaci, B. (2008). Il mondo alla roversa. Parodia e satira nei drammi giocosi di Carlo Goldoni. In P.D. Giovanelli (Ed.), *Goldoni a Bologna* (pp. 101–120). Roma: Bulzoni.
- Capaci, B. (2009). Donne vendicate, donne “brave” e donne che comandano. Drammi giocosi, ma non troppo, di Carlo Goldoni. *Problemi di critica goldoniana*, 15(2), 133–151.
- Caterina II (1907). *Zapiski Ekateriny Vtoroj*. Sankt Petersburg: Izdanie A.S. Suvorina.
- Caterina II (1909). *Correspondance de Catherine Alexéievna, Grande-Duchesse de Russie, et de Sir Charles H. Williams, Ambassadeur d'Angleterre, 1756 et 1757*, a cura di S. Gorjanov. Moskva: Soc. Imp. d'histoire et d'antiquités russes près l'Université de Moscou.
- Fabre, J. (1952). *Stanislas-Auguste Poniatowski et l'Europe des Lumières. Étude de cosmopolitism*. Paris: Les Belles Lettres.
- Fedukin, I. (2017). Sex in the City that Peter Build: The Demimonde and Sociability in Mid-Eighteenth Century St. Petersburg. *Slavic Review*, 76(4), 907-930. <https://doi.org/10.1017/slr.2017.270>
- Folena, G. (1983). Goldoni librettista comico. In *Idem, L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento* (pp. 307–324). Torino: Einaudi.
- Pol'skoi, S. (2013). Dvor i ‘pridvornoje obščestvo’ v poslepetrovskoj Rossii. In N.N. Petručincev & L. Erren (Eds.), *Pravjaščie elity i dvorjanstvo vo vremja i posle petrovskich reform (1682–1750)* (pp. 320–367). Moskva: ROSSPEN.
- Roldugina, I. (2016). Otkrytie seksual'nosti. Transgressija socialnoj stichii v seredine XVIII v. v Sankt-Peterburge: po materialam Kalinkinskoj komissii (1750–1759). *Ab Imperio*, 2, 29–69.

**Riassunto:** Partendo dall'analisi delle modifiche occorse nel libretto de *Il mondo alla roversa* di Carlo Goldoni, allestito nel 1759 a Mosca dalla compagnia di Giovanni Battista Locatelli, si studiano le ragioni che hanno spinto l'impresario ad accogliere quest'opera nel proprio repertorio. Inoltre il saggio riflette sulla risemantizzazione a cui questo dramma giocoso dalle venature misogine è stato soggetto in un contesto in cui la gestione del potere da parte delle donne rappresentava un concreto scenario politico.

**Parole chiave:** Carlo Goldoni, Giovanni Battista Locatelli, dramma giocoso, potere femminile, cultural transfer

Susanne Winter  
Universität Salzburg  
[susanne.winter@sbg.ac.at](mailto:susanne.winter@sbg.ac.at)

## PERFORMATIVITÀ E IMPROVVISAZIONE: L'ARTISTA TERESA BANDETTINI LANDUCCI

### PERFORMATIVITY AND IMPROVISATION: THE ARTIST TERESA BANDETTINI LANDUCCI

**Abstract:** Teresa Bandettini Landucci (1763–1837) was a dancer, poet, and above all amongst the most acclaimed composers of extemporaneous verse in the late 18<sup>th</sup> century. Yet her legacy is all but forgotten, her name virtually unmentioned in histories of literature. Such an omission is a result of the general dismissal of female writing in literary history; but, in the case of Bandettini, it is all the more pronounced because she was an improviser. The aim of this study is to show that, firstly, in the 18<sup>th</sup> century, the profession of improvisation was one of the few cultural fields in which women could attain celebrity; and secondly, that the Western emphasis on the written word over orality, on printed documents over ephemeral performances, has meant that improvisation as a performative art has received little recognition or cultural legitimacy.

The art of improvisation experienced a golden age in the second half of the 18<sup>th</sup> century. This depended upon an expression of enthusiasm within an impromptu performance, characterised by physical presence, the staging of the self, and the involvement of the public. The immediacy of the performance and the authenticity of the artist were decisive elements of this type of performance, though they were rarely recognised within a culture of literacy. Moreover, the transcription and publication of improvised poems could never communicate the nature of these performances and their cultural impact, in part because the oral nature of these texts was considered to be subordinate to meditated poetry. The marginalisation of Bandettini in literary history can therefore be ascribed to the dismissal of categories such as performance, orality, and ephemerality.

**Keywords:** Teresa Bandettini Landucci, improvisation, enthusiasm, performativity, orality

**I**l giudizio espresso nel *Dizionario biografico degli italiani* su Teresa Bandettini, improvvisatrice tra i più acclamati poeti estemporanei alla fine del Settecento, non potrebbe essere più netto:

La B. fu poetessa di nessuna profondità e sentimento; le sue conoscenze furono assai vaste, ma altrettanto superficiali. Sicura del proprio talento e della propria indiscussa superiorità, la B. non dette mai eccessivo peso alle critiche [...]. Benché molto le giovasse il costante aiuto di molti letterati dell'epoca, primo tra tutti il Bettinelli, che le furono sinceramente amici ed estimatori, essa non ha nulla che la distingua dai numerosi improvvisatori suoi contemporanei [...]. (Scolari Sellerio, 1963, p. 674)

Poetessa di poco valore, pretenziosa, patrocinata da letterati rinomati, improvvisatrice mediocre – un'immagine di donna artista che, secondo Tatiana Crivelli, risulta da quel «meccanismo di selezione e di assunzione» (2003, p. 153) che trasforma un'artista percepita come eccezionale dai contemporanei in un fenomeno al massimo marginale o addirittura assente nella storia letteraria.

Nel suo saggio del 2003 Crivelli parla del «caso di Teresa», esempio emblematico dell'inadeguata rappresentazione e conservazione della scrittura femminile nella storia letteraria. Tuttavia, il caso di Teresa è un caso particolare che vorrei esaminare più da vicino, concentrandomi su due aspetti a mio avviso strettamente collegati e ugualmente rilevanti nel processo di emarginazione di Teresa Bandettini nella memoria culturale: essere donna ed essere improvvisatrice. Per quest'indagine il secondo fattore, l'improvvisazione, richiede un'apertura del termine di “teatro” verso un concetto più ampio di teatralità e spettacolarità, mettendo l'accento sull'aspetto della “performatività” intesa come peculiarità di un tipo di rappresentazione basata sul corpo e sulla voce davanti a un pubblico fisicamente presente e l'interazione ambivalente di queste componenti<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. Fischer-Lichte, 2000, p. 20: «*Performance*, die als Vorgang einer Darstellung durch Körper und Stimme vor körperlich anwesenden Zuschauern gefaßt wird und das ambivalente Zusammenspiel aller beteiligten Faktoren beinhaltet».

Dopo alcuni cenni biografici su Bandettini mi soffermerò quindi sul mestiere di improvvisatrice che le valse non solo una larga notorietà tra i contemporanei ma anche l'ammirazione di autorità letterarie come Alfieri, Bettinelli, Monti, Parini ed altri.

Nata a Lucca nel 1763, Teresa Bandettini esordì come ballerina di teatro, scritturata come prima ballerina a Bastia, Firenze, Bologna, Venezia, prima di cimentarsi come improvvisatrice<sup>2</sup>. Nel 1789 sposò il concittadino e collega-ballerino Pietro Landucci, con cui ebbe quattro figli, di cui tre figlie morte in giovane età, e iniziò la sua carriera di poetessa estemporanea, «compiendo vere e proprie *tournées* di improvvisazione poetica in molte parti d'Italia» (Ibidem, p. 140). Nel 1794 fu accolta in Arcadia col nome di Amarilli Etrusca ed il suo ritratto, opera di Angelika Kauffmann, fu appeso nel Serbatoio<sup>3</sup>. Si esibì a Bologna, a Venezia, a Udine, a Ferrara, a Padova, a Roma, a Firenze e altrove; conobbe personaggi autorevoli che la introdussero nella società letteraria e si creò una rete di contatti importanti. Tenne numerose accademie di improvvisazione e acquistò fama, però nessuna rendita con la quale poter vivere tranquillamente. Neanche le speranze riposte nell'invito alla corte di Vienna si realizzarono. Due anni dopo rientrò in Italia, si ritirò dalle scene e ottenne infine un vitalizio – prima dal duca di Modena, poi dalla duchessa di Lucca che le permise alla fine della sua vita di far ritorno nella città natale. Quantunque il suo prestigio si basi soprattutto sull'attività di improvvisatrice, Teresa Bandettini «può vantare – secondo Tatiana Crivelli – una bibliografia di tutto rispetto» (Ibidem, pp. 146–148). Si contano sei edizioni di rime, fu inoltre traduttrice letteraria, giornalista, scrittrice di tragedie, di poemi didascalici, di libretti per musica e di un poema epico in venti canti, *La Teseide*. Morì a Lucca

---

<sup>2</sup> La maggior parte delle informazioni sulla vita di Teresa Bandettini provengono dalla sua autobiografia datata 1825 e pubblicata in Di Ricco, 1990, pp. 229–246 e dalle *Memorie per servire all'Istoria poetica di Amarilli Etrusca* di Tommaso Trenta, scritte intorno al 1800 e pubblicate in Caspani Menghini, 2011, pp. 45–60. Un importante studio sulla vita e la parte improvvisatoria dell'opera di Teresa Bandettini è di Vannuccini, 1899, pp. 501–526, 732–756.

<sup>3</sup> Il Serbatoio è la sede dell'archivio con la sala per le adunanze amministrative dell'Arcadia.

all'età di 73 anni, fu celebrata con onori straordinari dall'Accademia Lucchese lo stesso anno e poi quasi dimenticata.

Ai suoi tempi, la notorietà di Teresa Bandettini nacque e crebbe sulla base della sua «facil vena d'improvvisare» (Di Ricco, 1990, p. 239) – come scrive nella sua breve autobiografia – e delle sue *performances* improvvisatorie nei salotti e nelle accademie. È però proprio questo tipo di genere artistico e manifestazione culturale che durante l'Ottocento perse in prestigio e a poco a poco scomparve tanto che a metà Novecento Benedetto Croce può parlare dell'improvvisazione come «evento storico», un evento cioè ben delimitato nel tempo e nello spazio, di poca rilevanza fuori di questi confini. Secondo lui gli improvvisatori «hanno il loro ufficio e il loro significato in un paese e in una età determinata, in Italia, tra l'Arcadia settecentesca e l'Arcadia romantica» (1949, p. 299). È infatti nella seconda metà del Settecento, che l'improvvisazione visse la sua età aurea diventando pratica arcadica. La poesia estemporanea, a partire da una forma di competizione giocosa, si trasformò progressivamente in moda diffusa nelle accademie e divenne divertimento occasionale per letterati di rango – sia uomini che donne – oppure passatempo popolare. Il concetto estetico sotteso a questa moda è “l'entusiasmo”, l'ispirazione, il genio che si materializza nel «poetare rapido e immediato o (...) all'improvviso» (Ibidem, p. 301) e non è un caso che, per spiegare il “funzionamento” dell'entusiasmo nell'opera dallo stesso titolo, *Dell'entusiasmo delle belle arti* (1769), Bettinelli scelga l'esempio dell'abate Bartolomeo Lorenzi (1732–1822), padre veronese noto per le sue qualità d'improvvisatore, e descriva dettagliatamente una performance estemporanea – descrizione alla quale riandremo in seguito. Anche se è incontestabile che l'improvvisazione raggiunse l'apice alla fine del Settecento, in realtà si trattava di una pratica esercitata in Italia da secoli, come dimostra il saggio *Über die Improvisatoren* (1806) di Karl Ludwig Fernow, testimone diretto del fenomeno improvvisatorio durante il suo soggiorno a Roma negli anni novanta del Settecento, ed è dunque difficile classificarla e minimizzarla come «evento storico» e quindi fenomeno trascurabile.

Il giudizio negativo sopracitato e la quasi assenza dell'improvvisazione e degli improvvisatori nella memoria culturale non sono sola-

mente riconducibili al cambiamento dell'estetica nell'Otto/Novecento e al conseguente eclissarsi di questo genere artistico, bisogna invece tenere conto anche di altri aspetti per spiegare la situazione e mi pare che proprio la dicotomia oralità/scrittura e il concetto di "performatività" possano avere un impatto notevole sulla valutazione della poesia estemporanea nonché degli improvvisatori e delle improvvisatrici.

Considerando per primo l'aspetto della performatività, possiamo constatare che l'improvvisazione come esercizio socio-mondano assomiglia molto a quello che oggi chiameremmo *performance*. L'insistenza sulla presenza fisica, la messa in scena del proprio io e il coinvolgimento emotivo del pubblico sono gli elementi più importanti<sup>4</sup> che appaiono chiaramente sia nella descrizione dell'Abate Lorenzi in *Dell'entusiasmo* di Bettinelli, sia nelle osservazioni di Fernow.

Per Bettinelli è quello «che chiamasi Furor poetico, Ispirazion, Rappimento, in una parola Entusiasmo, ovvero Estro (...) che contraddistingue propriamente i veri poeti, pittori, oratori, e compagni loro nelle arti, costituendo l'indole loro, e talento in una classe particolare» e «non v'ha forse esempio più manifesto dell'Entusiasmo quasi visibile quanto nell'occasione d'improvvisare» (1769, pp. 7, 48). L'improvvisazione è quindi quell'entusiasmo *in actu* che Bettinelli illustra sull'esempio dell'«eccellente Poeta estemporaneo», Abate Lorenzi. Suddividendo la performance in sei fasi, dall'esordio ovvero «elevazione», passando per visione, rapidità, spettacolo, passione, fino alla trasformazione o trasfusione, Bettinelli evoca lo spettacolo prestando particolare attenzione alla fisicità dell'improvvisatore e all'interazione con il pubblico (Ibidem, pp. 46–47, 142).

L'esibizione segue non solo la drammaturgia dell'ispirazione descritta da Bettinelli, ma anche una drammaturgia teatrale nell'apparizione dell'improvvisatrice o dell'improvvisatore davanti al pubblico con saluti, complimenti, congedi, ringraziamenti, epiloghi o formule impiegate per interrompere l'improvvisazione e introdurre una pausa (Di Ricco, 1990, pp. 167–168; Fernow, 1806, pp. 311–318), frequentemente riempita dalla musica eseguita sullo strumento accompagnatore

---

<sup>4</sup> Cfr. Pavis, 1998, voce "performance" e "performer".

dell'improvvisatrice/improvvisatore. È evidente che al centro della performance sta l'improvvisazione stessa sopra temi proposti dal pubblico, spesso di carattere mitologico, religioso o politico, ma è altrettanto importante che questa sia incorniciata da parti introduttive e conclusive. Fernow descrive come all'inizio dello spettacolo, durante la disposizione dell'improvvisazione, è il musicista a divertire gli astanti in attesa della performance vera e propria, che sembra elevare l'artista a uno stato di rapimento geniale, dopodiché la prestazione si chiude con un ingegnoso riassunto di tutti i temi improvvisati<sup>5</sup>.

L'aspetto spettacolare dell'arte improvvisatoria mi sembra decisivo per una corretta valutazione sia dell'improvvisatrice/dell'improvvisatore, sia delle reazioni dei contemporanei, sia del suo status nella storia letteraria. In tutte le descrizioni contemporanee, la presenza scenica dell'artista è centrale, la sua bravura intellettuale, gli indizi dell'entusiasmo, si manifestano anche in modo corporeo. Scrive Bettinelli:

---

<sup>5</sup> Nel resoconto di un'accademia improvvisatoria Fernow utilizza parole appartenenti chiaramente al vocabolario teatrale: «Ein Akt des Schauspiels ist nun geendigt. Der Sänger erholt sich, troknet den Schweis von der glühenden Stirne, und zerstreut sich auf wenige Minuten durch die Unterhaltung mit der ihn froh umringenden Schar» (Fernow, 1806, pp. 313–314): «È finito il primo atto dello spettacolo. Il cantante si riposa, asciuga il sudore sulla fronte accaldata e si rilassa conversando un attimo con il pubblico che lo attornia festevole» (traduzione mia). Può sorprendere il termine "cantante", ma c'è una componente musicale nell'improvvisazione – non ancora tutta chiarita (cfr. Di Ricco, 1990, pp. 22–25) – non solo riguardo al virtuosismo metrico ma anche relativamente all'esecuzione parlata o cantata e l'accompagnamento. Mentre Fernow menziona la musica come elemento accessorio in tutte le improvvisazioni alle quali ha assistito, nei testi di Teresa Bandettini manca ogni accenno alla musica, anche se esiste almeno una testimonianza di un'improvvisazione di Bandettini con accompagnamento musicale a Roma, anche se lo strumento non è precisato (Crivelli, 2003, p. 144), e una di un'adunanza all'Accademia degli Oscuri a Lucca durante la quale fu accompagnata da un accademico al pianoforte (Caspani Menghini, 2011, pp. 89 e 484); visto che l'evento è datato 1794 è probabile che si tratti di un pianoforte a martelli o piuttosto di un clavicembalo. Secondo Fernow, molti improvvisatori e improvvisatrici inventano una melodia specifica per ogni metro, per abbellire la recitazione e per facilitarla, e ne pubblica alcuni esempi alla fine del suo libro (Fernow, 1806, pp. 315–316 e ultime pagine del libro).

Tu vedi ancor nell'esterno gl'indizj di sua partenza. Un serenarsi la faccia, un guardar alto, ed astratto da tutti gli oggetti presenti, una immobilità del corpo come abbandonato, o dimenticato, ch'egli non è più dov'era. [...] Già si fissa, già vede qualche cosa, che non vedeva [...] Poco a poco vi si affeziona, e gode, e gusta, e il fuoco della passione a quelle viste mirabili, a quelle nobili attrattive s'accende, e cresce, e serpe in ogni sua vena, onde gli occhi ardon, le guance arrossano, sorride la bocca, giubila, freme, e commovesi la persona ancor non di rado.

Ed è ben viva fiamma nel vero, ed ardente, che il comprende, e trasporta, sicchè più s'alza la voce, affrettasi il gesto, e vibransi i moti, e sopra tutto un'affluenza, un affollamento di concetti, di rime, d'immagini ne trabocca, che le parole non bastano, e vanno tarde, e s'affanna, e s'ingorga, e sembrano i versi sospingersi, accavallarsi, inondare, precipitare. [...] Due singolari osservazioni possono farsi al finire l'azione, l'una sopra il Poeta, l'altra su i circostanti, che possono dar nuovo lume. Ed è in prima lo spossamento di forze nell'Improvvisatore per l'esercizio violento, ed impetuoso, quasi sopra la natural attitudine, ed uso degli organi; poi negli uditori un silenzio... (1769, pp. 49–51)

L'immediatezza dell'esibizione e l'autenticità dell'artista sono elementi indispensabili a questo tipo di prestazione, e la presenza fisica è intimamente legata al virtuosismo intellettuale. Anche Fernow sottolinea la grazia delle sembianze e delle movenze di Teresa Bandettini improvvisatrice: «un paio di grandi occhi ardenti, nei quali si specchia ogni stato d'animo le conferiscono durante il canto l'aspetto di un'appassionata sacerdotessa di Apollo» (1806, p. 388)<sup>6</sup>. Nel «caso di Teresa» possiamo inoltre supporre che durante la sua carriera di prima ballerina abbia perfezionato l'espressività e l'armonia dei suoi gesti e movimenti<sup>7</sup>.

Per di più, la performance improvvisatoria è caratterizzata da un'intensa interazione tra improvvisatrice/improvvisatore e pubblico. Non

---

<sup>6</sup> «Ihr Vortrag bezaubert durch seine Annehmlichkeit, und durch die Grazie ihres Anstandes; diese, und ein grosses feuriges Augenpar, in dem jede Stimmung des Gemüths sich abspiegelt, geben ihr während des Gesanges das Ansehen einer begeisterten Priesterin des Apollo».

<sup>7</sup> Per questo mi sembra poco probabile che avesse «gesti e moti spesse volte composti e ridicoli» (Vannuccini, 1899, p. 737).

solo le proposte per il tema dell'improvvisazione vengono dal pubblico, ma anche l'improvvisazione stessa vive del reciproco influsso per il quale Bettinelli usa l'immagine del gioco a palla: l'entusiasmo dell'artista si trasmette al pubblico, ed è «quasi come un mandare, e rimandare di palla il riverberarsi dell'Estro, e il ripercotersi dal Poeta agli uditori, e da loro a lui crescendo sempre a vicenda in entrambi il godimento, il rapimento, l'ebrietà» (Bettinelli, 1769, p. 51). Tuttavia, questa interazione non è automatica; dipende dalla disposizione dell'artista nonché dalla composizione del pubblico, poiché «assai giova una scelta corona d'ascoltatori, e meglio se sono amici, e pregiati da lui [i.e. l'improvvisatore]» (Ibidem, p. 52). Per le serate improvvisatorie, si possono distinguere due ambiti con due tipi di pubblico diversi: quelle private nei salotti e nelle case dei nobili e quelle pubbliche nelle accademie dove si improvvisava dietro pagamento di una somma<sup>8</sup>. Più l'artista e il pubblico concordano, più si stimolano reciprocamente fino a un'estasi collettiva, di modo che lo spettatore esce da questo spettacolo «pazzo, fanatico, sorpreso al segno del delirio» (Vannuccini, 1899, pp. 517–18)<sup>9</sup>, come scrive un fiorentino in una lettera che si riferisce a una serata improvvisatoria a Firenze nel 1794, degna di nota perché riunì due improvvisatrici tra le più famose, Teresa Bandettini e la Fantastici (i.e. Fortunata Sulgher), davanti a un pubblico di 140 o 150 persone, tutte avido di vedere e sentire le improvvisatrici. In questa determinata circostanza, oltre l'aspetto emotivo non è da sottovalutare quello competitivo, poiché le due donne improvvisarono in dialogo sul tema di Ero e Leandro.

Per il nostro «caso di Teresa», l'improvvisazione, in quanto esecuzione dal vivo con gli aspetti di presenza scenica dell'artista, di realizzazione immediata e messa in scena della propria inventiva nonché di interazione con il pubblico, è significativa in due aspetti, uno attinente alla sua specificità come arte performativa, l'altro inerente all'oralità.

---

<sup>8</sup> In una lettera a Bettinelli (21 agosto 1801) Teresa Bandettini distingue chiaramente tra accademia pubblica e privata: «voglio aver riguardo alla mia salute essendo di maggior impegno una accademia pubblica che una privata» (Bandella, 2006, p. 110).

<sup>9</sup> Ripreso da Di Ricco, 1990, p. 15.

Il mestiere di improvvisatore/improvvisatrice si inserisce in un quadro socio-mondano di fine Settecento caratterizzato dall'estendersi degli attanti, dei partecipanti e del pubblico (Habermas, 1977, p. 53) e da un'ampia sociabilità e visibilità dei fenomeni letterari nei salotti, nelle accademie, nel giornalismo. Un ruolo importante in questo contesto spetta alle donne che colgono l'occasione di partecipare e di mettersi in scena, trattandosi di un campo letterario nuovo, ancora aperto e poco definito<sup>10</sup>. L'improvvisazione è pertanto un mestiere praticato da uomini e donne ugualmente, ed è interessante che le descrizioni e i resoconti di Fernow delle performance improvvisatorie contemporanee siano ripartiti parimenti tra improvvisatrici e improvvisatori e che i criteri di valutazione non differiscano. Acquistare celebrità come improvvisatrice è altrettanto possibile come raggiungere la notorietà come attrice o musicista (strumentalista), mentre sembra quasi impossibile o comunque molto difficile diventare una scrittrice o compositrice affermata. Sono soprattutto le arti performative quelle cui le donne hanno diritto di accesso e in cui possono brillare, mentre l'ammissione nel campo letterario e musicale, prettamente maschile, sembra ostacolata per via dell'educazione, dei pregiudizi ecc.

Se è vero che le donne non sono svantaggiate in questo campo artistico, tuttavia, e purtroppo, la celebrità nelle arti performative è poco durevole, trattandosi di fenomeni effimeri, impossibili da perpetuare, almeno in quell'epoca. Ora, siccome le storie della letteratura, del teatro e della musica si fondano di solito su documenti stampati o almeno scritti, i fenomeni effimeri, tra cui tutte le varietà di performances, vengono facilmente emarginati o dimenticati. Anche se il fenomeno colpisce indifferentemente artisti performativi di sesso maschile e femminile, sono le donne a soffrirne in più larga misura, essendo uno dei pochi campi culturali nei quali possono emergere e dimostrare la parità.

A questo meccanismo inerente alla dicotomia dell'effimero e del duraturo, si aggiunge un altro aspetto, quello della gerarchia nel dualismo di oralità e scrittura. L'oralità della performance non è solo un fenomeno effimero, è un fenomeno subalterno, visto che l'idea della letteratura

---

<sup>10</sup> Per un quadro più ampio vedi Graziosi, 1992.

focalizzata sulla scrittura, e quindi la priorità dello scritto sull'oralità, è fortemente radicata nella cultura occidentale.

Teresa Bandettini sembra avere piena coscienza di questo fatto e lotta su due fronti: da una parte tenta di cimentarsi come scrittrice, dall'altra palesa riserve riguardo alla stampa dei suoi versi improvvisati perché non rispondenti alle aspettative nei confronti dello scritto.

Non a caso, nella sua breve autobiografia, Teresa Bandettini fa corrispondere l'inizio della sua carriera di poetessa e l'abbandono di quella di ballerina e «donna di teatro» con l'ingresso in alcune accademie e la pubblicazione del suo «poemetto della Morte d'Adone» (Di Ricco, 1990, pp. 240, 244). Mentre le accademie costituirono la base per una necessaria rete di contatti che Bandettini coltivò e mantenne per tutta la vita, assicurandosi così sostegno e pubblicità per le sue *tournées* d'improvvisatrice<sup>11</sup>, il poemetto in quattro canti in ottava rima, stampato nel 1790 a spese del Senatore Lodovico Savioli di Bologna, le avrebbe dovuto aprire le porte nel campo della letteratura scritta. Della raccolta di poesie giovanili e improvvisate (Ibidem, p. 242), uscita quattro anni prima in due tomi, si dichiarava invece scontenta distinguendo così chiaramente tra testi concepiti fin dall'inizio per la stampa e le poesie occasionali. Conseguentemente accanto alla carriera d'improvvisatrice continuò a impegnarsi nella letteratura scritta con due tragedie, *Il Polidoro*, edita nel 1794, e *Rosmunda in Ravenna* (1827), con poesie, odi, un'azione drammatica, *La caduta dei giganti* (1814) e soprattutto con il poema *La Teseide*, stampato nel 1805 dopo una lunga fase di elaborazione.

Nella corrispondenza con Bettinelli, che assomma a circa 200 lettere (Bandella, 2006, p. 458), si parla di quest'opera dal 1799 fino all'anno della pubblicazione, ed è significativo come quest'amicizia epistolare dimostri una crescente sicurezza di sé da parte della scrittrice (Ibidem, pp. 461–462). Se all'inizio sono un maestro e un'allieva, il dotto e il talento naturale a scambiarsi lettere, nel 1805 è la scrittrice che si rivolge al letterato. In una lettera del 1799 Bandettini scrive:

---

<sup>11</sup> Cfr. Monica Bandella che parla di una «massiccia presenza di nomi di letterati noti» nella corrispondenza con Bettinelli (2006, p. 423).

Io vi voglio giudice severo. Taccia l'amico, il maestro indulgente, avvertitemi ove io abbia mancato acciocché sappia correggermi per l'avvenire, lodatemi in quei passi che io ho messi sicuri ond'io non perda il coraggio, che l'avvilimento sarebbe il peggio di tutto e mi renderebbe incerta e diffidente di me medesima. Da voi attendo questi lumi. (Bandella, 2006, p. 48)<sup>12</sup>

Sei anni dopo, in occasione della pubblicazione di *La Teseide*, l'autrice riferisce a Bettinelli le lodi di un terzo, Giuseppe Maria Pagnini (Ibidem, p. 328), responsabile della stampa del poema: «Pagnini mi scrive che l'edizione dell'opera mia va avanti con la maggior sollecitudine (...). Il vostro Poema quanto più l'esamino tanto più mi sodisfa (...) La singolare stima che ho sempre avuta del vostro meraviglioso talento si è accresciuta a dismisura per una produzione sì grande sì ben condotta, e sì piena d'eloquenza poetica qual è la vostra Teseide» (Ibidem, p. 194)<sup>13</sup>. A luglio, infine, chiede a Bettinelli di occuparsi della distribuzione dei volumi a Mantova e di ritirarne i denari, concludendo «Che ne dite mio rispettabil Diodoro lo farete sì, o no?» (Ibidem, p. 198)<sup>14</sup>. La crescente autonomia di Bandettini nel campo della letteratura scritta si vede anche nel fatto che, a differenza delle opere precedenti, non sono le parole di qualche illustre personalità ad introdurre *La Teseide* ed assicurarne la validità, ma è l'autrice stessa a presentare il suo poema.

Peraltro, sappiamo che tutti questi sforzi si rivelarono poco efficaci per entrare nella storia letteraria e nella memoria culturale, giacché, come abbiamo visto, per le donne di quest'epoca era difficile conquistare una posizione importante nel campo letterario.

D'altra parte, immortalarsi come improvvisatrice pubblicando le poesie estemporanee significò far fronte alla problematica dicotomia oralità/scrittura. Sia il desiderio degli improvvisatori di perpetuare la celebrità che l'entusiasmo e il fanatismo del pubblico finirono col promuovere la trascrizione e la stampa di versi improvvisati. Tuttavia, Bandettini è consapevole del rischio insito nella trasformazione dell'orale in scritto. Da un lato gli estemporanei stampati fanno pubblicità

---

<sup>12</sup> Lettera del 3 novembre 1799.

<sup>13</sup> Lettera del 14 aprile 1805.

<sup>14</sup> Lettera del 21 luglio 1805.

e documentano il successo dell'improvvisatrice o dell'improvvisatore, dall'altro, in questa forma fissata e durevole, si prestano al confronto con le poesie meditate – un confronto sicuramente poco vantaggioso per gl'improvvisi. L'ambiguità di tale impresa è comprovata dalla vicenda di un progetto avviato da Tommaso Trenta, segretario dell'Accademia degli Oscuri di Lucca e poeta arcade, consistente in una raccolta dei versi improvvisati di Teresa Bandettini. Questo progetto, analizzato da Tatiana Crivelli e successivamente pubblicato e ampiamente commentato da Franca Caspani Menghini (Crivelli, 2003; Caspani Menghini, 2011), ebbe inizio nel 1794, dopo un soggiorno dell'improvvisatrice a Lucca, dove aveva lasciato un'impressione e un fascino profondi, ma rimase incompiuto a causa della riluttanza della poetessa stessa, che solo due anni prima della morte si decise a pubblicare una raccolta complessiva delle sue poesie estemporanee, approntata però da un altro ammiratore (Crivelli, 2003, p. 168).

La preoccupazione di Teresa Bandettini relativamente alla pubblicazione delle sue poesie improvvise mi pare considerevole sotto vari punti di vista: è ovvio che faccia parte di una strategia di autopromozione e di autostilizzazione, per quanto ambigua, perché da una parte mira alla documentazione e alla diffusione della propria produzione poetica improvvisa, dall'altra cerca di evitare un confronto qualitativo con la poesia scritta. Una volta avulse dal contesto performativo dell'improvvisazione, le parole devono fare a meno della compresenza fisica dell'artista e del pubblico, della stimolazione reciproca, della componente visiva, dell'immediatezza e dell'effimero, e si riducono a semplici segni neri sulla pagina bianca esposti nudi e crudi alla lettura. È altrettanto evidente che il virtuosismo improvvisatorio, oggi quasi inconcepibile, va di pari passo con una certa riduzione, banalizzazione e stereotipia mal viste nella poesia meditata. Nel contesto performativo, invece, questi criteri non sono decisivi per il successo, che si fonda soprattutto sul carattere evenemenziale dell'esibizione, sull'esaltazione emotiva o – per usare il termine bettinelliano – sull'entusiasmo dell'artista e del pubblico.

La stampa di poesie estemporanee solleva inoltre un'ulteriore questione riguardo all'attendibilità e paternità/maternità del testo. Visto che per lo più non erano gli improvvisatori o le improvvisatrici che mette-

vano per iscritto le loro invenzioni, ma gli ascoltatori che trascrivevano le poesie durante la declamazione e visto che esisteva una vera e propria «caccia alle trascrizioni» (Di Ricco, 1990, p. 35) ci si può chiedere quanto fedeli potessero essere all'esecuzione dal vivo. Non sappiamo, per esempio, se il riserbo di Teresa Bandettini su quel progetto di pubblicazione dei suoi estemporanei iniziato da Trenta sia dovuto anche a questo aspetto oltre che alla preoccupazione in generale sulla trasformazione dall'oralità alla scrittura.

Per concludere possiamo constatare che «la degenerazione del prestigio della poetessa lucchese» (Crivelli, 2003, p. 150) e l'emarginazione di Teresa Bandettini non possono essere ricondotte soltanto alla rappresentanza inadeguata della scrittura femminile nella storia letteraria, ma vanno attribuite in larga misura al carattere performativo, orale ed effimero delle sue prestazioni improvvisatorie, valorizzanti la processualità, la corporeità nonché l'interazione immediata fra artista e pubblico. Che sia poi nel campo delle arti performative, caratterizzate da una certa parità tra i generi, dove le donne poterono affermarsi ed arrivare alla celebrità e non nel campo proprio della letteratura, questo è un altro problema.

## BIBLIOGRAFIA

- Bandella, M. (2006). „*Tu al difficil sentier di gloria il varco / mi apristi, e tu la man tremante in pria / ferma rendesti ad incurvar grand'arco*“. *Il carteggio tra Saverio Bettinelli e Teresa Bandettini Landucci (1793–1808)* (Ph.D. Thesis). Università di Salisburgo.
- Bettinelli, S. (1769). *Dell'entusiasmo delle belle arti*. Milano: Giuseppe Galeazzi.
- Caspani Menghini, F. (2011). *L'estro di Amarilli e la tenacia di Artinio. Poesie estemporanee di Teresa Bandettini raccolte dal concittadino Tommaso Trenta (1794–1799)*. Lucca: Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti.
- Crivelli, T. (2003). Le memorie smarrite di Amarilli. *Versants*, 46 (*Littérature au féminin*, a cura di G. Codoue, T. Crivelli, Y. Foehr-Janssons), 139–190.
- Croce, B. (1949). Gli improvvisatori. In *Idem, La letteratura italiana del Settecento* (pp. 299–311). Bari: Laterza.

- Di Ricco, A. (1990). *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*. Milano: FrancoAngeli.
- Fernow, C.L. (1806). Über die Improvisatoren. In *Idem, Römische Studien II* (295–416). Zürich: Gessner.
- Fischer-Lichte, E. (2000). Theatralität und Inszenierung. In E. Fischer-Lichte & I. Pflug (Eds.), *Inszenierung und Authentizität* (pp. 11–27). Tübingen, Basel: Francke.
- Graziosi, E. (1992). Arcadia femminile: presenze e modelli. *Filologia e Critica*, XVII (3), 321–358.
- Habermas, J. (1977). *Storia e critica dell'opinione pubblica*. Bari: Laterza.
- Pavis, P. (1998). *Dizionario del teatro*, ed. italiana a cura di Paolo Bosisio. Bologna: Zanichelli.
- Scolari Sellerio, A. (1963). Bandettini, Teresa (Amarilli Etrusca). In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 5. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Retrieved from [http://www.treccani.it/enciclopedia/teresa-bandettini\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/teresa-bandettini_(Dizionario-Biografico))
- Vannuccini, G. (1899). Una poetessa improvvisatrice della seconda metà del secolo XVIII. *Rassegna nazionale* CVIII, 501–526; 732–756.

**Riassunto:** Teresa Bandettini (1763–1837) è stata una ballerina e poetessa e soprattutto un'improvvisatrice tra i più acclamati poeti estemporanei alla fine del Settecento. Della gloria di quest'epoca, nella memoria culturale odierna non resta alcuna traccia, e il nome della poetessa improvvisatrice è quasi sparito dalle storie letterarie. A spiegare questa degenerazione del prestigio si può certamente addurre l'inadeguata rappresentazione della scrittura femminile nella memoria storica in generale, ma nel caso specifico di Teresa Bandettini sono due aspetti strettamente collegati tra di loro che hanno portato all'emarginazione dell'artista: essere donna ed essere improvvisatrice.

Scopo della presente indagine è di mostrare che da un lato, nel Settecento, il mestiere dell'improvvisazione è uno dei pochi campi culturali nei quali anche le donne possono raggiungere celebrità e notorietà, mentre dall'altro l'improvvisazione come arte performativa non è mai entrata nella memoria culturale occidentale, fondata sulla priorità dello scritto sull'oralità, su documenti stampati e non su fenomeni effimeri, tra cui tutte le varietà di performances.

L'improvvisazione, che visse la sua età aurea nella seconda metà del Settecento in rapporto con il concetto dell'entusiasmo è una performance estemporanea caratterizzata dalla presenza fisica, dalla messa in scena del proprio io e dal coinvolgimento del pubblico. L'immediatezza dell'esibizione e l'autenticità dell'artista sono elementi decisivi in questo tipo di prestazione, e tuttavia poco rilevanti per una cultura dello scritto e del duraturo. L'eventuale trascrizione e pubblicazione delle poesie improvvisate non riescono a rimediare alla situazione, perché il carattere orale dei testi è percepito come fenomeno subalterno rispetto alla poesia meditata. L'emarginazione nella storia letteraria della a suo tempo famosissima improvvisatrice Teresa Bandettini può dunque essere ricondotta alla scarsa valorizzazione delle categorie del performativo, dell'orale e dell'effimero.

**Parole chiave:** Teresa Bandettini Landucci, improvvisazione, entusiasmo, performatività, oralità

Annamaria Corea

Università degli Studi di Roma “La Sapienza”

[annamaria.corea@uniroma1.it](mailto:annamaria.corea@uniroma1.it)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5670-9121>

## DONNE “COMPOSITRICI” DI BALLI PANTOMIMI IN ITALIA FRA SETTE E OTTOCENTO

### WOMEN “COMPOSERS” OF PANTOMIME BALLETS IN ITALY BETWEEN THE 18<sup>TH</sup> AND 19<sup>TH</sup> CENTURIES

**Abstract:** This paper describes some aspects of the lives and artistic activities of Anna Binetti, Maria De Caro, and Giovanna Campilli, “prima ballerinas” who lived between the second half of the 18<sup>th</sup> century and the beginning of the 19<sup>th</sup> century. This research aims to highlight how these personalities practised as choreographers at a time when this profession was principally a male prerogative. Through the analysis of ballet programmes and contemporary sources, this paper investigates an area that has been little explored in the studies of the history of dance that is, the female presence as an “artistic subject” in the theatre of Italian dance. Thus, this phenomenon is contextualised in the broader cultural landscape of the time and focuses on three case studies of women choreographers who, whilst isolated in their extraordinariness, often converged significantly in their performance venues, in particular in Venice and Naples, and in personalities such as Jean-Georges Noverre and Maria Carolina of Austria. What is most interesting is that this approach highlights possible relationship networks and, thus, may open new avenues of research.

**Keywords:** Anna Binetti, Maria De Caro, Giovanna Campilli, 18<sup>th</sup>- and 19<sup>th</sup>-century Italian ballet, ballet programmes/librettos

Ripercorrendo a grandi linee la storia della danza occidentale, emerge un dato abbastanza preponderante, ma su cui poco si è riflettuto: la donna in quanto “soggetto artistico” si afferma pienamente nel XX secolo e soprattutto nell’ambito di nuove forme come la danza libera, poi moderna e contemporanea, ricoprendo oltre al ruolo di interprete anche quello di coreografa. Nel genere di tradizione del balletto, pur occupando un posto fondamentale come ballerina, spesso responsabile della creazione dei propri soli, le donne non hanno ricoperto competenze specificamente autoriali “accreditate” fino al primo Novecento, eccetto qualche rara eccezione. Concentrandoci su alcuni casi straordinari, situati tra la fine del Settecento e i primi decenni dell’Ottocento, si tenterà di mettere in luce la presenza di artiste che hanno rappresentato con la loro attività di coreografe, anche se più o meno sporadica, un’eccezione rispetto alle pratiche dell’epoca; pratiche d’arte che vedevano l’uomo al centro delle responsabilità produttive dello spettacolo coreutico, sia nel campo organizzativo che creativo<sup>1</sup>.

Possiamo far risalire i primi significativi esempi di “autorialità” femminile, ascrivibile al genere ballettistico, a due note danzatrici francesi – Françoise Prévost (1680–1741) e Marie Sallé (1707–1756) – che si ricordano come pioniere di nuove modalità sceniche e drammaturgiche all’insegna di una danza espressiva. Prévost, danzatrice all’Opéra, è famosa per la sua recitazione muta ed eloquente al tempo stesso, in una scena dell’*Orazio* di Corneille, quella dell’uccisione di Camilla (atto IV, scena 5), rappresentato al castello di Sceaux nel 1714 grazie all’iniziativa della duchessa del Maine. L’anno seguente, ricreò attraverso l’interpretazione di dodici danze dell’epoca una sorta di narrazione per quadri focalizzata sull’amore nelle sue varianti di caratteri e situazioni, all’in-

---

<sup>1</sup> Un altro fondamentale ambito lavorativo, come la formazione del danzatore, era affidato ufficialmente agli uomini, i *maîtres de ballet*, i quali sin dalla tradizione cortese avevano anche mansioni di coreografi. Resterà questa la situazione in Italia, con sporadiche eccezioni, come l’affidamento a Paolina Elisabetta Cholat Naley Neuville della sezione di perfezione femminile alla scuola del Teatro di San Carlo di Napoli (Maresca, 1997, pp. 97–98). Alla scuola del Teatro alla Scala di Milano, le donne affiancavano spesso i mariti nell’insegnamento; notiamo inoltre che solo nel 1902 a Caterina Beretta fu assegnata la carica di direttrice (Scafidi, 1998, pp. 24–25).

terno del *divertissement* composto per lei da Jean-Ferry Rebel, *Les Caractères de la danse* (1715), riuscendo «ad investire la danza accademica di un colore e di un'intensità espressiva totalmente nuovi» (Pappacena, 2009, p. 76). Allieva di Prévost, Sallé sbalordì per le sue esibizioni fuori dagli schemi. Nel 1729 all'Opéra di Parigi, a conclusione dell'*Alceste* di Lully-Quinault, era apparsa in un *pas de deux* con un abito comune e senza la maschera; qualche anno più tardi, nel 1734, al Covent Garden di Londra, aveva presentato due balletti di sua invenzione, *Pygmalion* e *Bacchus et Ariane*, la cui portata innovativa fu subito registrata dal recensore del “Mercure de France” che a proposito di quest'ultimo puntava l'attenzione sulle strategie coreutiche finalizzate all'espressività del corpo: «si tratta delle espressioni e dei sentimenti del dolore più profondo, della disperazione, del furore, dell'abbattimento; in una parola, tutti i grandi movimenti e la declamazione più perfetta, attraverso passi, *attitudes* e gesti, per rappresentare una donna abbandonata da colui che ama» (Ibidem, p. 82). Si informava inoltre che nel balletto *Pygmalion*, ispirato alle *Metamorfosi* di Ovidio, «ella ha osato apparire in questa scena senza *panier*, senza gonna, senza bustino, e con i capelli sciolti, e senza alcun ornamento in testa; indossava, con il corsetto e la sottana, solo un semplice vestito di mussola drappeggiato e sistemato a modello di una statua greca» (Ibidem). La scelta delle espressioni e dei costumi<sup>2</sup> in base a una precisa coerenza drammatica fa della Sallé una precorritrice riconosciuta del balletto narrativo che si svilupperà a partire dagli anni quaranta del Settecento con le prime forme di *ballets-pantomime* e avrà la sua consacrazione teorica con il trattato di Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets* (prima edizione: 1760).

Spostando lo sguardo all'Italia, la presenza documentata di donne coreografe nel Settecento è molto rara. I dati raccolti attraverso i cataloghi bibliotecari e specifici cataloghi di libretti per musica, incrociati

---

<sup>2</sup> Anche nell'ambito del costume teatrale le donne riuscirono a ritagliarsi un margine di creatività, influenzando in taluni casi la moda del tempo e assorbendo esse stesse gli stimoli dagli altri ambiti artistici. Un esempio fra tanti è Marie-Madeleine Guimard (1743–1816) che aveva modificato l'abito di scena, eliminando le sottogonne e creando un modello caratterizzato da due gonne sovrapposte diffusosi con successo nella moda parigina. Cfr. Nordera, 2007 e Bennahum, 2004.

con le cronologie dei teatri interessati, ci dicono che nella prima metà del secolo le donne creano i balli per lo più in coppia con un uomo<sup>3</sup>; nei tre decenni di comparsa e sviluppo del ballo pantomimo, ovvero dagli anni cinquanta a tutti gli anni settanta, non risultano presenze femminili; dal 1780 al primo ventennio dell'Ottocento sono stati individuati invece tre nomi di donne "compositrici", Anna Binetti, Maria De Caro e Giovanna Campilli. Nei primi due casi si tratta di danzatrici conosciute, anche se oggi poco si sa della loro vita e attività, mentre la Campilli è una di quelle figure, come tante e non solo femminili, di cui si è persa completamente traccia<sup>4</sup>. I tre casi si collocano in un periodo di consolidamento del ballo pantomimo in quanto genere di spettacolo *entr'acte* all'interno delle opere in musica o in prosa. In questi balli, ispirati a uno spettro molto ampio di soggetti – mitologico, storico, tragico, comico ecc. – in cui sezioni interamente pantomimiche si affiancavano a sezioni di pura danza eseguite secondo la tecnica accademica francese, la scrittura drammaturgica e coreografica spettava ai cosiddetti "compositori di balli", i cui nomi comparivano sul frontespizio del programma quali principali autori dello spettacolo<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> A questa altezza cronologica i balli non hanno ancora una struttura narrativa e per tale motivo sono privi di titolo. Questi i dati estrapolati dal catalogo di Claudio Sartori, sulla prima parte del XVIII secolo: 1709, Ferrara, fiera di maggio, balli di M.me de Menemare e monsieur de Raymond; 1713, Palazzo Reale di Napoli, ottobre, balli di Gio. Battista Du Fort e Anna Daufin; 1716, Teatro Obizzi di Padova, carnevale, balli di messieurs Jean et André Gallo, de Madame Mariane et monsieur Paule de Corsèl; 1718, Teatro Tron di San Cassiano di Venezia, carnevale, balli di Susanna Dentis (per le opere *Antigona* e *Farnace*); 1732, Teatro Nuovo di Napoli, direttore dei balli Rocco Luongo insieme a Francesca Melano e compagne; 1738, Teatro di Piazza in Vicenza, balli di Maria Viganò e Andrea Alberti; 1750, Teatro Omodeo di Pavia, carnevale, balli di Lodovico e Anna Ronzi.

<sup>4</sup> Sollecitazioni a indagare questo ambito sono venute da Pappacena, 2017, p. 15. Ringrazio Flavia Pappacena per tutti i suggerimenti e gli scambi durante la redazione di questo saggio.

<sup>5</sup> I programmi del ballo, stampati all'interno del libretto d'opera o come opuscoli a parte, sono fonti di primaria importanza per la danza di questo periodo, attraverso cui è possibile reperire diverse informazioni sulla messinscena: luogo, anno, stagione; dati relativi alla compagnia (nomi e cognomi dei componenti, il loro rango, ovvero la competenza tecnica, il ruolo ricoperto); nomi del costumista e dello scenografo,

Nella stagione di Carnevale del 1780, al Teatro Giustiniani di San Moisè a Venezia, andava in scena *La filosofia delle donne*, «balletto allegorico, inventato e posto in su la scena da Madama Binetti» (*La filosofia delle donne*, 1780, p. 1), danzatrice conosciuta per essere stata legata, sia nella vita privata che in quella artistica, a Charles Le Picq (1744–1806), uno dei più noti e prediletti allievi di Noverre, nonché riproduttore di molti suoi balli<sup>6</sup>. Binetti e Le Picq, che si erano conosciuti nella splendida corte del duca di Württemberg a Stoccarda (Winter, 1974, p. 170), dopo un tour di circa un lustro che li vede impegnati a Vienna, Varsavia e San Pietroburgo (Dorvane, 1997), fanno coppia fissa in diversi teatri italiani: al Teatro Nuovo di Padova (1769–1770), al San Benedetto di Venezia (1770, 1772, 1777–1778), al Teatro Ducale di Milano (1771–1773) e al San Carlo di Napoli (1773–1776), dove ebbero il merito – lui come “compositore di balli” ed entrambi come “primi ballerini seri” – di introdurre il genere del *ballet d’action* di stile noverriano (Croce, 1891, p. 549)<sup>7</sup>.

Notizie biografiche più dettagliate su Anna Binetti ricaviamo dalle memorie di Giacomo Casanova (1725–1798), che di lei scrisse con molta ammirazione. Veneziana, figlia del barcaiolo Ramon, sposò – per intercessione della sua protettrice Cecilia Valmarana – il ballerino e impresario francese Georges Binet, il quale aveva cambiato il suo cognome in Binetti, cosicché Anna «non fu costretta a francesizzare la sua natura

---

e meno spesso dell’autore delle musiche; la trama del ballo organizzata in atti e/o scene e descritta in modo dettagliato; le fonti letterarie utilizzate e in taluni casi opinioni del coreografo sul ballo rappresentato e sul ballo in generale.

<sup>6</sup> Secondo Winter (1974), Binetti, rimasta vedova negli anni settanta, avrebbe sposato Le Picq, molto più giovane di lei, conosciuto a Stoccarda. Nella voce di Christout (1959) ci sono diverse inesattezze che riguardano proprio la Binetti: si suppone che sin dagli anni sessanta sia la moglie di Le Picq e che abbia francesizzato il suo nome in Binet, come era usuale.

<sup>7</sup> Altro aspetto relativo alla condizione delle professioniste, che qui non possiamo approfondire, è quello economico. Il contratto di Le Picq a Napoli come compositore di balli prevedeva l’ingaggio di una partner «a sua elezione, ed a sue proprie spese». Questa modalità di scrittura, in linea con quanto succedeva altrove nella penisola, prevedeva un solo compenso al ballerino maschio che il più delle volte era affiancato dalla moglie o dalla sorella (Onesti, 2016, p. 108).

veneziana che le permise di mostrare il suo temperamento in parecchie avventure che la resero celebre» (Casanova, 1965, vol. I, pp. 690–691)<sup>8</sup>. Conosciuta a Venezia, la donna «incatenò il cuore» (Ibidem, p. 690) di Casanova già dal 1747 e divenne negli anni una cara amica, la sua più vecchia conoscenza felicemente ritrovata nei viaggi a Stoccarda (1760), Londra (1763), Varsavia (1765), alcune fra le capitali europee della danza. Dai *Mémoires* di Casanova emerge non solo un ritratto di donna «sempre giovane» (Ibidem, p. 691), dalle «incantevoli attrattive» (Idem, 1965, vol. III, p. 449), di cui si sarebbe potuto innamorare, «attrattive possenti in tutta la persona» (Idem, 1965, vol. V, p. 269) come il «brio che rapiva la compagnia» (Ibidem), ma anche di donna indipendente, che viveva autonomamente e «a modo suo» (Idem, 1965, vol. I, p. 691), frequentando diversi amanti e cercando di stare il più possibile lontana da un marito irresponsabile che aveva il vizio del gioco ed era solito pagare i debiti con il denaro e i beni della moglie. Dopo una carriera lunga nelle piazze più prestigiose d'Europa, la Binetti tornò stabilmente nella sua città, dove nel 1778 danzò ancora il ruolo principale nel ballo *Rinaldo* di Onorato Viganò al San Benedetto di Venezia, ritirandosi dalle scene subito dopo, e restando attiva come maestra di danza e impresario teatrale (Idem, 1965, vol. VII, p. 449)<sup>9</sup>.

La circoscritta esperienza di compositrice di balli, di cui conosciamo solo due titoli, si situa quindi alla fine della carriera. Dall'*Avviso* al pubblico di Venezia, che apre il programma del ballo *La filosofia delle donne*<sup>10</sup>, veniamo a conoscenza di un suo primo ballo dal titolo *Gelosie*

---

<sup>8</sup> Binetti, fra le altre avventure, fu la causa del duello di Casanova con il conte Francesco Branicki, avvenuto a Varsavia nel 1766, su cui pubblicò *Il duello ovvero Saggio della vita di G. C. veneziano*, in *Opuscoli miscellanei* (Venezia, giugno 1780).

<sup>9</sup> Dalle notizie fornite da Casanova possiamo desumere che Binetti fosse nata intorno ai primi anni venti del Settecento e scomparsa fra il 1784 e il 1786. A partire dal 1786 Le Picq si lega alla ballerina Gertrude Rossi con cui parte per San Pietroburgo.

<sup>10</sup> Il ballo è rappresentato fra il primo e il secondo atto del dramma giocoso *Le teste deboli* di Giovanni Bertati. Ad Anna Binetti fu assegnata la composizione del primo ballo, ad Alberto Cavas del secondo. Un ballo dallo stesso titolo viene riproposto nel 1784 al Teatro alla Scala e nel 1788 al Teatro di Reggio da Filippo Beretti. Questo era sprovvisto di un programma, come avveniva spesso con i balli comici, e quindi non possiamo affermare che esso fosse una riproduzione di quello precedente della Binetti.

nel *Serraglio*. L'autrice inoltre sottolinea che «una tale impresa accettata da una Donna», ovvero la composizione di un ballo, ha «un certo aspetto di novità, che può soggiacere a de' pericoli» (*La filosofia delle donne*, 1780, p. 3). Se l'argomento allegorico di questo secondo ballo è di invenzione della stessa coreografa, il primo titolo rimanda al ballo da lei interpretato, *La Gelosia del Serraglio*, che Le Picq mise in scena al Regio-Ducale di Milano nel dicembre del 1772 come primo ballo nell'opera di Mozart *Lucio Silla*, riprendendolo a sua volta da quello di Noverre, *Die fünf Sultanninnen, oder Die traurigen Wirkungen der Eifersucht*, dato al Burgtheater di Vienna nel 1771 (Pappacena, 2015, p. 117)<sup>11</sup>.

Possiamo trovare un tratto comune fra questi due balli di Anna Binetti nella centralità conferita alla figura femminile, pur nella diversità del genere di riferimento: *Gelosie nel Serraglio* appartenerrebbe al filone “esotico”, improntato sulla spettacolarità dei colori e dei movimenti, mentre *La filosofia delle donne* a quello “allegorico”, caratterizzato da un'ambientazione galante pastorale e agito su un registro mimico-comico. Completamente all'opposto le due comunità di donne rappresentate. Da una parte, nel mondo turco del ballo *Gelosie nel Serraglio* le due prescelte dell'harem si contendono il favore del Gran Sultano a suon di pugnale, con la partecipazione appassionata delle compagne che parteggiano per l'una o per l'altra, tentando invano di dare fine alla rissa. *La filosofia delle donne* è invece ambientato in un villaggio immaginario. La scena rappresenta un bosco e sul fondo un colle praticabile da cui villanelle «tutte vestite di nero, colle chiome incolte, e disordinate, e un cappello in capo. Discendono (...) con una serietà comica caricata» (*La filosofia delle donne*, 1780, p. 8). L'azione sembrerebbe procedere per lazzi – come si specifica nel programma: «leggendo comicamente, l'una

---

Certo è che fosse una prassi consolidata quella di riprodurre i balli, attingendo al vasto contenitore di soggetti estesi in forma di programma.

<sup>11</sup> Il primo ballo di Noverre su questo soggetto, peraltro molto in voga nel Settecento già con Hilverding, fu dato a Lione nel 1758 e si intitolava *Les Jalousies ou Les Fêtes du Sérail*; nel suo continuo rimando alla pittura, il coreografo ne scrive già nella VI lettera dell'edizione del 1760 del suo trattato, a proposito dell'uso dei colori con le loro gradazioni e combinazioni.

di stupore, l'altra d'orrore, l'altra di giubilo» (Ibidem, p. 9) – attraverso cui le fanciulle esprimono la loro dedizione allo studio e l'indifferenza verso i gesti di affetto dei giovani. I protagonisti sono Cefisa, ricca pastorella «dedita alle Scienze, e sprezzante d'amore» (Ibidem, p. 5), e l'innamorato Tirsi, da lei non corrisposto. Lei insensibile, lui disperato tanto da essere sul punto di trucidarsi davanti al tempio di Apollo, che lo rassicura e intercede a suo favore. Mentre le fanciulle, opportunamente ferite dalla freccia di Cupido, subito «s'abbandonano a' loro amanti» (Ibidem, p. 10), Cefisa è pronta a lottare con tutta se stessa per difendere il suo status di donna insensibile al genere maschile, si scaglia contro le coppie danzanti per dividerle e intraprende una vera e propria lotta con Cupido che la rimprovera di essere gelosa dell'amore altrui. Non solo Cefisa respinge con ira Tirsi, quando Cupido minaccia di ferirla, «gli strappa l'arco, lo spezza, e lo scaglia a terra» (Ibidem, p. 11), ferisce addirittura il dio con una sua stessa freccia, consentendogli di fingere di essere sul punto di morire. All'apparente trionfo di Cefisa segue il *coup de théâtre* che scioglie la trama: Apollo, vestito con un abito nero da filosofo, attira Cefisa mostrandole un libro, ha così modo di ferirla e ottenere la sottomissione della donna che quindi viene ridicolizzata davanti a tutti gli astanti. Nel finale si esplica quindi il senso allegorico del ballo: la lezione che esso ci vuole dare è il richiamo della donna a un ordine sociale che la vedeva relegata in una dimensione privata, dedita non tanto allo studio e all'atto del filosofeggiare, quanto all'amore coniugale e alla famiglia.

Di tutt'altro genere è il successivo ballo rintracciato, a firma di una donna: *Oscar e Malvina* «Ballo Eroico Pantomimo In cinque Atti, composto e diretto da Mad. Maria De' Caro, Prima Ballerina» (*Oscar e Malvina*, 1797, p. 21) e rappresentato al Teatro Venier di San Benedetto nel 1797, a pochi mesi dalla caduta della Serenissima<sup>12</sup>. L'elemento in comune fra quest'ultimo ballo e quello di Anna Binetti è Ve-

<sup>12</sup> Il soggetto del ballo ebbe una buona fortuna; fu rappresentato al Teatro della Pergola di Firenze nel 1798 da Giovan Battista Checchi; al Teatro Nazionale di Torino nel 1801 da Antonio Landini (in cui "prima ballerina seria" era la stessa De Caro); tutte queste versioni ballettistiche hanno preceduto il dramma per musica omonimo di Fidanza/Sampieri al Teatro Re di Milano del 1816.

nezia, città particolarmente vivace e produttiva, dove si era sviluppato un ampio dibattito teorico sul teatro musicale e sul ruolo del ballo pantomimo come *entr'acte*, portato avanti tra gli altri da Francesco Milizia (1771), Ange Goudar (1773) e Stefano Artega (1785). Nel 1794 su uno dei numerosi periodici editi nella laguna, la “Gazzetta Urbana Veneta”, comparve a puntate la prima traduzione italiana delle *Lettres* di Noverre, sebbene in forma anonima e non integrale, e le “libere” traduzioni di alcune voci dell'*Encyclopédie* relative alla danza (Ruffin, 1998, pp. 35–58)<sup>13</sup>. Città dinamica e moderatamente aperta, Venezia accolse la letteratura d'oltralpe e la cultura illuminista, anche attraverso due figure femminili come Elisabetta Caminer Turrà (1751–1796) e Giustina Renier Michiel (1755–1832) che in questa direzione contribuirono significativamente con i loro salotti e l'intensa attività culturale. La prima avrà un ruolo fondamentale nel giornale fondato dal padre “L'Europa letteraria” e in quello da lei stessa fondato e diretto, il “Giornale enciclopedico” (poi “Nuovo Giornale enciclopedico”), oltre che nella diffusione in quanto traduttrice di pièce francesi contemporanee; la seconda fu autrice fra l'altro della prima traduzione italiana di tre drammi shakespeariani – *Otello*, *Macbeth* e *Coriolano* – basata sulle versioni originali inglesi<sup>14</sup>. Entrambe furono legate a Melchiorre Cesarotti (1730–1808), anch'egli figura chiave della cultura italiana del secondo Settecento, che qui ricordiamo per la traduzione in endecasillabi dei *Fragments of Ancient Poetry* di James Macpherson, le *Poesie di Ossian*, da cui il soggetto del ballo *Oscar e Malvina* trae ispirazione. Sembrerebbe questo il primo ballo rappresentato in Italia, basato su tematiche ossianiche, sull'onda delle varie

---

<sup>13</sup> Delle quindici lettere solo otto vengono tradotte sul bisettimanale. È rimasta inedita la traduzione di Domenico Rossi del 1778 per un'edizione napoletana, il cui manoscritto si trova nel fondo Fornaroli della New York Public Library.

<sup>14</sup> Si tratta dei tre volumi usciti a Venezia (eredi Costantini) tra il 1798 e il 1800 con il titolo *Opere drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una dama veneta*. È importante ricordare che in questi anni novanta del Settecento due scritti fondamentali per la storia delle donne furono pubblicati: *Dichiarazione dei diritti delle donne e della cittadina* di Olympe de Gouge (Parigi, 1791) e *Rivendicazione dei diritti delle donne* di Mary Wollstonecraft (Londra, 1792).

edizioni cesarottiane che si susseguirono a partire dal 1763, e di una librettistica via via sempre più interessata a nuovi soggetti legati al mondo celtico, al gusto per il primitivo e il tenebroso e alla riscoperta del Medioevo e di Shakespeare, che sono indicativi di una emergente sensibilità romantica (Piperno, 2016, pp. 137–159)<sup>15</sup>.

Maria De Caro, che aveva esordito come “prima ballerina seria” proprio nel Teatro di San Moisè nel 1785, era anche lei legata direttamente al maestro Noverre, come Binetti e Le Picq; è infatti una delle sue più rinomate pupille, oltre che allieva di Armand Vestris; attiva per un breve periodo a Venezia, trascorse circa sette anni a Londra dove raggiunse un notevole successo anche economico, poi a Parigi, sempre insieme alle sorelle, tornando a esibirsi in diverse piazze italiane, come Venezia, Firenze, Milano, Napoli, poi a Vienna, dal 1796 fino al ritiro dalle scene avvenuto nel 1806 (Costa, 1987)<sup>16</sup>. Il ballo che la vede coreografa è rappresentato poco dopo il suo rientro in Italia. Il programma non contiene però un *Avviso* al pubblico e il singolo episodio del ciclo epico del leggendario bardo irlandese, Ossian, relativo a suo figlio Oscar, è riassunto piuttosto schematicamente in cinque brevi atti, da cui ricaviamo informazioni soprattutto riguardo all’ambientazione. Particolarmente ossianica doveva essere la scena dell’atto III in un bosco, in cui avviene il rapimento della protagonista Malvina – sposa del guerriero Oscar e figlia del re Toscar, interpretata dalla stessa De Caro – da parte dell’usurpatore Cairbar; suggestiva anche la scena dell’atto IV nella grotta in cui vengono imprigionati la fanciulla e il sopraggiunto Oscar. L’azione si scioglie nell’atto V con una scena di combattimento fra Oscar e Cairbar e con il trionfo della

---

<sup>15</sup> Segnalo un libretto di ballo stampato a Londra nel 1791, *The airs, duets, choruses, and argument of the new ballet pantomime (taken from Ossian) called Oscar and Malvina; or the hall of Fingal as performed at the theatre-Royal Covent-Garden*, da cui Maria De Caro avrebbe potuto trarre ispirazione, trovandosi all’epoca in quella stessa città (McCleave, 2011, p. 101).

<sup>16</sup> Maria era la primogenita, ma non si conoscono le date di nascita e morte, le altre si chiamavano Maddalena e Francesca, mentre dell’ultima De Caro si conosce solo l’esistenza. Una variante del cognome è Del Caro, a cui si aggiunge il cognome del marito Narducci.

virtù cavalleresca dell’eroe che rende possibile il ricongiungimento dei protagonisti Oscar e Malvina.

L’attività di Maria De Caro come coreografa è circoscritta a questa singola esperienza, peraltro poco conosciuta; molto nota è invece la sua attività di danzatrice, come detto, suggellata da un’incisione di Giacinto Maina del 1801, pubblicata da Giuseppe Sardi a Trieste (Winter, 1974, p. 216), che la ritrae su tre quarti di punta e in un atteggiamento del corpo “in moto” in cui gesto e danza sembrano fondersi e che testimonia l’evoluzione della tecnica francese verso un dinamismo e un virtuosismo fino ad allora inesplorati. Movimenti più ampi sia in larghezza che in altezza sono possibili anche grazie a una graduale riforma del costume affermatasi in pieno neoclassicismo con il successo del vestito alla greca. In questa immagine, l’abito stile impero che indossa la ballerina ci rimanda al legame fra Maria De Caro e l’inglese Emma Hamilton, residente a Napoli fra il 1786 e il 1799 insieme al marito, ambasciatore presso la corte borbonica. Proprio nella sua casa la Hamilton si esibiva in *attitudes* ispirate al mondo dell’antichità che eseguiva vestita con leggere tuniche di mussola, moda che contribuì a diffondere nell’ambiente artistico. Al Teatro San Carlo di Napoli, la De Caro fu ingaggiata grazie alla segnalazione di lady Hamilton, che l’aveva raccomandata alla regina Maria Carolina d’Asburgo-Lorena, come si evince dal carteggio fra le due donne (Palumbo, 1877). È in questa intrigante trama di relazioni che pure si inserisce – anche se in modo meno diretto – la terza coreografa di cui tratteremo, Giovanna Campilli.

A differenza delle colleghe Binetti e De Caro, Giovanna è oggi pressoché sconosciuta nonostante sia stata “prima ballerina” nei più prestigiosi teatri della penisola, tanto da ispirare già nel 1801 un affermato compositore di opere serie come Sebastiano Nasolini a dedicarle un assolo ballabile. Il primo dato relativo alla sua carriera di danzatrice si riferisce al Teatro Nuovo di Padova dove fu “prima ballerina” nel 1792, in coppia con Giuseppe Bartolomei, nei balli *Bacco e Arianna* e *La fiera di Calè*. Compare nello stesso cast, nel rango di «primo ballerino di mezzo carattere fuori de’ concerti», Leopoldo Campilli, presumibilmente suo padre, attivissimo anche come core-

ografo sin dal 1780 nei teatri del circuito veneziano, San Benedetto, San Samuele, San Cassiano e San Moisè (Massaro, 1985, pp. 251–252). La vicinanza di Campilli padre con coreografi e danzatori di scuola noverriana, come Antonio Terrades e Maria De Caro, che nel 1785 egli stesso aveva diretto al San Moisè, insieme alla competenza nel ricoprire ruoli di “primo grottesco” e “grottesco fuori dei concerti”, tipici della scuola italiana (Sartori, 1990–1994; Wiel, 1897), fanno supporre che la formazione di Giovanna sia avvenuta su questo doppio registro italo-francese. I primi anni di carriera, gli anni novanta, sono segnati dalla collaborazione – prima al San Moisè (1793–1794), poi al Teatro Regio di Torino (1798) – con Urbano Garzia, coreografo produttivo e maestro di mimica nella scuola di ballo del Teatro alla Scala dal 1813 al 1823 (Scafidi, 1998, p. 16). Nel primo decennio dell’Ottocento, Giovanna come “prima ballerina” lavorò con Gaetano Gioia e Francesco Clerico, rispettivamente al San Carlo di Napoli (1801–1804) e alla Scala di Milano (1805–1806), a confronto con due autorevoli personalità, entrambi particolarmente prolifici, ma animati da una diversa concezione dello spettacolo coreutico e dello stile pantomimico. Se i balli di Gioia possono ascrivere a quel genere denominato da Carlo Ritorni «coreodramma», ovvero «canto muto», il cui esimio rappresentante – sempre secondo questo autore – fu il coevo Salvatore Viganò, i balli di Clerico erano delle «pantomimotragedie», drammi muti, caratterizzati soprattutto dalle forme dell’assolo e dei duetti, e dall’uso di una preponderante gestualità di tipo noverriano, quindi “recitata”, in contrapposizione alla gestualità ritmata tipica del coreodramma, in cui simultaneamente ai danzatori principali anche il corpo di ballo si animava in accordo alla musica catturando l’attenzione del pubblico per il dinamismo e la varietà del gioco visivo (Ritorni, 1838, pp. 32–42).

La Campilli fece esperienza di entrambe le modalità coreografiche. Ci chiediamo quindi quale sia stato il suo metodo e il suo stile quando qualche anno più tardi si avvicinò alla composizione di balli pantomimi presso il Real Teatro Carolino di Palermo, per almeno tre stagioni a partire dal 1809, occupando al contempo il posto di “prima ballerina seria assoluta”, in coppia con Pietro Campilli, presumibilmente suo fratello,

noto per essere autore della prima traduzione italiana dell'importante *Trattato elementare, teorico-pratico sull'arte del ballo* (1820) di Carlo Blasis, edita a Forlì nel 1830<sup>17</sup>. Sono gli anni in cui la corte borbonica si trasferì a Palermo in seguito all'arrivo dei francesi a Napoli; un'altra domanda viene a questo punto spontanea: è possibile che la regina Maria Carolina d'Asburgo-Lorena, a cui si deve la denominazione del Teatro a partire dal 1799, si facesse promotrice della Campilli come già aveva fatto alla fine degli anni novanta, attraverso Emma Hamilton, con Maria De Caro al San Carlo? Insieme alla coppia Giovanna e Pietro, vi è il padre Leopoldo, che alterna con lei la responsabilità della composizione dei balli, come avviene nella stagione 1811/12<sup>18</sup>. Fu tuttavia Giovanna a iniziare le stagioni palermitane con balli per lo più di genere eroico-tragico: *Rossene e Osmano* e *Ippolita regina delle amazzoni* (1809/10); *Le smanie di Armida*, *Il mastino della scala* e *Zemira e Azor* (1810/11)<sup>19</sup>.

I titoli di questi balli riecheggiano balli con lo stesso soggetto già rappresentati da altri coreografi e confermano una pratica molto diffusa all'epoca, ovvero l'utilizzo dei programmi del ballo come materiale di un repertorio condiviso che circolava fra le varie piazze della penisola senza la preoccupazione del plagio, visto che non esisteva ancora il diritto d'autore. In particolare, *Il mastino della scala* è un ballo di Giuseppe Traffieri in cui aveva danzato Leopoldo Campilli, rappresentato al San Benedetto di Venezia nel 1790. Mentre *Zemira e Azor*, tratto da una *comédie-ballet* di Marmontel, aveva il suo precedente nel ballo

---

<sup>17</sup> È stato possibile reperire i dati relativi ai balli rappresentati al Teatro Carolino attraverso la HathiTrust Digital Library. Alcuni di essi si possono individuare attraverso alcuni database on line come quello dell'Università di Bologna, “Corago”. Non vi è però traccia di questi balli nel catalogo unico centrale delle biblioteche italiane. Abbiamo incrociato i dati trovati con la cronologia curata da Ottavio Tiby (1956), che dei balli riporta solo i titoli, omettendo i nomi dei coreografi.

<sup>18</sup> Per la stagione 1811/12 Leopoldo Campilli compone i seguenti balli: *Gengis-Kan in Corea*, *Il finto morto*, *Venere benefica*, *Gli inglesi in Africa* e *Il convitato di pietra*.

<sup>19</sup> Non datati sono i seguenti balli rintracciati nella HathiTrust Digital Library di cui non è disponibile copia digitale, tutti «composti e diretti» da Giovanna Campilli: *Nina, o sia, La pazza per amore*, «ballo pantomimo sentimentale», *Eduige di Witepsk, ossia, Il sottoterraneo*, «ballo eroico-tragico», *Li due ciechi che vedono chiaro, o sia, Lo sposo burlato*, «ballo comico».

omonimo di Clerico dato prima al San Samuele di Venezia (1783), poi alla Fenice (1797) e infine alla Scala (1805), in cui aveva danzato pure Giovanna Campilli.

Quando rientrò a Napoli, probabilmente sua città natale, Giovanna non si cimentò in nuovi titoli, tanto meno riprese un'attività continuativa come coreografa<sup>20</sup>. Riprodusse a distanza di diversi anni due balli rappresentati al Teatro del Fondo – *Ippolita* (1816) e *Venere benefica* (1827), continuando la sua carriera come “ballerina per le parti” o “mima”, affianco a nomi di spicco come Marie Quériau e Louis Henry, in ruoli maggiormente adeguati all'età più avanzata che ricoprì all'incirca per tutti gli anni venti dell'Ottocento. «Nome caro alla danza, e con piacere e con stima ricordato da chiunque si rammenta quanta lode ella ritrasse altra volta nelle classiche composizioni pantomimiche del Napoletano Gioja» (“Giornale delle Due Sicilie”, 20 giugno 1816, p. 3), la Campilli seppe svolgere adeguatamente la sua professione di compositrice di balli se l'*Ippolita* venne considerato un ballo «degno certamente di lode per scelta di argomento, per semplicità di condotta, per verità di caratteri, per disegno e bellezza di danze» benché «mancante di ogni prestigio di macchinismo» (Ibidem) e difettoso nella scelta dei costumi, non aderenti alla verosimiglianza storica. Doveva essere il personaggio di Ippolita uno degli ultimi a ricoprire come “prima ballerina seria”, dotata com'era di una «rara abilità»<sup>21</sup> tecnica, prima di dedicarsi a ruoli essenzialmente mimici. Per quanto riguarda i danzatori, la recensione si focalizza però sugli astri nascenti, la coppia Adelaide e Salvatore Taglioni, mentre di Giovanna si scrive di «aver meritato nella composizione i suffragj da' conoscitori del vero ballo, e di non averne riportato nell'esecuzione minori da tutti quelli presso i quali è in pregio l'eccellenza della pantomima» (Ibidem). Difficile stabilire i modi e lo stile di una professione

---

<sup>20</sup> Nell'*Avviso* contenuto nel programma di ballo della rappresentazione napoletana *Venere benefica* la coreografa si rivolge al pubblico di Napoli usando il termine «concittadini» (p. 9).

<sup>21</sup> Lettera del 26 maggio 1802 conservata nel Fondo “Segreteria di stato di casa reale” dell'Archivio di Stato di Napoli (549. 1269/27), in cui si richiede a nome di Giovanna Campilli, “prima ballerina” del Teatro di San Carlo, una serata a suo beneficio; serata che otterrà poiché altre danzatrici successivamente ne fanno menzione.

come quella coreografica dai soli programmi del ballo, che – come già accennato – ricalcavano nei soggetti, ma anche nella struttura narrativa, quelli precedenti a cui attingevano, mentre originale doveva essere di volta in volta la realizzazione scenica.

Certamente nei primi anni dell’Ottocento Giovanna Campilli come compositrice di balli rappresentò, qualunque fosse stato il suo stile coreografico, un’eccezione alla norma, che vedeva ancora per tutto il XIX secolo i soli uomini protagonisti della scrittura in movimento. E, nonostante un inizio entusiasmante con le coreografe Bronislava Nižinskaja, Agnes de Mille e Ninette de Valois, ancora nel Novecento le maggiori compagnie di balletto nazionali sono state caratterizzate da una predominante presenza maschile, sia per quanto concerne l’ambito creativo che quello della direzione artistica, diversamente da ciò che è avvenuto nell’ambito della danza moderna, dove si è verificato esattamente l’opposto, ovvero una prevalenza di coreografia al femminile. Ancora oggi l’argomento è attuale; non a caso nel 2012 la rivista “Dance Chronicle” ha lanciato un dibattito sul tema “Where Are All the Women Choreographers in Ballet?” sull’onda di una nota affermazione del coreografo George Balanchine: «The principle of classical ballet is woman» (Meglín, Matluck Brooks, 2012, p. 1).

## BIBLIOGRAFIA

### Programmi dei balli:

- (1780). *La filosofia delle donne, balletto allegorico, per il Nobile Teatro Giustiniani di S. Moisè In Venezia, Inventato, e posto in su la Scena da Madama Anna Binetti il Carnovale dell’Anno 1780*. Venezia: sine editione.
- (1797). *Oscar e Malvina, Ballo Eroico Pantomimo, In cinque Atti, composto e diretto da Mad. Maria De’ Caro, Prima Ballerina, il Carnovale dell’Anno 1797, in Bianca De’ Rossi, Dramma Nuovo per Musica da rappresentarsi Nel Nobilissimo Teatro Venier in San Benedetto [...]*. Venezia: Modesto Fenzo.
- (1810). *Ippolita regina delle amazzoni, ballo eroico tragico-pantomimo, Inventato, e diretto da Giovanna Campilli, in I puntigli per equivoco*

*dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel Real Teatro Carolino [...] Palermo: Felicella.*

- (1816). *Ippolita regina delle amazzoni, ballo eroico Tragico-pantomimo, inventato, e diretto dalla signora Giovanna Campilli, Rappresentato la prima volta in Napoli nel real teatro del Fondo a' 17. Giugno 1816.* Napoli: dalla tipografia Flautina.
- (1827). *Venere benefica, ballo favoloso pantomimo in quattro atti composto e diretto da Giovanna Campilli, Prima ballerina delle parti de' reali teatri. Rappresentato la prima volta nel real teatro del Fondo A' 19. Agosto 1827. Ricorrendo il fausto giorno natalizio di sua maestà Francesco I, re del Regno delle due Sicilie.* Napoli: dalla tipografia Flautina.

#### Testi:

- Bennahum, J. (2004). *The Lure of Perfection: Fashion and Ballet, 1780–1830.* London: Taylor & Francis.
- Casanova, G. (1965). *Storia della mia vita* (voll. 1–7), a cura di Piero Chiara. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Christout, M.F. (1959). Le Picq, Charles. In *Enciclopedia dello Spettacolo* (vol. 6, coll. 1409–1410). Roma: Le Maschere.
- Costa, M.R. (1987). De Caro. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 33. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana Treccani. Retrieved from [http://www.treccani.it/enciclopedia/giulia-de-caro\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giulia-de-caro_(Dizionario-Biografico)/).
- Croce, B. (1891). *I teatri di Napoli.* Napoli: Luigi Pierro.
- Dorvane, J. (1998). Le Picq, Charles. In S.J. Cohen (Ed.), *International Encyclopedia of Dance* (vol. 4, pp. 149–150). New York: Oxford University Press.
- Marquié, H., & Nordera, M. (Eds.). (2015). Perspectives genres sur les femmes dans l'histoire de la danse. *Recherches en Danse*, 3. Retrieved from <https://journals.openedition.org/danse/837>.
- Maresca, R. (1997). Le scuole di ballo del Teatro San Carlo dal 1812 al 1840: i documenti dell'Archivio Storico di Napoli. *Chorégraphie*, 10, 85–112.
- Massaro, M.N. (1985). Il Ballo pantomimo al Teatro Nuovo di Padova (1751–1830). *Acta Musicologica*, LVII, 215–275.
- Matluck Brooks, L. (Ed.). (2007). *Women's Work. Making Dance in Europe Before 1800.* Madison: The University of Wisconsin Press.

- McCleave, S. (2011). *Danzatori italiani a Londra nel Settecento*. In J. Sasportes (Ed.), *La danza italiana in Europa nel Settecento* (pp. 63–135). Roma: Bulzoni.
- Meglin, J.A., & Matluck Brooks, L. (2012). Where Are All the Women Choreographers in Ballet? *Dance Chronicle*, 35, 1–7.
- Nordera, M. (2005). Generi in corso. Note per storie ancora da scrivere. In S. Franco & M. Nordera (Eds.), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca* (pp. 203–226). Torino: Utet.
- Nordera, M. (2007). Come si costruisce una ballerina. Marie Madeleine Guimard tra vita e scena nelle fonti del XIX secolo. *Teatro e Storia*, 28, 381–393.
- Noverre, J.-G. (2011). *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti* (1803), a cura di F. Pappacena, trad. it. di A. Alberti. Lucca: LIM.
- Onesti, S. (2016). *Di passi, di storie e di passioni: teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*. Torino: Accademia University Press.
- Palumbo, R. (Ed.). (1877). *Maria Carolina, regina delle due Sicilie, suo carteggio con Lady Emma Hamilton, Documenti inediti*. Napoli: Nicola Jovene.
- Pappacena, F. (2009). *La danza classica. Le origini*. Roma–Bari: Laterza.
- Pappacena, F. (2015). Per una storia della danza. Danza francese e/o italiana? Ripensare il Settecento. *Acting Archives Review*, 9, 84–156.
- Pappacena, F. (2016). *Storia della danza in Occidente* (vol. 2, *Il Settecento e l'Ottocento*). Roma: Gremese.
- Pappacena, F. (2017). Il “libretto” come fonte di documentazione. In P. Veroli (Ed.), *Il libretto di ballo. Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa* (pp. 3–16). Bologna: Massimiliano Piretti.
- Piperno, F. (2017). Cesarotti all’opera: appunti sulla librettistica ossianica. In A. Rostagno & S. Tatti (Eds.), *Scrittori in Musica. I Classici Italiani nel Melodramma tra Seicento e Novecento* (pp. 137–159). Roma: Bulzoni.
- Ritorni, C. (1838). *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò e della coregrafia e de’ corepei*. Milano: Guglielmini e Redaelli.
- Ruffin, E., & Trentin, G. (Eds.). (1994). Catalogo generale cronologico dei balli teatrali a Venezia. In J. Sasportes, E. Ruffin & G. Trentin (Eds.) *Balli Teatrali a Venezia (1746–1859). Partiture di sei balli pantomimici di*

- Brighenti, Angiolini e O. Viganò* (vol. 1, pp. XXXI–CCCXIX). Milano: Ricordi.
- Ruffin, E. (1998). La prima traduzione italiana delle *Lettres* di Noverre: Venezia 1794. *La danza italiana*, 1, 35–58.
- Sartori, C. (1990–1994). *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800* (voll. 1–7). Cuneo: Bertola & Locatelli Musica.
- Scafidi, N. (1998). La danza alla Scala. In R. Albano, N. Scafidi & R. Zambon, *La danza in Italia. La Scala, La Fenice, il San Carlo dal XVIII secolo ai giorni nostri* (pp. 9–87). Roma: Gremese.
- Tiby, O. (1957). *Il real teatro carolino e l'Ottocento musicale palermitano*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Wiel, T. (1897). *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia*. Venezia: Fratelli Visentini.
- Winter, M.H. (1974). *The Pre-Romantic Ballet*. London: Pitman.
- Zambon, R. (1997). Il «grido della natura»: il teatro di danza alla fine del Settecento a Venezia. In A. Bescinelli (Ed.), *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento* (pp. 253–264). Roma: Bulzoni.

**Riassunto:** Il saggio descrive alcuni aspetti della vita e dell'attività artistica di Anna Binetti, Maria De Caro e Giovanna Campilli, "prime ballerine" vissute fra la seconda metà del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, con il fine di mettere in luce la loro pratica di coreografe in un'epoca che vedeva questo mestiere riservato per lo più agli uomini. Attraverso i programmi dei balli e altre fonti coeve, il saggio documenta un ambito poco esplorato dagli studi di danza – ovvero la presenza femminile come "soggetto artistico" nel teatro di danza italiano – contestualizzando tale fenomeno nel più ampio panorama culturale dell'epoca e focalizzando l'attenzione su tre casi di donne-coreografe che, se pur isolati e straordinari, possono trovare delle convergenze significative nei luoghi della rappresentazione, Venezia e Napoli in particolare, e in alcune figure, come Jean-Georges Noverre e Maria Carolina d'Asburgo, interessanti a evidenziare possibili reti di rapporti verso cui aprire nuove prospettive di ricerca.

**Parole chiave:** Anna Binetti, Maria De Caro, Giovanna Campilli, ballo pantomimo italiano del XVIII–XIX secolo, programmi/libretti di ballo

PARTE II:  
SECOLI XIX–XXI

---

PART II:  
XIX–XXI CENTURIES



## Saggio introduttivo

Laura Mariani

Università degli Studi di Bologna

[annalaura.mariani@unibo.it](mailto:annalaura.mariani@unibo.it)

ORCID: 0000-0002-4305-9884

# DOPO L'OTTOCENTO DELLE ATTRICI, QUALCHE PUNTO FERMO SULLE ATTRICI ITALIANE DEL NOVECENTO

## AFTER THE 1800's, "CENTURY OF ACTRESSES", A FEW CORE POINTS ON ITALIAN ACTRESSES IN THE 1900's

**Abstract:** Critical studies on the theatre from the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, even founding ones, are limited as they do not include a gender category – a paradox in a space where bodies are central. The actresses, in fact, give life to different stories, which allow for the enrichment of historical-critical reconstructions. Given the vastness of the topic, this article aims to identify some fundamental turning points. We begin with the legacy of the 19<sup>th</sup> century, rich from both a linguistic and a historical-critical viewpoint; the article moves on to the post-Duse period, which saw, on the one hand, the birth of the actor-artist's Italian specificity and, on the other, the crisis of female leaders of theatre companies; then, the article discusses the birth of Italian theatre direction in the period following the Second World War and the reaction of a few actresses, like Anna Magnani, who aimed to re-create the reality that was to be reclaimed by the history of theatre. Finally, the article explores the breakdown caused by the New Theatre and even calls into discussion the word for "actress", with overlaps in the fields of theatre direction and dramaturgy.

**Keywords:** 19<sup>th</sup> century, 20<sup>th</sup> century, theatre, actress, history of women

## 1. PREMESSA

Una visione d'insieme dell'Ottocento teatrale dal punto di vista della Storia delle donne è possibile. Le attrici di due secoli fa hanno lasciato un'eredità importante, a mio avviso declinabile lungo due direzioni: una riguarda l'elaborazione di elementi recitativi precorritori, connotati dal genere, e l'altra la capacità consolidata di occupare lo spazio pubblico tradizionalmente maschile, fino all'esercizio anomalo di potere attraverso il capocomicato. Uno sguardo sintetico di questo tipo è possibile per il Novecento?

La difficoltà maggiore dipende dalle caratteristiche generali del secolo, di rara intensità: aperto dalla prima guerra mondiale della storia e concluso da una rivoluzione globale, che mette alla prova la capacità del teatro, questa antica struttura di civiltà, di essere arte del nostro presente *social*. In mezzo una dittatura, la seconda guerra mondiale e la lotta partigiana, la ricostruzione e il boom economico, la nascita dell'Unione europea e la globalizzazione, la conquista dello spazio e gli straordinari progressi della scienza, le migrazioni di massa e il peggioramento dello stato di salute del pianeta... Tragedie e conquiste si mescolano incessantemente, ne consegue che non sappiamo «cosa lo definisce. Sappiamo che il Novecento è il secolo di tutte le opposizioni, di ogni ordine e di ogni disordine; ma non ne conosciamo lo stile, il comportamento» (Garboli, 1998, p. 303). Un aspetto che si conferma assumendo il punto di vista femminile: «il secolo più sanguinoso della storia dell'umanità e quello in cui le donne occidentali, molto dopo gli uomini, accedono alla modernità», una modernità definita da alcune conquiste oggettive e ancor più dalla «conquista di una posizione da soggetto, da individuo a pieno diritto, da cittadina» e da nuovi rapporti fra i sessi, dove però le disparità si riproducono, persistono, cambiano aspetto, si diversificano in un orizzonte che va oltre le donne bianche dell'occidente (Thebaud, 1992, pp. 3-17).

Una difficoltà specifica riguarda il fatto che gli studi teatrali hanno comprensibilmente privilegiato gli aspetti di rottura prodotti dalla rivoluzione registica e dalle avanguardie, all'inizio e poi nella seconda metà del secolo, fenomeni in cui la presenza femminile non è imme-

diatamente evidente. E dunque occorre formulare nuove domande, perché si produce quel fenomeno di assenza/presenza analizzato da Marina Zancan per la storia letteraria: dove da un lato le numerose donne che hanno scritto rimangono escluse dal sistema letterario, dalle sue regole e dalle sue scale di valori, e, dall'altro, è innegabile la presenza di una soggettività femminile attiva nell'esercizio della scrittura. Un approccio prezioso se si guarda alla drammaturgia e alla regia.

Anche a un primo sguardo, invece, le attrici continuano a esserci in gran numero e da protagoniste, ma non è facile farne storia dopo Eleonora Duse. Per l'Ottocento possediamo una catena di maestre indiscusse, per il Novecento su chi dobbiamo puntare per capire come cambiano i linguaggi, i processi, le condizioni di lavoro? Non sono molte le ricostruzioni dei percorsi biografici e artistici individuali, indispensabili per riempire di sostanza i nomi che ci sono restati, sia per il teatro di prosa che per i generi cosiddetti minori, senza considerare la danza e l'opera. Persino il ricco panorama degli studi critici, da questo punto di vista, è sconsigliato: la categoria di *gender* viene pressoché ignorata, ed è paradossale in un ambito in cui il corpo è centrale.

Anche per questo è importante individuare alcuni nodi problematici (e alcune figure) che ci orientino nell'attraversamento. Sono di per sé evidenti alcune fasi storiche e teatrali: il dopo Duse, la fine della cosiddetta microsocietà degli attori, la mutata condizione delle attrici; il secondo dopoguerra e le attrici che agiscono (e reagiscono) nel teatro di regia, in concomitanza con i successi del cinema; le protagoniste del Nuovo teatro, in prossimità e dopo il '68, e la messa in discussione delle identità tradizionali. Sarà una ricostruzione a volo d'uccello, costretta fra ampiezza dei temi e ristrettezza degli spazi: limiti accresciuti dalla vicinanza per il terzo snodo, che si chiude alla fine degli anni Ottanta, seguendo l'idea di secolo "breve" di Hobsbawm.

## 2. IL RICCO LASCITO OTTOCENTESCO

Del Sette-Ottocento teatrale, solitamente visto come passaggio fra le due epoche d'oro della Commedia dell'Arte e della Regia, Claudio Melolesi ha felicemente ricostruito l'identità autonoma dandole un nome,

«età delle invenzioni»<sup>1</sup>. Ora però, concentrandoci sul secolo del Grande attore, intendiamo sottolineare che non se ne vede tutta la capacità inventiva se non si considera il ruolo svolto dalle donne, nella doppia veste di attrici e di spettatrici. Me ne sono occupata in un saggio di cui riprendo alcune acquisizioni di fondo (Mariani, 2017).

Partiamo dalle protagoniste, considerando che hanno attorno a sé attrici notevoli con percorsi meno originali, studiate poco o niente: infatti, da un insieme di tale tipo, che dalle eccellenze arriva alla mediocrità, si definisce una civiltà teatrale. La catena è inaugurata da Carlotta Marchionni (1796–1861), l'attrice del primo Romanticismo che fonda «il paradigma dell'attrice moderna» (Geraci, 2010): inaugura il teatro del personaggio concepito come «identità psichica unitaria», realizzata scenicamente «secondo criteri di verisimiglianza e storicità», e costruisce un'immagine pubblica che rovescia gli stereotipi, figlia d'arte che s'impone come «attrice vergine e santa» (Aliverti, 1992, pp. 22 e 202–203). Adelaide Ristori (1822–1906), pure figlia d'arte, divenuta col matrimonio marchesa Capranica del Grillo, appartenente alla triade del Grande attore, conquistatrice dei mercati internazionali con le sue “donne-mondo” e incarnazione di fatto del diritto femminile alla cittadinanza, è protagonista di punta di una possibile storia delle attrici<sup>2</sup>. Giacinta Pezzana (1841–1919), esponente del tardo romanticismo e del naturalismo con venature espressioniste, viene considerata in questa catena soprattutto come attrice dell'emancipazionismo per il suo impegno militante e per come ha gestito la sua carriera e la sua stessa vita: mettendo la libertà prima del successo, l'etica prima del guadagno, le relazioni profonde prima di quelle utili (Mariani, 2005). Infine, Eleonora

---

<sup>1</sup> «Invenzione del teatro come edificio riproducibile, invenzione della ‘moderna’ teoria dell'attore, invenzione della ‘nuova’ sensibilità recitativa che collegò Lumi e Romanticismo oltre la logica dei generi, invenzione di rapporti riformati fra attore e autore, invenzione di modalità partecipative aperte, invenzione di modalità rappresentative alte e basse allo stesso tempo, invenzione di una nuova competitività borghese fra prosa e lirica, arte varia e circhi» (Meldolesi, 1995, pp. 413–414).

<sup>2</sup> La studiosa maggiore di Ristori è Teresa Viziano, che ha curato il suo ricco archivio custodito presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, oltre a scrivere numerosi saggi.

Duse (1858–1924), che rappresenta sia l'apice della cultura tradizionale dell'attore italiano sia una figura nuova di attrice-artista: mossa da istanze utopiche al pari dei padri fondatori della Regia e in cerca di una verità scenica che sappia cogliere i livelli frammentari, contraddittori, nascosti del Novecento come «secolo del Grottesco»; per suo tramite Mejerchol'd comprende «che la recitazione è un'arte femminile, o meglio *del* femminile» (Attisani, 2017, pp. 128–160 e Idem, 2015, p. 315)<sup>3</sup>; su di lei si è scritto a livello internazionale e si continua a scrivere.

Partiamo dalla dicotomia segnalata da Meldolesi fra il Grottesco di Gustavo Modena e il Romanticismo di Adelaide Ristori, fra il primattore che tende a diventare caratterista e la primattrice che esprime l'anima negativa del Romanticismo (Meldolesi, Taviani, pp. 244–258): due linguaggi, due tendenze forse non casualmente attribuibili ad artisti di sesso diverso, forse non spiegabili solo attraverso il legame convenzionalmente stabilito fra femminile e mondo dei sentimenti di contro al maschile/razionale. In questo senso, assume peso una condizione particolare vissuta dalle attrici: la necessità di fornire di sé un'immagine socialmente positiva, almeno in apparenza regolare, tale comunque da non essere compromessa dall'interpretazione di personaggi poco rassicuranti. L'attore non era obbligato a giustificare il fatto di interpretare Macbeth, l'attrice doveva dar conto della scelta di incarnare la Lady, non solo a parole e con comportamenti privati agli antipodi, ma in scena, a partire dal personaggio stesso, dissociandolo da sé. Questa sorta di allenamento alla complessità favoriva la ricerca di dettagli utili e l'immissione nella recitazione di elementi di sottorecitazione e di antirecitazione, sia attraverso la mimica sia con la creazione di frammenti indimenticabili o in opposizione: si pensi all'immagine di madre amorosa, protettiva, perseguitata con cui Adelaide Ristori iniziava la sua Medea. Dunque, se il grottesco è la chiave della composizione dell'attore novecentesco, vi contribuisce una pratica alla quale l'attrice è spinta dal suo essere donna, con un salto nell'uso e nella consapevolezza compiuto da Eleonora Duse.

---

<sup>3</sup> Lo studioso considera sia i processi compositivi messi in atto da Duse che la sua tensione ad andare oltre, trovare «la vita nella forma», spiazzare il pubblico.

Si tratta per lo più di dettagli: i giochi di sguardi e i «*petit riens*» di Carlotta Marchionni; i rantoli di Adelaide Ristori che nella scena del sonnambulismo di *Lady Macbeth russava*; le parole ripetute in vari toni da Giacinta Pezzana con effetti wagneriani e i suoi «piccoli incisi» che sembravano «tormentosi commenti e inaspettate rivelazioni» (Zacconi, 1946, p. 61). Eleonora Duse nella *Signora della camelie* arrivava a invocare undici volte Armando ed era solita ricorrere a gesti incongrui, inaspettati, appresi osservando i comportamenti quotidiani delle donne<sup>4</sup>. Si tratta di tic, di inezie, come quelle che vediamo enfatizzate nei primi piani cinematografici di Meryl Streep.

I primi piani appunto, che soprattutto nei palcoscenici poco illuminati del passato sono frutto di abilità recitativa. Ferdinando Taviani parla del «corpo delle meraviglie» degli attori e del volto delle attrici come emisferi complementari: «perché è attraverso le attrici soprattutto che il volto umano diventa un paesaggio misterioso e dalle molteplici dimensioni», da cui affiorano i moti dell'anima. D'altro canto, come il volto può essere locus dell'accadere per l'attore, così l'attrice può stupire con un «corpo delle meraviglie»: il sorriso di Eleonora Duse «si irradiava per tutto il corpo» (Schino, 2008, p. 391), la sua recitazione sembrò acrobatica alla Ristori, del potere di seduzione connesso all'esposizione scenica di sé fece uno dei tratti sconvolgenti della sua recitazione. In continuazione toccava i suoi compagni in scena e la sua Margherita Gauthier baciava Armando sulla bocca, non sulla fronte.

Un eros particolare emanava poi dall'attrice *en travesti*, una pratica inaugurata dalle comiche dell'arte, rifiutata da Ristori e Duse e riavvalorata da Sarah Bernhardt. Nella *contrainte* di un tragitto volto a incarnare un'altra identità sessuale senza perdere la propria, l'attrice è portata infatti a lavorare in dettaglio e in profondità, per sottrazioni e «*petit*

---

<sup>4</sup> «Le famose interiezioni della Duse erano il cuore del suo modo di recitare. Erano, tra l'altro, il modo principale in cui un'attrice del suo calibro si permetteva di riplasmare un testo [...] e creava la vita dei suoi celebri silenzi. Erano l'equivalente di quei suoi continui gesti strani tante volte ricordati, [...] come una persona in situazione privata, e così faceva nascere nello spettatore il dubbio persino angoscioso che non stesse contemplando un'attrice in scena, ma che stesse spiando un essere umano in difficoltà da un buco della serratura» (Schino, 2016, p. 203).

riens». Anche l'attore che si traveste può attuare un processo analogo, che parte dalla ricerca del femminile dentro di sé, ma minori sono gli stimoli ad alleggerire perché la femminilità stessa è stata concepita e costruita come «una mascherata» (Rivière, 1991, pp. 90–101).

Sia che si tratti di donne in scena sia che si tratti di attori travestiti da donne, a provocare turbamento è il femminile, che sembra riguardare l'occhio del pubblico prima che il viso guardato. Qualcosa che non si basa tanto sulla bellezza fisica in sé quanto sulla presenza scenica e sulla trasfigurazione, il fascino del «je ne sais quoi» delle attrici italiane<sup>5</sup>. Nel patto continuamente rinnovato fra naturale e artificiale il femminile muove dai colori patetici di un Romanticismo che si prolunga oltre le sue fortune letterarie per assumere a fine secolo tratti esaltati, fra figure sublimite e nuovi “idoli di perversità”, comprese le femministe.

D'altro canto, le attrici in carne ed ossa non solo fanno sognare le altre donne con i loro personaggi ma si pongono come modelli: lavorano, possono affermarsi, godono di libertà, occupano disinvoltamente la sfera pubblica, incarnano la Donna nuova. Non senza costi e lacerazioni, perché l'attrice è intimamente attraversata dal conflitto fra il suo mestiere e la “natura femminile”, questo costruito culturale così invasivo: fatica più dell'attore a conciliare sfera privata e sfera pubblica e ad essere riconosciuta come cittadina.

A dispetto dell'apparenza, che ha reso schiacciante il modello di perfezione femminile da lei incarnato, è Adelaide Ristori a creare una tensione positiva e proficua tra arte scenica e immagine pubblica: afferma l'artisticità della professione e la sua dimensione imprenditoriale, la dignità dell'attrice e la sua capacità di proporsi come modello, non prescinde mai dalla dimensione pubblica e rende visibili momenti della sua vita privata, come i sovrani, è portavoce di Cavour e dei Savoia all'estero e rappresenta la patria per gli emigrati<sup>6</sup>. Dalla sua battaglia

---

<sup>5</sup> Un'«arte di piacere» fatta di spontaneità, gaiezza, follia e basata sullo «spostamento di un richiamo erotico», scrive Meldolesi, 2013, pp. 1–21.

<sup>6</sup> Anche lo spostamento di interesse dalla vita privata delle attrici alla loro qualità artistica, segnalato da Ciotti Cavalletto, è testimonianza di un processo emancipativo in parte inevitabile.

discendono la libertà della Pezzana di essere un'attrice ribelle e quella della Duse di essere un'artista *tout court*.

Ma la società stessa presenta fenomeni di «femminizzazione»<sup>7</sup> con conseguenze sull'offerta drammaturgica e spettacolare, perché l'industrializzazione favorisce l'ingresso delle donne nel mondo del lavoro e una loro maggiore visibilità mentre si apre l'accesso a professioni non solo manuali e le spettatrici diventano più numerose. Anche se il pubblico teatrale ottocentesco è presentato come maschile e la formazione di quello femminile non viene tematizzata nemmeno da Habermas, non è di poco conto osservare il processo che porta alla normalità dei pubblici misti novecenteschi e alla loro rappresentazione, a partire dall'acquisita consapevolezza della spettatrice di non dover necessariamente solo accompagnare qualcuno o esserne accompagnata<sup>8</sup>.

Certo le attrici non hanno mai pensato al pubblico in modo indifferenziato, ma il salto di qualità avviene con Giacinta Pezzana, per il suo impegno politico e le sue relazioni con mazziniane, emancipazioniste e filantrope, e ancor più con Eleonora Duse, quando dal rapporto con singole spettatrici o con frange politicizzate si passa a una concezione larga del pubblico come entità riconoscibile nelle sue componenti sessuate: con un occhio di riguardo ai «gusti delle femminucce» che «fanno sorridere li maschietti, Shasperiani» e certa «canaglia di maschi». L'attrice costruisce con «le donne finte» delle commedie un dialogo ravvicinato, che prepara e garantisce quello con le spettatrici e fa delle relazioni amicali una poetica e un modo di lavorare (Duse, Boito, 1979, pp. 123, 585).

---

<sup>7</sup> Cfr. O. Weininger, *Geshlecht und Character*, Wien: Braumüller, 1903. Egli segnala anche i grandi «successi femministi» del Rinascimento e del XVI secolo, quando comparvero le prime attrici.

<sup>8</sup> Lo stesso Habermas, nella prefazione alla nuova edizione della sua *Storia e critica dell'opinione pubblica* (Bari-Roma: Laterza, 2002) riconosce di aver concepito la sfera pubblica borghese al singolare e di non aver considerato le donne: «diversamente dall'esclusione degli uomini emarginati, l'esclusione delle donne ha esercitato una funzione strutturale», precisa.

### 3. IL DOPO-DUSE: LA SPECIFICITÀ ITALIANA DELL'ATTORE-ARTISTA E LA CRISI DEL CAPOCOMICATO FEMMINILE

Eleonora Duse torna a recitare nel 1921, dopo sedici anni di lontananza dalle scene, e muore nel 1924 a Pittsburgh, durante una faticosa *tournee*. In Italia non trova una collocazione adeguata alle sue necessità artistiche, ai suoi bisogni di vita, al suo nome. Saldamente padrona del mestiere posseduto da figlia d'arte, è insofferente delle miserie dell'ambiente teatrale e della sua *routine*, nutre un bisogno di purezza che è in contraddizione con la natura stessa del teatro, inquietudini tutte che alimentano l'unicità della sua recitazione: «attrice artista», secondo una definizione di Mario Apollonio<sup>9</sup> rilanciata da Claudio Meldolesi.

Lascia un'eredità difficile da gestire in un contesto sempre più complesso. Una crisi epocale sta causando il crollo di un assetto originatosi con la Commedia dell'arte ed evolutosi certo, ma senza compromettere le sue strutture portanti, basate sulla compagnia capocomicale e su un intreccio inusuale arte-vita: famiglia d'arte e sistema dei ruoli, nomadismo e trasmissione orale del sapere, organizzazione interna in funzione della produzione di spettacoli ed elaborazione di una cultura che va oltre l'evenemenzialità e che tutela la differenza dei suoi membri, comprese le opportunità di autorealizzazione offerte alle donne, una sorta di microsocietà<sup>10</sup>. È in atto un processo di industrializzazione che provoca lo scontro dei soggetti coinvolti – capocomici, attori, autori, proprietari dei teatri, dei repertori, dei capitali – mentre il fascismo, consapevole dell'importanza del teatro per la formazione dell'opinione pubblica, mette sotto tutela il teatro e ne determina gli indirizzi, inaugurando l'epoca delle sovvenzioni.

Prime vittime gli attori: quando si spezza «il filo tra organizzazione, gestione degli attori e creazione artistica» e a capo della compagnia si

<sup>9</sup> Duse tenta «una ricerca unitaria, che trasfiguri in presenza spirituale ed in poesia gli innumerevoli paragrafi delle esperienze tecniche, le innumerevoli seduzioni delle immaginarie creature». «La persona umana veniva ad acquistare un senso decisivo nell'arte teatrale» (Apollonio, 2003, pp. 663 e 662).

<sup>10</sup> Cfr. Taviani, Schino, 1982 e Meldolesi, 2013, pp. 57–77.

colloca un impresario-finanziatore, il primattore diventa uno scritturato (Pedullà, 1994, p. 126.). L'«aspra guerra al capocomicato» apre le porte alla «guerra al mestiere»: «era una vera razza che stava per perdere la sua fisionomia antica e gloriosa e che doveva, o decidersi a prenderne una assolutamente diversa, o ritirarsi in buon ordine rassegnata e vinta!», scrive Virgilio Talli (1927, pp. 238–239, 231). La crisi esplose negli anni trenta, ma giustamente Mirella Schino ne anticipa le origini agli inizi del secolo in forza di alcuni aspetti da riconsiderare: la cultura dell'attore di tradizione fu denigrata e lentamente svuotata fino alla perdita della memoria stessa di ciò che era stato, la cultura comunitaria e indipendente della microsocietà fece spazio all'omologazione sociale e all'occultamento delle differenze<sup>11</sup>. L'avvento della regia trovò attori individualizzati e rassegnati.

Le attrici in particolare come vissero questa condizione? L'anomalia della condizione femminile nella microsocietà teatrale era in conflitto con l'esaltazione fascista della casalinga-moglie-madre, tanto che alcune ritennero il proprio lavoro inconciliabile con la maternità e tornarono nei ranghi rinunciando al capocomicato. Che donne diverse dalle altre come le attrici si esponessero per il divertimento collettivo era infatti possibile, addirittura gradito, ma era inaccettabile che comandassero veramente, come era stato per Adelaide Ristori (che si definiva un comandante d'armata mentre a Parigi il marchese Capranica del Grillo era chiamato monsieur Ristori) o Giacinta Pezzana (che preferì dirigere compagnie minori anziché guadagnare di più come scritturata in compagnie primarie) o Eleonora Duse (una donna sola al comando)<sup>12</sup>.

Paola Borboni (1900–1995) diventa capocomico nel 1934 e smette nel 1939, scontrandosi con una crisi «di teatro tremenda, una crisi di pubblico» (c'era stata la guerra d'Etiopia, si avvicinava il secondo conflitto mondiale, «cambiava il mondo») (Mariani, 1987)<sup>13</sup>. Torna ca-

---

<sup>11</sup> Si veda il ricco dossier prodotto dal gruppo di ricerca coordinato da Schino, che è ripartito dalle fonti e ha guardato soprattutto agli attori (Schino, Di Tizio, Legge, Marenzi, Scappa, Gaborik, Taddeo, Ponzetti).

<sup>12</sup> Per il primo caso cfr. Ristori, 1887, per il secondo Mariani, 2005 e per il terzo almeno Simoncini, 2011.

<sup>13</sup> Ho intervistato Paola Borboni il 20 ottobre 1984 a Roma.

pocomica nel 1942 e poi nel 1946 per mettere in scena Pirandello, si rovina economicamente e si rassegna infine a fare prestazioni occasionali senza legarsi a una compagnia fissa, recitando con successo fino a tarda età. Quando le domando se dà un giudizio positivo di quell'esperienza risponde: «Di me, io lo do di me, positivo, brava Paola!». Alla domanda se creava problemi che a comandare fosse una donna replica: «Capocomico una donna! Aspettavano i soldi come se io fossi un uomo, e io glieli ho dati, ma tanto io ero abituata a mantenere una famiglia, era diventata una famiglia un po' più grande». E a proposito della Pirandelliana, dice di aver «ricevuto» nel suo «cuore» Pirandello a ventitré anni e di averlo potuto riprendere solo nella maturità: «io non ho subito il fatto fisico tremendo della menopausa, tanto io ho lavorato in quegli anni intorno a questo autore che mi aveva quasi mangiato il cervello» (Ibidem). Emergono elementi, che troviamo sempre o quasi nelle imprese femminili di maggior peso: la passione, il coinvolgimento totale fin del corpo, il senso che essendo donne bisogna essere ineccepibili, fino a dare tutto ciò che si possiede.

A durare di più è il capocomicato di Emma Gramatica (1874–1965), più di mezzo secolo a partire dal 1903. Non è qui il caso di trattare il “caso Cortese” – quel Luca Cortese che sembrava volesse rivoltare il teatro italiano e si rivelò un truffatore – ma va ricordato che Emma, in nome della sua dignità e dei suoi doveri nei confronti della compagnia, prese pubblicamente posizione, da «solitaria ribelle» che era stata messa «nell'assoluta impossibilità di far da sola»: «Oggi che ho dei dati e dei fatti che mi provano quello che in linea generale era sempre apparso e cioè il pericolo enorme di accatastare teatri ed aziende nelle mani di una sola società, oggi m'oppongo al *trust*». Ebbe il plauso pubblico di Ermete Zacconi, il più agguerrito difensore del teatro d'attore, per aver preso risolutamente posizione «contro l'affarismo funesto» e aver difeso il suo diritto e la sua libertà («Così tutti i capocomici seguissero il vostro esempio ed ascoltassero le mie parole!»), mentre l'arte drammatica moriva «di anemia per scarsità di cibo e di ideale», l'affarismo l'avrebbe ridotta «ad un numero di varietà per i suoi caffè concerto» e i teatri delle grandi tradizioni si sarebbero aperti soprattutto «a spettacoli popolari o a proiezioni cinematografiche» (Schino, 1997, pp. 305–335).

Secondo Piero Gobetti Emma Gramatica è l'attrice che più «ha amato e seguito» Eleonora Duse (Gobetti, 1974, p. 33). Per lei come per Ruggeri e Musco Meldolesi ha coniato il termine di attori passatisti: la parola non ha valenza dispregiativa, indica il conflitto affrontato da questi artisti che possedevano tutte le abilità degli attori precedenti ma non avevano più lo spazio per esprimerle, mentre dominava le scene l'effervescente e certamente brava Dina Galli. Loro, come quelli affermatosi poco dopo, negli anni Venti: Maria Melato, Petrolini, Viviani e Benassi, più consapevoli forse della necessità di tutelare margini di indipendenza in una situazione che sempre più chiedeva attori e attrici funzionali a realizzare prodotti uniformati (Meldolesi, 2008, pp. 17–36). Le punte sono Irma ed Emma Gramatica, Maria Melato, ma le altre?

Dalle interviste che ho fatto a venticinque attrici nate fra il 1887 e il 1923, di cui dieci erano figlie d'arte e quindici erano entrate in arte fra il 1904 e il 1933, risulta che ci fu consapevolezza dei cambiamenti epocali in corso e dei costi particolari pagati dalle donne (Mariani, 1987). Fu un processo di dissolvenza del vecchio teatro nel nuovo, in cui la tradizione mostrò i suoi limiti mentre la novità registica stentava tra condizionamenti e opacità. Eppure queste testimoni, benché colpite da una traumatica riorganizzazione professionale che produsse confusione e spaesamento, riuscirono a mantenere un buon rapporto con il pubblico, un notevole prestigio professionale e la consapevolezza della loro identità d'artiste. Certo dai loro racconti non emerge la realtà teatrale del primo Novecento, ma il suo ricordo: un mondo evocato, che attraverso la memoria sembra recuperare la sua ricchezza, come non è possibile attraverso i documenti d'epoca. Per questo è un mondo reale, da ripensare non solo nella superficie degli spettacoli e alla luce delle grandi perdite che ci furono, ma nella profondità dei suoi flussi di lunga durata e nella complessità di ciò che fu realmente e di ciò che avrebbe voluto essere. In questo senso possiamo ridimensionare il pessimismo di Schino a questo proposito per riaffermare la natura carsica della storia teatrale.

Meldolesi ha continuato a cercare di riempire la catena dell'attore-artista dopo Eleonora Duse e, occupandosi di Leo de Berardinis, ne ha tratto una conclusione sorprendente. Alla fine del ventesimo secolo, dopo i sommovimenti provocati dal Nuovo teatro, scrive che l'attore ar-

tista è «la più significativa specificità italiana»: «L'attore artista italiano, che fa drammaturgia, forma nuovi attori, scopre spazi teatrali inopinati e crea altro pubblico, senza mai perdere di vista il suo carico di complessità sociale e culturale, è al centro del nostro sistema teatrale, anche quando agisce nell'emarginazione» (1994, pp. 9–10). È un'affermazione da approfondire, non foss'altro per la sicurezza con cui viene pronunciata da uno dei massimi studiosi dell'attore. Seguendone la suggestione, mi balza in mente un nome che può chiudere il secolo richiama la prima attrice artista: Valentina Cortese (1923–2019). Un'attrice che ha dato molto anche al cinema, con un'aura divistica divenuta rara nel teatro, una straordinaria interprete di Ilse nei *Giganti della montagna* di Strehler, il personaggio che più di ogni altro incarna il mito dell'attrice-artista ed evoca la Duse: «Il teatro si fa perché noi attori esistiamo, perché i poeti del teatro esistono solo per dire delle cose ad altri, alla gente. Ogni attore di teatro deve fare uno scarto, e creare un filtro poetico che sottragga al pubblico un po' del suo quotidiano» (Cortese, 2012, p. 183).

#### 4. RI-CREARE LA REALTÀ NEL TEATRO DI REGIA: RINA MORELLI, TITINA, LA MAGNANI

Il decennio successivo alla Liberazione presenta un panorama contraddittorio: da un lato si afferma la generazione dei registi, fra cui i geniali Visconti e Strehler, mentre l'attore semplifica il suo linguaggio stimolato anche dal cinema, e, dall'altro, si diffonde uno stile livellato che vuole un attore buono per tutti gli usi, dallo stile pensoso, elegante, fintamente sincero. Questi caratteri stereotipati hanno aggravato le diffidenze, poi esplose, nei confronti dell'attore che interpreta un testo sotto la direzione del regista, come se questa condizione precludesse la creatività e l'autonomia. Stereotipi anche questi, su cui ha fatto chiarezza Gerardo Guerrieri (1975). Ci sono molti modi di essere attori – per genere, per repertorio e stile, per ruoli o *emplois*, per epoche e tradizioni teatrali – ma la mediazione è un aspetto essenziale: l'attore media tra sé e il personaggio, tra l'autore e il pubblico. Si tratta di un esercizio non neutro né inerte, non necessariamente opposto alla creatività, essendo agito da un soggetto operante per metamorfosi continue di sé e del personaggio;

anzi, proprio questa posizione porta l'attore a coltivare la sua differenza, isolandosi in casta, senza mai tuttavia poter prescindere dagli spettatori. L'attore nuovo nel tempo della regia è quello del "teatro della realtà", che assume l'interpretazione in quanto capacità critica e metamorfica, ridefinisce il proprio lavoro in relazione con il regista e tenta una sintesi delle qualità dell'interprete, fedele al testo, e del performer, che non si limita al livello verbale e tende al superamento dei limiti espressivi e rappresentativi del teatro di prosa.

Isabella Riva sostiene che Lilla Brignone e Rina Morelli impersonano «l'ultima generazione delle brave»: una generazione che ancora custodisce i valori delle famiglie d'arte ma si muove senza sentimentalismi nel territorio nuovo del teatro di regia (Mariani, 1987)<sup>14</sup>. L'indicazione è preziosa, perché non è facile individuare nel manipolo delle attrici significative del secondo dopoguerra quelle con funzioni di guida; trova inoltre conferma nelle recensioni dell'epoca e con forza particolare in quelle di De Monticelli (1976) che indica un primato di Rina Morelli (1908–1976). Scrivendo il suo necrologio, il critico usa parole inequivocabili: è «una delle più grandi attrici di questo secolo – e certo la più interiore, la più segreta e intensa», diversa dalle grandi «attrici-flauto» e dalle «donne terribili», come Maria Melato.

Fu lei, insieme a Paolo Stoppa, a chiedere nel 1945 a Luchino Visconti di dirigerli in *Antigone* di Anouilh e in *A porte chiuse* di Sartre, avviando un lungo sodalizio. In un'epoca in cui gli attori erano insicuri e timorosi di perdere le doti del mestiere, Visconti si distingueva perché li seguiva uno per uno, li aiutava a spogliarsi di se stessi per cercare i sentimenti del personaggio, li circondava di cose vere e li stimolava a furia di dettagli, inventava tutto sul palcoscenico dove i personaggi vivevano: «Che cosa ci ha insegnato? Regole semplici, il lavoro, l'odio per la genialità, la minuziosità», sintetizza Guerrieri (Geraci, 2006, pp. 69–73). Qualità possedute in sommo grado da Rina Morelli: antidiva che al solido mestiere affiancava la ricerca di un realismo antideclamatorio e umanissimo. In *Zoo di vetro* – recensisce Guerrieri – l'attrice riassume «la commedia in quegli sguardi accorati, passetti silenziosi,

---

<sup>14</sup> Ho intervistato l'anziana attrice più volte nel 1984 a Bologna.

diafane immobilità piene di luce» (1950, p. 89). Un'altra retorica, si può obiettare, ma che apriva la strada a una recitazione in levare, rendeva magnetica la leggerezza, emozionava il pubblico.

Su questo terreno di ricerca – un teatro vicino alla vita comune – non possiamo non rivolgerci al teatro dialettale maggiore, dove si forma e opera principalmente un'attrice che considero fra le grandi del Novecento, Titina De Filippo (1898–1963). «Quando entra in campo, come i grandi contrattacchi fa subito goal» (Ibidem, p. 165), al pari dei fratelli è abilissima a legare comico e drammatico e, se Peppino incarna principalmente l'anima comica e Eduardo quella drammatica, Titina è grande sia nel varietà che nella prosa: in quel teatro «da ridere» dove serpeggiano «veleni anche più acuti di quelli che amareggiano il teatro di Cechov» (Savinio, 1938, p. 336). La sua provenienza dal teatro dialettale, se così si può chiamare il teatro napoletano, costituisce il nocciolo duro della sua identità artistica, questo significa legame con la realtà, ricerca di spontaneità, tensione a una precisione accalorata: Titina svela l'anima poetica del vituperato naturalismo, l'energia sottile che l'arte può succhiare dalla realtà. Attrice napoletana e universale al tempo stesso, con un mestiere di ferro ma senza mai perdere il contatto con la strada, portatrice di umanità, della sua personale umanità, in estrema riservatezza e tutela della propria vita privata, un'antidiva popolarissima. La testimonianza più bella a questo proposito l'ha lasciata Alberto Savinio:

Questa attrice che passeggia sulla scena con la compostezza di un possidente che passeggia nel proprio orto, e stacca le foglioline morte, svelle le graminie, raddrizza i ramicelli, avvolge al sostegno le spire dei fagioli, c'ispira la confidenza e assieme l'indefinibile imbarazzo delle persone che ci hanno visto nascere, che ci hanno tenuti in braccio quando eravamo in fasce e le nostre labbra odoravano di latte. [...] Quale sorpresa però trovare attori che di là dalla ribalta serbano la densità, la gravità, la dignità della creatura umana! Questa la qualità maggiore dei De Filippo: Edoardo è "un uomo". Peppino è "un uomo". Titina è "una donna". I quali continuano sulla scena la fatalità della vita, e che senza raschiature né ripulimenti possiamo ritrovare fuori della scena. (Ibidem, pp. 263–265)

La sua maggiore interpretazione è Filumena Marturano nel testo omonimo di Eduardo. Ci sono pochi personaggi femminili altrettanto

potenti nel teatro del 900. In tono minore, più sommesso, come si addice alla drammaturgia dei decenni centrali del secolo, Filumena è una padrona di casa e di bottega energica come la locandiera di Goldoni; è duramente provata dalla vita e dalla guerra, come la Madre coraggio brechtiana; ricorda Antigone perché segue una legge sua, che non coincide con quella dello stato; come Nora di *Casa di bambola*, scatena dibattiti a non finire. Il processo di lavoro per arrivare a questo trionfo non è lineare. Eduardo pare abbia paura di quello che ha scritto e «davanti alla forza di Filumena», retrocede, cerca dei compromessi, chiede a Titina di «reprimersi» (Carloni, 1984, pp. 115–146)<sup>15</sup>. Lei, pressata dalle indicazioni registiche del fratello, si blocca, non riesce a far suo il personaggio in profondità. La sera della prima al Politeama di Napoli Titina recita «come un automa sotto lo sguardo» di Eduardo e riscuote un successo tiepido. Consapevole dei suoi limiti interpretativi, timidamente chiede il parere del fratello: è stata una «schifezza», dice lui senza mezzi termini. Il giorno dell'ultima replica napoletana Eduardo convoca gli attori per una prova, ancora cerca di correggerla, non gli va bene niente. Titina si sente stanca e umiliata, Filumena rimane «rintanata» dentro di lei. Alla fine, messa alle strette l'attrice reagisce, chiede di recitare come sente, non vuole essere il «grammofono» del regista. Quella sera è un trionfo. «Simile a un proiettile mi ero lanciata e non mi fermava più nessuno. (...) Eccolo il mio personaggio. Lo avevo ghermito, palpitava nelle mie mani come una farfalla, e lo stringevo, lo stringevo dicendogli con gioia: finalmente, grida, urla, piangi... Ecco, così ti volevo: violenta, fredda, calma, tragica, comica» (Ibidem).

Ricordiamo a questo punto la formazione di Titina: la scena dialettale l'ha portata a costruire una lingua legata alla realtà, a un mondo di sentimenti e di cose oltre che di parole e di gesti; il varietà l'ha forgiata nel rapporto diretto, senza sconti, con il pubblico; il cinema ha valorizzato la naturalezza con cui abita il palcoscenico, da figlia d'arte. Da qui viene la sua capacità di mettere in scena la vita e di essere vista come persona prima che come attrice. Si delinea così una linea

---

<sup>15</sup> Augusto Carloni, figlio di Titina, si basa sul diario che lei non ha voluto pubblicare.

recitativa diversa da quella dell'attore artista, che può contare sulla bravura di Titina ed è penalizzata dalla sua ritrosia, ma può avvalersi del protagonismo indiscutibile di un'attrice non considerata dai nostri novecentisti, attratti in maggioranza dalle grandi e ben studiate teorie teatrali più che dalle sperimentazioni attoriche. Si tratta di Anna Magnani (1908–1973), un'attrice da riconquistare alla storia del teatro, che condivide con Titina alcuni tratti salienti: l'esperienza nel varietà e una base territoriale rivendicata, nella romanità questa volta, che si esprime poeticamente soprattutto nel canto.

Nel 1945, quando *Roma città aperta* di Rossellini la impone e la sua morte sullo schermo diventa la scena inaugurale del nuovo cinema italiano e del neorealismo, la Magnani (come si fa chiamare) ha alle spalle una solida carriera teatrale. Ha frequentato la Reale Scuola di Recitazione Eleonora Duse nel 1927–1928; ha recitato in compagnia Niccodemi con Vera Vergani (un tirocinio come generica poi rivendicato) e nella compagnia Antonio Gandusio-Luigi Almirante; è stata la protagonista di *Anna Christie* di O'Neill nel Teatro delle Arti di Bragaglia; è diventata una regina delle riviste di Michele Galdieri al fianco di Totò.

Parallelamente lavora nel cinema ma anche quando questa diventa la sua attività principale viene riconosciuta la sua sapienza teatrale. Lo sottolinea Jean Renoir, che la dirige ne *La carrozza d'oro* (1951): «Le si può attribuire la qualifica di comédienne, e io sono felice che essa voglia simboleggiare nel mio film tutti i comédiens del mondo (...). Anna è la quintessenza dell'Italia, è la personificazione assoluta del teatro, quello vero con gli scenari di cartapesta, le lampade fumanti, gli orpelli degli ori scoloriti!» (Hochkofler, 2013, pp. 156–158). E non solo di quel teatro, come mostra una delle sue prove maggiori, ne *La voce umana* di Cocteau, dove la presenza scenica diventa cinema, si esalta nel cinema, come sottolinea Rossellini, regista del film:

Meglio di ogni altro soggetto, *Una voce umana* mi offriva l'occasione di usare la macchina da presa come un microscopio, tanto più che il fenomeno da scrutare si chiamava Anna Magnani. Solo il romanzo, la poesia e il cinema permettono di scrutare nei personaggi per scoprire le loro reazioni e le cause che li fanno agire. L'esperimento spinto fino in fondo mi servì in tutti gli altri film, perché in un momento qualsiasi della realizzazione io sento

il bisogno di lasciar da parte la sceneggiatura per seguire il personaggio nei suoi più segreti pensieri, quelli di cui forse non ha neppure coscienza. (Ibidem, pp. 92–93)

Del valore di questa interpretazione si rese ben conto Silvio d'Amico, mostrando una capacità rara di guardare gli attori, anche smentendo se stesso:

[...] E a questo punto perché non confessare, anche da parte nostra, che il nostro ideale di attrice moderna sarebbe l'opposto di ciò che offre, per lo più, Anna Magnani? Quando si sia ricordato che i nostri personali entusiasmi di spettatori sono stati soprattutto per l'ultima Duse, e per Ludmilla Pitoëff – vale a dire, per due attrici divenute tutto spirito, capaci di evasione e liberazione e purificazione sino all'estasi – ci vuol poco a capire che il verismo della solita Magnani scarmigliata, e specialmente della Magnani nella *Voce umana*, è, in partenza, alle mille miglia dalle nostre inveterate predilezioni.

Ma qui appunto sta il miracolo di questa creatrice di portenti: che proprio attraverso quello spoglio e violento verismo essa attinge a suo modo un Dilà, un mistero e, ridiciamo la parola grossa, una poesia. Nella *Voce umana*, che, come tutti sanno, rappresenta l'ultima telefonata d'una povera donna disfatta, all'amante che l'ha piantata per sposarsi con un'altra – oh, senza più nessun bisogno d'insistere sul romanesco – si getta nella passione così a capofitto, squassando carne e anima, con una disperazione così fonda, da far tremare l'atmosfera. E da quei suoi schianti prorompe il più accorato, il più vasto pianto umano: il che non si chiama Nannarella, si chiama arte. (2005, vol. III, pp. 653–656)

Da questo livello – in cui la ricerca di un teatro altro per un pubblico non di nicchia fa incontrare Eleonora Duse con Totò e pure con la Magnani – possiamo partire per un approfondimento del secolo, perché «la regia non basta a qualificare il Novecento teatrale, neppure se estesa all'attore-regista». Varie attrici hanno pure creato la loro «arte superatrice, dando vita a altrettante storie altre», universalizzando mirabilmente «nella forma la loro condizione costretta». Così leggiamo in un appunto inedito di Claudio Meldolesi che, dopo Eleonora Duse e Sanjukta Panigraj, la danzatrice Odissi appena morta, citava: «Helene Weigel, Stella Adler, Titina De Filippo, Maria Casarès, Iben Nagel

Rasmussen o Glenda Jackson o Irene Papas»<sup>16</sup>. Pensava soprattutto alla figura dell'attrice-artista, ma accanto a questa possiamo registrare una fisionomia diversa: di un'attrice che, superate le rotture traumatiche degli anni Trenta, accetta la direzione del regista senza rinunciare ai suoi bisogni d'arte e d'indipendenza; che andando oltre le contrapposizioni (o gli adeguamenti di superficie) fra teatro e cinema, si avvale di esperienze teatrali e cinematografiche insieme; che è interessata al presente ed è consapevole della difficoltà di tradurlo scenicamente; che si riallaccia alla tradizione preregistica più avanzata e aperta, forse inconsciamente memore di un Ottocento in cui le attrici hanno potuto dirigere la compagnia e gestire il loro repertorio. Titina però non ha avuto il coraggio di fare la capocomico e Anna Magnani ha dovuto lottare duramente per non trasformarsi in una maschera, per avere personaggi «nei quali poter credere, a cui il pubblico possa credere. Personaggi ben costruiti, senza squilibri di artifici e fasullaggini. Veri. Veri vuol dire personaggi presi dalla vita: nella vita troppi ce ne sono di personaggi cui ispirarsi!» (Hochkofler, 2013, p. 100).

Questa ricerca di verità è anzitutto del cinema: «La nuova professionalità dell'attore neorealista si configura essenzialmente come necessità di adesione al proprio personaggio: sul piano fisiognomico, prima che comportamentale e interpretativo», soprattutto «a partire dalla possibilità che un volto e un corpo siano già in grado di *essere* il personaggio, di raccontare una storia» (Grignaffini, 2002, p. 272). Questa pratica della «naturalizzazione della recitazione» (Ibidem) affonda in una tradizione teatrale consolidata ma nel cinema si realizza con la supremazia del regista, a differenza che nel teatro. Converterà dunque tornare all'esperienza di Anna Magnani con Totò, per ricordare l'identità di attore indipendente di quest'ultimo: un attore che si dà pienamente sulla scena e recita con energia superiore alle necessità rappresentative, che è per definizione unico pur non recitando da solo, che anche negli spettacoli firmati da un regista crea uno spettacolo nello spettacolo, un film nel film, tutti suoi, di cui potrebbe firmare anche la drammaturgia e la regia.

---

<sup>16</sup> Il foglio, presumibilmente del 1997, è conservato presso l'Archivio privato di Claudio Meldolesi a Bologna.

Totò definì la Magnani «donna di cappa e spada», una donna cioè «la cui forza in scena era tale da costringerlo a rilanciare i suoi consueti attacchi di seduzione», anche lei amava improvvisare o – come diceva – «essere una sera in un modo e una sera in un altro». Totò «recitava come una maschera rimanendo sempre se stesso, ma quel se stesso d’infinita possibilità in cui consiste l’attore creatore» ha scritto Cavicchioli (Melodolesi, 2013, p. 30), ugualmente Anna Magnani a detta di D’Amico, «prodigiosa nella mimica, mobilissima, d’un volto assai più che bello; impagabile nell’invettiva, nel sarcasmo, negli strazi del singulto; maschera, insomma, *sua*». Per questo come Totò ha bisogno del suo doppio sociale, il principe de Curtis, la Magnani si serve di Nannarella. Ma se «Zago era Venezia, Viviani era Napoli, Grasso e Musco erano Catania; e quattro quinti della loro recitazione (se proprio si abbia da chiamarla così) erano bell’e fatti con la semplice presenza fisica delle loro persone», nella Magnani tutto questo è ri-creazione: «essa recita il tipo che si è creata; e così bene, da dar l’illusione della verità» (D’Amico, 2005, pp. 653–655), come i nostri comici dell’Arte.

## 5. ALCUNE FIGURE NEL PANORAMA AFFOLLATO E SFUGGENTE DI FINE SECOLO

Questo paragrafo ha un carattere quasi testimoniale, riferendosi ad anni non sufficientemente storicizzati dal punto di vista del genere. Riguarda il periodo successivo all’emersione della seconda avanguardia storica internazionale e allo scoppio di ampi sommovimenti politici, fra lo storico Convegno di Ivrea del 1967, che dà visibilità al Nuovo che emerge e alle sue esigenze di organizzazione, e la fine degli anni Ottanta, quando ha preso piede il Nuovo Teatro, in tale polemica con la scena esistente che molte non si riconoscono nella parola attrice e nel mestiere cui si riferisce. L’artista di riferimento è Perla Peragallo (1943–2007), che si impone ne *La faticosa messinscena dell’Amleto di Shakespeare*, firmata insieme a Leo de Berardinis e presentata a Ivrea appunto: un Amleto sovvertitore, che distrugge il testo per restituirlo potenziato dalle invenzioni musicali e vocali, visive e cinematografiche, e mostra la potenza magnetica di Perla, confermata negli spettacoli successivi,

finché nel 1981 lei si ritira dalle scene e lui inizia la sua “terza vita” artistica a Bologna. Un rapporto di coppia dagli equilibri particolari, paritetici nelle diversità, più di quanto traspaia in altre celebri coppie: Carmelo Bene-Lydia Mancinelli, Carlo Quartucci-Carla Tatò, Giancarlo Nanni-Manuela Kustermann, nonostante la bravura delle attrici e il loro ruolo indiscusso nel teatro d'avanguardia.

Volendo accatastare, in una scansione paratattica, in un unico lungo elenco, i vari tentativi di definizione dei ruoli di cui si farebbero carico Leo e Perla nel loro violento e dolente ‘corpo a corpo’, si può dire che il primo è *leader, regista in scena, conduttore, guida, spalla, presentatore-attore, responsabile del controllo della situazione*; la seconda è invece *perno, centro vitale, punto di riferimento, martellata, basso continuo, batteria, bestia da palcoscenico, unico attore in scena* [...]. “Lei appunto non ‘fa’ teatro ma ‘è’ teatro”<sup>17</sup>. (Vasalli, 2018, pp. 62–63)

Più aspetti della recitazione di Perla sono di svolta: non interpreta entità psicologicamente definite, ma parte dal suo sentimento tragico della vita e dalla sua rabbia, investe tutta se stessa nello scavo di “stati di coscienza”, secondo il termine poi usato da Leo. Inoltre, punta sulla voce e sulla costruzione di una partitura musicale: dice di possedere 3600 voci e le usa con modalità inedite, con la sapienza di una che tra le note è cresciuta. Sicché le attrici che si richiamano a Carmelo Bene e alla phoné farebbero bene ad allacciarsi a Perla, anche se ha lasciato poche testimonianze pubbliche.

Nell'Archivio Leo de Berardinis del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, sono conservati sei quaderni suoi, relativi ad altrettanti spettacoli presentati fra il 1972 e il 1976. Sono esempi di «scrittura scenica come partitura musicale», per usare parole di Leo, che restituiscono struttura dello spettacolo, battute verbali, suoni, luci, spazi, movimenti, oggetti: una drammaturgia composita, in larga misura nuova per il pubblico del tempo, «concreta e al tempo stesso poetica e visionaria», illustrata anche con disegni, e che prevede momenti di improvvisazione (Biasin, 2019). Ma ciò che «teatralmente faceva esplodere e lo ha fatto

<sup>17</sup> La prima monografia su Perla si deve a Maximilian La Monica.

nel bene e nel male, era proprio che in scena c'era Perla Peragallo» (de Berardinis, 1987): qualità confermata dalle poche immagini che restano e dalle parole di critici d'eccezione come Ripellino o Guerrieri.

Perla prosegue e rinnova la linea dusiana per il suo bisogno di purezza e la sua insofferenza dei limiti, conferendo centralità alla voce e pienezza alla presenza anche silente, però eccedendo in passionalità come in rigore. Dopo di lei sono attrici artiste di un Teatro di voce Ermanna Montanari ed Elena Bucci, per filiazione diretta quest'ultima, avendo ricevuto da Perla i citati quaderni ed essendo stata un'attrice di de Berardinis, mentre Ermanna Montanari con Chiara Guidi e Mariangela Gualtieri dà splendore alla “Romagna felix” degli anni Ottanta. Tutte le migliori attrici del Nuovo Teatro sono sperimentatrici di linguaggi, per loro potremmo usare le parole proposte per Adelaide Ristori da Simoncini nella sua relazione al convegno: manifestano un senso «di onnipotenza scenica», occupano l'intero palcoscenico prendendo in pugno la platea, anche quando nella vita sembrano “attrici di”. È così per la mitica Marion d'Amburgo, troppo presto appartatasi dai Magazzini, portatrice di sostanza umana nell'avanguardia più spericolata, come per le gemelle Pasello: materializzazione di un doppio che esalta il valore dell'ambiguità scenica, drammaticamente tornato a unità ora che Silvia non ha più accanto Luisa (1957–2013). Le sorelle richiamano Grotowski e Thierry Salmon, in particolare *Le Troiane* dirette da quest'ultimo nel 1988 e animate da presenze femminili eccezionali: numerose attrici di varia nazionalità, tra cui Maria Grazia Mandruzzato e Renata Palminiello, e la dramaturg Renata Molinari, con le musiche e la direzione del coro di Giovanna Marini.

Da posizioni ugualmente impegnate nella ricerca alcune attrici napoletane rilanciano l'eredità di Titina anche per la loro capacità di essere efficaci e vere sulla scena come sullo schermo: da Isa Danieli – attrice di Eduardo e dello storico *La Gatta Cenerentola* di De Simone, vincitrice di un Ubu per la sua *Filumena Marturano* nel 2001 – a Licia Maglietta e Iaia Forte. A loro accosterei la torinese Laura Curino che, non a caso, negli anni Novanta si rimanifesterà nel contesto diverso del Teatro di narrazione, su tutt'altro piano rispetto alla sua conterranea Maria Luisa Abate.

D'altro canto, molte riversano il loro impegno di ricerca nel lavoro di interpretazione, ad esempio Marisa Fabbri (1927–2003), attrice ronconiana, che si muove con sicurezza fra tradizione attorica e teatro di regia, fra mestiere e ricerca, fino a trasfigurare il ruolo di caratterista, cui sembrava destinata dal suo aspetto, per aderire alle arditezze di Luca Ronconi e nutrirsi intellettualmente dello strutturalismo più intransigente come del pensiero di Gramsci e Lukàcs (Longhi, 2010). Marisa Fabbri vince la difficile battaglia di sviluppare dal ceppo della tradizione un attore moderno, all'altezza delle sfide poste dalla regia e poi dal Nuovo Teatro, affermando il valore trasversale della ricerca e dunque l'unità del teatro nella diversità. Sarebbero molte le interpreti di questo tipo da citare per gli anni successivi: a cominciare dalle straordinarie Maria Paiato e Anna Bonaiuto per finire con le più giovani Manuela Mandracchia, Alvia Reale e Sandra Toffolatti, che abbiamo visto nel video presentato al nostro convegno<sup>18</sup>. Hanno dato vita a una compagnia autonoma e l'hanno chiamata Miti pretese, nome che sembra nascondere una questione vecchia di decenni: la ritrosia delle attrici anche più brave e autonome ad assumere posti di comando nella compagnia o nel gruppo.

È difficile anche la scalata alla regia, come mostra già la prima delle registe, l'inglese Edith Craig, penalizzata dal fatto che concepì questo ruolo in continuità con la tradizione e dette importanza alle pratiche più che alla formalizzazione scritta delle idee. In Italia, dopo Wanda Fabbro, morta nel 1943 a 34 anni, con cinque regie al suo attivo, dobbiamo aspettare alcuni decenni per trovare un numero di registe importanti: André Ruth Shammah, Cristina Pezzoli, Monica Conti, Emma Dante, Elena Bucci, Serena Sinigaglia... dove Dante domina sui colleghi uomini. Molto più numerose le attrici che curano la regia dei propri assolo mentre fra le registe alcune recitano o hanno recitato, come Emma Dante, Elena Bucci, Lucia Calamaro... e Dante e Calamaro sono anzitutto drammaturghe (Mariani, 2016).

---

<sup>18</sup> Il video, realizzato appositamente per il convegno di Cracovia su indicazione di Teresa Megale, consente di ricostruire la particolare drammaturgia di gruppo perseguita dalle tre artiste, nella convinzione che sia necessario un teatro fondato su una prospettiva di genere. Propone brevi stralci tratti dagli spettacoli *Roma ore 11*, *Troiane*, *Festa di famiglia*.

È aumentato infatti il numero delle attrici che scrivono. Certo il fatto stesso che scriva una donna fa emergere nuove tematiche, nuovi personaggi, ma per tutte si pone il problema del linguaggio: trovare parole proprie in un vocabolario costruito dagli uomini, accettare l'impossibilità di dire e il silenzio, partire dal corpo come avviene sulla scena, coltivare le differenze, perché «il linguaggio umano è uno (...). Ma forse le segrete leggi del ritmo hanno un sesso», come osserva Sibilla Aleramo (1922, pp. 55–66), autrice di drammi non significativi quanto il resto della sua produzione ma ben consapevole della forza del teatro e delle attrici.

Anche se le rigidità connesse agli statuti dei generi letterari sembra che neghino alle drammaturghe le libertà che le attrici si prendono sulla scena, non mancano le figure di primo piano, da Dacia Maraini a Natalia Ginzburg, mentre l'affermarsi della "scrittura scenica" libera energie fresche, anche in virtù della priorità assunta dalla scena, come mostrano Dante e Calamaro. Un discorso a sé meriterebbero le attrici comiche anche autrici, a cominciare da Franca Valeri: lontane eredi di quella Mirandolina che Megale (2008) ha individuato come prototipo della comicità femminile per le servette e poi per le primedonne e come esempio di autonomia femminile nel teatro oltre che nella società in generale. Si afferma cioè via via una tendenza, che si manifesterà pienamente all'inizio del secolo successivo, ad essere donne di teatro globali e ad assumere i ruoli fluidamente.

Ma se finora abbiamo parlato soprattutto di quanto le attrici hanno dato alle donne, non possiamo non ricordare il debito sul versante opposto, nei confronti del pensiero femminista: che ha posto l'attenzione sul soggetto che enuncia, rifiutando le assimilazioni astratte ed essenzialistiche; che, a partire dall'individualità singolare di ogni essere umano, ha contrapposto all'astratta singolarità del discorso l'incarnazione storica del suo soggetto e ha immesso la soggettività femminile come misura della ricerca e la memoria del corpo fra i suoi presupposti (Luisa Passerini, Adriana Cavarero); ha proposto un soggetto nomade, che attraversa i saperi, evitando sia la complementarietà degli opposti che l'utopia dell'altrove (Rosi Braidotti); ha messo in evidenza il carattere performativo dei generi sessuali (Judith Butler).

## BIBLIOGRAFIA

- Aleramo, S. (1922). *Apologia dello spirito femminile*. In *Eadem, Andando e stando*. Firenze: Bemporad.
- Aliverti, M.I. (1992). *Poesia fuggitiva sugli attori nell'età di Voltaire*. Roma: Bulzoni.
- Apollonio, M. (2003). *Storia del teatro italiano. Dall'età barocca al Novecento*, nuova edizione integrata. Milano: Rizzoli.
- Attisani, A. (2015). *L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure*. Torino: Accademia university press.
- Attisani, A. (2017). *L'invenzione del teatro. Fenomenologia e attore della ricerca*. Imola: Cue Press.
- Biasin, S. (2019). I quaderni di Perla. *Culture Teatrali*, 28, 98–112.
- Braidotti, R. (1995). *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*. Roma: Donzelli.
- Butler, J. (2013). *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*. Roma–Bari: Laterza.
- Carlioni, A. (1984). *Titina De Filippo. Vita di una donna di teatro*. Milano: Rusconi.
- Cavarero, A. (1995). *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*. Milano: Feltrinelli.
- Cavarero, A. (2003). *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli.
- Cecconi, A. (Ed.). (2013). Il genere del pubblico: questioni per una storia della ricezione femminile nelle arti della scena. In L. Guidi & M.R. Pellizzari (Eds.), *Nuove frontiere per la Storia di genere* (vol. 3, pp. 181–214). Salerno: Università di Salerno e Libreria universitaria.it.
- Ciotti Cavalletto, G. (1978). *Attrici e società nell'Ottocento italiano. Miti e condizionamenti*. Milano: Mursia.
- Cortese, V. (2012). *Quanti sono i domani possibili*. Milano: Mondadori.
- D'Amico, S. (2005). Anna Magnani. In A. d'Amico & L. Vito (Eds.), *Cronache 1914/1955* (vol. 5, t. III, pp. 653–656). Palermo: Edizioni Novecento.
- De Berardinis, L. (1987). *Il teatro è l'attore. Ma l'attore dov'è?* In A. Attisani (Eds.), *Le forze in campo* (pp. 55–59). Modena: Mucchi editore.
- De Monticelli, R. (2019). Rina Morelli, una figlia d'arte con la paura del palcoscenico. In G. De Monticelli (Ed.), *L'attore*. Retrieved from [www.cuepress.com](http://www.cuepress.com).

- Duse, E., & Boito, A. (1979). *Lettere d'amore*, a cura di R. Radice. Milano: Il Saggiatore.
- Gandolfi, R. (2003). *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*. Roma: Bulzoni.
- Garboli, C. (1998). *Un po' prima del piombo*. Milano: Sansoni.
- Geraci, S. (Ed.). (2006). *Il teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*. Roma: Officina Edizioni.
- Geraci, S. (2010). *Destini e retrobotteghe. Teatro Italiano nel primo Ottocento*. Roma: Bulzoni.
- Gobetti, P. (1974). *Scritti di critica teatrale*. Torino: Einaudi.
- Grignaffini, G. (2002). *La scena madre, Scritti sul cinema*. Bologna: Bononia University Press.
- Guerrieri, G. (1975). *Attore*. In *Enciclopedia dello spettacolo* (vol. 1, pp. 1074–1093). Roma: Unione Editoriale.
- Guerrieri, G., (1946). Tre moschettieri a Zoo di vetro. In R. Brancati (Ed.). (2016). *Presagi per un teatro nuovo* (pp. 88–89). Irsina: Giuseppe Barile Editore.
- Hochkofler, M. (2013). *Anna Magnani. La biografia*. Milano: Bompiani.
- Longhi, C. (2010). *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*. Firenze: Le Lettere.
- Mariani, L. (1987). *Donne di teatro nel primo Novecento* (Ph.D. Thesis). Bologna: Università di Bologna.
- Mariani, L. (2005). *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*. Firenze: Le Lettere.
- Mariani, L. (2012). *Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel teatro delle Albe*. Corazzano: Titivillus.
- Mariani, L. (2016). Registe di teatro in Italia. Ce n'est qu'un début... *Culture Teatrali*, 25, 108–123.
- Mariani, L. (2017). L'Ottocento delle attrici. *Acting Archives Review*, 14. Retrieved from [www.actingarchives.it](http://www.actingarchives.it).
- Megale, T. (2008). *Mirandolina e le sue interpreti*. Roma: Bulzoni.
- Meldolesi, C., & Taviani, F. (1991). *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*. Roma-Bari: Laterza.
- Meldolesi, C. (1994). L'attore artista. *I quaderni di Santarcangelo*, 1, 9–10.
- Meldolesi, C. (1995). Piazza e teatro. L'attore nell'età delle invenzioni. In M. Vitale & D. Scafoglio (Eds.), *La piazza nella storia: eventi, liturgie, rappresentazioni* (pp. 413–420). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

- Meldolesi, C. (1996). Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare. *Teatro e Storia*, 18, 9–23.
- Meldolesi, C. (2008). *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*. Roma: Bulzoni.
- Meldolesi, C. (2013), *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino & F. Taviani. Roma: Bulzoni.
- Passerini, L. (1988), *Storia e soggettività. Le fonti orali, la memoria*. Firenze: La Nuova Italia.
- Pedullà, G. (1994), *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*. Bologna: il Mulino.
- Rivière, J. (1991), *Womanliness as a Masquerade*. In A. Huges (Eds.), *The Inner World and Joan Rivière. Collected Papers: 1920–1958* (pp. 99–101). London–New York, Karnac Books.
- Ristori, A. (1887). *Ricordi e studi artistici*. Torino–Napoli: L. Roux.
- Savinio, A., (1938). Teatro da ridere. In A. Tinterri (Eds.). (1982). *Palchetti romani* (pp. 334–337). Milano: Adelphi.
- Schino, M. (1997). *L'acquisto del teatro. Documenti sul caso Cortese*. In A. Tinterri (Ed.), *La passione teatrale. Studi per Alessandro d'Amico* (pp. 305–335). Roma: Bulzoni.
- Schino, M., (2008). *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*. Roma: Bulzoni.
- Schino, M. (2016). *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse*. Imola: Cue Press.
- Schino, M., Di Tizio, R., Legge, D., Marenzi, S., & Scappa, A. (2017). Teatri nel fascismo. Sette storie utili. *Teatro e Storia*, 38, 59–384.
- Simoncini, F. (2011). *Eleonora Duse capocomica*. Firenze: Le Lettere.
- Thebaud, F. (Ed.). (1992). *Storia delle donne. Il Novecento*. Roma–Bari: Laterza.
- Talli, V. (1927). *La mia vita di teatro*. Milano: Fratelli Treves.
- Taviani, F., & Schino, M. (1982). *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. Firenze: La casa Usher.
- Taviani, F. (2002). Attore e Attrice. In *Enciclopedia del Cinema* (pp. 322–337). Roma: Treccani.
- Valenti, C. (2015). Lineamenti di un non movimento. Indagine sulla contemporaneità e nuovi paradigmi del politico nel teatro del terzo millennio. *Culture Teatrali*, 24, 132–144.

- Vassalli, A. (2018). *La tentazione del sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*. Corazzano: Titivillus.
- Viziano, T. (2000). *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*. Roma: Bulzoni.
- Zacconi, E. (1946). *Ricordi e battaglie*. Milano: Garzanti.
- Zancan, M. (1998). *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*. Torino: Einaudi.

**Riassunto:** Gli studi critici sul teatro dell'800 e del 900, anche quelli fondativi, hanno il limite di non usare la categoria di gender: un paradosso in un ambito in cui il corpo è centrale. Le attrici infatti danno vita a storie diverse, che permettono di arricchire le ricostruzioni storico-critiche. Data l'ampiezza del tema, il saggio punta sull'individuazione di alcuni snodi fondamentali: il lascito ottocentesco, ricco sia dal punto di vista del linguaggio che da quello socio-culturale; il dopo-Duse, che registra da un lato la nascita della specificità italiana dell'attore-artista e, dall'altro, la crisi del capocomicato femminile; la nascita della regia italiana nel secondo dopoguerra e la reazione di alcune attrici che puntano sulla ri-creazione della realtà, come Anna Magnani, che va riconquistata alla storia del teatro; la rottura operata dal Nuovo teatro e la messa in discussione sin della parola attrice, con sconfinamenti nei campi della regia e della drammaturgia.

**Parole chiave:** Ottocento, Novecento, teatro, attrice, storia delle donne

## How to reference this article

Simoncini, F. (2019). Due regine per un'attrice: Maria Stuarda e Elisabetta I nell'interpretazione di Adelaide Ristori. *Italica Wratislaviensia*, 10(2), 223–237.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2019.10.1.26>

Francesca Simoncini  
Università degli Studi di Firenze  
[francesca.simoncini@unifi.it](mailto:francesca.simoncini@unifi.it)  
ORCID: 0000-0001-6317-5826

# DUE REGINE PER UN'ATTRICE: MARIA STUARDA E ELISABETTA I NELL'INTERPRETAZIONE DI ADELAIDE RISTORI

## TWO QUEENS FOR AN ACTRESS: MARY STUART AND ELIZABETH I PLAYED BY ADELAIDE RISTORI

**Abstract:** The essay analyses some scenes from Friedrich Schiller's *Mary Stuart* and from Paolo Giacometti's *Queen Elizabeth I of England*, performed by Adelaide Ristori. Through a careful comparison between textual sources (memoirs, scripts, testimonies) and iconographic sources (paintings, photographs, engravings), the scene movements and gestures used by the great actress are reconstructed.

**Keywords:** Adelaide Ristori, acting, dramaturgy, Mary Stuart, Elizabeth I

Nel repertorio di un Grande Attore ottocentesco esistono testi identificabili come “novità”, altri come “riprese”, altri ancora come “cavalli di battaglia”. Ne esistono poi altri, di natura più rara e particolare, che si connotano come indicativi di un intero percorso esistenziale e artistico, anche quando questo è particolarmente lungo e luminoso. Tali copioni entrano in repertorio molto presto quando l’attore è ancora alla ricerca di una affermazione e finiscono col non venire poi mai più abbandonati. Segnano profondamente la formazione di un interprete, ne determinano i punti di svolta, le più significative evoluzioni, i predestinati successi, ne scandiscono i più maturi e gloriosi trionfi. Tra gli attori ottocenteschi e questi copioni si instaura un rapporto così intimo e personale da non concedere possibilità di distacco. Divengono per l’attore o per l’attrice quasi una coazione a ripetere che pretende di raccontare una doppia storia, quella del personaggio protagonista del dramma e, insieme, quella del suo interprete, una storia di vita, di arte e di finzione scenica che cresce e si stratifica nel tempo, varia nelle sue articolazioni, si declina attraverso mille sfaccettature, si fonde con l’immagine stessa dell’attore. Si tratta, in sostanza, di veri e propri testi-biografia.

Il testo-biografia di Adelaide Ristori è *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller. Non a caso è l’opera in assoluto da lei più rappresentata. Chi le ha contate ha computato ben 576 rappresentazioni documentate di questa tragedia, contro le 476 di *Elisabetta regina d’Inghilterra* di Paolo Giacometti, e le 395 di *Medea*, solo terza sul podio di questa particolare classifica anche se, forse a torto, considerata dalla storiografia la più rappresentativa della recitazione dell’artista<sup>1</sup>. Ancora più straordinaria è la durata della vitalità di questo copione. Adelaide Ristori incarnò Maria Stuarda a partire dal 1841<sup>2</sup>, anno del suo esordio come Prima attrice as-

---

<sup>1</sup> Il computo è stato stilato da Teresa Viziano (2000, p. 50) e si basa su quanto riportato nel manoscritto *Repertorio giornaliero delle rappresentazioni 1855–1885* conservato nel Fondo Ristori del Museo Biblioteca dell’Attore di Genova. Al libro di Viziano rimando anche per ulteriori approfondimenti sulla messinscena di *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller (pp. 48–80) e di *Elisabetta regina d’Inghilterra* di Paolo Giacometti (pp. 162–188).

<sup>2</sup> La prima interpretazione di *Maria Stuarda* di Schiller avvenne a Trento nella primavera del 1841. La traduzione italiana utilizzata da Adelaide Ristori per l’interpretazione della tragedia era quella di Andrea Maffei.

soluta nella Compagnia Ducale di Parma diretta da Romualdo Mascherpa, fino al suo addio alle scene che volle salutare vestendo ancora, per l'ultima volta, i panni della sfortunata regina scozzese. Accadde a New York il 12 maggio 1885<sup>3</sup>. Per ben 44 anni Maria Stuarda e Adelaide Ristori si confrontarono, vissero insieme, si alimentarono l'una dell'altra e interruppero il loro duraturo e straordinario rapporto soltanto con l'abbandono del teatro della Grande Attrice.

L'intenso e esclusivo connubio artistico consumatosi tra Adelaide Ristori e la regina scozzese si allargò, si arricchì di nuovi sensi e di suggestive strategiche risonanze quando, a partire dal 1854, entrò nel repertorio dell'attrice il dramma storico di Paolo Giacometti *Elisabetta regina d'Inghilterra*. Il nuovo personaggio divenne, con straordinaria e naturale evidenza teatrale, la vivente incarnazione plastica dell'antagonista della sfortunata e prediletta Maria Stuarda. L'ampliamento del repertorio, abilmente costruito grazie a una sapiente drammaturgia d'attrice, permise alla Ristori di esibirsi in un virtuosismo attorico che rasenta l'onnipotenza scenica e che la porta a interpretare, quasi simultaneamente e con sviluppo speculare, sia la vittima sia la carnefice, sia la sconfitta regina martire, sia l'invitta regina vergine: due antitetiche declinazioni di regalità e, insieme, di femminilità<sup>4</sup>. Queste si intrecciano e si rincorrono dando vita a rimandi gestuali e visivi che riescono a costruire corrispondenze e relazioni, fino a creare un forte e magnetico bipolarismo scenico che, anche se recitato in modo differito, si avvale di una stretta contiguità di rappresentazione. Le trame dei due testi, recitati entro un ristretto arco temporale, permettono all'attrice di costruire un ideale montaggio narrativo che la Ristori sembra suggerire con forza agli spettatori, chiamati a ricucire autonomamente le scene "scannate" di una storia per sua natura unitaria, anche se rappresentata in tempi sfalsati e da opposti punti di vista.

Ben scolpite fin dall'inizio appaiono le linee interpretative dei due personaggi. Maria Stuarda incarna l'immagine di una perfetta regina-

---

<sup>3</sup> Nell'occasione Adelaide Ristori recitò il dramma con una compagnia tedesca.

<sup>4</sup> Nelle sue *tournées* la capocomico faceva seguire, a distanza di pochissimi giorni l'una dall'altra, la recita di *Elisabetta regina d'Inghilterra* a quella di *Maria Stuarda*.

martire, nobile nell'indole, vilipesa nella dignità, sofferente per la prolungata e ingiusta prigionia, rassegnata nell'accettazione del suo destino e tuttavia non piegata dagli eventi e ancora pienamente in possesso di una energica e aristocratica vitalità. Tratti pertinenti di un ritratto potente, contrastato e dinamico che dovevano essere colti immediatamente dal pubblico e suggeriti a partire dal costume indossato che fu, e rimase, unico per tutta la durata della tragedia. Troppo importante dunque per lasciare che fossero soltanto le indicazioni del testo a disegnarne la preziosa tessitura. Per concepirlo e perfezionarlo la Ristori si ispirò ai ritratti dell'epoca rifacendosi in particolare a un quadro, da lei citato nelle sue *Memorie*, dove la Stuarda è raffigurata in piedi e: «indossa un abito di velluto nero impresso sormontato da una zimarra senza maniche. Una randiglia bianca le sormonta il collo, in capo porta una cuffia di trina bianca (...) e la copre interamente fino a terra il velo parimenti bianco» (Ristori, 2005, pp. 133–134)<sup>5</sup>. Sostituito il colore nero al bianco della cuffia e del velo, la Ristori dichiara di aver indossato per vestire il personaggio esattamente lo stesso abito, adornato solo da un crocifisso dorato, evidente sostituto della corona negata. Un oggetto di intensa pregnanza simbolica che, impugnato dalla Ristori, acquistava vitale dinamismo scenico. Ulteriori riscontri con la fonte iconografica su cui l'attrice modellò la sua interpretazione restituiscono l'impronta visiva che, fin dalla prima apparizione, l'attrice volle imprimere sul pubblico: Adelaide Ristori intese incarnare una regina prigioniera e sofferente, ma ancora giovane, bella, alta e flessuosa, eretta nella persona, serafica e sorridente.

Ben cinque, uno per ogni atto, furono invece i costumi indossati per l'interpretazione di Elisabetta I, concepiti quali sfarzose sottolineature del ritratto di una donna volubile, capricciosa, ipocrita e dissimulatrice, a tratti irascibile, ma comunque dotata di regale dignità e di non comune ingegno: «tipo unico, piuttosto che raro, di donna e di sovrana» (Ibidem, p. 141)<sup>6</sup> la definisce nel suo studio artistico l'attrice-marchesa.

---

<sup>5</sup> Prima edizione del testo: 1887, Torino–Napoli: L. Roux e C. Editori.

<sup>6</sup> Per un'ampia descrizione dei costumi indossati dalla Ristori per impersonare Elisabetta I si veda Viziano, 2000, pp. 171–188.

Solo nel copione di Schiller le due regine si incontrano. Avviene nella scena centrale del dramma, la terza del terzo atto. Consapevole che il nucleo drammaturgico dell'opera era racchiuso in questa scena, Adelaide Ristori si adoperò per renderla memorabile e la scolpì facendo ricorso a una sequenza di gesti ben calibrati che, ancor più che impressivi, dovettero risultare sconcertanti e impressionanti per gli spettatori, tali da fissarsi profondamente e indelebilmente nella loro mente. Fu in questo punto della tragedia che la recitazione di Adelaide Ristori raggiunse il suo culmine toccando l'apice di un virtuosismo scenico di rara e sapiente qualità che si segnala per la capacità di risolvere, armonizzandoli con compostezza, i contrastanti stati d'animo del personaggio. Fu una scena in cui la regale e rassegnata dignità apollinea della regina martire, fino ad allora prevalentemente recitata dalla Ristori, riuscì a conciliarsi artisticamente con l'improvviso scatenarsi di un vitale furore dionisiaco, latente, ma comunque presente, nell'indole della regina impersonata dall'attrice.

Alcune fotografie, una caricatura, lo studio della parte che l'attrice consegnò alle stampe, una testimonianza oculare, permettono di ricostruire le principali sequenze di questa scena. L'analisi comparata delle fonti, diverse per tipologia e provenienza, restituisce, con accettabile approssimazione, la partitura mimica e gestuale con cui Adelaide Ristori risolse il difficile contrasto.

La scena – come detto – pone a confronto Maria Stuarda con Elisabetta I d'Inghilterra, usurpatrice del suo regno e sua spietata carceriera. Il *pathos* drammaturgico è qui al culmine, carico di una tensione che aggiunge agli eventi passati – stratificatisi in diciannove anni di prigionia – quelli, sul momento drammaticamente presenti e incalzanti: la condanna a morte di Maria Stuarda è già stata decretata e attende soltanto l'approvazione di Elisabetta per essere portata ad esecuzione. I pochi fedelissimi che ancora la circondano esortano la Stuarda a chiedere un incontro riconciliatore con la regina d'Inghilterra per ottenere da questa la sospirata grazia. Il dialogo tra le due rivali presuppone dunque l'adozione, da parte della protagonista, di un comportamento di umile e compunta sottomissione, certamente consono all'immagine della regina martire, ma di fatto inconciliabile con quello della altera e fiera sovra-

na, pur avvezza ormai da tempo a vestire i panni della fervente penitente fino ad identificarsi intimamente con i valori, mistici e spirituali, della fede cattolica.

I due poli fondativi dell'identità scenica di Maria Stuarda, che pretendono l'evidenza di una dignitosa e altera regalità come quelli dell'umiltà spirituale della martire, sono teatralmente funzionanti e praticabili se collocati in azioni sceniche che ne prevedono una separata collocazione, ma rischiano di crollare miseramente nella loro resa interpretativa se costretti a coesistere e a entrare in conflitto tra loro. Lungi dal sottrarsi dal recitare questo *impasse* Adelaide Ristori spinse sull'acceleratore della inconciliabilità tra i due opposti sentimenti e mostrò, con chiara e plastica evidenza, l'inesorabile disgregarsi della identità di Maria Stuarda. Qualcosa improvvisamente e vistosamente cominciò a incepparsi nella fluidità dei suoi movimenti e nell'articolazione della sua, di solito perfetta, dizione. L'immagine della rassegnata penitente, lentamente, per gradi, pezzo dopo pezzo, si scompose sotto gli occhi degli sbigottiti spettatori, ormai abituati ad assumerne i tratti nobili e composti. Come in una danza bacchica, costruita attraverso bruschi scarti e arresti repentini, l'icona della regina martire scomparve e ricomparve nei gesti dell'attrice permanendo in scena ad intervalli sempre più brevi e concedendo via via sempre più spazio all'inesorabile insorgere di una gestualità di segno contrario, improntata a sottolineare l'incontrastabile sopravanzare di un'ira a stento repressa e, di fatto, incontenibile.

A nulla serve aggrapparsi agli strumenti della fede, quegli oggetti di scena, il rosario e il crocifisso, finora indossati come semplici elementi decorativi dell'abito e che adesso, invece, improvvisamente, si animano, acquistando significato e dinamismo scenico. Ristori-Stuarda stringe convulsamente il rosario, cerca disperatamente di ancorare la sua residua remissività al crocifisso che tiene stretto in mano e che porta febbrilmente al petto invocando l'aiuto divino: l'ira, selvaggia e furiosa, aizzata dalle arroganti parole della rivale, alla fine prorompe. Ed è, come si conviene, potente e terribile.

La violenta intensità del movimento scenico creato dall'attrice è documentata da una caricatura (Fig. 1) e dalla testimonianza di un atten-



FIG. 1. Caricatura di Adelaide Ristori in *Maria Stuarda*. La foto è tratta da un ritaglio di stampa di un giornale francese privo di indicazioni e è pubblicata in Viziaino, 2000, p. 64.

to spettatore, August Bournonville<sup>7</sup>, che vide Adelaide Ristori recitare a Vienna intorno alla metà degli anni Cinquanta. Il testimone fissò su carta la descrizione di quella particolare, sconcertante, metamorfosi che l'attrice seppe mostrare in scena nel suo divenire:

In ginocchio di fronte alla regina d'Inghilterra, ella stringe convulsamente la sua corona del rosario, come se volesse significare che non è di fronte a una potenza terrestre che in quel momento si umilia. Un brivido l'attraversa, allorché il suo sguardo incontra il volto glaciale della sua rivale; cerca con ardente eloquenza di piegare il duro animo di quella donna altezzosa – ma invano! Contrastando le sue indignate emozioni, invoca dal cielo la forza e la pazienza di sopportare le offese, con le quali l'intransigente persiste a investirla; ma alla fine non ce la fa più: vuol rispondere, ma la voce le viene meno, e solo dopo una violenta lotta spirituale vengono fuori le parole. Come una furiosa tempesta ora sono scagliati i dardi velenosi dell'odio e della vendetta su “*la figlia di Anna Bolena*”. Maria la sbatte quasi fuori scena, la chiama “*mima bastarda*” e invoca la giustizia divina, per vedere Elisabetta prostrata nella polvere e se stessa sul trono d'Inghilterra. (Perrelli, 2004, p. 18)

La forza dell'indemoniato furore dovette durare soltanto pochi attimi ma tali da rivelare non solo un personaggio del tutto diverso rispetto a quello, sapientemente e lungamente tratteggiato dall'attrice fin dal primo atto, ma anche l'adozione di un diverso e anticonvenzionale stile recitativo. Alle pose accademiche, statuarie e quasi ieratiche, che erano il vanto internazionale della recitazione di Adelaide Ristori e che fino ad allora avevano caratterizzato l'incarnazione della regina-martire, si sostituirono l'atletica energia acrobatica e le qualità ginniche proprie della figlia d'arte, appartenenti alla bassa tradizione attorica italiana.

---

<sup>7</sup> August Bournonville (1805–1879), importante personalità del teatro danese ottocentesco, dedica alcune pagine della sua autobiografia *Mit Teaterliv. Erindringer og Tidbilleder* (København, Thaning & Appel, 1979) alla descrizione delle recite date da Adelaide Ristori a Vienna intorno agli anni Cinquanta del secolo. Traggio la citazione da Perrelli, 2004. I corsivi sono nel testo. Al libro di Franco Perrelli rimando per una approfondita panoramica delle impressioni che gli spettatori scandinavi ricevettero dell'arte di Adelaide Ristori osservata durante le *tournées* scandinave degli anni 1879 e 1880.

Ecco allora che Maria Stuarda, così completamente ridisegnata dall'attrice, incalza fisicamente Elisabetta, la aggredisce spingendola violentemente fuori scena non diversamente da come farebbe uno schermitore con il suo avversario in pedana. Appena però ottenuto il successo e affermata la propria supremazia il personaggio immediatamente si ricompone riappropriandosi di quella nobile e fissa dignità che fin dall'inizio l'aveva connotato. Il movimento indiatto si arresta con una sospensione che dura qualche istante e che fornisce all'attrice il tempo sufficiente per recuperare il gesto e la posa scultorei con cui, anche quella scena, avrebbe dovuto chiudersi, in bellezza e compostezza (Fig. 2). Lo certifica, ancora, il nostro prezioso testimone:

L'azione si bloccava diversi minuti, durante i quali Maria, sopraffatta dall'emozione, restava fremente, con le labbra esangui e gli occhi fiammeggianti, indicando col dito fuori verso la regina fuggente, come a voler dire: "Colpita!" (Ibidem)

Nella *pièce* di Giacometti le vicende relative alla Stuarda, che pur costituiscono una parte importante dell'azione, sono invece raccontate in assenza della rivale e vissute, quasi esclusivamente, nell'intimità turbata di Elisabetta a cui, dopo l'avvenuta decapitazione, appare più volte lo "spettro" della cugina uccisa. Memorabile, nel ricordo dei testimoni, è l'interpretazione del momento in cui la regina d'Inghilterra è chiamata a firmare la condanna a morte di Maria Stuarda. La scena, ideale prosecuzione narrativa di quella recitata nel copione di Schiller – da noi appena raccontata – permette alla Ristori di prodursi in una prova interpretativa giocata sull'uso sapiente delle controcene, chiamate ad evidenziare uno dei tratti pertinenti del personaggio: l'ipocrisia.

Quando il guardasigilli, sir Darwiston, nella scena quarta del secondo atto del dramma, reca alla regina l'ultima lettera della rivale e, insieme a questa, la sentenza della condanna a morte, l'attrice «a stento reprime un'espressione di gioia, ed ipocritamente copre la sua emozione con la larva della pietà» (Ristori, 2005, p. 145). Il gioco scenico della simulazione si protrae nelle azioni successive che mostrano la sovrana fingere un dolore marcatamente esibito solo per mascherare l'intima soddisfazione provata per l'annientamento della regina scozzese, le-



FIG. 2. Adelaide Ristori in *Maria Stuarda*. Stampa. Album Artistique, Paris 1<sup>er</sup> Janvier 1858. La foto è pubblicata in Viziano, 2000, p. 62.

gittima aspirante al trono di Inghilterra. All'annuncio della morte della Stuarda, racconta l'attrice nelle sue memorie:

[...] in un baleno tutta la mia persona subiva una completa trasformazione, ed un grido di gioia mi sfuggiva dal petto, grido che nella costernazione per il terribile annuncio andava inosservato, e che tosto io reprimevo irrompen-

do con furore contro coloro che avevano fatto eseguire la sentenza. Con la stessa rapidità improntavo istantaneamente sul mio volto tale espressione esagerata di dolore, tali smanie insensate, da trarre in inganno perfino lo stesso Giacomo VI. (Ibidem, pp. 145–146)

Chi la vide confermò i repentini scarti di tono eseguiti, con abile virtuosismo scenico e consumata arte teatrale dalla Grande Attrice. Così si espresse il cronista del “Dagens Nyether” che, il 21 ottobre del 1879, assistette all'interpretazione e la definì:

[...] un capolavoro di recitazione facciale [...] si trema e si gela ogniqualvolta si vede il suo occulto schermo mutare nell'espressione della più profonda emozione, mentre promette a Giacomo di ringraziarne la madre. E in seguito quale perfetta mimica quando, dopo il delitto, si accascia per l'afflizione e quindi con parole di condanna fulmina il povero Davison e infine semi-contrita per la devozione dichiara il suo proposito di ritirarsi in convento! (Perrelli, 2004, p. 40)

Proprio verità, da una parte, e ipocrisia, dall'altra, costituiscono i due poli chiamati a connotare la diversa indole delle due regine rivali come esplicitato nella furiosa invettiva che, nel terzo atto del dramma di Schiller, la Stuarda lancia contro Elisabetta. Queste le parole usate nel copione di Adelaide Ristori conservato presso il Fondo Ristori del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova:

Umano / Fu l'errore che mi vinse in giovinezza: / Mi tradi la potenza: Io no  
'I copersi, / Io no 'I mentii, Con nobile alterigia / Sdegnai la tenebrosa arte dei  
vili. / Il peggio è di me noto, e dir mi posso / Di mia fama miglior. Te scia-  
gurata; / Se cade un giorno l'onorata veste / Di cui ricopri, ipocrita maligna,  
/ L'oscena tresca dei tuoi sozzi amori!<sup>8</sup>

Molte ancora sarebbero le scene dei due drammi da analizzare in modo sinottico per dare evidenza critica a un discorso fin qui, per

---

<sup>8</sup> Presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova sono conservati alcuni copioni e parti levate del testo di Schiller, tra questi un copione manoscritto con visti di censura da cui traggio la citazione. Secondo Teresa Viziano (2000, p. 48, nota 1), è questo il copione che Adelaide Ristori usò nella famosa *tournee* parigina del 1855.

necessità, appena abbozzato. Molteplici inoltre le fonti da interrogare (copioni, recensioni, fotografie, bozzetti), per riuscire a comprendere l'originale lavoro condotto dall'attrice su entrambi i testi. Per ovvie ragioni di spazio, scegliamo di fornire qui soltanto un ulteriore unico, ma significativo, esempio comparando le scene finali delle due *pièces* in cui, entrambe le eroine, vanno fatalmente incontro alla morte.

Davanti all'inesorabilità del suo destino Maria Stuarda esibisce una dolce, suadente, pacata femminilità, a tratti fragile, a tratti energica e dignitosa, sublimata, sempre, da una profonda e fervente religiosità. La tranquilla rassegnazione con cui la regina si avvia alla morte rivela la parabola di una esistenza condotta senza dissimulazioni e infingimenti, pienamente vissuta dalla Stuarda, sia quando, in età giovanile, erano stati gli amori scomposti e la gloria e l'ambizione a prevalere, sia quando, nei diciannove anni di prigionia, aveva invece preso il sopravvento il sentimento sincero di una spiritualità intensa e appagante. All'opposto la morte di Elisabetta si configura come una straordinaria scena di follia, mirabilmente concepita e interpretata. La Ristori riesce a trasformare l'ultimo atto del dramma di Paolo Giacometti, dai più giudicato mediocre, in un alto momento di virtuosismo recitativo. I tratti sublimi, raggiunti dalla Stuarda negli attimi che precedono la sua esecuzione, non si addicono ad una regina che aveva negato a se stessa la vita d'amore e inibito all'anima i più puri sentimenti muliebri sacrificandoli all'altare del regno e del potere. La recitazione della Ristori assume allora, nell'interpretazione di Elisabetta morente, venature di crudo e inconsueto realismo mentre i comportamenti della regina, che alterna a momenti di residua regalità momenti di sconcertante perdita di lucidità e di controllo, si ammantano di venature grottesche.

Ormai vecchia<sup>9</sup>, provata dal male, logorata dai rimorsi e tormentata dai fantasmi di coloro che aveva fatto giustiziare – Maria Stuarda e l'amato conte di Essex – la regina, spaventata, si aggrappa nervosa-

---

<sup>9</sup> Così Adelaide Ristori descrive il suo ingresso in scena nel V atto: «Nell'apparire sulla scena, il mio aspetto presentava le alterazioni che l'età avanzata doveva avere operato sul mio volto, nonché l'impronta del malore che lentamente mi consumava [...]. La trascurata acconciatura dei capelli, le rughe del volto, il tardo movimento delle braccia, delle mani, del passo, dovevano far indovinare al pubblico come più

mente a una corona che le è divenuta pesante e che non riesce più a portare. In questa scena del dramma, racconta Adelaide Ristori:

Il ricordo della morte d'Essex, da me stessa ordinata, mi dilania il cuore; i rimorsi mi straziano, mi prostrano, provo il bisogno di gettarmi sul letto. Io mi vi trascinavo a stento, con il corpo piegato, il capo chino, e ponendomi le mani alla fronte, toccavo la corona che la cingeva. "Ah! essa è pure un gran peso", dicevo sospirando, "eppure l'ho portata per 44 anni e mi è sembrata sì lieve!" (2005, p. 154)

È questa la premessa del progressivo sfaldarsi dell'integrità del personaggio che, gradualmente e con intermittenze, precipita inesorabilmente verso la follia:

Il respiro cominciava a farsi affannoso, l'occhio ad offuscarsi, la mente a sconvolgersi. [...] Mi figuravo vedermi avvolta dalle tenebre, scorgeva ombre bianche o spettri insanguinati venirmi incontro. Per sfuggirli e non essere afferrata da loro, mi rannicchiava nel letto; ma i capi recisi, che mi sembravano rotolare ai miei piedi, mi atterrivano, ed in preda a spasimi orrendi cadevo nuovamente sul letto, chiedendo a mani giunte, e con voce soffocata, misericordia e pietà! (Ibidem, p. 155)

La vista di Giacomo, figlio di Maria Stuarda e suo designato successore, provoca un'ulteriore scossa nella mente già sconvolta della regina. Le sembra che rechi in mano la testa mozzata della madre. Ne è atterrita. Gridando si rifugia tra le braccia dei suoi più fedeli consiglieri e si copre il volto con entrambe le mani «come per respingere il contatto del mozzo capo della Stuarda» (Ibidem). Quindi si placa recuperando barlumi di lucidità.

Lo sterile esercizio del potere ha però reso asessuata l'invincibile regina disumanizzandola e facendola apparire agli spettatori più simile ad un animale ferito che a un essere umano. Con furia selvaggia e con un impressionante e feroce balzo ferino questa donna, ormai morente e fisicamente informe, strappa violentemente la corona dal capo di Gia-

---

dell'età, un dolore che gelosamente celavo nel cuore logorasse la mia esistenza» (2005, pp. 152–153).

come I, figlio di Maria Stuarda, un attimo prima da lei stessa incoronato re d'Inghilterra. Un gesto impressionante e potente ma, insieme, risibilmente patetico a cui la Ristori fa immediatamente seguire l'inesorabile delirio dell'agonia.

È con tali antitetici accenti che le due donne, insieme rivali e regine, terminano la loro esistenza, l'una raggiungendo il sublime, l'altra precipitando in un realismo grottesco che sfiora il tragicomico. Allo spettacolo della loro fine sopravvive, trionfante, l'attrice-marchesa, più di loro capace di conciliare, con armoniosa sintonia, nobiltà e maternità, amore coniugale e indefesso lavoro, finzione d'arte e realtà di vita. Un esempio di inimitabile e irraggiungibile perfezione che certo non sfuggiva a chi la vedeva incarnare sul palco regine di lei più famose, ma a loro modo imperfette. Le platee di tutto il mondo la applaudivano certo anche per questo, per quella meravigliosa e ideale creazione che Adelaide Ristori aveva saputo fare di sé e della sua vita e che mai, finché visse, smise di recitare.

## BIBLIOGRAFIA

- Brunelli, B., & Pastina, G. (1961). Ristori, Adelaide. In *Enciclopedia dello spettacolo* (vol. 8, coll. 1015–1018), Roma: Le Maschere.
- Lenzi, M. (1993). *L'attore iperboreo. Le figurazioni sceniche di Adelaide Ristori e Ernesto Rossi nel prisma della critica russa contemporanea (1860–1896)*. Pisa: ETS.
- Leonelli, N. (1944). *Attori tragici attori comici*, vol. 2. Roma: Tosi.
- Mariani, L. (2017). L'ottocento delle attrici. *Acting Archives Review*, 7(14), 1–26. Retrieved from <https://www.actingarchives.it/review/archivio-neri/24-anno-vii-numero-14-novembre-2017/155-l-ottocento-delle-attrici.html>.
- Pandolfi, V. (1954). *Antologia del grande attore*. Bari: Laterza.
- Perrelli, F. (2004). *Echi nordici di grandi attori italiani*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere.
- Rasi, L. (1905). *I comici italiani*, vol. 3. Firenze: Fratelli Bocca.
- Regli, F. (1860). *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, bal-*

- lerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc., che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860.* (pp. 448–450). Torino: Enrico Dalmazzo.
- Ristori, A. (1887). *Ricordi e studi artistici*. Torino–Napoli: L. Roux e C. Editori. Ristampa: a cura di A. Valoroso (2005). Roma: Dino Audino.
- Tinterri, A. (2016). Ristori, Adelaide. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Retrieved from [http://www.treccani.it/enciclopedia/adelaide-ristori\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/adelaide-ristori_(Dizionario-Biografico)).
- Viziano, T., & Tinterri, A. (Eds.). (1978). *La monarchia teatrale di Adelaide Ristori*. Firenze: Mori.
- Viziano, T. (Ed.). (1982). *Paolo Giacometti, Adelaide Ristori: diritto d'autore, diritto d'attrice*. Novi Ligure: Arti grafiche novaresi.
- Viziano, T. (2000). *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenari e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*. Roma: Bulzoni.
- Viziano, T. (2013). *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*. San Miniato (PI): La conchiglia di Santiago.

**Riassunto:** Il saggio analizza alcune scene di *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller e di *Elisabetta I regina d'Inghilterra* di Paolo Giacometti interpretate da Adelaide Ristori. Attraverso un'attenta comparazione tra fonti testuali (memorie, copioni, testimonianze) e fonti iconografiche (quadri, fotografie, incisioni) vengono ricostruiti i movimenti di scena e la gestualità usati dalla Grande Attrice per delineare e rendere scenicamente i caratteri e le psicologie delle due regine rivali.

**Parole chiave:** Adelaide Ristori, recitazione, drammaturgia, Maria Stuarda, Elisabetta I



Klos, A. (2019). Alla ricerca di un capolavoro. Il teatro a la traduzione nelle lettere inedite di Sibilla Aleramo a Emilia Szenwicowa. *Italica Wratislaviensia*, 10(2), 239–56.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2019.10.1.27>

Anita Klos

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

[anita.klos@poczta.umcs.lublin.pl](mailto:anita.klos@poczta.umcs.lublin.pl)

ORCID: 0000-0003-4865-0013

## ALLA RICERCA DI UN CAPOLAVORO. IL TEATRO E LA TRADUZIONE NELLE LETTERE INEDITE DI SIBILLA ALERAMO A EMILIA SZENWICOWA

### IN SEARCH OF A MASTERPIECE. THEATRE AND TRANSLATION IN THE UNPUBLISHED LETTERS OF SIBILLA ALERAMO TO EMILIA SZENWICOWA

**Abstract:** Sibilla Aleramo (1876–1960) and Emilia Szenwicowa (1889–1972), Polish journalist and translator, met in 1927: the Italian writer hoped that Szenwicowa would translate her novel *Amo dunque sono* into Polish. A year later, Aleramo spent a few weeks on vacation in Positano, in the villa of the Szenwic family, where she often returned until the outbreak of World War II. In 1931, thanks to Szenwicowa's mediation, Aleramo undertook the translation of *Dom kobiet*, a theatrical piece by Zofia Nałkowska, into French and literal Italian, using mediatory versions.

A collection of Aleramo's letters has recently been found in the family archive of the Polish journalist's heirs. The letters, published for the first time in the present paper in fragments, testify to the profound friendship that united the two intellectuals, and document, amongst other things, their various collaborative projects concerning the translation of theatre plays from Polish to Italian. The aim of the paper is to analyse the moments of correspondence between Aleramo and Szenwicowa that refer to the theatre.

**Keywords:** Sibilla Aleramo, Zofia Nałkowska, Emilia Szenwicowa, theatre translation, women's writing

All'amicizia che aveva legato la scrittrice Sibilla Aleramo ed Emilia Szenwicowa, giornalista e traduttrice polacca, fino allo scoppio della seconda guerra mondiale, e alle conseguenze letterarie della loro conoscenza sono stati dedicati alcuni saggi (Kłos, 2015a, 2016, 2018a e 2018b, pp. 147–182 e 207–219). Szenwicowa (1889–1972), divulgatrice dell'arte italiana antica e moderna, collaboratrice delle rilevanti riviste polacche di profilo socioculturale e letterario (tra cui importanti periodici femminili, “Bluszcz” e “Kobieta Współczesna”), discendente da una ricca famiglia varsaviana di industriali ebrei, conobbe la scrittrice italiana a Roma, nel 1927 (FA–DB, f. 120), ed avrebbe espresso il desiderio di tradurre in polacco *Amo dunque sono* (AY, lettera del 26 giugno 1928). Nel 1928 Aleramo soggiornò per la prima volta nella villa della famiglia Szenwic a Positano alta, dove ritornò più volte fino al 1939 (Aleramo, 1979, p. 275). Positano, la villa e l'amica straniera sono ritratte nel romanzo aleramiano *Il frustino* (Eadem, 1932, pp. 151–152 e 163–164) e in alcune poesie del volume *Sì alla terra* (p.e. *Positano* e *Lunare*; Aleramo, 1935), ma il risultato artistico più interessante dell'amicizia tra le due intellettuali sembra *La casa delle donne*, traduzione indiretta (tramite le versioni mediatriche in francese e in italiano) della *pièce Dom kobiet* di Zofia Nałkowska (1884–1954), grande protagonista del modernismo polacco, autrice di numerosi romanzi e racconti psicologici, eccellente diarista, unica donna accolta nel 1933 nell'Accademia Polacca della Letteratura<sup>1</sup>. L'estesa produzione prosastica dell'autrice è caratterizzata da uno stile preciso e asciutto e da un grande respiro esistenziale. Nałkowska esordì nel 1906 con il romanzo *Kobiety (Le donne)*, in cui sono già presenti gli elementi distintivi di tutte le sue opere successive: un discreto autobiografismo, l'acume dell'indagine psicologica, la sensibilità sociale e femminista e la precisione analitica nella descrizione del mondo (Borkowska, 2010). L'autrice godette in vita di un duraturo successo artistico, stimata come scrittrice, considerata scopritrice di talenti e incarnazione della perfezione letteraria. Dopo il 1945 e la pubblicazione di *Medaliony*, una raccolta di racconti influenzata dalla sua partecipazione alla Commissione d'in-

---

<sup>1</sup> Cfr. p.es. Kraskowska, 1999 e 2015; Kirchner, 2011; Zawiszewska, 2015.

dagine sui crimini nazisti<sup>2</sup>, Nałkowska divenne anche una riconosciuta autorità morale.

*Dom kobiet*, scritto nel 1929, messo in scena e pubblicato in volume nel 1930, fu l'esordio di Nałkowska come autrice drammatica. La traduzione aleramiana del testo, rimasta a lungo inedita, mai messa in scena mentre Aleramo era in vita, è stata recentemente pubblicata dalla casa editrice Pacini (Nałkowska, 2018).

Gli studi precedenti sui contatti della scrittrice italiana con la cultura polacca sono basati principalmente sui documenti dell'archivio privato dell'autrice, custodito presso la Fondazione Gramsci di Roma<sup>3</sup>. A settembre del 2018, il signor Dany Yazbeck, bisnipote di Szenwicowa, mi ha concesso la visione delle lettere inedite di Sibilla Aleramo indirizzate alla giornalista polacca. Sono una quarantina di missive (30 lettere, 9 cartoline postali a Emilia e una lettera a suo marito Feliks Szenwic, noto giurista e avvocato varsaviano), scritte tra il 1928 e il 1935<sup>4</sup>. Uno dei fili conduttori della corrispondenza intercorsa tra le amiche, fitta di confidenze riguardanti la vita sentimentale e la situazione economica della scrittrice, è il teatro. I due principali argomenti teatrali attorno a cui ruota lo scambio di missive tra Aleramo e Szenwicowa sono la traduzione della *Casa delle donne* e il progetto della giornalista polacca di tradurre in collaborazione con l'autrice di *Una donna* e rappresentare in Italia alcune opere dei drammaturghi polacchi del Ventennio. Le lettere di Sibilla Aleramo in possesso della famiglia Yazbeck permettono di verificare le ipotesi (Kłos, 2015a, pp. 114–115 e 120–123; Eadem, 2018a, pp. 27–30) sulla genesi e messinscena mancata della *Casa delle donne* nonché stabilire con precisione la cronologia del lavoro traduttivo aleramiano. Svelano anche i gusti teatrali della scrittrice, osservatrice

---

<sup>2</sup> L'opera fu tradotta anche in italiano: Nałkowska, 1955 e Nałkowska, 2006.

<sup>3</sup> Nel Fondo Aleramo si trovano, fra l'altro, oltre settanta missive di Emilia Szenwicowa, tre lettere di Zofia Nałkowska, il contratto per la traduzione e rappresentazione in Italia della *Casa delle donne*, nonché due versioni della *pièce*, manoscritta e dattiloscritta (cfr. Zancan, Pipitone, 2006).

<sup>4</sup> Dopo la morte precoce del marito, avvenuta nel 1936, Szenwicowa si trasferì stabilmente in Italia: i contatti tra le due donne sarebbero diventati più immediati.

attenta della vita teatrale in Italia, e aiutano a capire i meccanismi di scambio interculturale nel contesto italo-polacco.

Come è stato ormai accennato (Mariani, 1987), il teatro fu per Aleramo un territorio artistico particolare, animato da un'impareggiabile forza espressiva. Sembra opportuno ricordare che dopo aver assistito a una rappresentazione di *Casa di bambola* a Milano, la scrittrice aveva maturato la decisione di lasciare il marito (Aleramo, 1979, p. 14). Invece in una significativa nota di taccuino del 1928 scrisse: «Un'opera di teatro, un'opera di teatro, ecco una delle poche cose, se non forse l'unica, che bramerei ancora fare, ma fare in grande! Sarebbe curioso se tutta la mia vita dovesse concludersi in una tale creazione» (FA-T).

Il sogno del teatro nutrito da un'attrice come lei dotata di un temperamento piuttosto "ateatrale" (Cardarelli, 1969), può sembrare sorprendente. Nonostante le vaste conoscenze nel mondo dello spettacolo, ai casi studiati di Giacinta Pezzana ed Eleonora Duse (Mariani, 1987 e 1988) va aggiunto quello dell'attrice e traduttrice di *Una donna* in polacco, Soava Gallone, che iniziò a recitare nel teatro per diventare poi una grande diva del cinema muto (Kłos, 2015b), i tentativi di Aleramo di proporsi come un'attrice drammatica per lo più fallirono. Due dei suoi testi teatrali, *L'assurdo* (1910) e *Francesca Diamante. Mistero drammatico in tre atti* (1924), rimasero manoscritti, mentre *Endimione*, messo in scena a Parigi nel 1923, e l'anno seguente a Torino e a Roma per la regia di Tatiana Pavlova, non compreso e mal recitato, fu un clamoroso insuccesso (Mariani, 1987, pp. 123–129). Comunque il ricordo aleramiano della prima parigina di *Endimione* aiuta a capire quali fossero le ambizioni teatrali della scrittrice:

Di repente, avvertii il silenzio profondo ch'era nella sala, meraviglioso silenzio dove andavano a posarsi impalpabili le parole che scendevano dal palcoscenico. Quali parole? Mie, erano mie, dette da due voci che erano due strumenti, per cento e cento anime dalla vita sospesa ad ascoltare. Mie le parole, mie le anime. (1997, p. 56)

Nel teatro, quindi, l'autore è dotato di uno straordinario, quasi magico potere di imporre la sua voce agli spettatori. Per la donna-scrittrice, alla quale storicamente è stato a lungo negato il diritto di esprimersi,

il fatto di poter parlare in pubblico ed essere ascoltata ha un'enorme valenza simbolica e trasgressiva (Didier, 1981). Nella *pièce* di Nałkowska, opera ricca di sfumature autobiografiche (Kirchner, 2011, p. 321), quest'effetto eversivo è moltiplicato. L'opera mette in scena esclusivamente protagoniste femminili, abitanti di una casa di campagna di proprietà della Nonna, matriarca di una famiglia trigenerazionale di sole donne, tutte vecchie (o quasi), tutte vedove o divorziate. Una di loro, Giovanna, è rimasta vedova di recente. Il suo lutto viene interrotto dalla comparsa della giovane Eva, la quale le rivela che suo marito l'aveva tradita sin dai primissimi giorni del matrimonio: dalla sua relazione extraconiugale erano nati tre figli, di cui la stessa Eva è la maggiore. Gettando una nuova luce sulla figura del coniuge defunto, la ragazza costringe Giovanna a confrontarsi con il proprio passato e con il problema ontologico delle "tenebre" che rendono impossibile la conoscenza degli altri (Nałkowska, 2018).

Il successo immediato dell'opera, rappresentata per la prima volta il 21 marzo 1930 al Teatr Polski di Varsavia per la regia di Maria Przybyłko-Potocka (stimata attrice che nella messinscena interpretò il ruolo di Giovanna), fu dovuto in gran parte all'insolito "isolamento femminista", che – come pare – incuriosì anche Sibilla Aleramo, la quale espresse la volontà di tradurre il lavoro in polacco e metterlo in scena in Italia, pur avendo solo un'idea generale della *pièce*. I contatti tra lei e Nałkowska furono mediati da Szenwicowa, che si impegnò nello sbrogare le formalità necessarie (la prima lettera della giornalista polacca in cui emerge il tema della *Casa delle donne* è datata 14 novembre 1930; FA-C, lettera 585.345). Szenwicowa non fu scoraggiata neppure dal fatto che l'opera di Nałkowska fosse stata già tradotta in italiano da una certa Maria Poznańska, forse collaboratrice di "Kobieta Współczesna". Nałkowska, che teneva molto alla qualità artistica delle versioni straniere delle sue opere e si lamentava nel diario dell'«intelligenza insufficiente» e delle scarse capacità artistiche di alcuni suoi traduttori (Nałkowska, 1988, p. 294), vide nella collaborazione con Aleramo una *chance* per dare alla *Casa delle donne* un'adeguata forma letteraria. È interessante che il compito assegnato ufficialmente all'autrice di *Una donna* fosse la revisione linguistica e la "messa a punto" letteraria della traduzione

di Poznańska, artisticamente imperfetta e piena di inesattezze lessicali (FA–C, lettera 585.354).

Le lettere di Aleramo all'amica polacca gettano una nuova luce sugli aspetti organizzativi e legali dell'operazione traduttoria. Sembra indicativa la precauzione della scrittrice di non prendere obblighi, neanche informali, senza aver letto il copione francese della *pièce*. Nella missiva aleramiana del 27 novembre 1930 (AY) leggiamo:

Non ho ancora ricevuto nulla dalla Sig. Posnanska [sic!] né dalla Sig. Navkowska [sic!], e perciò non ho ancora risposto a Picasso. Mi pare che la cosa più urgente e più semplice sarebbe quella di mandarmi la traduzione francese (se è stampata) così tanto io che Picasso potremo subito decidere se il lavoro va o no per l'Italia. Cerca dunque cara, di farmi avere al più presto questa traduzione francese, mentre proseguì le trattative con l'autrice e la traduttrice.

La traduzione francese di *Dom kobiet, La maison des femmes*, era stata eseguita nel 1930 da Thérèse Koerner, apprezzata traduttrice dal polacco al francese, per la progettata rappresentazione parigina che, a quanto risulta, non ebbe mai luogo (Kłos 2018b, pp. 215–217). Nałkowska, che reputava Koerner «un'artista eccellente», ma allo stesso tempo la considerava una pessima collaboratrice, attribuendole addirittura la responsabilità personale di aver rovinato le «congiunture» parigine per la *pièce* (Nałkowska, 1988, pp. 171–172), inviò a Roma il dattiloscritto di *La maison des femmes* come eventuale aiuto nel lavoro di revisione (FA–C, lettera 585.354). Dopo la lettura dell'opera, eccellente secondo la sua opinione, Aleramo iniziò le difficili trattative per aumentare la cifra degli attesi profitti e riuscì a ottenere dall'autrice polacca la garanzia del 30% del guadagno ricavato dalla messinscena italiana:

Ho ricevuto il copione francese della *Casa delle Donne*, e una lettera amabile dell'autrice, e un'altra della traduttrice.

Il lavoro è eccellente, mi piace moltissimo, e lo scriverò oggi stesso all'autrice.

Però, cara, l'autorizzazione che m'ha mandata la sig.ra Nalkowska non è sufficiente per tutelarmi. E prima d'iniziare le trattative, sia con Picasso,

che con altri, occorre ottenere dalla sig.ra Nalkowska [sic!] una concessione più ampia e chiara.

Milecska [sic!] mia, vuoi aver tanta bontà da intercedere ancora presso la sig.ra Nalkowska [sic!] e presso la sig.na Posnanska [sic!] per ottenere che firmino una delle due copie del contratto che qui ti mando, e accettino l'altra firmata da me, come garanzia?

Se credi, e s'egli ha un minuto di tempo, fa leggere al signor Felice, che è avvocato, questo contratto, perché ti dica che gli pare che vada bene.

Cerca di far capire alla sig.na Posnanska [sic!], che il mio lavoro, di revisione e di *mise au point* della sua traduzione, e quello di trattare e per combinare qui per la rappresentazione, e infine il mio nome conosciuto, col quale firmerei con lei la traduzione, rendono questa mia richiesta del 30% anziché del 25% (ossia 30% a me e 20% a lei). [...] Soltanto quando avrò questo contratto firmato, potrò far leggere a Picasso e ad altri il copione francese: prima no!

Appena poi avrò concluso con Picasso od altro direttore, mi metterò al lavoro di revisione della traduzione (che ancora non ho ricevuta).

Aleramo sin dall'inizio pensò a coinvolgere per la messinscena Lamberto Picasso (1880–1962), noto attore e capocomico, collaboratore di Luigi Pirandello e “direttore sostituto” della pirandelliana Compagnia del Teatro d'Arte, incontrato nel 1925 in occasione della rappresentazione della sua versione del *Pèlerin* di Charles Vildrac durante l'ultimo dei “giovedì del Teatro d'Arte” all'Odeschalchi di Roma: Picasso vi aveva interpretato la parte del protagonista, Edoardo (Aveline, Cassou, 1983, pp. 129–131). L'attore apparteneva ai «convinti assertori della necessità di un teatro d'arte in Italia», e non trovando nelle compagnie esistenti un posto corrispondente alle sue ambizioni artistiche, mise in atto alcune iniziative in proprio (Tinterri, 2009, p. 13, n. 1). Nel 1930, con la sua *troupe*, portò in scena al Teatro Valle di Roma *Il grande viaggio* del drammaturgo inglese Robert Cedric Sherriff (1896–1975). La rappresentazione romana della *pièce*, con soli protagonisti maschili, costituì un grande successo di Picasso, che ne fu regista e attore (Ibidem, pp. 113–119). Per approfittare di quel successo il capocomico intraprese una *tournée* che lo trattenne fuori Roma per vari periodi, il che complicava i progetti delle amiche riguardanti *La casa delle donne*. Soltanto nella lettera del 19 gennaio 1931 Aleramo comunica a Szenwicowa: «Domani farò leggere a Picasso, che sarà di ritorno, la trad. francese

del lavoro della Nalkowska (sic!) – e sentiremo la sua opinione, e poi informerò subito la signora, e la traduttrice, e anche te». A causa degli impegni assunti in precedenza Picasso rinunciò a mettere in scena la *pièce* polacca. Nella missiva all'amica del 26 febbraio 1931 (AY) Aleramo scrive:

Mia Mileczka,

la tua Sibilla ha passato un periodo terribile, è perciò non ti ha più scritto. [...] Per il lavoro di Nalkowska [sic!] mi sono fatta forza e l'ho tradotto ossia messo in buon italiano – l'ho fatto leggere a Picasso, che l'ha trovato interessante, ma non può prenderlo ora dovendo continuare la sua tournée col lavoro inglese sulla guerra. Allora anche per consiglio di gente pratica, l'ho affidato ad un agente, all'Ufficio Editoriale Repertorio Drammatico – che vi si è interessato e spera poter presto combinare con qualche compagnia. Bisognerà però dargli il 10% sugli utili, pazienza. Ma tutto questo andrà comunque per le lunghe, ci vorranno dei mesi, forse sino ad autunno, ed io da qui ad allora sarò morta almeno dieci o dodici volte!...

La complessa operazione interpretativa, nella quale Aleramo accosta brani della versione di Poznańska (laddove necessario corretti o modificati stilisticamente) ai brani della traduzione francese di Koerner riscritti, di volta in volta, in italiano, è stata analizzata specificamente in altre occasioni<sup>5</sup>. Non è invece chiaro chi fossero la «gente pratica» e l'«agente» a cui la scrittrice aveva affidato il compito di trovare un esecutore de *La casa delle donne*. Il fatto è che pochi mesi dopo la dichiarata assunzione dell'agente istituzionale Aleramo ritornò a esplorare canali privati nel mondo dello spettacolo, tentando di convincere Tatiana Pavlova (1894–1975), grande attrice e regista di origini russe, che nel 1924 aveva messo in scena l'*Endimione* (Aleramo, 1997, pp. 218–220), a rappresentare anche l'opera dell'autrice polacca. In un laconico messaggio datato 23 luglio 1931, Pavlova parla indubbiamente de *La casa delle donne*: «so del lavoro da tempo dai giornali francesi e del successo pero [sic!] non eccessivo a Varsavia, ma il lavoro m'interessa» (FA–C,

<sup>5</sup> P.es. in Klos, 2018a, pp. 19–27, e 2018b, pp. 219–246.

lettera 597.191). Eppure, per ragioni sconosciute, la collaborazione con la regista non si realizzò.

Secondo il contratto stipulato con l'autrice, Aleramo era stata autorizzata a far rappresentare *La casa delle donne* in Italia entro la fine del 1932. I tentativi di portare sui palcoscenici italiani la *pièce* di Nałkowska coincisero con trasformazioni importanti dell'organizzazione teatrale nell'Italia fascista, come istituzione della Corporazione dello Spettacolo (1930) e la nuova legge sulla censura del 1931, che attribuiva competenze censoriali all'amministrazione centrale dello Stato<sup>6</sup>. Nell'inventario dei copioni teatrali per cui è stata richiesta l'autorizzazione dell'Ufficio censura teatrale (Ferrara, 2004), non troviamo *La casa delle donne*, tantomeno tra i titoli proposti dalle compagnie di Picasso e Pavlova<sup>7</sup>, per lo più commedie. In una lettera del 1934 l'instancabile Szenwicowa, citando notizia sulla prima di una *pièce* di Nałkowska a Parigi, suggerì all'amica di riproporre il copione de *La casa delle donne* a Pavlova oppure di mandarlo a un noto attore e capocomico, Ruggero Ruggeri (1871–1953). Non sappiamo se la scrittrice effettivamente lo fece – fatto sta che *La casa delle donne* per molti anni cadde in oblio. Ma grazie alla domanda dell'amica polacca che riguardava Ruggeri, si viene a sapere che Aleramo partecipò al famoso Convegno Volta sul teatro drammatico di Roma, un'occasione di propaganda internazionale per il regime fascista (Fried, 2014), e vide l'altrettanto celebre rappresentazione della *Figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio, proposta come una testimonianza della rinascita della regia teatrale in Italia (Pieri, 2017). Nella messinascena, erano coinvolti i grandi della cultura teatrale dell'epoca – Luigi Pirandello come regista, Marta Abba e Ruggeri come coppia di protagonisti, insieme al più apprezzato pittore italiano allora vivente, Giorgio de Chirico, cooptato come scenografo. Eppure i linguaggi artistici di tutte quelle individualità rimasero nello spettacolo «reciprocamente irrelati»,

---

<sup>6</sup> E in effetti ad una sola persona, il prefetto Leopoldo Zurlo; si vedano fra l'altro Scarpellini, 1989; Thompson, 1996, Ferrara, 2004.

<sup>7</sup> L'unico lavoro polacco nell'inventario, che abbraccia gli anni 1931–1944, è *Dramma di Monica* (pol. *Sprawa Moniki*, 1931), *pièce* femminista di Maria Morozowicz-Szczepkowska (1885–1968) nella riduzione di Maria Bazzi (1897–1959), respinto dalla censura fascista (Ferrara, 2004, vol. 1, p. 60; vol. 2, p. 610).

dando come risultato «teatro non buono», come avrebbe detto diplomaticamente il grande Gordon Craig (Ibidem, p. 35). Aleramo parla apertamente di un «disastro»:

Qui son stata per una settimana assai occupata col Congresso del Teatro. Stefan Zweig non c'era. Ma c'era Maeterlinck, con la moglie, e ambedue s'erano innamorati di me. Lo vedrai dalle belle dediche che mi hanno lasciate.

Non ho potuto parlare con Ruggeri! La rappresentazione della *Figlia di Iorio* è stata un disastro. Ti racconterò a voce. (AY, lettera del 19 ottobre 1934)

Contemporaneamente alle relazioni sulle vicende de *La casa delle donne*, nella corrispondenza delle amiche si sviluppa il tema delle rappresentazioni italiane di diversi lavori per teatro polacchi. Sperando nel successo dell'opera di Nałkowska sui palcoscenici in Italia Szenwicowa propose all'amica italiana una specie di costante collaborazione traduttoria. Lei avrebbe eseguito la prima versione delle traduzioni di *pièces* dei drammaturghi polacchi contemporanei e ad Aleramo sarebbe spettata la correzione letteraria di esse (Kłos, 2016, p. 113). La cooperazione traduttiva doveva inoltre assicurare qualche reddito alla scrittrice italiana che attraversava un periodo di notevoli difficoltà economiche. La sua situazione finanziaria, sempre precaria dopo la separazione dal marito, si era radicalmente aggravata dopo lo scandalo suscitato dall'articolo *Ritorno Ondina* pubblicato a sul "Corriere della Sera" nel settembre del 1928: di conseguenza il giornale aveva sospeso la collaborazione<sup>8</sup>

Nella lettera del 6 marzo 1931 (AY) Sibilla espone non poche obiezioni all'idea dell'amica:

Circa le traduzioni che affettuosamente ti proponi di fare con me, ti prevengo che è difficilissimo collocare delle opere teatrali (il teatro in Italia è in una situazione *tragica*) a meno che non siano capolavori. Forse riuscirò a far dare *La Casa delle Donne*, per la curiosità d'un lavoro ove i personaggi son

---

<sup>8</sup> «Ricevetti al mattino una lettera del *Corriere*, penosissima (Ricordi i miei presentimenti, a Positano?) A quanto pare, l'articolo *Ondina* ha fatto scandalo e mi pregano di sospendere la collaborazione!!» (AY, lettera del 15 settembre 1928).

tutti donne. Ma ci vorranno, prima, mesi e forse s e m e s t r i !! Intanto io potrò appiccarmi dieci volte a queste travi.

Nelle lettere di Aleramo ritorna quasi ritualmente il tema della crisi dell'industria teatrale, punto fermo anche del dibattito critico sul teatro in Italia dal primo dopoguerra in poi. A fronte della continua ascesa del cinema, verso la fine degli anni Venti si faceva sempre più evidente la recessione del settore, con il calo di incassi, una generale mediocrità artistica degli allestimenti e diverse fragilità organizzative del sistema<sup>9</sup> nonché la necessità di una riforma. Proprio a gennaio del 1931 Silvio d'Amico aveva pubblicato su "Pegaso" il famoso saggio *La crisi del teatro* (Orecchia, 2012, pp. 285–311). Comunque, nonostante la poca fede nel successo delle traduzioni sul "difficilissimo" mercato italiano, Sibilla decise di aiutare Emilia nella ricerca di un capolavoro del teatro polacco che potesse essere collocato sulle scene italiane. Tra i drammaturghi potenzialmente interessanti per il pubblico straniero Szenwicowa nomina Tadeusz Rittner e Gabriela Zapolska (FA–C, lettera 602.336), eppure finì a mandare all'amica i copioni francesi di due autori ben diversi: *Pod falami* (*Sotto le onde*; 1931) di Jan Adolf Hertz (1878–1943), artista oggi completamente dimenticato, ma all'epoca direttore del Sindacato polacco degli autori drammatici, e *Adwokat i róże* (*L'avvocato e le Rose*) di Jerzy Szaniawski (1886–1970), nel corso del Novecento diventato classico della drammaturgia polacca<sup>10</sup>. Rittner (1873–1921), scrittore bilingue polacco–tedesco abitante a Vienna, combinò la carriera letteraria con quella di un alto funzionario di Stato asburgico (Milanowski, 1999; Kubiszyn-Mędrala, 2016). Le sue opere per il teatro (tra cui *W małym domku* (*In una casa piccola*), parodiato da Stanisław Ignacy Witkiewicz nella sua famosa *pièce* *In una casa di campagna*), con un profondo interesse verso la psicologia dei personaggi, si accostano alla poetica naturalista. Convenzionalmente classificate come commedie, finiscono di solito con la sconfitta del protagonista. Anche la scrittura di Zapolska (1857–1921), con forti elementi di critica sociale, nasce

<sup>9</sup> Cfr. p.es. Scarpellini, 1989, pp. 116–128.

<sup>10</sup> La sua visione del teatro viene spesso accostata dai comparatisti polacchi a quella di Pirandello, cfr. p.es. Bronowski, 2008, pp. 80–85; Kucharuk, 2011.

dal naturalismo. Attrice e scandalista, pubblicista e autrice prolifica di romanzi e opere drammatiche, nella cultura polacca è diventata sinonimo di lotta contro ipocrisia e doppia morale della società borghese<sup>11</sup>. Sembra interessante menzionare che la *pièce* più famosa dell'autrice polacca, *La morale della Signora Dulska*, fu messa in scena nel 1954 al Teatro Pirandello di Roma per la regia di Lamberto Picasso (Schenone, 1998). Szaniawski, più giovane di Rittner e Zapolska, propone invece un teatro filosofico, che attinge alle esperienze del simbolismo modernista europeo. Nelle sue opere la realtà si mescola spesso al sogno, creando un'atmosfera poetica e una tensione metafisica.

Hertz, a cui Szenwicowa si era rivolta con una domanda di aiuto, approfittò della sua funzione istituzionale per proporle il suo testo da tradurre (FA-C, lettera 602.380), mentre l'interesse della giornalista per il testo di Szaniawski era profondo e genuino. L'opera, per la prima volta rappresentata nel 1929 al Teatr Nowy di Varsavia per la regia di Aleksander Zelwerowicz, racconta la storia di un avvocato che si ritira dalla professione e si dedica a coltivare le rose. Dopo un susseguirsi di eventi imprevisti, l'uomo è costretto alla revisione delle proprie convinzioni etiche e delle sue scelte esistenziali. La giornalista teneva molto alla traduzione di quella *pièce* («mi piacerebbe tanto tanto di tradurre *L'avvocato e le rose*. (...) E una cosa che sento così bene questa idea di nascondersi lontano di tutti fra le rose. E quest'uomo che non vuole rompere l'armonia intorno di se anche se soffre», FA-C, lettera 602.380).

L'autorizzazione per la traduzione e la messinscena italiana di *Adwokat i róże* fu concessa da Szaniawski a Szenwicowa nel febbraio del 1932, non senza esitazioni e complicazioni. L'autore *in primis* non aveva avuto «più fiducia di lavorare colle Signore perché in Germania aveva cattive esperienze»; inoltre aveva ormai promesso l'autorizzazione per l'Italia a Leopold Kociemski, traduttore, scrittore e pubblicista, collaboratore dell'Istituto per l'Europa orientale (Santoro, 2005, pp. 153–154) e al traduttore Bolesław Miciński (FA-C, lettere 602.365, 602.380, 607.64). Szenwicowa riuscì comunque a convincere Szaniawski a cambiare gli accordi iniziali e di cedere a lei i diritti per la

---

<sup>11</sup> Cfr. p.es. Gawin, 2011.

rappresentazione italiana: «Sig. Szaniawski mi ha dato l'autorizzazione (sic!) perché io (...) ho piaciuto a lui! (...) Ma lui è un vero amore! Non guarda la persona colla quale parla, ma se alza gli occhi si vede un fuoco dell'anima che fa bene al cuore» (FA-C, lettera 607.64).

Dopo aver letto *Sulle onde* Aleramo subito esclude la possibilità di tradurre in italiano l'opera di Hertz:

Oggi ho letto il lavoro del signor Hertz, *Sulle Onde*. Devo dirti subito che esso purtroppo non mi pare tanto interessante da tradurlo per le scene italiane. È un lavoro fine, delicato, ma senza una vera originalità, e sono quasi certa che nessun capocomico vorrà accettarlo, specie in questi tempi difficili, che si va in caccia soltanto di grandi successi.

Basta. Io terrò qui il copione francese, e all'occasione lo farò leggere a qualcuno per averne il parere, poi ti riferirò.

Ora speriamo nell'*Avvocato e le Rose*. Aspetto con desiderio la traduzione francese, e appena l'avrò letta la spedirò o a Picasso o a Tatiana. Intanto tu incomincia a tradurlo, e appena hai pronto un atto spediscimelo, così mi ci metterò subito anch'io, aiutandomi anche con il copione francese. Per i diritti sta bene quel che hai concluso con l'Autore. Bisognerà mi mandi una copia del contratto per me, firmata dall'autore e da te; e, se vuoi, un'altra copia che ti rimanderò con la mia firma, per la regolarità.

Ma sei poi sicura che il signor Kocinsky [sic!] qui a Roma non sollevi delle difficoltà, se ha già tradotto un atto? (AY, lettera del 3 marzo 1932)

Sin dall'inizio Szenwicowa sosteneva che la *pièce* era un materiale ideale per Lamberto Picasso e/o Tatiana Pavlova (Kłos 2016, p. 114). Nelle lettere alla scrittrice la giornalista esorta Aleramo in continuazione a stipulare un contratto preliminare per la rappresentazione del lavoro in Italia, programmando anche la possibilità di pubblicare la traduzione della *pièce* in volume. Eppure, dopo la lettura della versione francese del lavoro di Szaniawski, Aleramo non condivideva l'entusiasmo di Emilia per la *pièce*, "tutto sfumature", nella quale non vedeva un personaggio femminile forte e visibile:

Cara,

vedi, ti ubbidisco, e ti scrivo subito ciò che penso dell'*Avvocato e le Rose*, finito di leggere or ora.

Certo è un'opera di profonda finezza e nobiltà spirituale ed artistica. Ma (o è colpa della traduzione francese?) risulta, se si pensa al pubblico specialmente dei teatri italiani, un po' troppo misteriosa, evasiva, troppo poco comprensibile. Nulla è detto, tutto dev'essere indovinato. Non soltanto per ciò che riguarda il dramma centrale, del giovanotto sorpreso nel giardino, e arrestato, ma anche per l'altro giovine amante e per lo stesso avvocato. In quanto alla donna, povera donna, si vede che l'autore ha voluto assolutamente farla inesistente, un'ombra qualunque, di cui tutti però si innamorano e per la quale tutti soffrono. La figura della madre è un po' più accennata. Ma, insomma, ho gran paura che il pubblico italiano (e forse anche la critica) faccia il viso dell'arme a un lavoro così sottile, tutto sfumature. Perciò, ripeto, può darsi che rileggendolo nella tua traduzione, io modifichi la mia impressione. Me lo auguro vivamente. E mi metterò d'impegno a correggere il tuo italiano dove ne avrà bisogno. Ti aspetto, cara; ma non tardare, perché ho quasi deciso di andare a Viareggio verso la metà della prossima settimana, per il Premio e per la Fiera. (AY, lettera non datata [luglio 1932])

Sebbene Szenwicowa argomentasse che la donna nella *pièce* di Sznajewski non era "inesistente" (FA-C, cartolina postale 612.245), non si trovano tracce di archivio che confermino che Aleramo intraprese il lavoro di revisione alla traduzione dell'amica, compiuta, a quanto pare, ad agosto del 1932. Nei mesi successivi Szenwicowa chiese un parere sul testo allo scrittore Corrado Alvaro, conosciuto a Positano, e al noto critico teatrale Eugenio Giovannetti (FA-C, lettera lettera 616.396), ma sembra che per Aleramo *L'Avvocato e le rose* fosse ormai argomento chiuso.

Le lettere di Aleramo a Szenwicowa testimoniano le aspirazioni teatrali di ambedue le intellettuali che avevano l'ambizione di elaborare direttamente il materiale drammaturgico e di decidere sui contenuti presentati sulle scene. La scrittrice italiana e la giornalista polacca assumono qui anche un importante ruolo come mediatrici interculturali, che scelgono dalle culture straniere quegli elementi e quei valori artistici e sociali che non necessariamente coincidono con i canoni e con le scelte maschili. Le lettere delle due amiche analizzate nel presente saggio confermano anche l'importanza degli studi sugli archivi delle donne che offrono sempre parecchie possibilità di ricerca e rimangono un terreno dove sono ancora possibili scoperte rilevanti.

## ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI:

- AY – Archivio privato della famiglia Yazbeck.
- FA–C – Fondazione Gramsci onlus, Fondo Aleramo, serie 2: “Corrispondenza” – “Sezione cronologica”.
- FA–DB – Fondazione Gramsci onlus, Fondo Aleramo, serie 3: “Scritti”, sottoserie 7: “Altri scritti”, UA 111: “Dati biografici di Sibilla Aleramo per gli esecutori testamentari”.
- FA–T – Fondazione Gramsci onlus, Fondo Aleramo, serie 3: “Scritti”, sottoserie 6: “Note del taccuino”, UA 90: “Appunti e note 1928”, docc. 7.

## BIBLIOGRAFIA

- Aleramo, S. (1932). *Il frustino. Romanzo*. Milano: Mondadori.
- Aleramo, S. (1935). *Sì alla terra. Nuove poesie (1928–1934)*. Milano: Mondadori.
- Aleramo, S. (1979). *Un amore insolito. Diario 1940–1944*, a cura di A. Morino. Milano: Feltrinelli.
- Aleramo, S. (1997). *Andando e stando*, a cura di R. Guerricchio. Milano: Feltrinelli.
- Aveline, C., & Cassou J. (1983). *Charles Vildrac*. Roma, Paris: Bulzoni & Nizet.
- Borkowska, G. (2010). Imperatyw miłości. In Z. Nalkowska, *Kobiety* (pp. 5–11). Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Bronowski, C. (2008). *Historia dramaturgii włoskiej XX wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Cardarelli, V. (1969). *Endimione* di Sibilla Aleramo al Valle (*Il Tevere*, 24 febbraio 1925). In V. Cardarelli, *La poltrona vuota* (pp. 218–219). Milano: Rizzoli.
- Didier, B. (1981). *L'Écriture-femme*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Ferrara, P. (Ed.) (2004). *Censura teatrale e fascismo (1931–1944) La storia, l'archivio, l'inventario*. Roma: Ministero per i Beni e le Attività Culturali & Direzione Generale per gli Archivi.
- Fried, I. (2014). *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*. Corazzano: Titivillus.

- Gawin, M. (2011). Przeciw emancypacji kobiet. *Teksty drugie*, 4, 235–252.
- Kirchner, H. (2011). *Nalkowska albo życie pisane*. Warszawa: W.A.B.
- Klos, A. (2015a). “La casa delle donne”. Sulla storia della traduzione italiana di “Dom kobiet” di Zofia Nalkowska. *pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi*, 6, 107–123.
- Klos, A. (2015b). Tradurre il femminismo. Sulla traduzione polacca di *Una donna* di Sibilla Aleramo. *Kwartalnik Neofilologiczny*, LXII/2, 257–265.
- Klos, A. (2016). *Ineczka, Mileczka, Positano. Sibilla Aleramo e i suoi contatti con la cultura della Polonia tra le due guerre*. *Bollettino di italianistica*, 1, 93–116.
- Klos, A. (2018a). Introduzione. «Riconoscenza e solidarietà». Sibilla Aleramo e *La casa delle donne* di Zofia Nalkowska. In Z. Nalkowska, *La casa delle donne*, trad. di S. Aleramo, con introduzione e a cura di A. Klos (pp. 5–32). Pisa: Pacini.
- Klos, A. (2018b). *Apologia kobiecego ducha. Sibilla Aleramo i jej związki z polską kulturą literacką pierwszej połowy XX wieku*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Kraskowska, E. (1999). *Zofia Nalkowska*. Poznań: Rebis.
- Kraskowska, E. (2015). Sama wśród mężczyzn. Zofia Nalkowska jako instytucja życia literackiego. In E. Kraskowska & B. Kaniewska (Eds.), *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy* (pp. 17–28). Poznań: Wydawnictwo UAM.
- Kubiszyn-Mędrala, Z. (2016). Z bilingwizmu pisarzy młodopolskich. Antropomimia w polsko- i niemieckojęzycznych dramatach Tadeusza Rittnera. *LingVaria*, 2, 185–200.
- Kucharuk, S. (2011). *Pirandello i Szaniawski: przyczynek do badań komparatystycznych*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Mariani, L. (1987). Sibilla Aleramo. Significato di tre incontri col teatro: il personaggio di Nora, Giacinta Pezzana, Eleonora Duse. *Teatro e Storia*, 2, 67–133.
- Mariani, L. (1988). Eleonora Duse e Sibilla Aleramo: un teatro per “la donna nuova”. In A. Buttafuoco & M. Zancan (Eds.), *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale* (pp. 208–225). Milano: Feltrinelli.
- Milanowski, A. (1999). Czy Tadeusz Rittner był pisarzem polskim czy austriackim? In G. Ritz & G. Matuszek (Eds.), *Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny* (pp. 63–85). Kraków: Universitas.

- Nalkowska, Z. (1955). *I ragazzi di Oswiecim*. Roma: Edizioni di cultura sociale.
- Nalkowska, Z. (1988). *Dzienniki IV: 1930–1939*, vol.1. Warszawa: Czytelnik.
- Nalkowska, Z. (2006). *Senza dimenticare nulla*, trad. di B. Meriggi, a cura di G. De Biase. Napoli: L’Ancora del Mediterraneo.
- Nalkowska, Z. (2018). *La casa delle donne*, trad. di S. Aleramo, con introduzione e a cura di A. Klos. Pisa: Pacini.
- Orecchia, D. (2012). *Il critico e l’attore. Silvio D’Amico e la scena italiana di inizio del Novecento*. Torino: Accademia University Press.
- Pieri, M. (2017). 1934. Il giuoco delle parti dietro le quinte de *La Figlia di Iorio*. *Archivio d’Annunzio*, 4, 25–28.
- Santoro, S. (2005). *L’Italia e l’Europa orientale: diplomazia culturale e propaganda 1918–1943*. Milano: FrancoAngeli.
- Scarpellini, E. (1989). *L’organizzazione teatrale e politica del teatro fascista*. Firenze: La Nuova Italia.
- Schenone, F. (1998). La rivista “Teatro d’oggi”. In A. Tinterri & N. Pasero (Eds.), *La piazza del popolo* (pp. 125–163). Roma: Meltemi.
- Thompson, D. (1996). The organisation, fascistisation and management of theatre in Italy, 1925–1943. In G. Berghaus (Ed.), *Fascism and Theatre: Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925–1945* (pp. 96–112). Providence, Oxford: Berghahn Books.
- Tinterri, A. (2009). *Arlecchino a Palazzo Venezia. Momenti di teatro nell’Italia degli anni Trenta*. Perugia: Morlacchi.
- Zancan, M., & Pipitone, C. (2006). *L’Archivio Sibilla Aleramo. Guida alla consultazione*. Roma: Fondazione Istituto Gramsci onlus.
- Zawiszewska, A. (Eds.). (2015). *Granice Nalkowskiej*. Szczecin & Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego & Wydawnictwo Feminoteki.

**Riassunto:** Sibilla Aleramo (1876–1960) ed Emilia Szenwicowa (1889–1972), giornalista e traduttrice polacca, si conobbero nel 1927: la scrittrice italiana sperava che Szenwicowa avrebbe tradotto in italiano il suo romanzo *Amo dunque sono*. Un anno dopo, Aleramo trascorse qualche settimana di vacanza a Positano, nella villa della famiglia Szenwic, dove ritornò spesso fino allo scoppio della seconda guerra mondiale. Nel 1931, grazie alla mediazione di Emilia, Aleramo intraprese la traduzione di *Dom kobiet*, una pièce teatrale di Zofia Nalkowska, basandosi su traduzioni mediatriche in italiano e francese.

Nell’archivio familiare degli eredi della giornalista polacca è stata recentemente ritrovata una collezione di missive aleramiane. Le lettere, per la prima volta pubblicate in frammenti nel presente

saggio, testimoniano la profonda amicizia che univa le due intellettuali e documentano, tra l'altro, diversi progetti di collaborazione inerenti la traduzione di testi teatrali dal polacco in italiano. I momenti della corrispondenza tra Aleramo e Szenwicowa che si riferiscono al teatro vengono sottoposti nel presente intervento ad un'analisi approfondita.

**Parole chiave:** Sibilla Aleramo, Zofia Nalkowska, Emilia Szenwicowa, traduzione teatrale, scritture femminili

## How to reference this article

Giacobbe Borelli, M. (2019). Attrici d'avanguardia e teatro femminista a Roma negli anni Settanta: nuovi luoghi e linguaggi. *Italica Wratislaviensia*, 10(2), 257–273.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2019.10.1.28>

Maia Giacobbe Borelli

Progetto ORMETE, Istituto centrale per i Beni sonori e audiovisivi di Roma  
e Museo Biblioteca dell'Attore di Genova  
2maia borelli@gmail.com

# ATTRICI D'AVANGUARDIA E TEATRO FEMMINISTA A ROMA NEGLI ANNI SETTANTA: NUOVI LUOGHI E LINGUAGGI

## AVANT-GARDE ACTRESSES AND FEMINIST THEATRE IN ROME IN THE 1970s: NEW STAGES AND NEW FORMS OF EXPRESSION

**Abstract:** This essay is based on one of the ORMETE (Oralità Memoria Teatro: [www.ormete.net](http://www.ormete.net)) projects: *Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista (1965–1985)*. The research shows the inter-relations between the feminist movement and the actresses of the avant-garde scene in Rome.

The focus of each of the women's personal narrations is characterised by its strong and definite feminist or anti-conformist identity and by its determination to channel its own imagery in the experimental scene of the avant-garde. Many of the women gathered in feminist companies or joined collective groups; some ventured the road of dramaturgy, while still others dared more alternative, experimental kinds of solo performances. This text sheds light on a variety of alternative spaces for performances in Rome. It is there where these new forms of theatrical expressions were born.

**Keywords:** avant-garde theatre, feminism, New Theatre, Rome, 1974–1979

Cliente: *Mica le donne fanno così.*

Manila: *E come fanno?*

Cliente: *Un po' più di civetteria, di garbo, che ne so... scodinzolano, fanno le moine.*

Manila: *Io non scodinzolo perché non sono un cane. Spogliati!*

(Maraini, 2001, p. 9)

**N**egli anni caldi della mobilitazione femminista Dacia Maraini denunciava su “effe” l’immobilismo del teatro di tradizione rispetto alla questione femminile:

Le donne stanno prendendo coscienza, sempre più numerose in tutto il paese. E cosa succede nel mondo dello spettacolo? Poco o niente che rifletta questa presa di coscienza. Il fatto è che alla diffusione del femminismo non ha corrisposto una presa di potere, anche minima, da parte delle donne. Il potere (di esprimersi, di fare progetti, di organizzare spettacoli, di ottenere sussidi) è ancora saldamente in mano agli uomini, registi, amministratori, impresari che siano. Questa è la ragione per cui, mentre tutto sta cambiando nella testa e nel cuore delle donne, sul palcoscenico si continuano a recitare vecchi drammi di sopraffazione, di sadismo, di violenza sulla donna. (1976, p. 24)

Se gli ambienti del teatro di tradizione sembravano impermeabili al protagonismo delle teatranti, Dacia Maraini e le compagne di strada, che vivevano in prima persona quella calda stagione di mobilitazione, risposero creando palcoscenici, compagnie, spazi e registri espressivi che misero al centro la soggettività e l’*empowerment* del genere femminile.

Il mio contributo si concentra su quanto accadde a Roma, fra il teatro di ricerca e l’attivismo femminista, in un ristretto giro d’anni, fra il 1974 e il 1979, parendomi quelli che registrano la massima vitalità delle scene militanti<sup>1</sup>. Punto di partenza di questa cronologia è l’approdo de *La donna perfetta*, una pièce di Dacia Maraini sull’aborto, alla Biennale di teatro di Venezia, appunto nel 1974; punto di provvisoria

---

<sup>1</sup> Ringrazio Roberta Gandolfi per il confronto e la discussione prestata in fase di stesura del presente contributo.

chiusura del mio discorso è la ricchezza dei debutti ascrivibili alla scena romana delle donne nel 1979: un nuovo spettacolo di Maraini, *Suor Juana*, il 6 dicembre 1979, ma anche spettacoli che divennero subito *cult* quali *Molly Cara*, di e con Piera degli Esposti; la performance *Mine Ha, l'educazione delle ragazze*, che Rossella Or dirige utilizzando l'originale spazio della Piscina del CONI, mentre quell'anno Lucia Poli scrive, interpreta e mette in scena il monologo *Liquidì* al Teatro Alberichino, spazio che aveva già utilizzato due anni prima Marilù Prati per raccontare con *Bambulé* il suo percorso esistenziale.

Punto culminante, nel novembre 1979 al Teatro La Maddalena, è la rassegna *La scimmia viola*, che riunisce in uno spazio femminista tante autrici-attrici, icone dell'avanguardia romana. Tra queste Or, Poli e Vasilicò<sup>2</sup>. E intanto nascono a Roma compagnie di giovanissime, quali il Teatro Viola (1979–1983)<sup>3</sup> e TheATre (1978–1980)<sup>4</sup>.

Il periodo così circoscritto coincide, non a caso, con la fase di massima mobilitazione del movimento delle donne, con le grandi manifestazioni di piazza, di un gioioso e affollatissimo 8 marzo a Piazza Farnese nel 1976 (Ill. 1), e della conquista di uno spazio nuovo, quella Casa delle Donne, sita all'interno di un grande palazzo abbandonato dal Comune che viene occupato in quello stesso anno e che resterà per alcuni anni il principale luogo di dibattito, incontri e spettacoli del movimento femminista<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Rassegna *La scimmia viola* organizzata da Carmen Pignataro con: R. Or, L. Poli, L. Vasilicò, Teatro Viola, Gruppo Isabella Morra, G. Mainardi, T. Gatta, P. Molero.

<sup>3</sup> Teatro Viola, di e con F. D'Andreamatteo, M. Giacobbe Borelli, E. Mereghetti. Cfr. Intervista a Teatro Viola di Francesca Fava, Roma 14 febbraio 2015. Tra le recensioni su riviste americane, segnaliamo Jill Dolan sulle pagine di "The Drama Review" (Dolan, 1982 e Fava, 2015).

<sup>4</sup> TheATre, formato dalle performer Gloria Guasti, Ippolita Avalli, Marzia Mealli e Caterina Casini, apprezzato da Achille Bonito Oliva, Mario Schifano e Giuseppe Bartolucci, partecipò agli incontri di Pistoia e di Caserta, ma anche nel 1978 all'occupazione della Casa delle Donne.

<sup>5</sup> L'occupazione della Casa delle Donne di via del Governo Vecchio finirà nel 1984 quando il Comune di Roma offrirà un altro luogo, il Buon Pastore, sito in via della Lungara e ristrutturato appositamente, come sede permanente delle molteplici attività del movimento.



ILL. 1. Foto della manifestazione femminista a piazza Farnese l'8 marzo 1976

Importanti innovazioni sociali e politiche percorrevano l'Italia di quegli anni e Roma in particolare, in quanto sua capitale: dal referendum sul divorzio del maggio 1974 alla riforma del diritto di famiglia del 1975, l'esplosione della creatività del movimento studentesco nel '77, dalla legge del 1978 che regola l'interruzione di gravidanza<sup>6</sup>, frutto di una lunga mobilitazione iniziata il 6 dicembre 1975 con la prima grande manifestazione nazionale per la depenalizzazione dell'aborto<sup>7</sup>, alla costituzione dei collettivi femministi che mirano alla realizzazione della sorellanza come strumento per rafforzare i percorsi individuali. Tra questi: il Collettivo San Lorenzo di Simonetta Tosi che pratica il *self-help*,

---

<sup>6</sup> L. 194/78 del 22 maggio 1978.

<sup>7</sup> Manifestazione nazionale a Roma a cura del CRAC, la prima ad essere interamente femminile, convocata per la depenalizzazione dell'aborto, ebbe 20.000 donne partecipanti.

i gruppi di autocoscienza del collettivo femminista-comunista di via Pomponazzi, il Movimento Femminista Romano di via Pompeo Magno, il Movimento di Liberazione della Donna e i Collettivi Donne di tanti quartieri di Roma<sup>8</sup>.

Lo spettacolo *Molly cara*<sup>9</sup>, monologo con Piera Degli Esposti e la regia di Ida Bassignano, tratto da Joyce, segnerà tutto il 1979, dal debutto a Milano al Teatro Uomo il 25 gennaio, alla tournée in tutta Italia nei mesi successivi. Di questo spettacolo, Premio Ubu della stagione 1978–79, e primo della lunga stagione di successi dell'attrice, ha testimoniato per noi sia la regista Bassignano (Bassignano, 2016)<sup>10</sup>, che Sista Bramini, regista e attrice, in quegli anni giovane spettatrice, che considera centrale per le sue future scelte professionali proprio esserne stata spettatrice nel 1979 (Bramini, 2015)<sup>11</sup>.

Piera Degli Esposti sperimenta con la voce un registro espressivo originale per rendere il flusso interiore di coscienza di una donna che

---

<sup>8</sup> Per la storia del movimento femminista romano cfr. almeno Stelliferi, 2015 e Lusana, 2012.

<sup>9</sup> Un estratto di questo spettacolo è disponibile su Youtube a <https://www.youtube.com/watch?v=IcUR31SoVfQ>.

<sup>10</sup> Il monologo di Molly Bloom, cioè l'ultimo capitolo dell'*Ulisse* di James Joyce (pubblicato per la prima volta nel '22 e tradotto in Italia nel '60) divenne in quegli anni uno spettacolo *cult* con il titolo *Molly cara*. Dall'intervista alla regista Ida Bassignano per il Progetto ORMETE: «la novità dell'impresa (un'ora e un quarto d'ininterrotto flusso di coscienza), l'autorevolezza dell'autore, la straordinaria prova dell'attrice ne fecero da subito un successo. [...] Ricordo di aver dovuto spingere in scena una Piera terrorizzata, ricordo il silenzio ingessato del pubblico milanese per i primi trenta minuti di spettacolo: eppure la prova che l'emozione montava fu l'esplosione in una risata liberatoria ad una frase blandamente comica ("Mi sa che in Cina a quest'ora si pettinano i codini per la giornata"), quasi si fossero infine persuasi che si poteva godere 'fisicamente' lo spettacolo, come poi avvenne in un crescendo continuo fino al finale. Il trasferimento dal letterario monologo interiore alla fisicità teatrale era avvenuto principalmente attraverso la voce, la voce di Piera Degli Esposti, che fu definita 'voce-strumento': una voce spezzata e dai molti toni, che mimava o accennava ai movimenti dell'inconscio attraverso una resa fonica quasi cantata, capace di far diventare il materiale letterario una sorta di 'ballata', come fu scritto» (Bassignano, 2016).

<sup>11</sup> Sista Bramini nel 1986 fonderà TeatroNatura, compagnia a prevalenza femminile, ancora attiva in una fase post-femminista come quella contemporanea.

s'interroga sulla sessualità maschile, in modo diretto e ironico come mai si era sentito prima.



ILL. 3. Foto della locandina di Molly cara al Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1979

*La Storia* di Elsa Morante è il romanzo che apre il periodo che abbiamo preso in esame; Goffredo Fofi ne parlerà come di «un grande affresco materno» (Fofi, 1979, p. 98). L'opera, protagonista Ida, una giovane vedova che alleva da sola due figli, esce in edizione economica nel giugno 1974<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> In pochi mesi *La Storia* (Torino: Einaudi) raggiungerà le 600.000 copie vendute, grazie anche al prezzo politico di 2.000 lire imposto dalla scrittrice, nonostante le critiche prevalentemente negative provenienti dal mondo letterario più in vista, in maggio-

La figura di Elsa Morante (Roma 1912–Roma 1985), è citata come esempio nelle interviste che abbiamo realizzato da chi non era associata al movimento femminista, come Marilù Prati, che pur aveva vissuto sulla propria pelle le difficoltà di conciliare la condizione professionale con la maternità (Prati, 2015). Una letterata come la Morante, non legata al movimento di lotta femminista, diviene, suo malgrado, punto di riferimento per le artiste che sono alla ricerca di una propria autonomia. Così come sarà per Pier Paolo Pasolini, spettatore anticonformista dei teatri d'avanguardia e narratore acuto degli eventi che precedono gli anni in questione, delle novità e contraddizioni insite nei processi culturali in corso, assassinato a Ostia, periferia di Roma, il 2 novembre 1975. La sua morte scuote profondamente il mondo romano, compreso chi frequenta gli ambienti teatrali dell'avanguardia.

Non va trascurato il clima pesante imposto dalle stragi e dagli attentati nelle piazze in tutta Italia<sup>13</sup>, che culmina nel 1978 a Roma col rapimento e l'uccisione di Aldo Moro<sup>14</sup>, grave prova per la nostra democrazia.

È dunque in mezzo a tutte queste diverse spinte e sollecitazioni, che si è formata la teatralità specifica che le attrici fecero emergere negli ambienti teatrali romani di quegli anni. Alcuni elementi della lotta politica delle donne sono entrati in modo del tutto naturale nella narrazione di sé delle professioniste operanti in quegli anni a Roma. E dai luoghi teatrali, in modo speculare, emergono risonanze che li colorano di contenuti legati alla rivendicazione di una nuova espressività femminile. Le attrici cominciano a far sentire la loro voce scrivendo testi e mettendosi

---

ranza maschile, da Cases ad Asor Rosa a Barilli, da Pasolini a Luperini, da Balestrini a Siciliano, e il dibattito scatenato sul quotidiano "Il Manifesto", sulle riviste "Quaderni Piacentini", "Belfagor", "Ombre rosse" e altre.

<sup>13</sup> La prima strage degli anni di piombo italiani è quella di Piazza Fontana a Milano, 12 dicembre 1969, con 17 morti; seguirà la strage di Piazza della Loggia a Brescia il 28 maggio 1974, che provocò 8 morti e 102 feriti durante un comizio antifascista e il 4 agosto 1974 l'attentato dell'Italicus, con 12 morti. Poi sarà la volta della strage alla stazione di Bologna del 2 agosto 1980 che causerà ben 85 morti.

<sup>14</sup> Aldo Moro fu sequestrato dai terroristi delle Brigate Rosse in via Fani il 16 marzo 1978 e ritrovato morto il 9 maggio.

in scena, spinte dagli eventi a riprendersi la parola. Oltre agli spazi femministi, i luoghi dell'avanguardia si rendono disponibili a ospitarle.

## 1. LE RADICI: LA RICERCA STORICA, LE TESTIMONIANZE ORALI

Ciò che mi permette di aprire il discorso sull'intreccio fra la mobilitazione femminista e le teatranti romane, un territorio davvero poco studiato e documentato, è una ricerca in corso di svolgimento, *Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista (1965–1985)*, che porto avanti con Francesca Fava e Roberta Gandolfi, con l'obiettivo appunto di documentare, attraverso una serie d'interviste audio con le protagoniste dell'epoca, la varietà degli intrecci fra i percorsi delle teatranti romane e il movimento femminista<sup>15</sup>.

Al momento abbiamo raccolto le testimonianze orali di ventuno protagoniste della scena romana fra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta: si tratta principalmente di attrici, ma anche autrici, registe, scenografe e organizzatrici. Ci siamo rivolte in prima battuta a chi condivideva e sosteneva gli orizzonti e le pratiche dei gruppi legati alle rivendicazioni femministe, per poi sondare gli ambienti delle compagnie teatrali neo-avanguardiste e le figure di chi agiva autonomamente sulle scene dello spettacolo. Le ventuno testimoni attraversano, con le loro biografie professionali, la scrittura, la messinscena, l'impresariato, oltre che, ovviamente, la dimensione attoriale a Roma<sup>16</sup>. Oltre alle attrici del femminismo militante (Saviana Scalfi e Renata Zamengo principalmente)

---

<sup>15</sup> La ricerca si svolge nell'ambito del Progetto ORMETE, acronimo di Oralità Memoria Teatro, un progetto molto articolato, diretto da Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri, che costruisce e raccoglie testimonianze orali riguardanti il teatro italiano della seconda metà del XX secolo; è svolta in collaborazione con l'Istituto centrale per i Beni sonori e audiovisivi di Roma e il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, depositari dell'archivio fisico delle fonti sonore raccolte e aperte alla consultazione degli studiosi. Vedi: <http://patrimoniorale.ormete.net> e <http://www.ormete.net>.

<sup>16</sup> Cfr. il link: <http://patrimoniorale.ormete.net/progetto/donne-di-teatro-a-roma-ai-tempi-della-mobilitazione-femminista-1965-1985>. Su questo sito stiamo completando i metadati delle testimonianze raccolte per implementare la documentazione on-line.

abbiamo intervistato attrici-icona delle cantine romane, che prestavano viso e corpo alle scritture sceniche dei loro ben più noti compagni, quali Lydia Mancinelli, che fu per tanti anni l'organizzatrice, la compagna e la prima attrice di Carmelo Bene, ma anche le protagoniste degli spettacoli più noti delle cantine romane, come Rossella Or (Ill. 2), che debutta nel 1973 con *Pirandello chi?* di Memé Perlino, e recita poi con Simone Carella e Mario Prospero (Or, 2015)<sup>17</sup>, Lucia Vasilicò, presente in tanti



ILL. 2. Foto dell'attrice Rossella Or

---

<sup>17</sup> Or è attrice di Memé Perlino e Simone Carella dal 1973 al 1979, con Mario Prospero dal 1980 al 1989. Debutta come autrice e regista di se stessa nella performance *Corpovoce, Solo performance* del 1977, dove è ancora “corpo senza parola”, a cui segue *Respiro sospeso*, monologo del 1978 prodotto dal Beat72, dove finalmente “riacquista la parola”. Seguirà un altro monologo, *Non come loro* da lei scritto e interpretato; l'esperienza di *Mine Ha* (1979); *Oh* (1982) per l'apertura dello spazio dell'Uccelliera di Villa Borghese; *Lei* (1993–1996) dove coniuga performance e teatro di parola, sulla violenza contro le donne durante la guerra in Jugoslavia, la partecipazione al film rievocativo “Estate Romana” (1999) di Matteo Garrone, in cui recita se stessa.

spettacoli del più noto fratello, o Marilù Prati, che incontra l'esperienza del Granteatro di Carlo Cecchi per poi lavorare con Eduardo De Filippo. E un'attrice-autrice cresciuta all'ombra del fratello, Lucia Poli, che ha poi debuttato da sola con *Liquidi*, monologo dove mette in scena gli umori, solitamente nascosti, che segnano il corpo della donna, dal latte al mestruo (Poli, 2014), o come l'attrice-manager Manuela Morosini, che ha creato il teatro Spaziozero, entrambe con proprie compagnie professionali e un rapporto ambivalente con la mobilitazione femminista.

Chi ha invece tenuto strettamente legate le due parti, nuovo teatro e movimento femminista, è stato Teatro Viola, riportando nelle piazze femministe quanto appreso nei seminari del teatro di gruppo, per declinarlo al femminile. Questo gruppo di ragazze, poco noto in Italia se non negli ambienti del femminismo romano o per alcune recensioni di Nico Garrone sul quotidiano "La Repubblica", ha partecipato a Copenaghen e New York a festival internazionali di teatro delle donne, dove è apprezzato per il suo registro comico e surreale.

I metodi della storia orale, che da sempre è storia dal basso che restituisce memoria degli eventi e dei fenomeni storici marginalizzati dal canone storiografico, sono parsi i migliori per la ricostruzione di un quadro d'insieme che ai nostri occhi si presenta complesso e sfaccettato.

Il lavoro di raccolta delle fonti orali che stiamo compiendo non è solo la riscoperta dei luoghi, delle produzioni artistiche, delle compagnie, ma anche un'immersione nel mondo delicato delle sensibilità individuali, un'indagine nelle memorie, per rievocare le atmosfere all'interno delle quali si sono rinnovate in modo radicale sia le relazioni professionali che quelle private delle attrici, delle drammaturghe, registe e organizzatrici della scena romana. Obiettivo primo del nostro progetto è dunque contribuire alla memoria storica, tenendo conto del fatto che questa del punto di vista femminile è una storia assente dalla letteratura critica del nuovo teatro a Roma, anche dai tanti volumi e studi che sono usciti negli ultimi anni<sup>18</sup>.

Attingendo dunque al mare aperto di questa ricerca, impossibile a circoscriversi in un saggio, intendo proporre un doppio squarcio sul

---

<sup>18</sup> Cfr. bibliografia.

periodo 1974–1979 che dischiuda una sorta di mobile mappa per luoghi, per interrogare le intersezioni fra i luoghi del movimento delle donne e i luoghi delle teatranti; e proporre un affondo sulla polifonia dei registri espressivi che caratterizzava le scene delle donne.

## 2. I LUOGHI DEL MOVIMENTO, I LUOGHI DELLE TEATRANTI

Dacia Maraini è il punto di riferimento della cultura femminista di quegli anni, e con lei abbiamo terminato le nostre interviste. La sua battaglia personale è stata quella di ridare la parola a tutte le donne, anche nel mondo teatrale istituzionale, per restituire loro dignità offrendo non solo testi, tradotti in tutto il mondo, ma anche un luogo, il Teatro la Maddalena, aperto alla fine del 1973 e chiuso nel 1989, che diviene il luogo principale della riflessione culturale del movimento delle donne a Roma<sup>19</sup>.

La Maraini raccoglie le testimonianze delle donne in lotta per i propri diritti, non solo alla Maddalena ma anche nelle sue precedenti attività nei quartieri della Magliana e di Centocelle. Tradurre in narrazione scenica le battaglie del movimento femminista, le permise di portare all'attenzione dei media tematiche scottanti come l'aborto, la prostituzione, l'omosessualità, lo sfruttamento del corpo della donna a fini commerciali. La sua scrittura diede voce e corpo a figure di donne marginalizzate dalla storia ufficiale, quali *Suor Juana* (1979), *Maria Stuarda* (1980), Veronica Franco, Camille Claudel, Isabella Andreini e la stessa Isabella di Morra, che dà il nome alla compagnia teatrale di Saviana Scalfi e Renata Zamengo per la quale Maraini scriverà i testi degli spettacoli dal 1977 al 1989 (Boggio, 2002; Peja, 2012).

Come racconta Piera Degli Esposti, il Teatro La Maddalena è stato per molte una casa, un fondamentale polo di attrazione, polivalente

---

<sup>19</sup> Dacia Maraini fu una delle fondatrici insieme a Lù Leone, Francesca Pansa, Maricla Boggio, Edith Bruck, Giuliana Morandini, Annabella Ceriani, Rita Picchi e Saviana Scalfi. Il teatro ha permesso la creazione di un numero medio di 5–7 spettacoli annui (Maraini, 1979). Per il percorso personale della Maraini vedi Maraini e Murralli, 2013 e anche Peja, 2012.

e molto frequentato, il luogo dove le esigenze delle attrici s'intrecciavano con quelle dello stesso movimento femminista:

Dunque si diceva “Vado alla Maddalena”...però, ecco, si sapeva che si poteva assistere a un corso di scrittura, di teatro che Dacia teneva, oppure si poteva andare a parlare, così, in qualche modo, ad avere uno scambio, un dibattito sul teatro, uno scambio... insomma si sapeva che Dacia sarebbe stata lì, era come una seconda volta in una seconda casa, dopo la Casa della donna di via del Governo Vecchio, la casa della Maddalena, un'altra diciamo casa, non dico casa del teatro, ma un proseguimento di quello che poi sarebbe diventato, io penso per più di un'attrice, per me sicuramente, un sostegno e una forza, questa forza femminile che riuscì a cambiare anche le fisionomie delle attrici, che non erano più queste bambolette, ma erano delle donne che erano anche delle guerriere, erano anche dei soldati, cioè delle donne che non erano più soltanto una propaggine dell'uomo. (Degli Esposti, 2013, pp. 94–95)

Bastano queste parole di Piera Degli Esposti per farci capire l'importanza per le teatranti di avere un posto dove esprimersi liberamente in un percorso di autorappresentazione libero dalla narrazione dominante nei teatri tradizionali, all'epoca tutti a conduzione maschile. Quel posto era autogestito e a direzione condivisa a tutti i livelli decisionali, dalla programmazione ai finanziamenti<sup>20</sup> e vi fu possibile sperimentare la sorellanza, in altre parole assumere la relazione con le altre donne come punto di riferimento cui legare la costruzione della propria identità sia professionale che personale. Ma poteva anche capitare di usare il palcoscenico per sperimentare pratiche di *Self-help*<sup>21</sup>.

Proprio nello spazio del Teatro La Maddalena, le giovani “arrabbiate” di TheATRe diedero inizio nel 1979, secchi di vernice e pennellesse

---

<sup>20</sup> La sede del Teatro della Maddalena a via della Stelletta (1973–1989) conteneva al piano superiore i locali della redazione della rivista femminista “effe”. Per l'analisi dell'importanza di questa rivista rimando a Roberta Gandolfi, 2018 e 2019.

<sup>21</sup> Conoscere il proprio corpo è obiettivo del Gruppo femminista per la medicina della donna che pratica il *Self-help* in Italia. L'uso dello speculum completo di uno specchio per esplorare l'interno della propria vagina porta ad accettare la diversità sessuale come valore e non come mancanza. Viene praticato sia nelle sedi dei collettivi che negli spazi del Teatro La Maddalena.

in mano, alla trasformazione dello spazio scenico, ridipingendo le pareti di bianco: contestavano il teatro di testo in favore di nuove azioni performative. Fu questo il primo atto di una riappropriazione scenica che passava obbligatoriamente per la presa di possesso di un luogo dove fosse possibile sentirsi a proprio agio prima nelle prove e poi nello spettacolo, ma anche dopo, tra donne.

E allora i luoghi: spesso occupati o inaugurati da poco, culle dei nuovi linguaggi, spazi altri, rifugi che permettono di rigenerare il proprio immaginario, a volte coincidenti con gli spazi di riunione dei collettivi femministi, a volte rosicchiati all'avanguardia teatrale. Tra i primi la Casa Occupata dalle Donne a via del Governo Vecchio, enorme edificio in rovina, con grande cortile centrale e decine e decine di stanze su più piani, rifugio per ogni sorta d'iniziativa: dal centro contro la violenza alle donne alle assemblee animate che preparavano i cortei, dai gruppi di autocoscienza agli spettacoli comici. Qui, di giorno, si allenavano le ragazze del Teatro Viola che la sera si esibivano perlopiù a Zanzibar<sup>22</sup>, primo bar per sole donne a Roma dove ritrovarsi per ballare e divertirsi senza essere molestate dagli uomini.

I luoghi simbolo delle lotte, delle rivendicazioni e dei progetti del movimento femminista romano erano aperti solo alle donne.

Divennero nuovi luoghi performativi delle attrici anche le piazze delle manifestazioni, da ravvivare con parate e improvvisazioni a tema, e, almeno in parte, le "cantine"<sup>23</sup>: il Beat 72, l'Alberichino, il Teatro in Trastevere, tutti diretti da uomini tranne una, Spaziozero. Questo spazio, fondato da Manuela Morosini, nel 1979 ospita, per spettacoli e incontri di riflessione politico-culturale, Leo e Perla, Remondi e Caporossi, La Gaia Scienza, Cabaret Voltaire, Beat 72 (Morosini, 2014).

Luoghi del nuovo immaginario furono anche le gallerie d'arte, come l'Attico di via del Paradiso, aperta solo di notte da Fabio Sargen-

---

<sup>22</sup> L'associazione culturale Zanzibar restò aperta dal 1978 al 1984. Vedi il film: *Zanzibar Una storia d'amore*, di Francesca Manieri e Monica Petrangeli, presentato al TekFestival di Roma nel 2009. Oggi quel luogo, passato di gestione, è uno delle centinaia di locali notturni di Trastevere.

<sup>23</sup> Il fenomeno romano delle cantine usate come teatri, va considerato come quello di una specifica "scuola romana", cfr. bibliografia.

tini, e altri spazi non convenzionali, inaugurati da Renato Nicolini per l'Estate Romana, tra questi l'Uccelliera di Villa Borghese e la piscina olimpica, scelti da Rossella Or per le sue performance.

### 3. I REGISTRI ESPRESSIVI: INTERSEZIONI E RELAZIONI

I registri espressivi delle teatranti romane di quel periodo si sono rivelati variegati e dissimili, a mano a mano che si sono susseguite le testimonianze. È questo il nostro più intenso e più difficile oggetto d'indagine, esplorare intersezioni e relazioni tra questi spettacoli e la ricerca teatrale dell'epoca, sospesa tra nuova drammaturgia e teatro immagine.

Se professioniste della scrittura come Dacia Maraini o Edith Bruck hanno imparato presto a distillare i materiali per i propri testi dalle storie vere che andavano incontrando nelle piazze e nei luoghi del movimento (aprendo così tutto un filone da esplorare che lega oralità e storie di vita, autocoscienza, teatro e società), altre hanno intrecciato l'espressione della soggettività femminile con sperimentazioni che venivano dalla scena del teatro di ricerca, della post-avanguardia, della performance art: l'uso di spazi nuovi, come la piscina di *Mine-Ha*; la mescolanza dei linguaggi, come in *Shoe Show* di Teatro Viola; l'utilizzo di un tappeto sonoro molto articolato che raddoppia le possibilità della parola, come nei monologhi di Rossella Or; gli elementi scenografici legati al teatro popolare e agit-prop, come l'uso delle grandi marionette di Deanna Frosini al Teatro La Maddalena o i pannelli dei cantastorie portati nelle periferie romane; lo straniamento nella recitazione, che permette di raccontare episodi scabrosi, come aborti e violenze alle donne, per immediatamente chiedere una presa di posizione da parte del pubblico, suscitare il dibattito, attivare le coscienze. Anche la querelle sull'uso del corpo in scena, contro o per la predominanza della parola sul corpo, permette di approfondire le varietà di percorsi di ricerca che si erano aperti in quegli anni (Giacobbe Borelli, 2018).

Il terreno dei registri espressivi è uno di quelli che andrebbe approfondito, a partire dalle fonti raccolte, continuando a tenere calde le domande che riguardano il rapporto tra femminismo e teatro: perché non c'è dubbio che il movimento femminista ha spinto drammaturgia

e scrittura scenica a una nuova rappresentazione della donna in scena, che è andata strettamente intrecciandosi a un profondo cambiamento nella condizione professionale e personale delle attrici. E su questo tutto è ancora da scrivere...

Di una cosa siamo certe: l'incontro con il movimento delle donne è stato per tutte le attrici un incontro fondamentale con il proprio vissuto, con il proprio inconscio, un incontro con se stesse che ha preso caratteristiche formali diverse ma che ha visto sostanzialmente simile il bisogno urgente di esprimere istanze da troppo tempo inascoltate.

Ci congediamo aprendo una finestra sul capodanno del 1979, a casa dell'artista Mario Schifano, dove è ospite una cruda performance di TheATre: per terra, solo ferro, vetro, carta, metalli, materiali di scarto. Le performer si rotolano sul pavimento, pelle e vestiti lacerati, si lanciano contro le pareti fino a esaurirsi. "Per tagli e per ferite" l'intesa tra donne non dura. Non può durare. Il gruppo di TheATre, così come le ragazze di Teatro Viola, prenderà, già all'inizio degli anni Ottanta, altre strade, non teatrali. Ippolita Avalli pubblicherà nel 1982 per Feltrinelli il suo primo romanzo, *Aspettando Kitty*, un successo editoriale che racconta speranze e delusioni di una giovane artista degli anni Settanta.

## BIBLIOGRAFIA

- Bargiacchi, E.G., & Sacchetti, R. (2017). *Cento storie sul filo della memoria. Il "Nuovo Teatro" in Italia negli anni '70*. Corazzano (Pi): Titivillus.
- Boggio, M. (Ed.). (2002). *Le Isabelle. Dal teatro della Maddalena alla Isabelle Andreini*. Nardò: Besa.
- Carandini, S. (Ed.). (2012). *Memorie dalle cantine, Teatro di ricerca a Roma negli anni '60 e '70. Atti del Convegno (19-20 maggio 2008)*. Biblioteca Teatrale, 101-103. Roma: Bulzoni. Retrieved from <https://bulzoni.it/it/catalogo/n-101-103-gennaio-settembre-2012.html>.
- Centro di Documentazione del Movimento Femminista Romano (Ed.). (1976). *Donnità. Cronache del movimento femminista romano*. Roma: Editore Roma.
- Degli Esposti, P. (2013). Testimonianze. Piera Degli Esposti. In D. Maraini, & E. Murrari (Eds.), *Il sogno del teatro, cronaca di una passione* (pp. 94-95). Milano: BUR.

- De Marinis, M. (1987). *1947–1970*. Milano: Bompiani.
- Dolan, J. (1982). *Teatro Viola's "Shoe-Show"*. *The Drama Review*, 26/3, 111–114.
- Fava, F. (2018). Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista (1965–1985). In D. Orecchia & L. Cavaglieri (Eds.), *Fonti orali e teatro. Memoria, storia e performance* (pp. 146–152). Bologna: Alma DL.
- Fofi, G. (1974). Alcuni appunti sul romanzo. *La Storia. Ombre rosse*, 7, n. s., 89–98.
- Gandolfi, R. (2018). “effe” (1972–1983) e il discorso femminista sulla corporeità femminile: il cinema e l’industria culturale. *Smarginature, Arabeschi*, 41. Retrieved from <http://www.arabeschi.it/41-effe-1972-1983-e-il-discorso-femminista-sulla-corporeit--femminile-cinema-lindustria-culturale/>.
- Gandolfi, R. (2019, to appear). Teatro e danza su “effe” (1973–1982): la rivista come archivio del discorso femminista sul corpo. *Itinera*, 18.
- Giacobbe Borelli, M. (2018). La querelle del nudo sulle scene dei teatri d’avanguardia a Roma negli anni Sessanta e Settanta. *Smarginature, Arabeschi*, 45. Retrieved from <http://www.arabeschi.it/45-la-querelle-del-nudo-sulle-scene-dei-teatri-davanguardia-a-roma-negli-anni-sessanta-e-settanta>.
- Lussana, F. (2012). *Il movimento femminista in Italia (esperienze, storie, memorie)*. Roma: Carocci.
- Maraini, D. (1976). Strappiamo il sipario, facciamone dei vestiti. *effe*, 7–8, 24–26.
- Maraini, D., & Collettivo La Maddalena (1979, November 28). Vogliamo fare teatro da barricata. *Quotidiano Donna*, p. 12.
- Maraini, D. (2001). *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*. Milano: BUR.
- Maraini, D., & Murralli, E. (Eds.). (2013). *Il sogno del teatro, cronaca di una passione*. Milano: BUR.
- Margiotta, S. (2013). *Il Nuovo Teatro in Italia 1968–1975*. Corazzano (Pi): Titivillus.
- Morante, E. (1974). *La storia*, Torino: Einaudi.
- Orecchia, D., & Cavaglieri, L. (Eds.). (2018). *Fonti orali e teatro. Memoria storia e performance*. Bologna: Alma DL.
- Peja, L. (2012). La drammaturgia di Dacia Maraini. Paradossi di un teatro di militanza e poesia. *Comunicazioni Sociali. Journal of Media, Performing Arts and Cultural Studies*, 1, 115–135.
- Stelliferi, P. (2015). *Il femminismo a Roma negli anni Settanta: percorsi esperienze e memorie dei collettivi di quartiere*. Bologna: Bonomia University Press.

- Tafari, C., & Baronio, D. (Eds.). (2018). *Ivrea cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967–2017. Atti del Convegno (Genova, 5–7 maggio 2017)*. Genova: Akropolis Libri.
- Valentino, M. (2015). *Il Nuovo Teatro in Italia 1976–1985*. Corazzano (Pi): Titivillus.
- Valentini, V. (2015). *Nuovo Teatro Made in Italy 1963–2013*. Roma: Bulzoni.
- Visone, D. (2010). *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959–1967*. Corazzano (Pi): Titivillus.

Interviste audio del Progetto ORMETE, ancora inedite  
e in parte disponibili al sito:

<http://patrimoniorale.ormete.net/progetto/donne-di-teatro-a-roma-ai-tempi-della-mobilitazione-femminista-1965-1985>

- Bassignano I., (2016, 1 settembre). Progetto ORMETE, intervista a Ida Bassignano di Francesca Fava e Roberta Gandolfi, Roma.
- Bramini S., (2015, 20 gennaio). Progetto ORMETE, intervista a Sista Bramini di Francesca Fava. Roma.
- Morosini M., (2014, 10 dicembre). Progetto ORMETE, intervista a Manuela Morosini di Francesca Fava. Roma.
- Or R., (2015, 2 luglio). Progetto ORMETE, intervista a Rossella Or di Francesca Fava e Maia Giacobbe Borelli. Roma.
- Poli L., (2014, 3 luglio). Progetto ORMETE, intervista a Lucia Poli di Francesca Fava. Roma.
- Prati M., (2015, 13 luglio). Progetto ORMETE, intervista a Marilù Prati di Maia Giacobbe Borelli e Francesca Fava. Roma.

**Riassunto:** L'intervento, che attinge a una ricerca in corso nel quadro di ORMETE (Oralità Memoria Teatro: [www.ormete.net](http://www.ormete.net)) *Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista (1965–1985)*, cerca di mettere a fuoco gli intrecci fra mobilitazioni femministe e protagonismo delle attrici a Roma, fra il 1974 e il 1979. L'affermazione di un'identità femminile forte e anticonformista caratterizza il racconto di tutte queste donne, determinate a trovare la strada per esprimere il proprio immaginario e la propria diversa presenza nel mondo romano della ricerca teatrale. Molte si sono associate in compagnie o collettivi, alcune hanno tentato la strada della drammaturgia, altre hanno scelto la forma della performance più trasgressiva. L'indagine mette l'accento sui molti luoghi di Roma dove i diversi linguaggi scenici hanno trovato la luce.

**Parole chiave:** avanguardia teatrale, femminismo, Nuovo Teatro, Roma, 1974–1979



## How to reference this article

Bal, E. (2019). Contro la minaccia della cultura locale. Gli aspetti performativi dell'identità culturale in *mPalermu* e ne *La Carnezzeria* di Emma Dante. *Italica Wratislaviensia*, 10(2), 275–288.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2019.10.1.29>

Ewa Bal

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

[ewa.bal@uj.edu.pl](mailto:ewa.bal@uj.edu.pl)

ORCID: 0000-0002-2434-6108

# CONTRO LA MINACCIA DELLA CULTURA LOCALE. GLI ASPETTI PERFORMATIVI DELL'IDENTITÀ CULTURALE IN *mPALERMU* E NE *LA CARNEZZERIA* DI EMMA DANTE

## AGAINST THE MENACE OF THE LOCAL CULTURE. PERFORMATIVE ASPECTS OF CULTURAL IDENTITY IN *mPALERMU* AND *CARNEZZERIA* BY EMMA DANTE

**Abstract:** Taking into account important changes that have taken place in the last 20 years in the fields of performance studies and cultural studies (especially de- and post-colonial studies) regarding the way in which local cultures and ethnicity are represented in the theatre and interpreted in the humanities, this article revises the ways of presenting local cultures in the Italian dialect theatre of the last decade. This analysis shows how a hegemonic (at least until recently) dramatic model developed by Eduardo de Filippo and based on producing nostalgia towards an idealised past of a local culture needs to be critically reformulated, especially from the perspective of a young generation of female artists who work in the field of dialect theatre.

To this end, in this article, the author analyses the performing strategies of two of Emma Dante's plays, *mPalermu* and *Carnezzeria*, to prove that localness is not an essentially understood characteristic of a certain community, but, rather, it should be seen as a complex performative, repetitive practice that is both bodily and discursive. Conversely, the author points out that these practices should be examined in depth and seen as a kind of cultural oppression that serves as a camouflage of some deeper imprinted relationships based on violence and domination. The examples of Emma Dante's plays from the beginning of her career allow the author to also cast a critical gaze at an issue of primordialism, raised by Arjun Appadurai and seen as a way of viewing the Other. The latter reflects a voyeuristic pleasure of the Western world, coming from the sense of dominance over allegedly underdeveloped and primitive cultures. Emma Dante's theatre, according to the author of this article, is an example of de-colonial artistic practice, as it subversively uses the voyeuristic inclinations of the viewer to denounce the violent character of local Sicilian scripts of behaviour that, until now, had usually been left unsaid in public debate.

**Keywords:** localness, cultural identity, dialect theatre, Emma Dante, performativity

Negli ultimi venticinque anni, gli studi sulle performance delle culture locali ed etniche e sugli aspetti performativi delle identità culturali (Appadurai, 1995; Clifford, 1996; Bhaba, 2010; Butler, 1993, 2002 e 2003) si sono allontanati dall'atteggiamento scientifico essenzialistico che considerava le pratiche culturali delle determinate comunità locali come espressione di una cultura indigena effettivamente esistente e legata ad un determinato territorio. Si è diffuso invece un approccio diverso, molto più critico e distanziato, che si può riassumere in due filoni. Da una parte la nozione del locale, per lo meno nel teatro, viene osservata e studiata dal punto di vista delle strategie performative attraverso le quali gli artisti teatrali stabiliscono il rapporto, spesso conflittuale o critico, con un determinato territorio e comunità (Carlson, 2001 e 2006). Dall'altra però, grazie agli studi post e de-coloniali si è cominciato ad indagare come un determinato tipo di teatro dialettale viene posizionato o situato in un contesto discorsivo e culturale più vasto (per esempio nel contesto storico del teatro nazionale o europeo) da parte degli storici e dei critici del teatro<sup>1</sup>. Gli studiosi si sono chiesti soprattutto come si possa revisionare la versione canonica della storia nazionale del teatro, cambiando o sovvertendo il rapporto tra fenomeni situati finora nel suo centro e nelle periferie, oppure riscrivendola dalla prospettiva dei *gender*, *queer* e *gay studies*. In Italia questo complicato e dialettico rapporto del teatro dialettale con il proprio contesto culturale nonché il suo posizionamento nei contesti discorsivi e scientifici più vasti (quello nazionale oppure quello patriarcale) sono temi che si possono seguire (e sono stati già seguiti) su vari esempi, tra cui i più emblematici sono sicuramente quelli del teatro napoletano e siciliano<sup>2</sup>. Mi riferisco agli esempi della tradizione teatrale meridionale (molto significativa ad articolata di per sé e piena anche di sfumature che meritano studi separati, ma che certamente non ricopre l'intero paesaggio del teatro dialettale italiano) soltanto per focalizzare l'attenzione di chi legge sulle due – ed

---

<sup>1</sup> Cfr. per esempio Wilmer, 2004.

<sup>2</sup> Cfr. per esempio i più recenti libri di: Angelini, 2002; De Miro D'Ajeta 2003; de Blasi, 2016; Madrignani, 2007; Barsotti, 2007 e 2009.

a mio avviso – più importanti strategie di rappresentare la cultura locale che chiamerei qua: “l’etnonostalgia” e “l’etnoodio”.

La prima consiste nel presentare la cultura locale come un mondo ormai perduto, appartenente al passato e prevede una drammaturgia in cui i personaggi vivono la propria realtà culturale come qualcosa che sta sparendo oppure estinguendosi a contatto con lo sviluppo economico e politico del paese, esattamente come i fratelli Saporito, apparecchiatori delle feste popolari de *Le voci di dentro* di Eduardo, che hanno dovuto chiudere la ditta del padre, dato che le feste del paese non si organizzavano più. Lo spettatore viene posizionato in questo caso nel ruolo del testimone del processo di sparizione di una cultura locale, verso la quale sviluppa un sentimento di nostalgia. Questa nostalgia oggi viene ancora rafforzata dall’onnipresenza del repertorio Eduardiano (e non solo Eduardiano per quanto riguarda il teatro dialettale) nel cinema, nella televisione ed in Internet sia al livello nazionale che globale. I media poi (soprattutto negli anni sessanta del Novecento) hanno diffuso e perfino pietrificato questa visione nostalgica della cultura meridionale italiana vista come metonimia di un’Italia plebea ed “ancestrale”, come la pensava Pier Paolo Pasolini, ormai inesistente ed appartenente al passato<sup>3</sup>. Questo tipo di proiezione mediatica della cultura locale, come diceva a sua volta Arjun Appadurai – il quale ha analizzato la circolazione nel contesto globale delle cosiddette “etnoimmagini” nell’epoca della televisione ed Inter-

---

<sup>3</sup> Vedi a proposito Taviani, 1997, p. 125 e anche il mio recente libro: Bal, 2017, pp. 235–269, in prossima uscita anche in inglese nella casa editrice Transcript Verlag. Quest’ultimo libro ripercorre anche la presenza mediatica del teatro dialettale nei tempi più recenti. Ovviamente, la visione eduardiana della cultura locale meridionale, come anche quella pasoliniana, è stata più volte ridiscussa nel contesto teatrale italiano, soprattutto da parte degli artisti del cosiddetto teatro di ricerca negli anni Ottanta del Novecento (per esempio da Leo de Berardinis, Annibale Ruccello, Enzo Moscato), per non parlare degli esempi cinematografici più recenti, tra cui spicca il film di Matteo Garrone *Gomorra* (2008) basato sull’omonimo romanzo di Roberto Saviano del 2006 e seguito poi da una serie televisiva dallo stesso titolo 2014–2019 prodotta da Sky-Italia, Fandango, Cattleya, e LA7. Roberto Saviano insieme a Mario Galdì è anche autore di un omonimo spettacolo teatrale basato sul romanzo, per il quale ha vinto gli Olimpici del Teatro 2008.

net (Appadurai, 2005, p. 117) – costringe spesso lo spettatore a desiderare le cose che non ha mai avuto e non ha mai perduto, esattamente come avviene nella pubblicità moderna. Soddisfa anche il sempre più diffuso desiderio degli spettatori di contrastare gli aspetti negativi dello sviluppo economico globale e del processo di acculturazione delle società considerate nel quadro dell’etnografia e dell’antropologia novecentesca “arcaiche”, “originali” o “rurali”.

Su un lato opposto invece si posiziona, secondo me, la strategia drammaturgica che qui chiamerei “l’etnoodio”. Si tratta di un percorso drammaturgico adottato da parte degli artisti dialettali per esprimere e rappresentare un rapporto conflittuale con il proprio ambiente culturale, rimettendo in discussione sia le dinamiche intrinseche ad una cultura locale (per esempio: il conflitto lingua-dialetto o centro-periferia, le relazioni fra uomo-donna) sia estrinseche (come il rapporto con l’esterno: il resto dell’Italia oppure il resto del mondo). In questo contesto spicca senz’altro la proposta di lettura delle opere di Emma Dante intrapresa da Anna Barsotti (Barsotti, 2009), la quale posiziona la drammaturgia della regista palermitana nel contesto degli altri autori isolani colpiti dal cosiddetto “effetto Sicilia” oppure “sicilitudine” (Ibidem, pp. 9–39). La Barsotti interpreta i problemi sollevati dalla Dante (per esempio quelli di un difficile rapporto con il bagaglio culturale siciliano che affligge anche gli altri siciliani come Luigi Pirandello, Luigi Capuana, Pier Maria Rosso di San Secondo – nella prospettiva antropologica e simbolica disegnata parzialmente già da Carlo Alberto Madrignani (2007). Vede quindi l’identità culturale siciliana dei suddetti autori come una qualità oggettivamente esistente, risultante dalla loro biografia, dall’appartenenza alla terra e alla comunità isolana. Si tratta però di un patrimonio culturale dal quale essi spesso fuggono (fisicamente o esteticamente) tentando di mettere in discussione la propria “sicilitudine”. Pur concordando con la Barsotti su questa linea di pensiero e quindi cercando di approfondire il problema dell’identità culturale locale dalla prospettiva delle artiste femminili contemporanee come Emma Dante, vorrei comunque proporre qui un approccio un po’ diverso da quello dalla studiosa italiana.

Ispirandomi al concetto del “performativo” o “performático” (in inglese: *performativity*) sviluppato da Judith Butler (1993, 2004)<sup>4</sup> – applicato da lei in riferimento al concetto del genere (Eadem, 2003) – vorrei considerare l’identità culturale locale come una pratica insieme discorsiva e corporale che si deposita nei corpi delle persone e che, a forza di continue ripetizioni, crea un effetto naturalizzante. Va quindi vista non come una caratteristica essenziale, ma piuttosto come un atto performativo e ripetitivo, il quale nello stesso tempo ha una forza oppressiva nei confronti delle comunità stesse ed in particolare nei confronti delle donne. A mio avviso la cultura locale siciliana, più volte ridiscussa dalla Dante, diventa una finzione regolativa, la quale serve piuttosto per mantenere uno status quo, in cui gli uomini esercitano un potere dominante e discriminatorio nei confronti delle donne. Vorrei quindi analizzare due esempi degli inizi di carriera dell’artista siciliana: *mPalermu* del 2001 (Premio Ubu 2002) e *Carnezzeria* del 2002 (Premio Ubu 2003), i quali, come una lente di ingrandimento, costituiscono uno strumento epistemologico per capire meglio il funzionamento della realtà culturale locale nel contesto del mondo globalizzato odierno. Questo aspetto mi sembra poi particolarmente importante da approfondire, essendo io stessa traduttrice polacca delle opere teatrali di Emma Dante<sup>5</sup>, che segue il suo lavoro da una certa distanza<sup>6</sup>.

Vorrei comunque iniziare la mia analisi partendo da un aneddoto che la stessa Dante ha raccontato mentre stava lavorando ad un altro spettacolo, intitolato *Cani di bancata* (dedicato alla mafia siciliana, del 2006), un aneddoto che, secondo me, illustra molto bene il suo rapporto dialettico con la cultura locale:

---

<sup>4</sup> Senza aprire un dibattito lungo sulla provenienza di questo termine nel contesto scientifico italiano rimando al libro di Fabrizio Deriu (2012) e al suo recente articolo (2015, pp. 193–208) e a Marco de Marinis (2008).

<sup>5</sup> Cfr. Dante, 2011 e Eadem, *Le Pulle*, traduzione dello spettacolo per il Festival Internazionale di Teatro “Dialog” Wrocław 2011. Vedi anche le mie traduzioni degli autori italiani che scrivono in dialetto: Davide Enia, Enzo Moscato, Annibale Ruccello in Bal, 2007.

<sup>6</sup> Ho visto i suoi spettacoli soprattutto durante le tournée europee, dove i codici della cultura dialettale italiana non sempre vengono captati dal pubblico internazionale, contano invece ben altri aspetti della sua opera, come la ripetizione gestuale e l’ermeticità discorsiva.

In Sicilia abita un popolo che parla un gergo segreto, accompagnato da ammiccamenti, da gesti con le mani, la testa, gli occhi, le spalle, la pancia, i piedi. Un popolo capace di fare tutto un discorso senza mai aprire bocca. Questo popolo ha un atteggiamento mafioso che non ha niente a che vedere con la mafia. Faccio un esempio: sto percorrendo in auto una stradina a senso unico e di fronte a me arriva un'auto contromano. Mi fermo, ho fretta e suono il clacson. Aspetto che il conducente indietreggi e, nonostante il mio coraggio, basta un suo sguardo accompagnato da un cenno colla testa per farmi capire che mi conviene fare retromarcia. (<http://www.emmadante.com/canidibancata.html>)

In Sicilia, secondo la Dante, la omertà insieme alla cerimoniosità dei comportamenti quotidiani compongono una specie di codice “mafioso”, improntato in certi gesti e nei modi di dire ormai automatizzati che trasformano le persone nei soggetti ubbidienti alla forza oppressiva della tradizione. Questa tradizione però non è affatto sinonimo del patrimonio culturale, etnograficamente e antropologicamente inteso, ma piuttosto un atto di sottomissione dei suoi personaggi alle pratiche culturali locali, quali l'uso del dialetto, dei modi di dire, dei gesti quotidiani e dei cenni con la testa. La sua trilogia dedicata alla famiglia palermitana composta da spettacoli *mPalermu* (2001), *Carnezzeria* (2002) e *Vita mia* (2004) costituisce a mio avviso il miglior esempio dell'analisi critica di questa sottomissione (Dante, 2007).

Quando si pensa alla famiglia italiana rappresentata nel teatro dialettale del Novecento inevitabilmente viene in mente la drammaturgia di Eduardo, il quale quasi sempre ritraeva la famiglia popolare o piccolo borghese sullo sfondo di un basso o di una casa condominiale, famiglia la cui integrità veniva spesso minacciata dal processo di sviluppo civilizzazionale del paese. La visione di Eduardo fa ovviamente parte di un lungo filone della drammaturgia dialettale che, almeno a partire dalla metà dell'Ottocento, ha deriso e straniato i modelli familiari proposti dal teatro borghese<sup>7</sup> e ha messo in rilievo i tortuosi aspetti dell'unificazione dell'Italia. Quello che mi sembra più importante da notare in questo mo-

---

<sup>7</sup> Basta pensare al filone: Antonio Petito, Eduardo Scarpetta, Eduardo de Filippo da una parte e dall'altra al neogoldonismo, a Giuseppe Giacosa e a Luigi Pirandello (Angelini, 1997, pp. 34–46).

mento è che la famiglia napoletana di Eduardo, essendo ormai entrata nell'immaginario italiano come sinonimo di una famiglia popolare italiana di per sé, ha costituito anche un accattivante e avvolgente modello drammaturgico della cultura locale. Un modello decisamente da abbandonare per la Dante, indipendente dall'uso del dialetto in scena.

Il suo uso del dialetto in scena (e delle altre lingue e dialetti, come il francese e il napoletano) non sembra però affatto descrittivo e deittico, cioè non rinvia direttamente ad una realtà culturale effettivamente esistente (almeno per il pubblico internazionale). I personaggi in scena parlano siciliano, ma questo parlare è quasi irriconoscibile come dialetto, in quanto gli attori spesso sussurrano le parole, le ripetono velocemente, quasi apposta per non essere compresi. Parlano una lingua che nasconde i sensi e costringe lo spettatore a dedurre i significati anziché comprenderli. Quindi il dialetto rimane per la Dante un linguaggio segreto, ermetico, appunto un codice di comportamento misterioso che lascia gli spettatori di fronte ad un'impenetrabilità dei modi di fare siciliani. Oltre alla lingua e alla gesticolazione corporea, la Dante non si serve poi di quasi nessun altro attrezzo scenografico che possa essere facilmente ricondotto al contesto culturale siciliano: nessun tavolo, nessuna stanza, nessun basso.

I personaggi di Emma Dante non si avvalgono di paesaggi, di "etnoimmagini" o semplicemente dei luoghi comuni della cultura dialettale. I membri della famiglia Carollo, protagonisti de *mPalermu* – Nonna Citta, Zia Lucia, Rosalia, Mimmo e Gianmarco – sono stati semplicemente allineati lungo la luce della ribalta, come se, tra poco, dovesse attraversare la quarta parete o varcare la soglia del palcoscenico per raggiungere gli spettatori, quasi nel gesto di superare i propri vincoli culturali. Si esortano a vicenda ad uscire, dicendo «Mimmo: Niscèmu?, Gianmarco: Niscèmu!» (Dante, 2007, p. 50). Ogni volta, però, qualche sciocchezza, qualche futile ostacolo, gli impedisce di uscire, di eseguire quel passo apparentemente facile verso il mondo, al di fuori dal proprio contesto culturale: Rosalia non ha fatto in tempo a mettere le scarpe da visita ed è rimasta in ciabatte, Mimmo indossa i pantaloni troppo corti e quando qualcuno nota questo fatto imbarazzante va su tutte le furie, cominciando a flagellare i familiari intorno a sé. Uscire dal tea-

tro, dal palcoscenico, dalla cornice teatrale equivale, nello spettacolo di Emma Dante, all'uscita dalla propria appartenenza culturale, ossia dall'identificazione culturale dei palermitani. Purtroppo ogni volta quel passo decisivo deve essere compiuto, i personaggi si tirano indietro, eseguendo gesti e intraprendendo azioni che li allontanano dal traguardo. Cominciano per esempio a raccontare un viaggio, a correre dietro ad un pallone, si strappano dalle mani una busta con i dolci. Finalmente, all'improvviso, arriva la pioggia che bagna tutti sul palco, e sembra per un attimo, che tutta questa famiglia rumorosa e fin troppo distratta si ricomponga e ricominci ad agire secondo lo scenario prestabilito. Infatti, la zia Lucia incoraggia ancora una volta tutti ad uscire, dicendo «Usciamo in italiano!» (Ibidem, p. 64), come se uscire in siciliano fosse stato troppo difficile finora. All'ultimo momento purtroppo Nonna Citta comincia a piegarsi dal dolore per aver mangiato troppi dolci e tutta la famiglia, ancora una volta, fa un passo indietro.

In questo spettacolo, uno dei suoi primi, la Dante ha voluto dimostrare molto chiaramente come i gesti, le parole e gli sguardi quotidiani, apparentemente banali e superficiali (riprodotti freneticamente dagli attori sul palco), costituiscono un grave ostacolo nel processo di integrazione culturale della comunità siciliana nel contesto globale. Per illustrare questa difficoltà la Dante ha deciso di usare la corporeità dei propri attori, costringendoli a costruire i personaggi scenici tramite una serie di gesti, quasi tick ossessivi, fiumi di parole e ritornelli vocali. Questo metodo dimostra molto bene quanto l'identità culturale in generale sia in fondo puramente performativa, essendo frutto di un'iterazione di gesti e di parole che non sono affatto "naturali", ma sembrano tali a forza delle continue ripetizioni. Il fatto che un'identità, la si possa imparare o recitare sembra abbastanza inquietante, specialmente poi quando essa serve a camuffare l'aggressione e la violenza nei rapporti tra uomo e donna. Il termine "siciliano", associato ingenuamente ai gesti e ai costumi locali o "etnici", troppo spesso, secondo la Dante, nasconde poi la violenza di una famiglia patriarcale, dove la "tradizione" serve piuttosto come scusa per abusi sessuali.

Per svelare queste relazioni familiari perverse la Dante ha prodotto lo spettacolo *Carnezzeria*, al centro del quale vediamo la protagonista

Nina, vestita nell'abito da sposa e incinta, che aspetta il suo sposo sul palcoscenico. Lo sposo deve prenderla in moglie per salvarla dall'odio sociale. Dal comportamento della ragazza deduciamo il suo ritardo mentale e osserviamo come la donna obbedisce passivamente, senza riflettere, alla volontà della famiglia. Nel tempo di attesa della cerimonia i tre fratelli della ragazza si divertono a fare scherzetti e gesti sconci, quasi come se stessero gareggiando nel concorso di virilità. Ad un certo momento, cominciano un dibattito che si trasforma improvvisamente in una lite sul contenuto di una fotografia che prima solo la ragazza e poi loro tre tengono in mano. Tra una battuta e l'altra dei maschi, gli spettatori scoprono che le persone ritratte nella foto (i membri della famiglia) sono stati a lungo abusati sessualmente dal padre, così come Nina stessa è stata abusata anche dai tre fratelli. Tra le battute pesanti e le risate dei tre uomini, sembra impossibile riparare o per lo meno analizzare queste relazioni familiari violente.

Nina soprattutto non ha nessuna voce in capitolo. Non protesta neanche quando i fratelli le danno calci nella pancia oppure quando cercano di soffocarla schiacciandola sul collo con i piedi. Finalmente, nell'ultima scena, Nina – quasi eseguendo un ordine della famiglia – muore strozzata dal suo velo nuziale. Obbedisce all'ordine di pulire la famiglia dal peccato dell'incesto, ostentato dalla sua gravidanza, e muore nella scena finale. Ma è uno strozzamento, un'impiccagione molto particolare. Perché il suo velo nuziale non viene attaccato in alto, ma proprio in basso, sigillato al suolo. Nina muore quindi impiccata, ma paradossalmente piegata al proprio territorio. Una scena simbolica, quindi, nella quale la Dante attribuisce la colpa della morte della ragazza a quello che il territorio rappresenta: l'apparato gestuale e discorsivo oppressivo che nasconde le atrocità sessuali.

Con questo spettacolo la Dante ha provocato un'intensa discussione in Italia, svelando i meccanismi grazie ai quali certi crimini che avvengono nelle comunità locali rimangono nascosti o taciuti. Franco Quadri ha scritto ne "La Repubblica" (21.11.2002): «è un capolavoro costruito con ritegno essenziale che esplose come una bomba grazie ad un silenzio che denuncia (...) lascia ammaliati ed esterrefatti, senza respiro ne parole». Mentre Renato Palazzi ha sottolineato «la rivisitazione cerimo-

niale delle foto di famiglia è il pretesto per evocare le insicurezze, le aggressività e le ossessioni maschiliste degli uomini e la subalternità della donna, eterni emblemi di una terra che cambia i modi di rappresentarsi ma non i fondamenti del proprio pensiero ancestrale» (Palazzi, 2002). Questa analisi sembra forse ancora più pungente se pensiamo che la “sicilianità” o qualsiasi altra caratteristica della cultura locale in Europa riguarda ormai le comunità culturalmente avanzate. Disfarsi quindi della propria circoscrizione culturale, della cosiddetta “natura ancestrale” o primordiale per guardarla con occhio più critico e distaccato acquisisce oggi un’estrema importanza, visto che per la Dante l’identità culturale locale non è affatto una qualità da salvare e nemmeno l’oggetto di un nostalgico ricordo, ma piuttosto un problema sociale e politico che merita un dibattito pubblico.

In questo senso i suoi spettacoli permettono di guardare sotto una luce molto più critica il concetto di etnoimmagini proposto da Arjun Appadurai, secondo il quale la nozione del locale potrebbe essere ricondotta ad una drammatizzata visione nostalgica di una comunità rurale, alla curiosità o all’attrazione turistica nel mondo sempre più globalizzato e mediatizzato. Il problema di come rappresentare la cultura locale va indagato invece dal punto di vista delle pratiche decoloniali, le quali smascherano il morboso e sempre insoddisfatto desiderio del mondo globalizzato di conoscere l’Altro per ripristinare i vecchi concetti di suditanza delle donne agli uomini nella nuova veste dell’esotismo. Si tratta di uno sguardo del tutto patriarcale e padroneggiante che viene soddisfatto con le varie rappresentazioni delle “donne dell’Islam” o “della prostituzione infantile” in Thailandia – come spesso esclamano le testate dei tabloid. In quest’ottica l’aggettivo “siciliano”, come quello “arabo” o “orientale”, stimola l’immaginazione del pubblico occidentale affamato dell’esotismo. Ho l’impressione, però, che Emma Dante, anziché lottare con questo sguardo neocoloniale e voyeristico, non lo disdegni affatto. Anzi, forse per lei si tratta di una curiosità salvifica, perché comunque aiuta a denunciare le politiche oppressive che stanno dietro le cosiddette identità culturali locali. La Dante mette quindi lo spettatore a confronto con la parte più oscura delle pratiche “culturali” della propria comunità forse per ricondurlo ad una presa di coscienza. Tutto

sommato lo spettatore delle opere di Emma Dante non sta assistendo ad un documentario di National Geographic, in cui i leoni mangiano le gazze in piena serenità, mentre la voce suadente del giornalista spiega la drammaturgia dell'accaduto. Non si tratta di guardare le etnoimmagini di questo tipo. I problemi trattati dalla Dante vengono piuttosto trasmessi attraverso una lotta corporale degli attori con la propria identità culturale, vissuta come un trauma. Lo vediamo soprattutto grazie all'abilità e alla sveltezza degli attori, al loro contatto corporale reciproco che sfiora la violenza. Quindi possiamo dire che lo spettatore del teatro di Emma Dante viene messo in una posizione in cui continuare a guardare quello che succede sul palcoscenico diventa problematico dal punto di vista etico. Mettendo lo spettatore a confronto con la violenza la Dante pretende dal pubblico una reazione: resta o scappa, oppure fai qualcosa. Lo mette quindi nei panni di quell'autista dell'aneddoto raccontato all'inizio il quale, pur guidando nel senso giusto, deve decidere se vuole cedere di fronte all'avversario arrogante oppure affrontarlo. La Dante ripristina quindi al teatro quella funzione che avevano le performance di Marina Abramovic negli anni 60 del XX secolo (molti di loro indagavano proprio i rapporti violenti tra uomo e donna). Una funzione che va studiata secondo le modalità proposte da Erika Fischer-Lichte in *Estetica del performativo* (2014). Si tratta quindi di indagare il rapporto tra gli spettatori e gli attori che si instaura grazie al reciproco scambio di energie e di feedback autopoietico. Le arti performative costituiscono infatti un veicolo che reindirizza la percezione dello spettatore dal campo di contemplazione puramente estetica al campo di riflessione etica. E proprio in questo passaggio consiste, secondo me, la forza del teatro di Emma Dante e il suo potere di cambiare la situazione delle donne attraverso un atteggiamento critico nei confronti della cosiddetta cultura locale.

## BIBLIOGRAFIA

- Angelini, F. (2003). *Rasoi: I teatri napoletani del 900*. Roma: Bulzoni.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalisation*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

- Appadurai, A. (2005). *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*. Kraków: Universitas.
- Bal, E. (2017). *Lokalność i mobilność kulturowa teatru*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bal, E. (2011). Ceremonie zamiast słów. In E. Dante, *Trylogia o okularach* (pp. 7–19). Kraków: Pangapak.
- Bal, E. (2007). W podróży po językowym krajobrazie Włoch. In E. Bal (Ed.), *Na jeden i kilka głosów. Sztuki włoskie* (pp. 7–27). Kraków: Pangapak.
- Barsotti, A. (2007). *Eduardo-Fo e l'attore-autore del Novecento*. Roma: Bulzoni.
- Barsotti, A. (2009). *La lingua teatrale di Emma Dante, "mPalermu", "Carnezzeria", "Vita mia"*. Pisa: ETS.
- Butler, J. (2002). *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*. Irvine: Columbia University Press.
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter On the Discursive Limits of Sex*. New York, London: Routledge.
- Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. New York, London: Routledge.
- Carlson, M. (2001). *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Carlson, M. (2006). *Speaking in Tongues, Language at Play in the Theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Clifford, J. (1997). *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard: Harvard University Press.
- Dante, E. (2007). *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana*. Roma: Fazi.
- De Blasi, N. (2016). *Eduardo*. Salerno: Salerno.
- De Marinis, M. (2008). Introduzione alla presente edizione. Teoria, pratica e storia: problemi metodologici degli studi teatrali. In: M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia. Seconda edizione rivista ed ampliata* (pp. 13–30). Roma: Bulzoni.
- De Miro D'Ajeta, B. (2003). *La figura della donna nel teatro di Eduardo del Filippo*. Napoli: Liguori.
- Deriu, F. (2012). *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*. Roma: Bulzoni.
- Deriu, F. (2015). La ricezione dei Performance Studies in Italia. Appunti di cronaca e riflessioni epistemologiche. In G. Guccini & G. Petrini (Eds.), *"Thinking the Theatre. New Teatrology and Performance Studies"*. *Atti del Convegno CUT* (pp. 193–208). Bologna: University Digital Library.

- Fischer-Lichte, E. (2008). *Estetyka performatywności*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Estetica del performativo. Una Teoria del teatro e dell'arte*. Roma: Carocci.
- Madrignani, C.A. (2007). *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno (Verga Capuana De Roberto Pirandello Tomasi di Lampedusa Sciascia Consolo Camilleri)*. Macerata: Quodlibet.
- Palazzi, R. (2002). Una macabra festa di nozze siciliana. Retrieved from <http://www.emmadante.com/wp-content/uploads/Carnezzzeria4.pdf>.
- Taviani, F. (1997). *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*. Bologna: il Mulino.
- Quadri, F. (2002, November 21). Festa di nozze con cadavere. *la Repubblica*, 271. Retrieved from <http://www.emmadante.com/wp-content/uploads/Carnezzzeria1.pdf>.
- Wilmer, S.E. (Ed.). (2004). *Writing and Rewriting National Theatre Histories. Studies in Theatre History and Culture*. Iowa City: University of Iowa Press.

#### Spettacoli analizzati:

- mPalermu*, testo e regia di Emma Dante, prima rappresentazione al Teatro del Parco a Parma nel novembre 2001.
- Carnezzzeria*, testo e regia di Emma Dante, prima rappresentazione al Teatro dell'Arte a Milano nel 2002.

**Riassunto:** Prendendo in considerazione i cambiamenti avvenuti negli ultimi 20 anni nel campo degli studi sulla performance e sulle rappresentazioni delle culture locali ed etniche e le metodologie elaborate nel campo degli studi de- e post -coloniali, Ewa Bal propone di rivedere le principali strategie di rappresentazione delle culture locali nel teatro dialettale italiano dell'ultimo decennio. Parte dunque dal presupposto che il modello drammaturgico elaborato da Eduardo de Filippo sia rimasto a lungo egemonico nel contesto teatrale italiano: specie nella maniera in cui produceva la nostalgia di un passato idealizzato della cultura dialettale. Questo modello, secondo l'autrice, va invece rivisto mettendo al suo confronto le artiste più recenti del teatro dialettale, che concettualizzano la cultura locale in maniera differente e propongono nuove strategie drammaturgiche. Bal analizza quindi le strategie performative di due opere di Emma Dante *mPalermu* e *Carnezzzeria* per dimostrare che la cosiddetta identità culturale locale non è affatto una caratteristica essenziale (o "naturale") di una certa comunità, ma piuttosto un insieme di pratiche discorsivo-corporali ripetibili che a forza di ripetersi diventano "naturali". Vanno quindi viste piuttosto come una specie di minaccia o stigma culturale, che serve da camuffaggio alle più profonde relazioni di dominazione e violenza tra uomini e donne. Analizzando due esempi di spettacoli di Emma Dante risalenti agli inizi della sua carriera artistica, Bal guarda criticamente alla nozione del "primordialismo" sollevata da Arjun Appadurai

---

e interpretata da lui come uno dei modi di rappresentare l'Altro che soddisfa lo sguardo patriarcale del mondo Occidentale nei confronti delle culture apparentemente meno avanzate o primordiali. Gli spettacoli di Emma Dante sovvertono questo sguardo voyeuristico, usandolo criticamente per denunciare la violenza nascosta sotto gli scenari comportamentali, gestionali e discorsivi della cultura locale siciliana e riportarla alla luce del dibattito pubblico.

**Parole chiave:** località, identità culturale, teatro dialettale, Emma Dante, performativo

Barsotti, A. (2019). Ripensare a *Cani di bancata* di Emma Dante. I travestimenti androgini di Mammasantissima. *Italica Wratislaviensia*, 10(2), 289–305.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2019.10.1.30>

Anna Barsotti  
Università degli Studi di Pisa  
anna.barsotti@unipi.it  
ORCID: 0000-0001-6108-0524

## RIPENSARE A *CANI DI BANCATA* DI EMMA DANTE. I TRAVESTIMENTI ANDROGINI DI MAMMASANTISSIMA

### THINKING BACK TO *CANI DI BANCATA* BY EMMA DANTE. MAMMASANTISSIMA'S ANDROGYNOUS COSTUMES

**Abstract:** The essay reflects on Emma Dante, the unusual and versatile artist (theatre manager, actress-author, film and opera director). Emma Dante's story condenses different and apparently conflicting experiences and knowledge (the Academy of Dramatic Arts in Rome, the teachings of Vacis in Turin, the laboratories with Cesare Ronconi) before the foundation of the Sud Costa Occidentale group in Palermo, in 1999, with its subsequent transformations continuing until today. The result is an irregular figure of a "matriarch", in the fruitful vein of new Sicilian dramaturgy, which takes nourishment from the land of origin but with which she feeds a collective and authorial theatre. This theatre is both dramatic (indeed tragi-comic) and post-dramatic, with European depth, and it is not spared of controversy and criticism, as it is awkward and uncomfortable. The analysis of her performance in *Cani di bancata* (2006) aims to highlight themes and styles connected to a feminism that goes beyond gender in the strict sense but that is able to become a metaphor of a world and a human diversity that involves and disturbs us through an irreverent gaze.

**Keywords:** Emma Dante, theatre, *Cani di bancata*, Sicily, world

## 1. CORNICE

Emma Dante è artista polivalente (capocomico e regista di teatro, attrice e regista di cinema, regista di opere liriche), ma costituisce un'eccezione nel panorama italiano in quanto "donna di scena" divenuta, ormai, anche "donna di libro"<sup>1</sup>. La sua formazione, all'inizio attoria, condensa esperienze e competenze diverse, perfino apparentemente contrastanti: Accademia d'Arte drammatica a Roma, magistero di Gabriele Vacis a Torino, laboratorio con Cesare Ronconi. Ne nasce un'anomala figura di "matriarca"<sup>2</sup>, nel filone fecondo della nuova drammaturgia siciliana, che dalla terra d'origine trae succhi ma con i quali alimenta un teatro al tempo stesso collettivo e autoriale; drammatico (anzi tragi-comico) e postdrammatico, di rispondenza europea, non senza suscitare polemiche e attacchi, specialmente nel suo paese, essendo teatro scomodo e foriero di rischiose "autoanalisi".

Ripensando a *Cani di bancata* (2006)<sup>3</sup>, il suo unico spettacolo sulla Mafia, dove "il" Mammasantissima è una donna, si può tentare di met-

---

<sup>1</sup> La Dante ha esitato molto a diventare donna di libro: dopo avere pubblicato due testi in rivista nel 2003 (*mPalermu, Carnezzeria*) e nel 2007 (*Cani di bancata*), soltanto alla fine dello stesso anno ha dato alle stampe la *Trilogia della famiglia siciliana*, che comprende anche *Vita mia* (Dante, 2007b). Per approfondimenti rimando ai miei precedenti studi sull'autrice: Barsotti 2009, 2010, 2011, 2014, 2017.

<sup>2</sup> «Il mio teatro è matriarcale», riconosce lei stessa (Ficara, Pompei, 2007, pp. 189–196).

<sup>3</sup> *Cani di bancata*, drammaturgia e regia: Emma Dante, assistente alla regia: Elisa Di Liberato, assistente alla drammaturgia: Eleonora Lombardo, scene: Emma Dante e Carmine Maringola, costumi: Emma Dante, disegno luci: Cristian Zucaro, foto: Giuseppe Distefano. Con: Manuela Lo Sicco (Mammasantissima), Antonio Puccia (Totò Siciliano detto "Zù Totò 'u bisturi"), Salvatore D'Onofrio (Salvatore Spagnuolo detto "Don Sasà"), Sandro Maria Campagna (Toni Cintola detto "Big Jim"), Carmine Maringola (Girolamo Riccio detto "Gegè 'u farmacista"), Sabino Civilleri (Stefano Varvarà detto "Slim Fast"), Michele Riondino/Alessandro Rognone (Gennaro Panzarella detto "Joker"), Alessio Piazza (Giuseppe Bonanno detto "Spatuzza"), Fabrizio Lombardo/Enzo Di Michele (Vito Montalto detto "Cicciobello"/"Topo Gigio"), Ugo Giacomazzi (Federico Panunzio detto "U purtiere"), Stefano Miglio (Cst Liborio Paglino). Produzione: Crt Centro di Ricerca per il Teatro di Milano in collaborazione con Palermo Teatro Festival. Presentato in anteprima al Nuovo Teatro Montevergini di

tere in luce temi e stili connessi a un femminile che esula dal gender (in senso stretto) ma capace di farne la matrice o la metafora di una diversità umana che, per la sua ambivalenza, ci coinvolge e (per)turba. Lo spettacolo nasce, d'altronde, da una lunga gestazione processuale (Dalisi, 2007, pp. 108–109), e segna l'avvio di una nuova stagione nell'itinerario italiano ed europeo dell'artista siciliana<sup>4</sup>. Implica, per primo, l'ampliamento del gruppo originario Sud Costa Occidentale, formato nel 1999 a Palermo e composto da attori-coautori come Sabino Civilleri, Manuela Lo Sicco, Italia Carroccio, e Gaetano Bruno. Attraversato lo Stretto (e anche i confini della nazione) la capogruppo ha aperto le prove e moltiplicati laboratori in diverse città italiane, per consolidare un metodo “maieutico” capace di formare altri attori, in vista (o meno) di successive produzioni teatrali.

Lo spettacolo in esame scaturisce da tali operazioni e processi; a tutti gli effetti un testo-ponte. L'ampliamento non è soltanto numerico, frutto di un parziale ricambio generazionale e dell'innesto combinatorio con altre “terre di teatro”, dove la lingua è corpo. Quella partenopea specialmente, per l'ingresso fra i “cani di bancata” dei napoletani Carmine Maringola, che diventerà collaboratore e marito di Emma, e Salvatore D'Onofrio. Il tema stesso della Mafia necessita d'un ampliamento spa-

---

Palermo il 10 novembre 2006, debutta il 14 novembre dello stesso anno al Crt-Teatro dell'Arte di Milano. Ho visto lo spettacolo dal vivo a Cascina, alla Città del Teatro, il 20 gennaio 2007, e rivisto grazie alla ripresa video, effettuata in quella circostanza, dai tecnici dell'Università di Pisa. Per il testo edito di *Cani di bancata* faccio riferimento a Dante, 2007a, pp. 102–107; utile anche il video *Emma Dante – Il gesto necessario*, regia: Clarissa Cappellani, montaggio: Miss Silence, montaggio del suono: Eugenio Cerocchi, durata 47 minuti, 2007, Italia.

<sup>4</sup> «Ci saranno poi altri spettacoli importanti fino a *Le sorelle Macaluso*, Premio Ubu 2015, la pubblicazione dei testi (dalle riviste specializzate alla Rizzoli), l'approdo alla Scala di Milano con *Carmen*, due premi alla Biennale di Venezia col film tratto dal suo romanzo, *Via Castellana Bandiera* (2013)» (Mariani, 2016, p. 113). Tra gli spettacoli più recenti si segnalano *La Scortecata* (2017) e *Bestie di scena* (2018). Emerge la ricorrenza o il rilievo di personaggi femminili nelle altre produzioni originali, come nelle regie liriche, nel filone classico – *Medea* (2004), *Alkestis* (2007), *Verso Medea* (2012–2014), *Odissea A/R* (2016) ed *Eracle* (2018) – e in quello che riscrive le fiabe attraverso *Le principesse di Emma* (Dante, 2014).

ziale, per essere tradotto scenicamente (secondo lo stile dantiano) con modalità anticonvenzionali, provocatorie e insieme visionarie. Perciò con questo spettacolo subentra ai luoghi deputati stretti (anche perché costretti), chiaroscurali e connotati da costumi e oggetti poveri ma plurivoci – come nella *Trilogia della famiglia siciliana* (*mPalermu* 2001, *Carnezzeria* 2002, *Vita mia* 2004) – una *location* performativa più larga, spesso estesa all'intero palco, articolata per moduli scenici che implicano un dinamismo complesso anche dal punto di vista coreografico, e l'accensione dei colori. D'altra parte, le due diverse spazialità sceniche seguitano a coesistere nella produzione teatrale della Dante – pensiamo per la prima alla *Trilogia degli occhiali* (2011) o a *La Scortecata* (2017) – conservando entrambe l'obiettivo irrinunciabile di un rapporto vivo e diretto con il pubblico.

## 2. AUTORITRATTI SICILIA-MONDO

Prima di addentrarci nell'esegesi dello spettacolo, allarghiamo lo sguardo sulla produzione dantiana nel suo insieme, con particolare riferimento a quella precedente i *Cani*, riassumendone aspetti che fanno capo alla sua “autoanalitica” e sempre metaforica sicilianità. Infatti, come già mostrato altrove (Barsotti, 2009), il teatro di Emma Dante e delle sue “famiglie attoriche” riflette ancora, paradossalmente, nel mondo di oggi, l’“effetto Sicilia” colto nel percorso di autori isolani otto-novecenteschi (Verga, Capuana, De Roberto, Pirandello, Lampedusa, Sciascia, Camilleri)<sup>5</sup>; evocatori di un “altrove” contaminato con il fuori, ma ambigualmente radicato nella propria “sicità”, perciò campo d'indagine anche di attori-autori contemporanei (Franco Scaldati, Spiro Scimone, Davide Enia...) che d'altronde, sul proprio corpo, sulle proprie corde

---

<sup>5</sup> Cfr. Madrignani, 2007. Nel nostro libro abbiamo aggiunto e integrato, da un punto di vista personale, Rosso di San Secondo e, sul versante più avanguardistico del Novecento, Ruggero Vasari, Antonio Aniante, Beniamino Joppolo; anche per quanto riguarda le generazioni contemporanee, la complessità del discorso esige il rinvio all'ampio e articolato quadro tracciato nella *Premessa. Il caso Emma Dante. Paradossi siciliani* e nel capitolo *Sicilia, Palermo, metafore* (Barsotti, 2009, pp. 9–39 e pp. 43–50).

vocali tentano (in vari modi) l'“innesto”, trasformano l'Isola in metafora del Mondo. Immagini e messaggi, *Leitmotive* testimoniano della «perturbante vitalità» dell'Isola, continuando a rappresentare il «dramma strutturale» di una «difficile modernizzazione» (Madrignani, 2007, pp. 16–17), e trascorrendo dal XIX al XX secolo, fino a raggiungere questo secondo millennio.

A partire dalla crisi di trapasso post-unitaria, gli autori siciliani sembrano spinti a ritrarre un mondo deformato da una «filosofia della violenza» così assorbita dal quotidiano e «pervasiva» da apparire un dato «naturale» (Ibidem, 2007, pp. 16–17). Ne deriva l'ambivalenza dell'“autoritratto” – fatto cioè da artisti nativi – d'una terra dove problemi nuovi si innestano su antiche perversioni sociali: maschilismo e servitù femminile (con l'eccezione dell'ambivalente sacralità materna), cattivo ordinamento familiare riversato nella società fino alle sue propaggini mafiose. Eppure lo stesso autoritratto appare intriso da una passione, talvolta spietata, per la verità ambientale e di conseguenza da “un'arte della responsabilità” e della consapevolezza. È importante notare, d'altra parte, come i nomi degli autori citati siano tutti maschili.

Anche i temi del teatro della Dante ruotano attorno al motivo centrale della “verità”, ma ormai a partire dal fisiologico disagio di rapporti familiari de-capitati (in *mPalermu* non ci sono una madre e un padre comuni, in *Carnezzeria* ci sono soltanto fratelli...); o dal motivo pirandellianamente insorto del relativismo gnoseologico, ma da un punto di vista diverso, magari attraverso l'ossimoro del Sacro parodiato, nella maschera e non nel volto, come avviene appunto in *Cani di bancata*. In quest'opera, infatti, la verità sulla «grande famiglia mafiosa» è mascherata dal linguaggio liturgico, dalla sua manipolazione attraverso oggetti legati alla sfera sacrale (santini, candele) in un continuo «rovesciamento di piani dal concreto all'immaginazione, per poi tornare a raccontare il concreto» (Dalisi, 2009, p. 30). Il processo visionario si fonda su una concreta e corposa quotidianità.

«Sacro è tutto ciò che serve per evocare qualcosa», dichiara la Dante, e tuttavia si chiede: «perché devo usare degli oggetti legati alla religione? (...) Perché ho questo (...) immaginario di pungoli comici, quasi da teatro popolare? Il matrimonio, la famiglia, il crocifisso...» (Porcheddu,

Bologna, 2006, p. 37); potremmo aggiungere l'abito bianco da sposa. La manipolazione per mettere in scena i congegni dell'associazione criminosa investe preghiere e comandamenti, resi funzionali a «evidenziare la matrice sostanzialmente religiosa – nella fattispecie barbarica, pagana – dell'adesione all'organizzazione mafiosa» (Palazzi, 2006). Questa donna di oggi si pone nel solco d'una tradizione in cui il pensiero dominante della Morte è più antico del cristianesimo, innestando concezioni e regole morali della Chiesa su un terreno più oscuro e mitico, che riguarda gli avi greci e mediterranei. Perciò una problematica religiosa in senso lato emerge anche in opere apparentemente laiche; una memoria arcaica, perfino ancestrale, nutre e sostanzia la sua “attuale” poetica del Sacro: «paradossalmente, [un mio] spettacolo diventa più moderno quando io uso il crocifisso (...)!» (Porcheddu, Bologna, 2006, p. 41).

Dei suoi spettacoli si può dare un'interpretazione antropologica oltre che sociale, civile, ed esistenziale; il suo teatro, perché possa parlare ai contemporanei, deve rendere consapevole lo spettatore della durezza e dell'ingiustizia del vivere, ma “senza rassegnazione”: dal percorso sulla famiglia siciliana dove *mPalermu*, *Carnezzaria*, *Vita mia* terminano con la morte, a *Cani di bancata*, sulla famiglia non più come nucleo sociale ma come associazione a delinquere, su cui aleggia alla fine la figura dell'impiccato. Quel senso di “impotenza feroce”, che sigilla gli spettacoli della Dante, esprime sia la critica spietata delle regole (soprattutto) non scritte della società sia l'impossibilità, da parte delle creature umane che privilegia (diversi, diseredati, incoscienti), di opporvisi. Ma appunto i suoi “autoritratti” sociali e civili non producono effetti di rassegnazione, bensì indignazione e rabbia, al di là dell'esito spesso desolante e luttuoso.

La ricerca di verità dell'artista palermitana è condotta attraverso un teatro e una Compagnia capace di svelare, nel tempo/spazio di uno spettacolo, passioni e fatti, segreti e bugie, traumi rimossi. «Cerco di sollevare un velo», lei dichiara, perché «sollevare quel velo vuol dire (...) non perdere la memoria, non archiviare le denunce, mostrar la polvere che c'è su tutto...»; e a proposito dei suoi spettacoli: «l'unica regola che abbiamo è “Deve sembrare vero!”» (Meldolesi, Guccini, 2003, p. 21). Ma nella stessa “ricerca vera” della Dante la prospettiva antropologica

si mescola con interrogativi che rilevano e travestono un'esigenza di autoanalisi; faccio teatro, dice, «per saperne di più, per cercare di capire cosa può diventare questa vita, cosa posso diventare io» (Porcheddu, Bologna, 2006, p. 58).

L'osservazione selvaggia, perseguita da questa "donna di teatro" del Duemila, manifesta un orientamento originale nella riproposta di figure e temi mascherati o aggiornati, sebbene scaturiti da un immaginario comune e da costumi atavici; nella ricerca di motivi e stilemi che ne consentano non l'attualizzazione, ma una resa universalmente umana, ovvero teatralmente contemporanea. I suoi temi sono riconoscibili in un ricorrente rapporto fra vita, morte e sesso, e fra le generazioni, nella demistificazione del Potere e nella valorizzazione del "diverso" – per genere, femminilità compresa, per status sociale – e nella variegata riproposta di una difficile compagine familiare che si rispecchia, paradossalmente, nella stessa gestione della compagnia, nella prospettiva di una infaticabile e incessante trasformazione. Emma è una notevole formatrice di «individui scenici» (Meldolesi, Guccini, 2003, p. 20), al punto che gli spettacoli recenti non fanno rimpiangere l'avvicendamento di quelli del "nocciolo duro" della Sud Costa Occidentale coi più giovani: forse perché fra i maestri della Scuola dei mestieri dello spettacolo del Teatro Biondo di Palermo (da lei fondata nel 2014) non mancano i primi adepti, come Sabino Civillieri e Manuela Lo Sicco. D'altra parte, gli attori "storici" concordano nel ricordare l'«urgenza» esistenziale di quella donna-valanga, per cui tutto era «una questione di vita o di morte», come se dovesse comunicare la «paura di non arrivare a domani» – racconta Sabino Civillieri – «“Domani moriamo, quindi tutto quello che puoi fare devi farlo ora” ci diceva. Questo fu l'inizio» (Bologna, 2006a, pp. 178–179). Ma è e continua ad essere fondamentale che questo "gioco", massacrante ed esaltante, si faccia in gruppo: *training*, azioni fisiche ed esercizi vocali, variamente attinti, mescolati e ricreati, da Stanislavskij, Artaud, la Malina e la Bausch, Kantor, Grotowski, Barba fino a Vacis. Input e condensazione finale appartengono alla Dante, nel mezzo agiscono i contributi individuali e collettivi dei suoi attori-coautori, in alcuni dei quali si rispecchia o si ricerca; come in Manuela Lo Sicco che ha rappresentato una sorta di autoproiezione femminile,

da attrice-autrice a medium privilegiata di quella donna un po' pazza ma esperta che afferma: «In realtà, io non sono una regista vera» (Porcheddu, Bologna, 2006, p. 41).

La sua istanza drammaturgica e performativa è strutturalmente non-lineare, difficilmente sintetizzabile, non con-causale ma analogica. Già su questo piano, in *mPalermu*, si svolge il racconto paratattico d'una giornata particolare ed emblematica, dal "risveglio" d'una famiglia eterogenea e senza padre al "grande sonno" che l'arresta sulla soglia d'una tentata evasione (dalla casa, dalla Città, dall'Isola, dal boccascena trasparente ma frontale al pubblico); o la resa d'un episodio cruciale, in *Carnezzeria*, d'altra famiglia senza padre e senza madre, tre fratelli e una sorella sfantasiata e incinta, trasmigrati allo scopo di recitare per quest'ultima, in una scena-piazza, un grottesco matrimonio riparatore che servirà al suo abbandono e condurrà al suo suicidio "alla rovescia". In questo contesto la Lo Sicco, timida-aggressiva Rosalia in *mPalermu*, Nina vergine madre e puttana in *Carnezzeria*, si scompiglia i capelli, con un gesto da Erinni che prepara la sua Mammasantissima bestiale e gelida di *Cani di bancata*.

### 3. DEL FEMMINILE E DELLE MAFIE: IL CASO *CANI DI BANCATA*

In merito al discorso donna-teatro-mafie, parto dal titolo "editoriale" di un'intervista di Rodolfo Di Giammarco contemporanea al debutto di *Cani di bancata: Emma Dante: Io, siciliana vi dico che la Mafia è donna*. Titolo che fraintende clamorosamente il senso e la lettera stessa delle parole dell'autrice: «Premetto che sono siciliana, che vivo a Palermo, e che so distinguere l'atteggiamento mafioso (un bagaglio espressivo fatto di pregiudizi, sospetti e omertà) dalla mafia in quanto tale. Ma so anche che ogni atteggiamento favorisce l'attecchire di certi meccanismi. Basta un niente per essere infettati» (Di Giammarco, 2006). Quanto alla Mammasantissima al femminile spiega: «Perché la mafia s'incontra in un luogo chiamato 'casa santa', e una donna, una vaiassa [dal napoletano] sgraziata incarna idealmente la madre di tutti loro (lo strascico di lei sarà la tovaglia per un rito eucaristico collettivo, n. d. r.), li nutre, li

fa studiare, li fa infiltrare nella società applicando un'iconografia cattolica, di cui ho riprodotto [manipolandoli] dieci comandamenti funesti» (Ibidem). E in un'altra intervista dello stesso anno la Dante polemizza proprio con l'interpretazione che identifica donne e mafia: «Tutti dicono di sapere tutto sulla mafia e per questo *Cani di bancata* è urtante (...). Ma lo sapete che la donna è bandita dalle tavolate in cui si decidono le sorti di qualcuno? E che quindi mettere una donna a capo di una cosca è il simbolo di qualcos'altro?». E aggiunge: «è importante l'inserimento della figura femminile che muove i fili di queste pedine. Non è un boss, ma incarna la Mafia, altrimenti avrei rifatto il Padrino. Ma io volevo suscitare un sentimento di schifo, mentre chi non è stato affascinato dal personaggio di Marlon Brando?» (Polidoro, 2006).

Di rovesciamento in rovesciamento – che è poi la cifra stilistica della Dante – mettere una donna a capo d'un mondo mafioso implicante 'ndragheta e camorra, oltre a costituire un «avvenimento», ossia un «passaggio del limite» (Lotman, 1972, p. 271), una sorpresa all'epoca del debutto, da un lato trae linfa critica e vitale dalla tradizione e dal costume isolano, dall'altro, infrangendo un tabù, persegue lo scopo di rendere tanto più “schifosa” la simbolizzazione carnale della Mafia.

Dal punto di vista dell'intreccio dell'opera, il tessuto drammaturgico nella versione finale è composto da quattro sequenze (non scandite nello spettacolo ma nel testo poi pubblicato): “Prologo”, “Rito di affiliazione”, “Il rito del pane e del vino”, “La rivelazione”. «Più che raccontare una trama definita, inscena[no] una specie di lungo rito di iniziazione e di appartenenza, un inquietante cerimoniale di fedeltà e sottomissione», secondo Palazzi (2006); eppure anche altro... Il filo rosso – ma sarebbe meglio dire grigio (data la divisa che indossa) – è costituito dall'avventura di un estraneo, il capostazione Liborio Pagnino (Stefano Miglio) costretto ad assistere all'affiliazione d'un nuovo adepto, don Sasà detto lo Spagnuolo (Salvatore D'Onofrio), cui egli è debitore d'un posto di lavoro ottenuto con l'espedito d'una falsa invalidità. Gli occhiali inforcati lo fanno “non vedere”, perciò è responsabile dell'incidente letale occorso a un collega, ma coperto dall'omertà. Da parte sua Liborio deve tacere su quanto vedrà, e ripetere la formula del segno della croce così adattata: «Nel nome del padre, del figlio, della madre,

dello spirito santo, amen» (Dante, 2007a, p. 103)<sup>6</sup>. L'iniziazione di don Sasà mescola – come anticipato – segni rituali religiosi e propriamente mafiosi. Egli al principio è come morto, e quando resuscita dovrà affrontare due prove (il bacio e il pestaggio) cui lo sottopone Mamma-santissima/Lo Sicco, la creatura oscuramente vestita da maschio che, con movenze mimiche e gestuali cagnesche, si spoglierà svelando un abito femminile nero, per poi indossare un enorme – e abnorme – abito bianco da sposa. Infatti, dopo l'accoglimento del neofita, si rappresenta l'“ultima cena” d'una infernale e bestiale famiglia, schierata ai lati d'un desco al cui vertice, frontalmente, siederà Madre Mafia, con il lungo strascico come copritavolo. Il quadro si sommuove dal momento in cui la capobranco sacrale, dopo avere chiamato Liborio alla sua destra (perché è un “uomo perbene”), sconvolge l'intera scala gerarchica dei posti, scatenando rimostranze reciproche tra gli affiliati, che culminano in una grande zuffa. Ne resta vittima l'estraneo, sin dall'inizio a disagio, e infine violentemente pestato e costretto dagli accoliti dell'“onorata società” a confessare pubblicamente il proprio reato: a causa degli occhiali che gli oscurano la vista, il Cst ha fatto partire il treno mentre un ferroviere faceva controlli sotto il convoglio, cosicché la testa del malcapitato è stata tranciata di netto. Le relative azioni di bilanciato disordine rispondono non solo a una esattezza coreografica di straordinario impatto, ma anche a quel processo di “musicalizzazione” (secondo lo stilema dantiano del suono agito e non decorativo) che fa assumere a scene collettive forti e semanticamente brutali un effetto tragi-comico: quando scoppia il caos fra i malavitosi, gli attori corrono forsennatamente da un lato all'altro del palco, sputandosi addosso e spingendosi a vicenda, al ritmo dei *Jethro Tull*; mentre perseguitano Liborio fino al parossismo, accerchiandolo e lanciandone ripetutamente in aria il cappello (che simula la testa mozzata), il ritmo è scandito dalla musica di *All about me*, ad altissimo volume.

---

<sup>6</sup> La formula liturgica manipolata, *Leitmotiv* del dramma, tornerà nella versione originaria alla fine dello spettacolo, quando il senso della recita si legherà in modo blasfemo al disegno della sua finta sparizione concepito dalla Madre-Mafia.

Nell'epilogo la Madre Mafia, che fino a quel momento ha guidato e nutrito il clan con la ferocia e col sangue, spiega il suo nuovo piano, chiamando a raccolta i figli con i nomi e i ruoli che svolgono nella società parallela, così rivelandoli al pubblico. Lei cesserà di esistere e loro asseconderanno la sua finzione, trasformando in normalità la violenza; divenuta invisibile, garantisce la continuità dell'associazione criminale. Con l'ultimo travestimento di Mammasantissima, di nero velata, che passa di soppiatto dietro alla schiera degli attori e marchia la schiena di ciascuno con una sillaba fino a formare la frase "Io-ma-dre-vi-af-fi-do-l'Ita-li-a", si chiude la sua azione diretta; non senza avere provveduto all'impiccagione dell'estraneo, testimone da sopprimere.

Sappiamo che il titolo dell'opera riprende l'espressione palermitana con cui sono indicati i cani che racimolano avanzi e scarti insinuandosi sotto i banchi del mercato. In quei cani si metaforizzano i malavitosi: non a caso come animali si azzuffano, sotto gli occhi e la regia della Cagna madre dall'alto del suo scranno. Ma soprattutto la Lo Sicco è "cerbero" infernale: durante il «rito di affiliazione», rimane sul proscenio, a quattro zampe, ringhiando, spargendosi il rossetto sul viso e sbavando; durante il «rito del pane e del vino» divora il pasto e lo sputa sulla tovaglia. Lo Sicco/Mammasantissima accentua in questi passaggi le sue caratteristiche recitative, deformandole: la mimica «discreta» (Molinari, Ottolenghi, 1977, p. 108) diventa quasi fissa, una maschera dalla bocca storta, occhi spalancati, voce ancora più innaturale e gesti più aperti, aggressivi e possessivi, incombendo costantemente anche sullo spettatore<sup>7</sup>.

Eppure, la genesi della protagonista rimane visionaria, secondo la prospettiva dantiana: «Quello sguardo di Manuela che diventa lo sguardo di qualcun altro... Questo è il fantasma (...). Io, qualche volta, quando facevo l'attrice avevo sfiorato questa "trasformazione": ma l'ho scoperta nei miei attori» (Porcheddu, Bologna, 2006, p. 39). E, da parte

---

<sup>7</sup> Rispetto alla fase laboratoriale, il gruppo femminile delle «Menadi, le detentrici di crudeltà e ferocia, le portatrici di violenza» (Bologna, 2006b, p. 159), si concentra nella figura-simbolo di Mammasantissima e l'idea iniziale di uno sguardo straniero sulla comunità è conservata nel personaggio di Liborio Paglino. Cfr. anche Dalisi, 2007, pp. 108–109.

sua, anche la Lo Sicco per trasformarsi in Mammasantissima ricorre a un doppio sguardo; durante le prove ha guardato, dall'alto del trono dov'era stata apparentemente abbandonata, Emma «seduta per terra» a lavorare con i «cani»: quindi «io vedevo lei e loro ed ho studiato proprio (...) come guardava gli altri mentre facevano le azioni e come li doveva portare per farli muovere (...). Il corpo è nato da un'improvvisazione (...), la respirazione (...), la schifezza animale, la bava». Ma «l'anima» della capomafia «non deriva solo dal suo corpo (...) perché mammasantissima ha una testa e un corpo» (Galletti, 2009, p. 85). Un rispecchiamento, al femminile, angoscioso e perturbante.

Nonostante riprese e autocitazioni tematiche e stilistiche (vestizioni, svestizioni, scambio d'abiti e di generi, giochi di luci, suoni e soprattutto di corpi) lo spettacolo – come anticipato – si presenta anomalo rispetto ai precedenti, sotto diversi punti di vista. Già per il numero di attori coinvolti: prima non erano più di quattro o cinque; qui sono invece undici, compresa la Madre Mafia. I dieci figli di quella Madre terribile e prevaricante riempiono il palco, senza lasciare spazio a chi se ne vorrebbe allontanare; così come riempiono il nostro spazio vitale, senza che ce ne accorgiamo: ognuno di loro – scopriamo alla fine – occupa un ruolo sociale o politico o religioso importante nel paese. Anche il disegno scenico è nuovo, pur richiamando (per la stessa numerosità degli attori) un altro spettacolo anomalo, la prima *Medea* del 2004. La scena è essenziale ma complessa, basata su una struttura modulare praticabile e polisemica: nel primo quadro sedie dall'altissimo schienale funzionano come una specie di rastrelliera di Pupi, dietro la quale gli attori si vestono, incastonati, ma l'impalcatura potrebbe simulare anche l'ipotetico ponte di Messina (su cui alcuni camminano) o la facciata di una cattedrale; le stesse sedie diventeranno poi, degradando verso il boccascena, posti della tavolata e, successivamente, ali di un tribunale-parlamento.

Inoltre, qui la Dante non usa mezze misure: condanna assolutamente la Mafia, a partire dal titolo della pièce. Come già notato, gli attori/cani assumono spesso movenze zoomorfe, quando non marciano in “schiera” avanti/indietro senza sosta, sperimentando collettivamente, per la prima volta, quella camminata da “picciotto” che ne millanta la mascolinità (mani in tasca, bacino proteso, sorriso strafottente e cappel-

lo sul viso). Mascolinità inficiata qui – come in altri casi – dagli stessi cappelli colorati da donna<sup>8</sup>. Ad ogni modo, questo spettacolo è diverso proprio perché addita inequivocabilmente un colpevole; laddove invece, nei precedenti, perfino i personaggi più efferati (come i fratelli di *Carnezzeria*), non sono giudicati colpevoli del tutto, o perché inconsapevoli, o perché a loro volta vittime.

Da una parte, è inevitabile che dopo avere messo in scena il microcosmo della famiglia siciliana, racchiudendovi abusi, tensioni, regole, cerimonie, infrazioni “piuttosto estreme”, l’autrice abbia sentito il bisogno di affrontare il tema della macrofamiglia mafiosa in *Cani di bancata*, cercando di capire quali possano essere i meccanismi umani che hanno originato e alimentano il fenomeno. È un mondo che appartiene alle sue radici, essendo siciliana, non può non sottoporlo a indagine. Non è un caso, d’altronde, che per scrutare quel mondo si sia ispirata dal punto di vista letterario – oltre che a *Il Grande Inquisitore*, capitolo di *I fratelli Karamàzov* di Dostoevskij – ai romanzi di Sciascia, da *A ciascuno il suo* (1966) a *Todo modo* (1976), passando comunque per *Il contesto*, magari attraverso la visione di *Cadaveri eccellenti* (1976) di Francesco Rosi.

Leonardo Sciascia, mosso da passione lucida per la verità ambientale e di conseguenza ancora più consapevole di professare ed esercitare un’arte della responsabilità e della coscienza – dopo avere acutamente diagnosticato il “complesso di superiorità siciliano”, individuandone alcune cause storiche – a partire da *Il contesto* (1971) finisce quasi, paradossalmente, per ratificarlo nella pessimistica chiusura del romanzo:

Un paese immaginario [...]. E si può anche pensare all’Italia, si può anche pensare alla Sicilia [...]. Possono essere siciliani e italiani [...] gli accidenti, i dettagli; ma la sostanza (se c’è) vuole essere quella di un apologo sul potere nel mondo, sul potere che sempre più degrada nella impenetrabile for-

---

<sup>8</sup> Già in *mPalermu*, Giammarco/Civilleri si pavoneggia muovendo «ritmicamente le spalle ed il bacino, col petto in fuori come un picciotto» (Barsotti, 2009, p. 160). Patrizia Bologna cita a riguardo Mario Perniola, cogliendo una particolare carica espressiva in relazione all’abbigliamento: «Un cappello femminile usato su un corpo che cammina come se stesse scopando dà un’idea di maschio e femmina insieme, di eros ambivalente» (Bologna, 2006, p. 157).

ma di una concatenazione che approssimativamente possiamo dire mafiosa.  
(p. 122)

Se è vero che la realtà nazionale, e non solo quella, presenta incastri perturbanti con i giochi di Potere rilevati da Sciascia (“mafio poli”), l’angolazione della Dante ripropone nel suo *Cani di bancata* l’ottica siciliana, attraverso quella lente d’ingrandimento speciale che continua a focalizzare i mali dell’Isola, ma li dilata sino a farne una terrificante metafora del Mondo. Tuttavia, questo lavoro (molto discusso dalla critica) sembra mostrare una rivalsa radicale, mediante due provocatori “rovesciamenti”. Alla fine, lo spettatore è messo di fronte a una gigantesca cartografia dell’Italia spezzata e capovolta, dove la Sicilia invece che al fondo si trova in cima allo stivale; anziché essere un’appendice coloniale domina con il suo invisibile sistema di potere l’intero continente. Resta, nel rovesciamento di genere del ruolo di capo branco, un senso latente ma complesso d’ambiguità; non va frainteso (ha ragione l’artista) secondo una banale e maschilista prospettiva. Quel rovesciamento implica radici, il cui intreccio è e dev’essere difficile districare: affondano nell’*humus* atavica d’una terra socialmente, economicamente e politicamente dominata dal maschio, eppure familiarmente affidata alla guida sacrale della donna-Madre. Perciò la Mafia (con la camorra, la ’ndrangheta) è metaforizzata all’inizio in una “casa santa”, nel contesto d’una famiglia numerosa ma chiusa, in cui si entra ma da cui non si esce altro che con la morte.

Il nucleo è riconducibile, in dimensioni ridotte e più letterali, alla donna-Madre di *Vita mia* – nella quale rivive l’archetipo della Famiglia intesa nel senso d’una forma mentis siciliana, ma sul versante matriarcale, non su quello patriarcale – che, da sola, esercita un potere esclusivo e frustrante sui tre figli di cui teme l’uscita per eccesso di protezione. Qui, al contrario, la Madre che esercita il suo dominio sulla più ampia famiglia-Mafia non è connotata in alcun modo da preoccupazioni affettive, ma manifesta soltanto – e schifosamente – intenti legati al Potere, con la P maiuscola. Non solo, ma alla fine finge di scomparire, di non esserci – assecondando il *Leitmotiv* convenzionale che ne nega l’esistenza –, ordina anzi ai suoi figli di uscire nel “paese del mondo”, fingendo

essi stessi di non essere altro che quel che sembrano (imprenditori, banchieri, politici, giornalisti e alti prelati), così da infiltrarsi meglio, senza apparente violenza, e più proficuamente nella società e infettarla.

Lo scandalo di questo «crudo ed emblematico ritratto della Mafia di oggi, del cerimoniale e delle nuove strategie di un suo vertice» (Di Giammarco, 2006) non è nei contenuti, che secondo la Dante sono noti a tutti; bensì nella forma drammaturgica e spettacolare in cui quei contenuti precipitano brutalmente, perché la metaforizzazione del processo s'incarna in un corpo a corpo con lo spettatore, segnatamente nel finale. Man mano che gli attori/maschi ricevono la “marchiatura” posizionano la “maschera” sulla parte posteriore della testa, mostrano per qualche istante il volto contorto in un'esagerata risata, poi si voltano e, sfilandosi le mutande, si masturbano di fronte alla carta geografica, che intanto si è innalzata, facendo scendere un cappio e una zavorra. L'attrice/Madre lega le mani a Liborio, gli sfila gli occhiali e gli stringe la corda intorno al collo, slegando il contrappeso. Solo tre attori restano in piedi a formare la parola “ma-fi-a” e il buio cala sul testimone impiccato.

Un'ultima nota riguarda l'ambiguità stessa della metaforizzazione Mammasantissima-Mafia, riassumendo la serie di travestimenti osservati, che ne mettono in rilievo una ricorrente androginia (del resto si dice in gergo mafioso “il” mammasantissima). In principio la Lo Sicco è in completo nero da maschio, poi scioglie i capelli e li scuote, si muove come un'orribile cagna e scopre una veste nera da donna, finché non s'infilia il candido abito nunziale, e solo allora si pone al vertice della scala di sedie, mentre lo strascico diviene tovaglia per la mensa; infine si riveste e si vela di nero per scomparire, dopo avere scritto in rosso sulle schiene nude dei figli la formula del finto commiato (“Io-ma-dre-vi-affi-do-l'Ita-li-a”).

## BIBLIOGRAFIA

Barsotti, A. (2009). *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzeria, Vita mia*. Pisa: ETS.

- Barsotti, A. (2010). Emma attraversa lo specchio: postdrammatico VS drammatico. *Prove di Drammaturgia*, XVI/1, 26–32.
- Barsotti, A. (2011, June 11). La *Trilogia degli occhiali* di Emma Dante. Dal testo alla scena? *Drammaturgia.it*. Retrieved from <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=5025>.
- Barsotti, A. (2014). Dalla Sicilia al Nord Europa: la morte in scena al femminile e nel femminile [Emma Dante-Jan Fabre]. In R. Carpani, L. Peja & L. Aimo (Eds.), *Donne Personaggi e Interpreti. Studi per Annamaria Cascetta* (pp. 395–404). Milano: Vita e Pensiero.
- Barsotti, A. (2017a). *Odissea A/R* di Emma Dante. Riattivazione del mito in due movimenti. *Il Castello di Elsinore*, 76, 91–127.
- Barsotti, A. (2017b). Le sorelle Macaluso tra la vita e la morte nella tetralogia della famiglia siciliana. *Arabeschi*, luglio-dicembre, 10. Retrieved from <http://www.arabeschi.it/le-sorelle-macaluso-tra-la-vita-e-morte-nella-tetralogia-della-famiglia-siciliana/>.
- Bologna, P. (2006a). Uno spazio dove tutto è possibile. Intervista a Sabino Ci-villieri. In A. Porcheddu (Ed.), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante* (pp. 177–182). Civitella in Val di Chiana (Ar): Zona.
- Bologna, P. (2006b). Verso Purgatorio. In A. Porcheddu (Ed.), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante* (pp. 142–172). Civitella in Val di Chiana (Ar): Zona.
- Dalisi E. (2007). “Il teatro non si può capire, si deve fare”. Diario di viaggio verso Cani di bancata. *Hystrio*, XX/1, 108–109.
- Dalisi, L. (2009). *Messa in scena della mafia. Cani di bancata: il metodo ma-ietutico di Emma Dante*. Napoli: Dante & Descartes.
- Dante, E. (2007a). Cani di bancata. *Hystrio*, XX/1, 102–107.
- Dante, E. (2007b). *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana*. Roma: Fazi.
- Dante, E. (2014). *Le principesse di Emma*. Lavis (TN): Baldini & Castoldi.
- Di Giammarco, R. (2006, October 31). Emma Dante: Io, siciliana vi dico che la Mafia è donna. Intervista a Emma Dante. *la Repubblica*.
- Ficara, M., Pompei, F. (2007). La pratica che insegna ad amare. Intervista ad Emma Dante. In M. Ficara (Ed.), *Donne di teatro e culture della (r)esistenza, Percorsi dai dieci anni di “The Open Page”* (pp. 189–196). Roma: Editoria & Spettacolo.
- Galletti, E. (2009). Intervista a Manuela Lo Sicco. In *Eadem, La figura della donna nel teatro di Emma Dante: Manuela Lo Sicco* (Master’s thesis) (pp. 72–83). Pisa: Università di Pisa,

- Lotman, Ju. M. (1972) *La struttura del testo poetico*, a cura di e trad. di E. Bazzarelli. Milano: Mursia.
- Madrignani, C.A. (2007). *Effetto Sicilia. Genesis del romanzo moderno*. Macerata: Quodlibet.
- Mariani, L. (2016). Registe di teatro in Italia. Ce n'est qu'un début... *Culture Teatrali*, 25, 108–123.
- Meldolesi, C., & Guccini, G. (2003). Il teatro di Emma Dante. Appunti sulla ricerca di un metodo. Presentazione. *Prove di Drammaturgia*, 18, 21–22.
- Palazzi, R. (2006, December 3). La mafia senza coppole e gessati. *Il Sole 24 ore*.
- Polidoro, P. (2006, November 27). “Io, le donne e la mafia”. Emma Dante: a teatro “mammasantissima” è femmina. *Il Messaggero*.
- Porcheddu, A., & Bologna, P. (2006). La strada scomoda del teatro, Intervista a Emma Dante. In A. Porcheddu (Ed.), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante* (pp. 27–77). Civitella in Val di Chiana (Ar): Zona.
- Sciascia, L. (1971). *Il contesto. Una parodia*. Torino: Einaudi.

**Riassunto:** Il saggio riflette su Emma Dante, artista polivalente (capocomico e attrice-autrice di teatro, attrice e regista di cinema, regista di opere liriche), che costituisce un'eccezione nel panorama italiano in quanto donna di scena e donna di libro. La sua storia condensa esperienze e competenze diverse, apparentemente contrastanti (Accademia d'Arte drammatica a Roma, magistero di Vacis a Torino, laboratori con Cesare Ronconi) prima della fondazione del gruppo Sud Costa Occidentale a Palermo, nel 1999, con le sue successive trasformazioni fino ad oggi. Ne nasce un'anomala figura di “matriarca”, nel filone fecondo della nuova drammaturgia siciliana, che dalla terra d'origine trae succhi ma con i quali alimenta un teatro al tempo stesso collettivo e autoriale; drammatico (anzi tragicomico) e postdrammatico, di rispondenza europea, non senza suscitare polemiche e attacchi, essendo teatro scomodo e foriero di rischiose autoanalisi. L'esame del suo spettacolo *Cani di bancata* (2006) intende mettere in luce temi e stili connessi a un femminile che esula dal gender (in senso stretto) ma capace di farne la metafora di un mondo e di una diversità umana che, attraverso uno sguardo complice e dissacrante, ci coinvolge e ci turba.

**Parole chiave:** Emma Dante, teatro, *Cani di bancata*, Sicilia, mondo



Annalisa Piccirillo  
Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”  
annalisa.piccirillo@libero.it  
ORCID: 0000-0001-8381-9932

## **CORPO-GRAFIE DI DONNA: UN MATRI-ARCHIVIO DEL CORPO DANZANTE, PENSANTE, MIGRANTE**

### **FEMALE CORPO-GRAPHIES: A MATRI-ARCHIVE OF THE DANCING, THINKING, MIGRANT BODY**

**Abstract:** Ballet is the language that is most representative of dance culture in Italy, with its famous male librettists and choreographers, the archons of its knowledge. This academic tradition is closely connected to the aesthetic representation of the ethereal image of the female body – and the way she must be, without “weight”. By proposing a “matri-archival” methodology, this paper aims to interrogate the roles and the values that have been “choreographed” into the representation of women inside and beyond the Italian theatre-dance scene. The purpose is to discuss the choreographic experimentations where, instead, women dance and make dance themselves through their body-writing – here proposed as corpo-graphy.

I select, in the form of fragments, practices of art of the lives of women and pioneers of western Dance History in order to trace the principles of “repetition and destruction” – which are always at play in every archiving act (Derrida, 1996) – of a specific force and quality of movement: “gravity”. Conceptually and metaphorically, “gravity” is conceived here as both the “weight” of the body and of the choreographic “thinking” that supports it. Following this way of thinking, I recall fragments of dance, theatre-dance, and video-dance, briefly referring to the corporeal stories of women and archons who rewrote the representative memory of the ethereal body transmitted through ballet – women who embody, dance, and think the research of a political and poetical protest. I conclude with an example of female corpo-graphy that hosts, on and with a woman’s own corporeality, the experience of contemporary migration.

**Keywords:** matri-archive, body, dance, memory, Simona Lisi

Questo breve esercizio di scrittura intende lasciare traccia – senza alcuna pretesa di conclusione e finitezza – delle memorie frammentarie, visive e danzanti, presentate in occasione del convegno “Donne nel/ del teatro italiano. Nodi storici, pratiche d’arte e di vita” tenutosi a Cracovia (Università Jagellonica 16–17 novembre 2018), dove la riunione dell’intelligenza critica di donne, studiose e pensatrici hanno stimolato e allargato i miei orizzonti di studio e di interesse; a tutte loro sono grata per aver accolto la differenza e “l’alterità” – metodologica e teorica – del mio contributo.

La sfida costante del mio lavoro di ricerca è parlare di danza, «l’arte che svanisce nell’istante stesso in cui accade» (Franco, Nordera, 2010, p. 1), pertanto investigo il bisogno di memoria – scritturale, grafica, materica, e al contempo immateriale – dei corpi in movimento che esistono e agiscono nell’effimeralità delle molteplici forme espressive in cui la danza è manifesta. Tale sfida si associa all’impulso desiderante di osservare, archiviare e trasmettere le “storie” corporali delle donne, le loro pratiche d’arte, di vita e di pensiero sovversivo, tramandate attraverso la scrittura del corpo: la corpo-grafia. Ad introdurre, e ad incitare, il gesto di interpretazione critica che tenterò di compiere, è la voce corporea della drammaturga e pensatrice franco-algerina Hélène Cixous:

Bisogna che la donna scriva se stessa: che la donna scriva della donna e che avvicini le donne alla scrittura, da cui sono state allontanate con la stessa violenza con la quale sono state allontanate dal loro corpo; per gli stessi motivi, dalla stessa legge e con lo stesso scopo mortale. La donna deve mettersi nel testo – come nel mondo e nella storia – di sua iniziativa. (1976, p. 875)<sup>1</sup>

La madre della *écriture féminine*, nel famoso saggio *Il riso della Medusa* (1976), rilegge il testo freudiano decostruendone il mito (Freud, 1922), trasforma la terrificante e mostruosa Medusa in una figura sorridente e ribelle, in una danzatrice della vita capace di minare la cultura patriarcale – che esclude la donna dal testo e quindi dalla storia – at-

---

<sup>1</sup> Per i testi consultati in lingua inglese, a seguire si riportano le citazioni in lingua italiana di mia traduzione.

traverso la forza rinnovatrice della sua immaginifica, singolare-plurale grafia corporea o corpo-grafia<sup>2</sup>.

Nelle pagine che seguono, intendo, allora, presentare le modalità in cui la corpo-grafia si fa strumento di azione e di affermazione identitaria per la donna nel/del, e oltre, il contesto scenico italiano. L'esercizio di selezione, nella memoria occidentale della Storia della danza, è di tipo "matri-archivistico", ovvero sceglie di considerare la conservazione e la trasmissione del sapere, e delle tecniche corporee, secondo una prospettiva storiografica matrilineare: è la donna che si fa arconte, con il suo corpo "danzante" e "pensante", generatrice e custode di una nuova memoria performativa, poetica e politica.

Consulterò tre nodi storici, tre specifici percorsi coreografici della tradizione occidentale, allo scopo di rintracciare la "ripetizione" e la "distruzione" – dinamiche insite in ogni atto d'archiviazione (Derrida, 1996) – di una particolare forza e qualità di movimento: la "gravità". Ispirata dall'oscillazione metaforica, filosofica e performativa, tra peso e pensiero, iniziata dal filosofo Jean Luc Nancy (2009), la "gravità" è qui intesa concettualmente e metaforicamente come "peso" del corpo e, insieme, del "pensiero" coreografico femminile che lo sostiene.

Un peso del pensiero corporeo che è lieve o assente nelle danze delle "corporeità leggiadre" trasmesse nella memoria dal balletto ottocentesco, eppure rinegoziato nell'operazione di ri-scrittura compiuta, ad esempio, dalla corpo-grafia "altra" di Dada Masilo; la gravità come forza e forma di protesta compositiva è una qualità corporea riappropriata, prima dalle donne-pioniere della rivoluzione coreutica della danza moderna, e successivamente decostruita dalle corporeità anti-virtuose del postmoderno. La ricerca matri-lineare e contemporanea conduce, più specificamente, alla consultazione sul palcoscenico-schermo italiano,

---

<sup>2</sup> Scelgo di utilizzare il termine "corpo-grafia", anziché coreografia, per sottolineare la natura puramente generatrice e immaginifica della scrittura corporea, slegata da tecnicismi, canoni virtuosistici e determinazioni stilistiche che rimandano alla sperimentazione e all'organizzazione del movimento del corpo sulla scena. Le radici del mio studio inevitabilmente si legano alla critica letteraria, alle altrettanto proliferi forme di "scrittura" in movimento di donne, letterate e poetesse che scelgono la pagina, e il suo oltre, come spazio di manifestazione di pensiero e di azione corporea.

del “peso” coreografico trasmesso dal gesto “pensante” e “migrante” consultabile negli esempi grafici offerti da Simona Lisi e da Filomena Rusciano. Nel compiere questo breve esercizio archivistico – che non sfugge ai buchi, ai frammenti e ai rimossi della pulsione archivistica (Derrida, 1996) – registro le differenze e le prossimità delle soggettività femminili, e “Altre” da me, di cui brevemente scriverò. A tale scopo, la mia attività pensante si intreccerà all’intimità critica ereditata dal femminismo postcoloniale per cui non parlerò “per loro”, ma accanto “a loro” (Min-ha, 1992) per illustrare come la differenza femminile, di pratiche di arte e di vita, si sia incontrata, posizionata e rigenerata, nella creazione di un nuovo matri-archivio del corpo danzante, pensante e migrante.

## 1. UN MATRI-ARCHIVIO DANZANTE

Quali archivi possono essere immaginati per coreografare la contro-memoria dei corpi femminili? Quali dimore – grafiche, materiche, virtuali – per una trasmissione del sapere corporeo che rilancia nuovi modelli di pensiero cinestetico, politico e poetico, sul palcoscenico contemporaneo? Io scelgo di immaginare un matri-archivio, un dispositivo di archiviazione fondato dall’inventiva delle donne. La sua concettualizzazione immaginifica ha origine da un progetto di ricerca collettivo condotto dalla Research Unit M.A.M. di cui sono parte, e che ha investigato la questione dell’archivio nelle sue articolazioni teoriche, filosofiche e tecnologiche secondo una prospettiva contemporaneista, postcoloniale e di genere<sup>3</sup>. Lo studio teorico si è fatto operativo nella realizzazione di una

---

<sup>3</sup> Ricerca dal titolo “L’archivio della performance femminile in area Mediterranea. Prove Digitali”, condotta nell’a.a. 2013–2014 dalla Research Unit costituita dalla Dott.ssa Beatrice Ferrara, Dott.ssa Celeste Ianniciello, Dott.ssa Annalisa Piccirillo, coordinate dalla Prof.ssa Silvana Carotenuto, afferenti al Dipartimento di Scienze Umane e Sociali dell’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”. Regolamentato secondo le procedure di mobilità nell’ambito del programma Reti di Eccellenza, il progetto ha goduto della fonte di finanziamento P.O.R. Campania FSE 2007–2013, Asse IV, Capitale Umano. La piattaforma è stata realizzata e progettata in collaborazione con la società di sviluppo software Intuizioni Creative (referente Dott. Alessandro Ventura). Nella fase attuale importante è il contributo delle Dott.sse Manuela Esposito e Roberta Colavecchio.

piattaforma digitale dedicata alla conservazione e alla comunicazione delle estetiche e dei linguaggi della performance – arti visuali, arti plastiche, fotografia, graphics, danza, musica, land art, bio-arte – creati dalle artiste dell’area del Mediterraneo<sup>4</sup>.

Lo studio è partito dalla considerazione che l’unico l’archivio esistente nella tradizione occidentale, (l’archivio dell’Unico/Uno), è legato all’*arkē*, agli arconti, e all’architettura di un luogo fisso destinato alla consegna e alla selettività maschile e patrilineare di testi, segni, memorie, documenti e materiali, per la salvaguardia della memoria/dalla memoria dell’ordine, del potere e della tradizione. La domanda che origina il Matri-archivio del Mediterraneo risuona, allora, per differenza: cosa succederebbe se, diversamente dal “patri-archivio”, si istituisse un archivio dedicato alle donne, offerto a coloro le quali sono state – e restano – escluse dalla selettività e dalla trasmissione archivistica? Se si praticasse una trasmissione del sapere matrilineare? Se l’arconte si fa donna, “matriarca”, istituendo l’archivio di una conoscenza femminile, posta sulla soglia dell’accumulazione e, insieme, della disseminazione? Il Matri-archivio del Mediterraneo pone queste e molte altre “questioni”, immaginando quattro aree di archiviazione: *Matriarca*, *La Mer*, *Matrice*, *Mater-ia* dove depositare e conservare le tracce delle pratiche di vita e di arte di molte donne che, entro ed oltre le sponde del Mediterraneo, generano e disseminano nuove narrazioni corpo-grafiche (Carotenuto, Ianniciello, Piccirillo, 2017).

Il mio matri-archivio “danzante” è dedicato alle arconti del proprio movimento corporeo e al pensiero sovversivo, creativo e vitale che esse attivano: se l’archivio è “cominciamento” e “comando” (l’escursione terminologica proposta dal filosofo Jacques Derrida nel termine “archivio” rileva l’intersecazione di un principio e di un ordine: ovvero il «cominciamento (...), là dove le cose cominciano» e il «comando (...), là dove si esercita l’autorità e l’ordine sociale») (1996, p. 2), allora le donne “comandano” la scrittura del proprio sé, “cominciando” la de-costruzione del sapere patriarcale; se il matri-archivio è investigazione

---

<sup>4</sup> Cfr. [www.matriarchiviomediterraneo.org](http://www.matriarchiviomediterraneo.org).

e immaginazione, esse vi danzano le “fughe” oltre i canoni imposti dalla memoria nazionale e sovrana.

In questo veloce percorso di selezione della/nella memoria corporea femminile, la figura della donna muta e si afferma da “corpo leggiadro” a “corpo pensante”, a “corpo migrante”, pronta a rileggere con lucidità i binarismi patriarcali, fino a danzare le riflessioni sulle politiche dell’oggi e ad ospitare le differenze – di genere, di lingua e di esistenza – che s’incontrano o s’immaginano nel confronto con le storie della migrazione contemporanea.

## 2. LA RI-SCRITTURA DEL CORPO LEGGIADRO

Nella ricca compagine del patrimonio coreutico italiano ed europeo, «il linguaggio coreografico che più rappresenta la cultura della danza (...) è il balletto classico» (Pontremoli 2004, p. 4). Nei depositi della memoria nazionale di tale tradizione accademica, immediatamente emerge la costruzione dell’immagine danzante femminile nella sua figurazione leggiadra ed eterea; nelle parole dello storico e studioso Alessandro Pontremoli:

La donna [...] è una creatura fragile, passiva, soggetta a un universo maschile indifferenziato [...] etereo, sempre in equilibrio precario sulle punte, leggero, [...] il corpo femminile del balletto è lo schermo, il paravento di un pensiero ambivalente sul femminile romantico: da un lato la paura della donna fatale percepita come pericolo, dall’altro la condiscendenza paternalistica verso un oggetto di culto considerato incapace di reggersi autonomamente sulle proprie gambe. (2004, p. 4)

*La Sylphide*, *Giselle*, *il Lago dei Cigni*, sono alcune delle celebri opere di repertorio condiviso e incorporato; nelle trame fiabesche, i personaggi femminili s’incarnano in corporeità leggiadre, danzano gestualità aeree e incorporee, anime leggere, senza peso, che senza lasciar intravedere sforzo alcuno resistono alla forza della gravità.

La nuova direzione di studi in danza, di stampo femminista, ha portato alla luce le storie di figure di danzatrici dimenticate o sconosciute, eppure non è facile reperire le tracce memoriali prodotte da o per le

donne, poiché, come osserva Marina Nordera le fonti non sono «immuni dalla costruzione discorsiva frutto di una cultura maschile dominante» (2007, p. 209)<sup>5</sup>.

Nella logica del matri-archivio contemporaneo si colgono, tuttavia, delle faglie, delle immagini alternative che violano l'autorità del patri-archivio classico: il corpo leggiadro, non pesante, e solo apparentemente non pensante, re-agisce nelle molteplici ri-scritture dei repertori classici per ri-danzare, sulla scena contemporanea, l'affermazione di una donna "altra". Un esempio di corpo femminile, altra per nazionalità, stile e linguaggio, è Dada Masilo. Accolta con grande successo sulle scene italiane, e spesso ospite con i suoi dirompenti lavori al RomaEuropa Festival, la coreografa sudafricana ri-scrive, e ri-danza con energetica vitalità creativa, le storie fiabesche dei balletti romantici della tradizione bianca europea<sup>6</sup>. Dopo aver affrontato il tema dell'omosessualità nel *Lago dei Cigni* nel 2013, degli stupri e delle violenze sulle donne in *Carmen* nel 2015, nel 2017 Masilo fa rivivere l'eterna *Giselle* trovando pertinenti agganci con la cultura patriarcale persistente dentro ed oltre la sua terra natale. Ambientata non più nell'Alta Slesia nel Medioevo romantico, ma nelle campagne sudafricane evocate dal paesaggio campestre, e dai disegni a firma di William Kentridge, la coreografa dice: «Ho guardato la vicenda dalla parte della donna tradita, violentata, col cuore spezzato. Il perdono non avrebbe avuto nessun senso», e aggiunge: «Nel momento in cui l'anima di Giselle viene accettata fra gli spiriti vendicatori deve compiere un sacrificio iniziatico» (Trombetta, 2017). Così, Masilo, che nella ri-scrittura di *Giselle* si chiama Mbaly, cioè "fiore", incorpora

---

<sup>5</sup> Maria Taglioni e Carlotta Grisi sono le prime donne, tra le tante, che hanno raggiunto un notevole successo entro ed oltre l'Italia come danzatrici e interpreti di noti balletti, eppure pochissimi sanno che spesso contribuivano alla coreografia; questo rimosso nella memoria storica è dovuto al fatto che partiture e libretti erano un patrimonio gestito da un pensiero prettamente maschile. Da Noverre, Angiolini, Feuillet, ai celebri coreografi Petipa, all'impresario Djaghilev – solo per citarne alcuni – tutti arconti di un sapere coreutico che ha cominciato, comandato e archiviato il movimento del corpo femminile sulla scena, definendone ruoli, valori e canoni estetici (Adair, 1992; Nordera, 2007).

<sup>6</sup> Cfr. RomaEuropa Festival <https://romaeuropa.net>. *Swan Lake* (REF 2013); *Carmen* (REF 2014); *Giselle* (REF 2017).

il dolore del tradimento che conduce alla follia, e, infine, a una morte non elaborata che chiede vendetta. Nell'alterità corpo-grafica di Masilo s'incontrano, trascendendo ogni differenza, le memorie condivise di Giselle, Mbaly, e di molte altre donne esposte all'ingiustizia della morte precoce, prima ancora che le loro vite possano essere sbocciate.

Le villi, un corpus di donne vestite di rosso, di contro l'etero candore delle giovani vergini dei cosiddetti "atti bianchi", sono donne straziate dal dolore, furiose e passionali: vorticano irate, percuotono la terra, la pestano, ne fanno vibrare le viscere con il loro peso corporeo e identitario. La grafia che ne emerge è atletica e vigorosa, capace di consultare diverse ascendenze e memorie stilistiche, dalle forme dell'Afro, al moderno e al balletto, fino alle grammatiche del contemporaneo e della capoeira. La corpo-grafia che ora si trasmette alla memoria a-venire non è più quella della donna leggiadra e devota al sacrificio, ma della donna guerriera che afferma la propria volontà di vita e di resistenza.

### 3. LA PROTESTA DEL CORPO PE(N)SANTE

A cavallo tra fine Ottocento e inizio Novecento, tra Europa e Stati Uniti, le scritture corporee di Isadora Duncan, Loïe Fuller e Ruth St. Denis, cominciano a scardinare la figurazione del femminile etereo promosso dal balletto classico, e anticipano le successive sperimentazioni corpo-grafiche, tra le tante, di Martha Graham, Doris Humphrey e Mary Wigman. Sono loro le pioniere e fondatrici – le arconti – di un nuovo sapere corporeo che, nella trasversalità di tecniche e linguaggi, coincide con le emergenti lotte femministe di inizio secolo. Danzano e scrivono il proprio sé, cominciano e comandano le nuove storie del corpo femminile affrancato da secoli di condizionamenti e costrizioni, facendo del movimento coreografico e scenico non solo uno strumento di liberazione fisica ed estetica, ma anche di protesta politica e sociale.

Nella differenza stilistica, che contraddistingue il lavoro di queste donne-arconti, si rintraccia il comune intento di riscoperta e di riappropriazione della corporeità più originaria: il corpo danzante non deve resistere alle forze fisiche per raggiungere uno stato innaturale ed etereo, anzi, deve sfidare le stesse forze gravitazionali attraverso la caduta, la

transizione del corpo dalla dimensione verticale verso il suolo, per generare/riattivare, in tutte le possibilità e potenzialità, un altro linguaggio affettivo e pensante<sup>7</sup>. La studiosa Elizabeth Dempster afferma:

Nella danza moderna il corpo agisce in una relazione dinamica con la gravità [...]. Il corpo moderno, e la danza che lo plasma, sono un luogo di lotta dove conflitti sociali, psicologici, spaziali e ritmici si mettono in gioco e talvolta trovano la risoluzione. (1998, p. 224)

Nel matri-archivio immaginifico si procede per frammenti, tuttavia è impossibile non citare il “cominciamento” di una grafia improvvisata, rivoluzionaria e anti-virtuosa come quella rintracciabile nelle sperimentazioni performative delle donne-arconti del postmoderno (Adair, 1992; Burt, 1996). Il pensiero si fa gesto di azione e di protesta sociale e femminista, il corpo danzante pesa e pensa fino a irrompere oltre la scena teatrale, fino ad occupare gli spazi urbani e le facciate degli edifici. Camminare è danzare; in questo senso, celebre è il peso “sospeso” del corpo danzante coreografato da Trisha Brown, membro del gruppo avanguardistico del Judson Church di New York, in *Man walking down the side of a building* (1970).

In quest'epoca di mutamenti politici e culturali, di forti rivoluzioni sociali e di nuovi ibridismi estetici e culturali, l'Italia resta una fedele roccaforte del balletto accademico (Potremoli, 2004). I lavori dei corpi pensanti delle donne e coreografe vedranno riconosciuto professionalismo in Italia con l'arrivo della danza d'espressione, generatrice del Teatro-Danza, e la cui massima interprete si fa l'illustre Pina Bausch. Una svolta decisiva che aprirà le porte della danza contemporanea viene data, oltretutto, da Carolyn Carlson quando, nel 1980, forma la compagnia di Teatro e Danza alla Fenice di Venezia, avviando la non catalogabile, per varietà e differenza di protesta, “danza d'autore” (Ibidem).

---

<sup>7</sup> È facilmente rintracciabile, nella memoria collettiva, l'uso del peso corporeo che sosteneva il training coreografico di “contrazione e rilascio” tramandato nella tecnica “eretica” di Martha Graham o la transizione del corpo tra perdita di gravità, la caduta, il contatto con il suolo, cercato e investigato da Doris Humphrey (Dempster, 1998).

Nel tempo-spazio della memoria trasmessa e incorporata, il corpo danzante s'amplifica sulla scena performativa, è teso all'ascolto, pronto a cogliere i più fini messaggi che provengono sia dai moti interni che dagli accadimenti esterni. Il peso dell'eredità del pensiero e del gesto di protesta di queste donne si trasmette, tra le tante, a Simona Lisi. Danzatrice, attrice, coreografa, autrice, ricercatrice indipendente di estetica della danza, ha studiato in Italia, Belgio ed Inghilterra incontrando nel suo percorso maestre come Carolyn Carlson e Anne Therese De Keersmaeker. Svolge attività didattica insegnando teoria e tecnica della danza contemporanea e movimento somatico. Il desiderio di comunicare, di condividere, di creare una comunità consapevole dell'esperienza estetica della danza, anche in relazione alle arti performative in movimento, la conduce alla direzione artistica dei festival "A piedi nudi nel parco" (con Maria Grazia Sarandrea, Napoli) e "Cinematica" (festival di immagine e movimento, Ancona)<sup>8</sup>.

La laurea in Filosofia con Giorgio Agamben, unita alla sua carriera di coreografa, spingono Lisi alla costante articolazione tra danza e pensiero, un'investigazione del corpo primario che più recentemente si è definita nella tecnica corporea chiamata *Embody Philosophy*: una tecnica somatica, che lavora sull'incorporazione di principi filosofici ovvero una prassi, una teoria che viene incorporata, messa in atto, realizzata. Bisogna «creare un ponte tra la filosofia e la danza», secondo Simona Lisi, «e non semplicemente riflettere sulla danza, cominciando dal corpo come generatore di somiglianze immateriali, come ultimo archivio della facoltà mimetica» (2018, p. 11). L'incorporazione di un concetto, di un'idea, di un pensiero ha origine, in primo luogo da un impulso e da un'azione corporea, spiega la coreografa:

Prima di aver potuto pensare una cosa dobbiamo averla esperita come esperienza fondante della nostra corporeità, in senso ontogenetico e filogenetico. "Incorporare" un concetto o meglio trovare quel concetto come già parte integrante della nostra struttura fisica e di movimento primario, costituisce

---

<sup>8</sup> Per i progetti curati e diretti da Simona Lisi, in collaborazione con altri enti e soggetti, vedi la prolifera attività dell'associazione Ventottozerosei: <http://www.ventottozerosei.it>

un'esperienza molto importante e toccante [...]. La filosofia, fatta oggetto di una praxis, viene quindi sperimentata e assimilata usando la propria corporeità, attraverso il pensiero, il movimento somatico, il tocco e l'immaginazione guidata. Ad esempio, parlando del concetto di limite sarà necessario soffermarsi sulla pelle, attraverso esercizi di somatizzazione e in relazione anche fisica con l'altro. Solo così, probabilmente, il limite può essere sperimentato e compreso nella sua radicale fondatezza. (Eadem, 2017)

Nel matri-archivio immaginifico, il pensiero coreografico di Lisi si traduce in movimento di riflessione critica su ciò che il corpo danzante esperisce e sul palcoscenico trasmette, nella forza, nella "tensione", che è propria della danza stessa:

La danza costituisce un grande archivio di tensioni che hanno attraversato le sorti della storia dell'uomo con momenti di alterna libertà di espressione; proprio a questa parola, *tensione*, si fa risalire una delle possibili radici etimologiche della parola danza, dal sanscrito *tan*, che significa tendere, allungare. (Eadem, 1999, p. 122)

Il corpo pensante di Simona Lisi si dona in una grafia poetica e politica, creata per il sé con l'altro da sé; la sua danza, difatti, non resta nell'astrazione nel pensiero percettivo, essa si amplifica nello spazio che la circonda, assorbe e incorpora il peso del pensare e dell'agire contemporaneo con tutta la sua complessa gravità politica e culturale. Nella coreografia *F-Freedom* – allitterazione fonetica e concettuale: F di *female* (donna), F di *freedom* (libertà) – scritta e composta nel 2010, all'apice del regime mediatico berlusconiano in cui il corpo delle donne era iconicamente mercificato e offeso (Zanardo, 2010), Lisi sente il bisogno di riflettere sulle tensioni dell'Italia, un paese dove la libertà è messa costantemente a repentaglio da una serie di azioni politiche e demagogiche che minano la dignità dell'individuo e la sua libertà di espressione<sup>9</sup>. «Cos'è la libertà? Fino a dove ci si può spingere in nome della libertà individuale? Quanto invece ci limita la libertà eccessiva

---

<sup>9</sup> *F-Freedom*, di e con Simona Lisi, prod. Teatro Stabile delle Marche, 2010.

degli altri? Quando un popolo si può fregiare del titolo di popolo delle libertà?»<sup>10</sup>.

In risposta coreografica alle sue domande, Lisi scrive un paesaggio drammaturgico della nostra Italia, fatta di bandiere sbandierate al vento, di circhi mediatici di dubbia natura, di una classe politica folcloristica e folclorica che colora di risa e vergogna il paese. La sua è una danza fatta di stacchetti, pantomime: un corpo dall'andatura dondolante, dai movimenti sciolti e un po' slegati – la svogliatezza, l'indifferenza, la noia di un'identità nazionale che non re-agisce, non pensa – snoda questo balletto di protesta politica. La riflessione del pensiero sulla gravità dei tempi contemporanei si trasmuta in una corpo-grafia satirica e derisoria sullo sfacelo che copre tutto come coltre “pesante”, pesante come una bandiera di un patriottismo vacuo. La protesta corporea di Lisi si trasmette all'oggi e non s'archivia, essa resta in attesa che altre danze, altri pensieri, continuino a produrre nuove forme e memorie di “libertà femminile”.

#### 4. L'OSPITALITÀ DEL CORPO MIGRANTE

La danza e il pensiero femminile della/nella gravità, si rinnova nell'evoluzione tecnica e cinetica, fa i conti con il peso dell'esistenza contemporanea e migrante, con la sottrazione del peso, e al contempo con il bisogno di radicarsi in nuovi spazi performativi, di trasmissione e di memoria condivisa. Per concludere questo esercizio matrici-archivistico consulto l'opera di Filomena Rusciano. Coreografa e danzatrice residente a Napoli, con un ricco profilo di esperienze professionali acquisite in ambito internazionale, Rusciano sceglie di far migrare, e quindi archiviare, la sua corpo-grafia nel movimento lieve e disseminante del video.

Sulla piattaforma M.A.M., nella sezione dedicata a *La Mer* (allitterazione sonora di “mare” e “madre” a richiamo simbolico della vita, della cura e dell'ospitalità che questi due corpi evocano) si deposita il lavoro di video-danza *Liquid Path* del 2013. Queste le parole con cui Rusciano

---

<sup>10</sup> Dalla sinossi dello spettacolo *F-Freedom* (2010).

attiva il pensiero migrante della sua corpo-grafia: «Ho indossato l'abito del coraggio, la speranza della migrante che per mare galleggia inquieta come un messaggio stipato in una bottiglia che si allontana su traiettorie incerte»<sup>11</sup>. Rusciano accoglie lo sguardo dell'Altra, quello della migrante, il messaggio stipato nella bottiglia è un atto di ospitalità che il suo corpo compie attraverso il "dono" della danza. La poeticità di questo lavoro immerge e sollecita lo sguardo attraverso la sovrapposizione di "percorsi" visivi, poiché l'immagine sfocata, la corporeità che si avvicina, si allontana e si deforma entro ed oltre lo schermo-bottiglia richiama l'opacità della memoria contemporanea: l'impossibilità di riconoscere le urgenze e le narrazioni che continuano ad essere in-archiviabili, quelle pratiche d'arte e di vita custodite nelle molteplici storie dei corpi migranti, e dei corpi senza nome dispersi nella necropoli del Mediterraneo. In merito a questa scelta compositiva Rusciano dice:

L'utilizzo della bottiglia è cruciale, posta tra me e la camera, rende un'immagine molto incerta, e di qui l'incertezza del migrante che si mette in viaggio, un viaggio pieno di speranze, pieno di sogni, ma non si sa cosa l'attende sull'altra sponda. Quindi il mio corpo, attraverso la bottiglia, lascia percepire le emozioni, le speranze in esse custodite, in attesa di qualcuno che le colga dall'altra parte – proprio come accade oggi sulle sponde del Mediterraneo. (Piccirillo, Rusciano, 2017, p. 80)

Altri pensieri emergono quando la corporalità danzante trasmigra nella fluidità immaginifica dell'acquarello. Qui, anche la differenza sessuale sembra sottrarsi; la rapidità leggera degli acquarelli, gli abbozzi e i profili indefiniti dei suoi gesti leggiadri, ci invitano a consultare un altro archivio. È qui che si gioca tutto il senso della danza, e della sua impenetrabilità. Rusciano fa gravitare colei/colui che osserva nella sospensione del senso, e nei rinvii che la danza poeticamente dissemina oltre il femminile e oltre ogni genere. Sulle sponde del Mediterraneo, questo corpo migrante coreografa empaticamente la sua realtà più vici-

---

<sup>11</sup> Sinossi dell'opera: *Liquid Path*; realizzazione, scenografia, performance: Filomena Rusciano; fotografia: Gennaro Sorrentino; illustrazione, animazione stop motion: Rinedda; musica e suono: Paolo Barone, 2013.

na e sensibile, localizzandola e ospitandola lì dove la sua danza è stata scritta e pensata.

Nel gioco dei richiami e delle assonanze del matri-archivio danzante, Rusciano sembra coreografare, consultare, richiamare, infine, la memoria corporea di Hélène Cixous quando, nell'esperienza della sua stessa scrittura, il corpo scrivente si annuncia all'Altra, all'accoglienza di nuove corporeità: «Sono io, Io, con l'Altra/o, l'Altra/o in me, è un genere che va nell'Altro, una lingua che tocca e va verso l'Altra/o» (1994, p. 14).

L'esercizio matri-archivistico qui brevemente compiuto si conclude sulle sponde del Mediterraneo. Da questo spazio di conflitto e, al contempo, di storica bellezza e creatività culturale e identitaria, si vogliono continuare a far danzare le corpo-grafie di donna; da questo teatro liquido si continuano a interrogare e a registrare le memorie interconnesse e condivise delle storie che animano le loro pratiche d'arte e di vita; da qui, si vuole rivendicare il pensiero e l'agire della "differenza", per cercare nuove modalità di trasmissione e comprensione – per nuovi corpi e nuovi archivi a venire.

## BIBLIOGRAFIA

- Adair, C. (1992). *Women and dance, sylphs and sirens*. London: Palgrave Macmillan.
- Burt, R. (2006). *Judson Dance Theatre, performative traces*. London–New York: Routledge.
- Carotenuto, S., Ianniciello, C., & Piccirillo, A. (Eds.). (2017). *Matri-archivio del Mediterraneo. Grafie e Materie*. Napoli: Unior Press.
- Chen, N.N. (1992). "Speaking Nearby". A conversation with Trinh T. Minh-ha. *Visual Anthropology Review*, 8/1, 82–91.
- Cixous, H. (1976). "The Laugh of the Medusa". *Signs*, 1/4, 875–893.
- Cixous, H. (1990). *The Body and the Text*. New York: St. Martin's Press.
- Dempster, E. (1998). Women Writing the Body: Let's watch a little how she dances. In A. Carter (Ed.), *The Routledge Dance Studies Reader* (pp. 223–229). London–New York: Routledge.

- Derrida, J. (1996). *Mal d'archivio, un'impressione freudiana*. Napoli: Filema edizioni.
- Franco, S., & Nordera, M. (Eds.). (2007). *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*. Torino: Utet.
- Franco, S., & Nordera, M. (Eds.). (2010). *Ricordanze. Memorie in movimento e coreografie della storia*. Torino: Utet.
- Freud, S. (1922). La testa di Medusa. In *Idem, Opere*, Torino: Boringhieri.
- Lisi, S. (1999). Il linguaggio della danza, la danza del linguaggio. In C. Muscelli (Ed.), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna* (pp. 121–133). Genova: Costa & Nolan.
- Lisi, S. (2017). *Embody Philosophy*. Programma di lezioni. Retrieved from <http://simonalisi.idra.it>.
- Lisi, S. (2018). Danza e pensiero: una nuova prospettiva. *Ágalma*, 35, 80–90.
- Nancy, J.L. (2009). *Il peso del pensiero, L'approssimarsi*. Milano–Udine: Mimesis.
- Piccirillo, A., & Rusciano, F. (2017). Danzare/Archiviare. La memoria delle corporalità liquide. In S. Carotenuto, C. Ianniciello & A. Piccirillo (Eds.), *Matri-archivio del Mediterraneo. Grafie e Materie* (pp. 77–88). Napoli: Unior Press.
- Pontremoli, A. (2004). *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*. Bari: Laterza.
- Pontremoli, A. (2002). *Storia della danza, dal Medioevo ai giorni nostri*. Firenze: Le Lettere.
- Trombetta, S. (2008, September 26). Dada Masilo, follie d'amore a ritmo di afrosamba. *L'Espresso*. Retrieved from <http://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2017/09/04/news/dada-masilo-follie-d-amore-a-ritmo-di-afrosamba-1.309059>.
- Zanardo, L. (2010). *Il corpo delle donne*. Milano: Feltrinelli.

**Riassunto:** Il linguaggio che per la maggiore rappresenta la cultura della danza in Italia, con i suoi celebri librettisti e coreografi, i custodi della sua memoria, è il balletto classico. A questa tradizione accademica è strettamente connessa la rappresentazione estetica del corpo femminile, e del suo dover essere, etereo, senza “peso”. Questo intervento vuole interrogare, attraverso una metodologia “matri-archivistica”, la memoria dei ruoli che hanno “coreografato”, e quindi costruito, la rappresentazione del femminile entro e oltre la scena del teatro-danza italiano; l'intento è quello di discutere le sperimentazioni coreografiche in cui è, invece, la donna che danza e fa danzare se stessa attraverso la propria scrittura corporea – qui proposta come corpo-grafia.

Consultando e selezionando le pratiche di arte e di vita di donne e pioniere della Storia della danza, occidentale, rintraccio la “ripetizione” e la “distruzione” – dinamiche insite in ogni atto

d'archiviazione (Derrida, 1996) – di una particolare forza e qualità di movimento: la “gravità”, qui intesa, concettualmente e metaforicamente, come “peso” del corpo e, insieme, del “pensiero” coreografico femminile che lo sostiene. Su tale traccia di ricerca si ripercorrono, con una metodologia di richiami e frammenti di danza, teatro-danza e video-danza, le storie corporali di donne-arconti che ri-scrivono la memoria rappresentativa del corpo leggiadro trasmesso dalla tradizione del balletto classico, donne che incorporano, danzano e pensano la propria protesta politica e poetica, fino a ospitare sul, e con, la propria corporalità l'esperienza della migrazione contemporanea.

**Parole chiave:** matri-archivio, corpo, danza, memoria, Simona Lisi

# *Recensioni*

---



Jadwiga Miszalska  
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie  
jadwiga.miszalska@uj.edu.pl  
ORCID: 0000-0001-7122-9396

## SOCIETÀ LETTERARIA DELLE DONNE TRA ITALIA E POLONIA

Anita Kłós (2018). *Apologia kobiecego ducha. Sibilla Aleramo i jej związki z polską kulturą literacką pierwszej połowy XX wieku*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, pp. 292.

È ormai da quasi cinque decenni, cioè da quando apparve la riedizione di *Una donna* (1973), che l'opera di Sibilla Aleramo, spesso definita come la prima femminista italiana, suscita l'interesse di studiosi e soprattutto studiose italiane. Alcuni anni fa, infatti, un gruppo di ricercatrici della "Sapienza" diretto dalla prof.ssa Marina Zancan aveva ideato un progetto di recupero per la storia e la critica letteraria italiane, dedicato alla produzione di donne scrittrici spesso sottovalutate o addirittura dimenticate. Il progetto doveva avere una solida base documentaria offerta dagli archivi personali delle scrittrici. Uno degli archivi che era risultato una miniera di informazioni preziose, non solo sulla vita della sua protagonista, ma anche sugli ambienti letterari italiani coevi, è quello di Sibilla Aleramo, ora custodito nella sede della Fondazione Gramsci di Roma. Nel 1988 è stato pubblicato il volume *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale* curato da Annarita Buttafuoco e Marina Zancan che ha dato avvio a ulteriori studi dedicati alla scrittrice. Sibilla

Aleramo, secondo Marina Zancan caso “esemplare” della scrittura femminile, è divenuta oggetto di studi anche fuori d’Italia, apprezzata tra l’altro da Sharon Wood, autrice della monografia sulla scrittura delle donne in Italia, *Italian Women’s Writing 1860–1994* (1995).

Anita Kłos, italianista, docente dell’Università di Lublino, da alcuni anni studia la problematica delle relazioni culturali e letterarie tra Italia e Polonia con uno sguardo particolarmente attento all’attività delle donne: da una parte la presenza delle scrittrici italiane in Polonia, dall’altra il ruolo delle donne, traduttrici e letterate polacche nella diffusione della letteratura italiana. Nel corso delle ricerche concernenti le traduzioni ha scoperto la versione polacca di *Una donna*, pubblicata nel 1909 su una prestigiosa rivista polacca di opinione e di cultura, “Prawda” (La verità). Così è cominciata la sua avventura con Sibilla, un po’ da detective. Le giornate passate all’archivio della Fondazione Gramsci hanno infatti portato alla luce documenti finora sconosciuti riguardanti i contatti dell’Aleramo con ambienti letterari polacchi nei primi decenni del Novecento. Il frutto di queste ricerche è il libro che stiamo presentando e il cui titolo allude al titolo del saggio della protagonista del libro, *Apologia dello Spirito Femminile* pubblicato su “Il Marzocco” nel 1911 (Aleramo, 1911). Il libro di Anita Kłos copre l’arco di una quarantina di anni ed è un tentativo di ricostruire i numerosi contatti che la scrittrice ebbe con diversi rappresentanti della vita letteraria polacca a partire dal primo decennio del Novecento. Infatti questi contatti si svolgono in due tappe: prima della II guerra mondiale quando l’Aleramo è tradotta in Polonia e quando lei stessa traduce una pièce di Zofia Nałkowska, e dopo la guerra con la sua presenza al Congresso Mondiale per la Pace svoltosi a Breslavia nel 1948 da cui scaturiscono conoscenze con letterati polacchi di sinistra.

Il quadro, estremamente complesso, offerto nel libro della Kłos, ricostruisce alcune reti di amicizie e relazioni intercorse tra la scrittrice italiana ed esponenti della cultura polacca. Studiando le traduzioni che costituiscono il punto di partenza, la studiosa, conformemente alle odierne tendenze vigenti nei Translation Studies, va oltre il testo. Le interessa ciò che si svolge intorno ad esso, diversi condizionamenti e circostanze, pressioni politiche, economiche, ovvero quello che fa parte della so-

ciologia della scrittura e infine la “microstoria” dell’autore/traduttore ricostruibile in base ai documenti personali spesso molto intimi. D’altra parte, trattandosi della scrittura delle donne, l’autrice non perde di vista quello che nei loro testi e nella loro lingua costituisce la testimonianza dello “spirito femminile”.

Sibilla Aleramo non è molto conosciuta in Polonia, neanche nelle cerchie degli italianisti: raramente nominata dai compendi di storia della letteratura italiana, ricordata spesso per la sua relazione con Dino Campana, appare come un caso letterario solo in poche pubblicazioni più recenti. Per cui il libro della Kłos si apre giustamente con un capitolo introduttivo che presenta al lettore polacco la figura della scrittrice. Non è facile presentare in poche pagine l’opera di un personaggio così complesso come l’Aleramo, l’autrice tuttavia ci riesce benissimo, delineando nella sua “biografia intellettuale” i punti cardine e le linee di sviluppo della produzione letteraria, basandosi sui suoi appunti personali ritrovati tra le carte dell’archivio: il che permette di assumere una particolare prospettiva, come se la scrittrice stessa raccontasse la propria vita e la ricerca della propria identità letteraria e umana.

La parte biografica prepara quello che costituisce il fulcro del lavoro. Le due parti successive presentano l’Aleramo in duplice veste: come autrice tradotta e come traduttrice. La prima ha come tema la traduzione polacca di *Una donna*. Nel Fondo Aleramo si è conservata la corrispondenza della scrittrice con la traduttrice Soava Gallone, che ha costituito il punto di partenza per la ricostruzione delle vicende polacche del libro. Anita Kłos grazie alla minuziosa ricerca delle informazioni riguardanti le protagoniste di questa storia, condotta in diversi archivi e sulla stampa riesce a fornire un quadro alquanto completo delle relazioni tra le due donne. Innanzitutto scopre l’identità della traduttrice che risulta un personaggio non meno affascinante della scrittrice italiana. Soava (Stanisława) Gallone era un’ebrea polacca, nata in una benestante famiglia di industriali e intellettuali. Grazie alla madre, medica laureatasi a Sorbonne, anche Soava ha ricevuto una buona istruzione. Studiò a Parigi, medicina, filologia o arti teatrali. Nel 1907 la donna già sposata per la prima volta arrivò in Italia dove a Sorrento conobbe il suo secondo marito, il regista Carmine Gallone. Questa storia romantica cambiò la

sua vita. Oltre a continuare i suoi interessi legati alla letteratura, divenne in poco tempo una delle più famose dive del cinema muto, collaborando in seguito con suo marito nell'ambito dell'industria cinematografica. Soava e Sibilla frequentavano negli anni 1907–1908 gli stessi ambienti artistici a Sorrento e a Roma, ma non si conoscevano di persona, quando Soava avanzò la proposta di tradurre *Una donna*, la cui lettura le era stata suggerita dal marito. Angelo Flavio Guidi, scrittore, amico della Gallone e dell'Aleramo, in una lettera del marzo 1908 indirizzata a Sibilla raccomandava Soava come traduttrice, sottolineando le sue ampie competenze letterarie e le conoscenze negli ambienti editoriali di Varsavia. Infatti Soava nei primi anni del suo soggiorno italiano era incline alla carriera giornalistica. Così comincia anche la sua corrispondenza con la scrittrice in cui racconta delle sue, non ancora grandi, esperienze (come ammette lei stessa) traduttive. Infatti a quei tempi la Gallone intraprende diverse traduzioni dall'italiano in polacco e dal polacco in italiano, ma non tutte portate a buon fine. Tra queste il proposito di tradurre *Una donna* risulta senz'altro il progetto più ambizioso. Il lavoro sulla traduzione interrotto dalla malattia della traduttrice si conclude finalmente nell'agosto del 1909. La Gallone, approfittando dei suoi contatti varsaviani, cercava una casa editrice propensa a pubblicare il lavoro; in fin dei conti il romanzo esce – con una certa insoddisfazione dell'autrice – a puntate su una rivista. Non si può dire però che questa fosse una sconfitta. Infatti il settimanale “Prawda” era uno dei più prestigiosi periodici polacchi. Di orientamento liberal-socialista e progressista, pubblicava solo opere in conformità con la propria linea ideologica e di un certo livello artistico. In più, non volendo attirare i lettori con metodi di marketing troppo facili, puntava su testi brevi e la concessione accordata per il romanzo dell'Aleramo, ci dice molto. Non soddisfacente dal punto di vista economico né per l'autrice né per la traduttrice, la pubblicazione della *Kobieta* (Aleramo, 1909, 1910), preceduta da un suo caloroso ritratto preparato dalla traduttrice, fu un evento importante e ad oggi l'unica traduzione polacca della scrittrice.

Avendo presentato le circostanze della nascita della versione polacca del romanzo, Anita Kłos si sofferma sull'analisi della traduzione. *Una donna* per molti versi è un'opera eccezionale; costituisce una prima

tappa nella ricerca della lingua femminile liberata da matrici maschili, una lingua che costituisce il perno dell'identità della Donna Nuova. La studiosa identifica le tracce di una liricità tutta femminile soprattutto a livello sintattico e ritmico, ottenuta tramite ripetizioni, giochi fonici e un uso coraggioso dell'interpunzione. La minuziosa analisi proposta da Anita Kłos ci presenta il testo della Gallone come una traduzione "decente", esteticamente soddisfacente, ma che in realtà non riesce a riprodurre "lo spirito" dell'originale. Con procedimenti razionalizzanti – secondo la terminologia di Antoine Berman – (1999) a livello di sintassi e interpunzione, con numerose concretizzazioni, con diversa segmentazione del testo, la traduzione perde quello che costituisce per molti versi il perno e il valore di *Una donna*: la presentazione dell'anima femminile con i suoi moti e passioni tradotti in lingua. *Kobieta* della Gallone si manifesta soprattutto come un testo autobiografico in cui la cosa più importante è la storia raccontata e in cui – come osserva la studiosa – vengono cancellate le tracce della femminilità. Questa interpretazione tuttavia non differiva molto dalla lettura che del romanzo proposero "eminenti critici" italiani richiamati dalla Gallone nella nota sull'autrice. Inoltre Anita Kłos annota a ragione che sarebbe ingiusto dare tutta la colpa dei cambiamenti solo alla traduttrice. Non sappiamo infatti se semplificazioni e tagli effettuati non fossero dovuti all'intervento della redazione. Infatti, pubblicando un romanzo su un periodico, si doveva sempre adattarlo alla poetica del testo "a puntate", secondo la quale ogni pezzo doveva costituire un'entità in un certo senso conclusa e di una lunghezza prestabilita.

A questo punto l'autrice del libro si domanda in che misura il romanzo dell'Aleramo si iscriva nella realtà polacca di allora. Per capirlo bisogna vedere la situazione della donna e dei movimenti femministi nelle due società. Benché la situazione giuridica della donna polacca e italiana non differisse, diversa era la loro situazione sociale dovuta alle differenze culturali e storiche delle due nazioni. La donna polacca, come osserva anche la Gallone, godeva di una maggiore libertà nella vita di ogni giorno, il problema dell'emancipazione, tuttavia occupava le menti femminili in ambedue i paesi. La stessa Gallone può essere annoverata tra le femministe polacche e la Kłos cerca di definire quale tipo di fem-

minismo rappresentino le due letterate. A questo serve anche una breve, ma densa, presentazione del femminismo polacco di cui facevano parte le attiviste per l'emancipazione, le suffragiste, ma anche numerose giornaliste e scrittrici. Nella presentazione che precede la pubblicazione di *Kobieta* sulla "Prawda", il libro è confrontato con il romanzo, allora fresco di stampa, *Dzieje grzechu* (Storia del peccato) di Stefan Żeromski, storia di una donna tradita, diventata prostituta e infanticida, raccontata dalla prospettiva della protagonista. La Gallone deve aver notato certi parallelismi tra i due testi, e toccata profondamente dal romanzo polacco, intraprese la sua traduzione in italiano, probabilmente mai portata a compimento; in seguito nel 1918 interpretò la parte della protagonista Eva nel film tratto dal romanzo, girato da suo marito. Di questi parallelismi, differenze, punti comuni tra femminismo sociale e letterario nei due paesi, che qui non possono essere sviluppati, scrive in modo interessantissimo Anita Kłos, constatando infine che mancano tracce di una reale ricezione polacca del romanzo aleramiano. Alla sua attenzione tuttavia non sfugge un particolare importante. Il romanzo fu letto da Zofia Nałkowska, valida scrittrice polacca impegnata nei dibattiti femministi, che ne scrive all'Aleramo in una lettera del 1930. Nałkowska è solidale con Sibilla nella convinzione che nella lotta per la Donna Nuova, sia importante rivendicare il diritto per una "vita completa" anche in senso erotico, il cui raggiungimento è bloccato secondo la scrittrice italiana dall'egoismo maschile e secondo la polacca dalla natura stessa della donna, riluttante ad assumere una piena responsabilità di sé. Le relazioni tra Zofia Nałkowska e Sibilla Aleramo costituiscono l'argomento della terza parte del libro.

Frugando tra le carte del Fondo Aleramo la studiosa polacca ha scoperto che le relazioni con Soava Gallone, la quale ebbe incontri con Sibilla fino agli anni trenta, non esauriscono i contatti della scrittrice con la Polonia. Infatti Nałkowska è un'altra letterata con cui Sibilla entra in relazioni epistolari. Ma la storia comincia grazie alla giornalista, scrittrice e traduttrice Emilia Szenwic con cui l'Aleramo strinse una duratura relazione di amicizia. Emilia Szenwic, moglie di un rinomato avvocato di Varsavia e professore di diritto, vivace letterata e giornalista possedeva fin dal 1927 una residenza estiva a Positano, chiamata "Stella

Romana”. La villa, menzionata dalla Aleramo nel romanzo *Il frustino* e nella poesia *Positano*, presto divenne luogo di ritrovo di numerosi intellettuali, letterati e artisti, immigrati russi e tedeschi, villeggianti polacchi e ovviamente anche italiani. Qui spesso d'estate soleva riposare anche l'Aleramo. La Szenwic si dimostrò una grande ammiratrice della sua scrittura e conoscitrice della cultura italiana, pubblicando sulle più prestigiose riviste polacche articoli sulle tematiche italiane. Dopo la morte del marito avvenuta nel 1936 la scrittrice vendette l'appartamento varsaviano trasferendosi in Italia, dove rimase fino alla morte non tornando più in patria. Nelle dense pagine del libro della Kłos ritroveremo la fitta rete dei contatti della Szenwic e l'elenco dei suoi lavori: traduzioni, articoli, ma la ricerca nell'archivio porta alla luce una cosa molto più preziosa: la storia della amicizia, delle relazioni umane, che si sono create tra la proprietaria della villa e i suoi ospiti, tra i quali la protagonista del libro occupò un posto privilegiato. Dalle lettere veniamo a sapere che la Szenwic aveva in mente alcuni progetti editoriali. Cercava senza successo editori e traduttori polacchi per i testi dell'Aleramo che ammirava tanto. Malgrado i tentativi di far interessare alla produzione aleramiana importanti esponenti della vita letteraria polacca: Zofia Nałkowska, Zuzanna Rabska, Julia Dickstein-Wieleżyńska, *Kobieta* rimarrà l'unico testo tradotto in polacco. Il merito della Szenwic è tuttavia l'introduzione del nome dell'Aleramo nella coscienza letteraria polacca. Oltre ai suoi articoli, negli anni trenta apparvero alcuni testi di altri critici polacchi dedicati la scrittrice.

La mediazione della Szenwic tuttavia non era a senso unico. Nel 1930 cominciano le trattative – in cui lei ha un ruolo attivo – per la traduzione del dramma *Dom kobiet* di Zofia Nałkowska, la cui messa in scena aveva incontrato il plauso del pubblico polacco. Il libro presenta ampiamente le circostanze della nascita del dramma e le svariate reazioni della critica polacca, dall'entusiasmo fino alle stroncature misogine, nonché le possibili linee di interpretazione del testo. La traduzione del dramma stesa dall'Aleramo risulta forse il più prezioso ritrovamento fatto dalla Kłos nell'archivio della Fondazione Gramsci: il testo, infatti, non era noto agli studiosi. La storia del testo, rimasto in forma manoscritta, rimane oscura fino agli anni del dopoguerra. Come risulta dalle carte

dell'archivio, l'Aleramo tentò di far portare la pièce sul palcoscenico, rivolgendosi a rinomati registi, senza però un esito positivo. Solo nel 2018, quasi novant'anni dopo la prima stesura, il libro ha visto la luce, curato e munito di un'ampia introduzione da Anita Kłos, nella collana "Parole diverse", dedicata alla scrittura delle donne (Zofia Nałkowska, *La casa delle donne*, Pacini Editore 2018).

Non conoscendo il polacco, la scrittrice nel suo lavoro approfittò dalla traduzione filologica di una certa Maria Poznańska, nonché dalla traduzione francese di Thérèse Koerner. Anita Kłos analizza il testo da due punti di vista. Cerca di contestualizzarlo nell'ambito della produzione aleramiana, innanzitutto nel contesto della sua scrittura teatrale per cui non prescindendo dagli aspetti ideologici e da una certa comunanza delle anime (interessante la trama della pièce con protagoniste solo donne, fortemente condizionate dalla "assente presenza" dei maschi), si sofferma anche su quelli prettamente estetici. D'altra parte – considerando i lavori traduttivi di Sibilla – studia il testo in quanto traduzione, tanto più complessa perché indiretta e al tempo stesso interlinguistica e intralinguistica. Le due versioni di cui dispone Aleramo hanno un carattere completamente diverso, se non opposto. La traduzione della Poznańska ha un carattere "letterario" ed è decisamente una traduzione straniante che conserva le tracce della cultura della fonte. Quella della Koerner, preparata appositamente per la scena, è attenta alla performatività del linguaggio ed elimina i tratti culturali specifici mirando alla domesticazione. La traduttrice francese rinuncia anche a molti dettagli, peculiarità degli oggetti, tracce degli idioletti dei personaggi che contribuiscono alla loro caratteristica e creano una specie di polifonismo, badando invece solo alle informazioni che spingono l'azione avanti. Aleramo, secondo la Kłos, si situa in una posizione di mezzo, prendendo come base la versione della Koerner, depurata da elementi culturali e richiami al culto cattolico, ma completandola con alcuni frammenti della Poznańska, che considera stilisticamente riusciti e interessanti dal punto di vista letterario. Confrontando *La casa delle donne* con altre traduzioni eseguite dall'Aleramo, la Kłos ci offre un primo intervento sull'Aleramo-traduttrice, finora trascurata dalla critica.

Anita Kłos ci propone un libro affascinante, in quanto sa unire nel volume un solido lavoro scientifico con il racconto delle storie personali, intime delle protagoniste della cultura italiana e polacca, dando al testo una vivacità da reportage. Il discorso è costruito su una ben salda base metodologica, con il richiamo di una ricchissima bibliografia teorica che rimanda a studi traduttologici, letterari e culturali. Un frammento di storia delle relazioni letterarie italo-polacche viene raccontato prendendo come punto di partenza dei fili di amicizie e contatti interpersonali in modo tale che questa storia assume il volto di persone concrete, donne scrittrici, per poi passare all'ampio contesto della cultura polacca, italiana e addirittura europea, il tutto reso possibile grazie a un paziente lavoro archeologico negli archivi e a minuziose ricerche bibliografiche. Il libro di Anita Kłos è una vera miniera di informazioni concernenti l'attività delle donne intellettuali, italiane e polacche nell'arco di una quarantina di anni. Oltre ai nomi delle due protagoniste – Aleramo e Nałkowska – si tratta di donne in parte o completamente dimenticate, la cui presenza attiva in diversi campi della cultura può meravigliare. L'autrice tratteggia un quadro di una società di donne, appartenenti a culture diverse, ma legate da fili di comprensione nella loro lotta per la parità dei diritti. Il punto centrale di queste considerazioni è il tema della traduzione come creatrice di culture: traduzione, che spesso in modo stereotipato, ma avente la sua conferma nella prassi, viene associata all'attività delle donne. Per concludere questa – per necessità non esauriente presentazione – mi resta da aggiungere che la lettura del libro di Anita Kłos è un vero piacere, anche per la bellezza e precisione del linguaggio in cui è scritto.

#### BIBLIOGRAFIA

- Aleramo, S. (1911). Apologia dello Spirito Femminile. *Il Marzocco*. n. 15, 4.  
Aleramo, S. (1909, 1910) Kobieta. Trad. S. Gallone. *Prawda* n. 35, 37–41, 43, 45–46, 48–49; 1–23.  
Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris: Éditions du Seuil.

- Buttafuoco, A., Zancan, M. (a cura di). (1988). *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*. Milano: Feltrinelli.
- Wood, S. (1995). *Italian Women's Writing 1860–1994*. London: The Athlon Press.
- Nalkowska, Z. (2018). *La casa delle donne*. Trad. S. Aleramo. Pisa: Pacini Editore.

## NOTE SUGLI AUTORI

**Ewa Bal** – professore associato con abilitazione statale nella Cattedra di Performance Studies dell’Università Jagellonica di Cracovia (Polonia). Negli anni 2004–2008 docente di lingua e cultura polacca all’Università “Orientale” di Napoli. Membro dell’European Association for Studies of Theatre and Performance e dell’International Federation for Studies of Theatre. Laureata in discipline dello spettacolo all’Università “Sapienza” di Roma e all’Università Jagellonica. I suoi maggiori interessi scientifici sono la mobilità culturale del teatro e della performance, il teatro dialettale, gli studi sul genere e de-coloniali. Ha pubblicato due monografie: *Corpo nella drammaturgia. Il teatro di Pier Paolo Pasolini e i suoi continuatori* (Kraków, 2007), *Località e mobilità culturale del teatro. Sulle tracce di Arlecchino e Pulcinella* (Kraków, 2017, in uscita in inglese), ha curato due volumi: *Performance, performativo, performer Definizioni ed analisi critiche* (2013), *Performance studies. Territori* (2017). È curatrice della collana editoriale *Nuove prospettive di performance studies* della casa editrice dell’Università Jagellonica. Ha tradotto in polacco opere teatrali di Pier Paolo Pasolini, Emma Dante, Davide Enia, Annibale Ruccello, Enzo Moscato, Fausto Paravidino e molti altri. Ha tradotto in italiano e curato un’antologia della nuova drammaturgia polacca *Polonia-New Generation* (Napoli, 2007).

**Anna Barsotti** già ordinario di Discipline dello Spettacolo presso l’Università di Pisa, dove ha presieduto il corso di laurea magistrale Storia e forme delle Arti visive, dello Spettacolo e dei Nuovi media, insegna Storia del Teatro e dello Spettacolo e Drammaturgia e Spettacolo. I suoi interessi scientifici si orientano dalla drammaturgia alla messinscena, all’attore, alle lingue teatrali (con particolare riferimento

ai rapporti lingua-dialetto). Fra le sue pubblicazioni, *Giacosa e Verga drammaturgo* (Premio Idi-Saint Vincent “Silvio d’Amico” 1974), *Rosso di San Secondo* (1978), *Il teatro dei “Maggi” in Toscana* (1983), *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre* (1990). Dopo *Eduardo drammaturgo* (1988, Premio Nazionale di critica “Luigi Russo”), ha curato la nuova edizione della *Cantata dei giorni dispari* (1995) e della *Cantata dei giorni pari* (1998) e pubblicato *Eduardo* (2003), per Einaudi, poi *Eduardo De Filippo o della comunicazione difficile* (2018). Ha indagato le relazioni fra tragico e comico da fine Settecento ad oggi: *Alfieri e la scena* (2001); *Eduardo, Fo e l’attore-autore del Novecento* (2007); *La lingua teatrale di Emma Dante* (2009); *Il teatro di Toni Servillo* (2016). Dirige e con-dirige per ETS (Pisa) le collane: “Narrare la scena”, “Il canone teatrale europeo”, “Percorsi critici fra mondo del teatro e teatro del mondo”.

**Paola Besutti**, musicologa e pianista, è professore ordinario di *Storia della musica e musicologia* e Presidente del Corso di Laurea in Discipline delle arti della musica e dello spettacolo (DAMS) all’Università di Teramo; è inoltre membro del collegio di dottorato in *Musica e spettacolo* all’Università di Roma “La Sapienza”. Già direttore della *Rivista Italiana di Musicologia*, è attualmente membro del comitato scientifico delle riviste *Studi musicali* e *Civiltà mantovana*. È socio ordinario e Presidente della Classe di lettere dell’Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere ed Arti (Mantova). Al lavoro di ricerca affianca una selezionata attività di promozione musicale, tra l’altro come direttore artistico di “I concerti dell’Accademia” nella stessa Accademia Virgiliana.

**Annamaria Corea** ha conseguito il Dottorato di Ricerca alla Sapienza Università di Roma, dove ha anche insegnato Ricerche di storia della danza e svolto attività come Assegnista. Fra i suoi ambiti di ricerca privilegiati vi sono il balletto narrativo nel XX secolo, soprattutto di area inglese, tema centrale della sua monografia (*Raccontar danzando. Forme del balletto inglese nel Novecento*, Roma 2017); la danza a Roma fra gli anni cinquanta e settanta del Novecento, fra cui ricordiamo i saggi apparsi in «Biblioteca Teatrale»: *Sperimentazioni coreografiche e nuovi*

*mondi sonori nella Roma degli anni '70* (2013) e *Le inedite stagioni della danza al Teatro Club di Anne d'Arbeloff e Gerardo Guerrieri* (2018); il ballo pantomimo in Italia fra '700 e '800, su cui sta portando avanti il progetto di ricerca *Il ballo "shakespeariano" in Italia fra Sette e Ottocento. Forme e modelli di un genere teatrale attraverso i libretti e altre fonti (1784–1838)*. Primi risultati in questo ambito sono i saggi apparsi in miscellanee: *Il ballo pantomimo, precursore dei soggetti shakespeariani in Italia fra Sette e Ottocento* (Lim 2017) e *L'esordio del Moro. Otello sui palcoscenici italiani del primo Ottocento* (Aracne 2017). È membro del Comitato di redazione e Redattrice di «Biblioteca Teatrale» e di «SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo». Ha collaborato al *Dizionario Biografico degli Italiani Treccani*. Ha studiato danza classica e tip-tap.

**Jolanta Dygul**, docente presso la Cattedra di Filologia italiana dell'Università di Varsavia, autrice della monografia *Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego* (2012), curatrice della prima edizione polacca della commedia *Teatr komediowy* di Carlo Goldoni (2011), *Mandragora* di Niccolò Machiavelli (2017) e *Historia Calandra* del Bibbiena (2018). È anche autrice di articoli sulla ricezione della letteratura italiana in Polonia, nonché di articoli dedicati alla drammaturgia italiana, pubblicati su volumi e riviste specializzati. I suoi principali ambiti di ricerca riguardano la drammaturgia italiana dal Cinque al Settecento, il metateatro e la figura dell'attore.

**Maia Giacobbe Borelli**, ricercatrice del Progetto ORMETE, Dottore di ricerca in discipline dello spettacolo e studi sociali, in cotutela tra la Sapienza di Roma e Paris7, collabora con la rivista *Alfabeto2* e ha fatto parte del Centro Teatro Ateneo, Sapienza Università di Roma, progetto europeo ECLAP, European Digital Content for Performing Arts. Specialista dell'ultimo Artaud e studiosa degli usi del corpo nel campo della performance, ha pubblicato, con Nicola Savarese, *Te@tri nella Rete, arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Carocci, Roma 2004. Firma inoltre varie curatele, fra le quali: *TeatroNatura, il teatro nel paesaggio di Sista Bramini*, Editoria & Spettacolo, 2015; *Ar-*

*taud Variazioni, Per un dialogo franco-italiano*, con Lorraine Dumenil, Biblioteca Teatrale, vol. 109–110, pp. 328, Bulzoni, Roma 2015; *OUT OF ORDER. Quel che resta del corpo nello spettacolo contemporaneo*, Bulzoni Editore, Roma 2012. I suoi saggi sono pubblicati, oltre che in italiano, in lingua inglese, francese e cinese.

**Anita Kłos** insegna Letteratura italiana presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze all'Università Marie Curie Skłodowska di Lublino. È autrice di una monografia sulla fortuna polacca di Giuseppe Ungaretti (*Pogrzebana poezja. O recepcji twórczości Giuseppe Ungarettiego w Polsce*, Kraków 2009) e studi dedicati alla ricezione traduttiva e critica in Polonia delle opere di Ada Negri, Salvatore Quasimodo, Elsa Morante e Italo Calvino. Di recente pubblicazione è il suo libro dedicato ai contatti di Aleramo con esponenti della cultura letteraria polacca del primo Novecento (*Apologia kobiecego ducha. Sibilla Aleramo i jej związki z polską kulturą literacką pierwszej połowy XX wieku*, Lublin 2018). Per la casa editrice Pacini ha curato *La casa delle donne*, traduzione inedita di *Dom kobiet* di Zofia Nałkowska eseguita da Sibilla Aleramo (Pisa 2018).

**Tatiana Korneeva** è ricercatrice presso la Freie Universität Berlin, dove insegna storia del teatro e letterature comparate. Inoltre, è titolare dell'assegno di ricerca SPIN presso l'università Ca' Foscari di Venezia. Campi privilegiati della sua indagine sono la storia dello spettacolo dal Rinascimento al diciottesimo secolo e la fortuna del teatro italiano in Europa centrale e in Russia. Su questi argomenti ha pubblicato numerosi saggi in riviste internazionali e ha curato i volumi collettanei: *Dramatic Experience: Poetics of Drama and the Public Sphere(s) in Early Modern Europe and Beyond*, Leiden 2016 e *Le voci arcane. Palcoscenici del potere nel teatro e nell'opera*, Roma 2018. È autrice di *The Dramaturgy of the Spectator: Italian Theatre and the Public Sphere (1600–1800)*, Toronto 2019.

**Antonia Liberto**, dottoranda in Storia dello Spettacolo all'Università degli Studi di Firenze, si è laureata presso lo stesso istituto con una tesi dedicata all'edizione critica e traduzione della *Vaiasseide*, poema

eroicomico seicentesco di Giulio Cesare Cortese, del quale ha messo in risalto gli aspetti teatrali. Ha continuato gli studi come borsista della Fondazione G. De Vito, con una ricerca sull'iconografia della zingara nel '600 in ambito napoletano, in corso di stampa presso la rivista *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna*. Scrive di teatro per Binario di Scambio\_Compagnia teatrale universitaria, per alcuni siti e blog di settore ed è redattrice dell'*online magazine* Drammaturgia.

**Bernadette Majorana** è professore associato di Discipline dello spettacolo all'Università di Bergamo. Ha insegnato all'Università Cattolica e all'Università Bocconi e ha compiuto varie esperienze didattiche e di ricerca anche in Francia. Nella prospettiva metodologica della relazione fra teatro e storia, si occupa di forme della rappresentazione e vita religiosa in età moderna e prevalentemente del rapporto fra attori e spettatori, di oratoria e predicazione missionaria, di pratiche teatrali e spettacolari legate alla santità. Per l'800 e il '900 si è occupata di teatro popolare, in particolare dell'Opera dei pupi siciliana.

**Laura Mariani**, docente di Storia dell'attore presso l'università di Bologna, ha scritto *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento* (il Mulino 1997, Cue press 2016), *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere* (Le Lettere 2005), *Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe* (Titivillus 2012, trad. in inglese da T. Simpson), «*Quelle dei pupi erano belle storie*». *Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio* (Liguori 2014), *L'America di Elio De Capitani. Interpretare Roy Cohn, Richard Nixon, Willy Loman, Mr Berlusconi* (Cue Press 2016). Ha contribuito a *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna* di Claudio Meldolesi (Titivillus 2010); e ha curato con Mirella Schino e Ferdinando Taviani *Pensare l'attore*, raccolta di saggi di C. Meldolesi (Bulzoni 2013). È una delle fondatrici della Società Italiana delle Storiche e dell'Associazione Orlando, che gestisce il Centro delle donne di Bologna. Per *Quelle dell'idea. Storie di detenute politiche 1927–1948* (De Donato 1982) ha ricevuto il Premio nazionale vittime e martiri di Sant'Anna di Stazzema.

**Teresa Megale** è professoressa associata in Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Firenze. La Commedia dell'Arte, la storia degli attori, la drammaturgia tra Seicento e Novecento sono i campi privilegiati delle sue ricerche, fondate sullo scavo archivistico e sull'approccio storico-documentario. Tra le sue pubblicazioni si segnalano i volumi: *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575–1656)* (Bulzoni, Roma 2017); *Mirandolina e le sue interpreti. Attrici italiane per 'La locandiera' di Goldoni* (Bulzoni, Roma 2008); *Paolo Poli, l'attore lieve* (Bergamo 2009), l'edizione critica insieme con S. Mamone de *La locandiera* (Marsilio, Venezia 2007) per le *Opere nazionali* di Carlo Goldoni; l'edizione critica del trattato seicentesco di Bernardino Ricci, *Il Tedeschino. Difesa dell'arte del cavalier del piacere* (Le Lettere, Firenze 1995); il *Teatro* di M. Santanelli (Bulzoni, Roma 2005), dei copioni radiofonici di L. Poli (*L'attrice e la radio*, Bulzoni, Roma 2010). Nel 2007 ha fondato la Compagnia Teatrale Universitaria 'Binario di scambio', che tuttora dirige.

**Jadwiga Miszalska** è professore ordinario di letteratura italiana e direttore della Cattedra di Italiano dell'Università Jagellonica di Cracovia. I suoi interessi scientifici riguardano la letteratura italiana del Medioevo e del Barocco, le relazioni culturali e letterarie italo-polacche nel corso dei secoli, la traduzione letteraria, la letteratura delle donne e la figura della donna in quanto mediatore di culture. Ha pubblicato in collaborazione una bibliografia delle traduzioni polacche di letteratura italiana, dagli inizi ai tempi presenti. È anche autrice di 9 monografie tra cui le più recenti sono *I manoscritti italiani della collezione berlinese conservati nella Biblioteca Jagellonica di Cracovia (sec. XVII–XIX)* (2012), e *Tragicznych igrzysk pieśń uczy nas cnoty. Przekłady z języka włoskiego jako źródło polskiej dramaturgii poważnej do końca XVIII wieku* (2013); *Z ziemi włoskiej do Polski. Przekłady z literatury włoskiej w Polsce do końca XVIII wieku* (2015).

**Elisa Novi Chavarria** è professore ordinario di Storia Moderna presso l'Università degli studi del Molise. Presso il medesimo Ateneo ricopre l'incarico di Consigliera del Rettore alle Pari Opportunità. I suoi inte-

ressi di studio e di ricerca vertono essenzialmente sulla storia sociale e delle istituzioni politiche ed ecclesiastiche nell'Europa della prima età moderna sui cui temi ha pubblicato monografie e diversi saggi su riviste e volumi collettanei. Alla storia di genere e delle donne, in particolare, ha dedicato tra gli altri i seguenti lavori: *Monache e gentildonne. Un labile confine. Poteri politici e identità religiose nei monasteri napoletani. Secoli XVI–XVII* (Milano 2001); *L'educazione delle donne tra Contro-riforma e riforme*, in «Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche», XIV (2007), *The Space of Women*, in T. Astarita (Ed.), *A Companion to Early Modern Naples* (Leiden–Boston 2013) e il libro *Sacro pubblico e privato. Donne nei secoli XV–XVIII* (Napoli 2009). Da ultimo ha curato due numeri monografici della rivista «Dimensioni e problemi della ricerca storica», dedicati rispettivamente a *Ecclesiastici al servizio del Re tra Italia e Spagna* (2, 2015) e a *Religiosi nelle milizie del Re. Italia-Spagna secoli XVI–XIX* (1, 2018).

**Annalisa Piccirillo** è Dottoressa di ricerca in “Studi Culturali e Postcoloniali del Mondo Anglofono” (Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”). Assegnista di Ricerca in L-LIN/ 10, e co-responsabile del *Centro Studi Postcoloniali e di Genere* (UNIOR). Nel W/S del 2016 è stata Guest Professor presso il TFM Institute della Goethe University di Francoforte; a. acad. 2017–18 Docente a contratto in “Storia della Danza” (UNISA). Nei suoi scritti si occupa di analisi coreografica interculturale, prediligendo gli studi di genere e un approccio decostruttivo. Cura la piattaforma digitale *M.A.M. Matriarchivio del Mediterraneo*, dedicata all'archiviazione di opere performative di artiste del Mediterraneo.

**Marzia Pieri** insegna discipline dello Spettacolo presso il Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali dell'Università di Siena. È former Fellow dell'Harvard University Center for Italian Renaissance Studies; si occupa di storia del teatro dal medio evo all'età contemporanea, e di filologia dei testi drammaturgici.

**Francesca Simoncini** è docente associata per le Discipline dello spettacolo presso il Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo (SAGAS) dell'Università degli Studi di Firenze. È presidente del Corso di Laurea in Progettazione e Gestione di Eventi e Imprese dell'Arte e dello Spettacolo (Pro.Ge.AS) e coordinatrice e caporedattrice del progetto Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), diretto da Siro Ferrone. Fa parte del Comitato direttivo della rivista «Drammaturgia» e del Collegio docenti del Dottorato di ricerca in Storia delle arti e dello spettacolo dell'Università di Firenze. Ha pubblicato saggi sullo spettacolo mediceo, sulla Commedia dell'Arte, sul teatro italiano del secondo Ottocento e le monografie *'Rosmersholm' di Ibsen per Eleonora Duse* (ETS, 2005) e *Eleonora Duse Capocomico* (Le Lettere, 2011).

**Susanne Winter** insegna letteratura francese e italiana presso il Dipartimento di filologia romanza all'Università di Salisburgo. Ha svolto attività di ricerca in Francia nel contesto del suo dottorato di ricerca sulla poesia di Jean Cocteau, ha insegnato all'Università di Monaco (Baviera) e dal 2000 al 2005 è stata direttrice del Centro tedesco di studi veneziani a Venezia.

Oltre alla poesia francese del primo Novecento, si occupa del rapporto tra letteratura e arti, di estetica e della poetica degli anni 20 e 30 del Novecento e soprattutto del teatro italiano del Settecento. Ha pubblicato un libro sulle fiabe teatrali di Carlo Gozzi (*Realtà illusoria e illusione vera*, 2009) e organizzato convegni sul teatro veneziano settecentesco. Recentemente ha rivolto il suo interesse anche al teatro italiano e francofono contemporaneo.

**Michela Zaccaria** è dottore di ricerca in Storia dello Spettacolo presso l'Università di Firenze e insegna materie letterarie nella scuola superiore. Ha pubblicato saggi sul teatro italiano fra Sette e Novecento e la monografia dedicata alle attrici Elena Balletti Riccoboni e Jeanne Benozzi Balletti *Primedonne. Flaminia e Silvia dalla Commedia dell'Arte a Marivaux* (Bulzoni, Roma 2019). Collabora con *l'Archivio Multimediale dell'Attore Italiano* e con la rivista *Drammaturgia*. Al lavoro di ricerca ha affiancato l'impegno teatrale come regista, autrice e traduttrice.

## **PEER REVIEW – PROCEDURA DI VALUTAZIONE**

1. Ogni contributo è sottoposto alla valutazione di due revisori anonimi.
2. Tutti gli autori che inviano proposte alla Rivista si dichiarano pienamente responsabili per l'autenticità e l'originalità della loro opera, conformemente alle norme del diritto d'autore e ad altre norme affini attualmente vigenti.
3. Se la valutazione preliminare è favorevole, il Collegio Redazionale nomina due esperti revisori esterni, provenienti da università polacche o straniere, che hanno sede di afferenza diversa da quella dell'autore del testo.
4. Le recensioni seguono la procedura "double-blind review process".
5. I recensori dei singoli testi rimangono anonimi.
6. I valutatori devono fornire un giudizio di valore con cui la proposta viene accettata o respinta. Tra i criteri di valutazione ci sono: pertinenza al contenuto della rivista, originalità/innovatività, correttezza dell'impostazione metodologica, significatività della base bibliografica, valenza scientifica e rigore del testo.
7. L'esito di valutazione viene redatto per iscritto in forma di questionario che indica in maniera univoca la valutazione favorevole o sfavorevole alla pubblicazione con eventuali modifiche suggerite.
8. Gli autori cui siano chieste modifiche nel testo dovranno rispondere ai suggerimenti entro un termine stabilito.
9. Il Direttore Responsabile formula il giudizio definitivo.

## INFORMAZIONI PER GLI AUTORI

L'autore/gli autori che desidera/no sottoporre il testo alla pubblicazione nella rivista "Italica Wratislaviensia" dichiara/no che il testo è stato redatto con il massimo rispetto delle norme di pubblicazione e di onestà scientifica.

Per opporsi ai fenomeni di *ghostwriting* e *guest authorship* la redazione della rivista chiede agli Autori di:

1. Evidenziare nell'articolo il contributo di tutti gli Autori (citando i loro nomi, cognomi e gli istituti di appartenenza, nonché indicando la paternità delle concezioni e dei metodi utilizzati durante la stesura della pubblicazione). La responsabilità all'inserimento delle informazioni sui soggetti che hanno apportato un contributo al lavoro ricade principalmente sull'Autore che consegna il manoscritto e, nel caso in cui ci siano più autori, su quello citato per primo.
2. Inserire nell'articolo, in una nota a piè di pagina, adeguate informazioni sul sostegno che l'Autore ha ottenuto da istituti di ricerca, associazioni e altri enti. Occorre p.es. inserire il numero della sovvenzione e il nome dell'ente che la concede.

La redazione della rivista "Italica Wratislaviensia" informa inoltre che i casi di disonestà scientifica e in particolare di violazione delle norme etiche vigenti nel campo della ricerca saranno documentati e resi pubblici, compresa la notifica alle autorità competenti (quali gli istituti di appartenenza degli Autori o associazioni scientifiche).

Per le pubblicazioni nella rivista "Italica Wratislaviensia" vengono attribuiti 20 punti nella graduatoria ministeriale polacca. Vedi allegato al Comunicato del Ministero della Scienza e delle Università del 31 luglio 2019 sulle riviste scientifiche, voce 28155.

## **PEER REVIEW PROCEDURE**

1. All texts submitted to “*Italica Wratislaviensia*” are subject to review.
2. The Authors of texts submitted for publication in the journal must attest that the materials submitted are original and verify that they represent their own authentic and valid work, in accordance with the binding copyright and related laws.
3. After the pre-selection of manuscripts, the Editor-in-Chief, in consultation with the Editorial Staff, appoints two independent, Polish or foreign Reviewers that are not affiliated with the Author’s institution.
4. All submissions go through a double-blind review process.
5. The identity of Reviewers of individual submissions will not be disclosed. All Reviewers for a given year are listed in the journal and on the journal’s website.
6. The Reviewers recommend acceptance or rejection of the submitted manuscripts based on their relevance to the journal’s profile, innovative approach to the subject matter, methodological competence, appropriate use of primary and reference sources, contribution to the current state of the art, and formal aspects.
7. Each review is made in writing. The review form contains a clear statement whether the submission is or is not publishable in “*Italica Wratislaviensia*”.
8. The Authors must respond to the comments of Reviewers by the specified deadline.
9. The Editor-in-Chief holds final authority for accepting or refusing submissions for publication in “*Italica Wratislaviensia*”.

## COPYRIGHT NOTICE

The Authors submitting manuscripts for publication in “*Italica Wratislaviensia*” provide the statement of their compliance with academic integrity rules.

In their commitment to combating ghostwriting and guest authorship, the Editorial Staff of “*Italica Wratislaviensia*” request the Authors to:

1. Specify in the article how particular Authors contributed to the work (stating who – with names, surnames and affiliations provided – developed which concepts and methods used in preparing the manuscript). Accountability for providing information about the individuals that contributed to the work lies with the Author submitting the manuscript and, in case of collective submission, the first listed Author.
2. Specify, in a footnote, the sources of funding and the contribution of research institutions, associations and other parties involved. It is, for example, mandatory to provide the grant name and number and the institution that awarded the grant.

The Editorial Staff of “*Italica Wratislaviensia*” inform that all cases of breaching academic integrity rules and, in particular, of violating the academic code of ethics will be registered and revealed, and all the parties concerned (e.g. the institutions the Authors are affiliated with and scientific associations) will be notified thereof.

Articles published in “*Italica Wratislaviensia*” receive 20 points in the system of Polish parametric evaluation. See Appendix to the Regulation of the Minister of Science and Higher Education of 31 July 2019, item 28155.

## PROCEDURA RECENZOWANIA

1. Wszystkie artykuły naukowe nadesłane do czasopisma „Italica Wratislaviensia” podlegają recenzji.
2. Autorzy, składając teksty do Redakcji czasopisma z zamiarem ich publikacji, w pełni odpowiadają za autentyczność i oryginalność swego dzieła, zgodnie z aktualnym prawem autorskim i prawami pokrewnymi.
3. Po etapie preselekcji zespół redakcyjny powołuje dwóch niezależnych recenzentów, z zagranicznych lub polskich ośrodków akademickich, niezwiązanych z miejscem pracy Autora recenzowanego tekstu.
4. Recenzje mają charakter *double-blind review*.
5. Nazwiska recenzentów poszczególnych publikacji nie są ujawniane.
6. Recenzenci wydają opinię o dopuszczeniu lub niezakwalifikowaniu recenzowanego tekstu do publikacji, biorąc pod uwagę takie kryteria, jak: zgodność z profilem czasopisma, innowacyjne ujęcie tematu, adekwatność zastosowanej metodologii, zasadność wykorzystanej literatury źródłowej i przedmiotowej, wartość merytoryczna artykułu i jego forma.
7. Każda recenzja zostaje sporządzona w formie pisemnej i zawiera jednoznaczny wniosek o dopuszczeniu artykułu naukowego do publikacji.
8. Autorzy ustosunkowują się do uwag recenzentów we wskazanym terminie.
9. Ostateczna decyzja o zamieszczeniu tekstu na łamach czasopisma należy do redaktora naczelnego.

## INFORMACJE DLA AUTORÓW

Składając tekst do druku w czasopiśmie „Italica Wratislaviensia”, Autor/Autorzy oświadczają, że przesłany artykuł naukowy został opracowany zgodnie z zasadami rzetelności naukowej.

Przeciwdziałając przypadkom *ghostwriting* i *guest authorship*, redakcja czasopisma „Italica Wratislaviensia” prosi Autorów o:

1. Ujawnienie w artykule wkładu poszczególnych Autorów w powstanie publikacji (z podaniem ich imion, nazwisk i afiliacji oraz ze wskazaniem autorstwa poszczególnych koncepcji i metod wykorzystywanych przy przygotowaniu publikacji). Główną odpowiedzialność za umieszczenie informacji o podmiotach, które przyczyniły się do powstania pracy, ponosi Autor zgłaszający manuskrypt, a w przypadku zgłoszenia zbiorowego – Autor wymieniony na pierwszym miejscu.
2. Ujawnienie w przypisie do artykułu informacji o źródłach finansowania i wkładzie instytucji naukowo-badawczych, stowarzyszeń i innych podmiotów. Wymagane jest np. podanie numeru grantu i nazwy instytucji go przyznającej.

Jednocześnie redakcja „Italica Wratislaviensia” informuje, że przypadki nierzetelności naukowej, a zwłaszcza łamania zasad etyki obowiązujących w nauce, będą dokumentowane i demaskowane, włącznie z powiadomieniem odpowiednich podmiotów (takich jak instytucje zatrudniające Autorów czy towarzystwa naukowe).

Za zamieszczoną w „Italica Wratislaviensia” publikację naukową przysługuje 20 punktów – zob. załącznik do Komunikatu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 31 lipca 2019, poz. 28155.