

Collana del Comitato Pari Opportunità  
Università degli studi di Bari Aldo Moro

*Realizzazione:* Settore Editoriale e Redazionale con la collaborazione della dott.ssa  
Monia De Bernardis  
*Progetto grafico e immagine di copertina:* Maria Martinelli  
*Stampa:* RagusaService srl

*Novembre 2012*

ISBN 978-88-6629-006-3

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI ALDO MORO**  
**Centro Interdipartimentale di Studi sulla Cultura di Genere**  
**Centro Interdipartimentale per il Teatro, le Arti visive, la Musica, il Cinema**  
**Comitato Pari Opportunità**

## **DONNE E TEATRO**

### **Seminario di studi**

Aula “Aldo Moro” – Facoltà di Giurisprudenza  
Piazza Cesare Battisti – Bari

23-24 aprile 2008

Settore Editoriale e Redazionale  
2012



## INDICE

<b>Presentazione</b> .....	9
<i>Grazia Distaso</i>	
<b>Donne e commedia greca: la <i>Lisistrata</i> di Aristofane</b> .....	15
<i>Giuseppe Mastromarco</i>	
<b>Modelli di comportamento femminile nella commedia latina</b> .....	31
<i>Paolo Fedeli</i>	
<b>La “<i>domina</i>” elegiaca: tra realtà e letteratura</b> .....	56
<i>Rosalba Dimundo</i>	
<b>L’<i>Alvida</i> di Torquato Tasso</b> .....	72
<i>Raffaele Cavalluzzi</i>	
<b>Arthur Schnitzler - Stanley Kubrick. Un duello senza vincitori</b> .....	82
<i>Giuseppe Farese</i>	
<b>Il potere teatrale delle donne. Vergini, avventuriere, principesse tra Molière e Marivaux</b> .....	103
<i>Maria Grazia Porcelli</i>	
<b>Oscuri e malvagi enigmi in <i>Macbeth</i>. La lettura di William Hazlitt</b> .....	115
<i>Cristina Consiglio</i>	
<b>Profilo biografico di un’attrice vittoriana: Ellen Terry</b> .....	129
<i>Giovanni Attolini</i>	

<b>Un'attrice «santa» del teatro barocco: Maria Maddalena.....</b>	<b>140</b>
<i>Rossella Palmieri</i>	
<b>I tre momenti di <i>Lucrezia</i>.</b>	
<b>Respighi e il «nuovo teatro musicale italiano» .....</b>	<b>156</b>
<i>Pierfranco Moliterni</i>	
<b>Ifigenia nella drammaturgia sei-settecentesca .....</b>	<b>169</b>
<i>Rosanna Marzano</i>	
<b>Figure femminili nel teatro 'romano' di Alfieri.....</b>	<b>201</b>
<i>Monia De Bernardis</i>	
<b>Drammaturgia del candore. Statuto e funzioni del personaggio femminile nel teatro bontempelliano .....</b>	<b>216</b>
<i>Giuseppe Bonifacino</i>	
<b>Il destino della donna e la grammatica del potere.</b>	
<b><i>La regina e gli insorti</i> di Ugo Betti.....</b>	<b>244</b>
<i>Tina Achilli</i>	
<b>La trappola mortale dell'identità. Il femminile in Pasolini traduttore dell'<i>Antigone</i> e dell'<i>Orestide</i> .....</b>	<b>265</b>
<i>Augusto Ponzio</i>	
<b>Donne sui generis nel cinema di Pasolini.....</b>	<b>275</b>
<i>Susan Petrilli</i>	
<b>La <i>Beatrice Cenci</i> di Alberto Moravia .....</b>	<b>289</b>
<i>Jole Silvia Imbornone</i>	
<b>La disfatta dei generi: dialogo sulla trascendenza del corpo nello spazio-mondo teatrale .....</b>	<b>297</b>
<i>Francesca R. Recchia Luciani, Clarissa Veronico</i>	

<b>Una scrittrice zingara dal fascino di fata: Annie Vivanti.....</b>	<b>314</b>
<i>Caterina Colosimo</i>	
<b><i>La Bella Addormentata</i> di Pier Rosso di San Secondo .....</b>	<b>334</b>
<i>Gabriella Capozza</i>	
<b>Le maschere dell'io nel teatro di Natalia Ginzburg .....</b>	<b>345</b>
<i>Vanna Zaccaro</i>	
<b>Autori degli interventi.....</b>	<b>357</b>



## *Presentazione*

La molteplicità e varietà delle competenze che si dispiegano in questo volume, con un'articolazione interdisciplinare che si coagula attorno alla figura della donna *sulla* scena, stanno certamente a comprovare la fortuna letteraria e drammaturgica del binomio scelto, *donne e teatro*, in diverse epoche e in contesti storici fortemente differenziati.

Dalle donne della *Lisistrata* aristofanesca, che con la mediazione del ruolo teatrale affermano un 'carnevalesco' ma solo temporaneo rovesciamento dei tradizionali ruoli gerarchici (nessun femminismo *ante litteram!*) alla commedia latina – fra vecchie ruffiane, *meretrices* e gelose *uxores* – si disegna il panorama della società antica, greca e romana, con la sua impostazione profondamente maschilista, dove le infrazioni dei codici comportamentali durano appunto quanto lo spazio della rappresentazione scenica. Sarà la *domina* elegiaca della letteratura d'amore latina, con le sue pretese di "servitium amoris", a infrangere – ma solo a livello di espressione letteraria – il ruolo subalterno della donna nella società, avviando nuovi processi per la grande lirica europea di là da venire e comunque pur sempre proponendo un diverso possibile atteggiarsi del rapporto uomo/donna.

Il ventaglio cronologico, che dall'Antichità giunge al Novecento e alle teorizzazioni più moderne sui generi e sulla loro "disfatta" (in un suggestivo dialogo a due nella parte finale del libro), assume profondità di sguardo e ricchezza di punti di vista: sull'antico, si è detto, ma anche – quando ci si rivolga al teatro del pieno Rinascimento – sui conflitti *timore-desio* della drammaturgia del Tasso, con la sua particolare sensibilità per la condizione e la psicologia femminili.

Eroiche vergini, sulla scia del modello euripideo dell'*Ifigenia*, popolano le pagine dei drammaturghi barocchi europei, da Carlo de' Dottori a Jean Racine. Ifigenia, ma anche Antigone; Euripide, ma anche Sofocle, a cui Pasolini si accosterà nel 1960 con una traduzione/interpretazione dell'*Antigone*, analizzata in queste pagine nelle sue sfumature linguistiche, accanto alla traduzione dell'*Orestide* di Eschilo, in cui il traduttore-scrittore strettamente collega elemento femminile ed elemento politico. Ma come non pensare, a proposito di Pasolini e del mito greco, a una delle più potenti figure femminili del suo cinema, Medea, collocata in un mondo che la espunge e la emargina drammaticamente? Quelle del cinema di Pasolini, è stato scritto, sono figure femminili *sui generis*, "elemento di rottura, di resistenza" rispetto all'omologazione e alle categorie identitarie definite dall'ordine sociale.

La persistenza del mito greco, fonte specifica di ispirazione anche della drammaturgia musicale settecentesca, non esclude tuttavia il ricorso al modello romano, anzi al "doppio modello femminile di immolazione e rigenerazione", che emerge con forza, ad esempio, dalla tensione eroica e tutta repubblicana del personaggio di Virginia nel teatro alfieriano. Cambiano i contesti storico-ideologici e le prospettive di ricezione: come nel teatro musicale degli anni Trenta del Novecento, che nell'ambigua 'romanità' fascista richiede e accoglie la presenza di molti soggetti tratti dalla storia romana, ad esempio la solenne trilogia romana di Ottorino Respighi; al quale si deve anche l'ultima e incompiuta *Lucrezia*, che per la sua tersa struttura strumentale rappresenta quasi un superamento dei modi tradizionali di composizione musicale sino allora in auge.

La condanna della Chiesa controriformistica si era abbattuta sul potere di seduzione rappresentato dal teatro e in particolare

dalla figura della donna in scena; sicché tocca a un protagonista della Commedia dell'arte, Giambattista Andreini, tentare di riscattare e nobilitare il ruolo delle attrici. E di sicuro il personaggio della "santa" Maddalena, peccatrice convertita che dà il titolo a una sua fortunata rappresentazione, e che non aveva mancato del resto di colpire l'immaginario figurativo dell'epoca, pareva alludere con la sua metamorfosi interiore al processo di trasformazione e redenzione avvenuto nel tempo e nello spazio del teatro per la figura stessa dell'attrice. Figura che, naturalmente, campeggia: a volte anche *in absentia*, come accade in certo Alfieri romano, che esclude l'attrice dalla scena pur alludendo continuamente al personaggio femminile (di Lucrezia). Il più delle volte, però, dietro il personaggio che ci parla dai testi teatrali, e quanto più il testo cattura l'attenzione del lettore, è già come figurato l'atteggiarsi dell'attrice sulla scena; al punto che un celebre critico inglese, Hazlitt, come è stato ricordato nell'intervento dedicato a *Macbeth*, riteneva impossibile parlare del personaggio di Lady Macbeth senza aver presente l'interpretazione offertane ai primi dell'Ottocento dalla celebrata Mrs Siddons. Oppure, e sempre a proposito di donne protagoniste sulla scena e nella vita, vengono incontro nel volume figure femminili che hanno attraversato con la loro presenza scenica la storia del teatro in un determinato momento: è il caso di Ellen Terry, "attrice vittoriana" di grande spessore. Un caso invece un po' anomalo, ma molto suggestivo per le sue implicazioni vitali e culturali nel contesto di fine Ottocento-primoNovecento, è rappresentato da Annie Vivanti, non un'attrice, ma una "scrittrice zingara" che con la sua *curiositas* si apre a forme d'arte diverse e a straordinari dialoghi intellettuali.

Nel panorama europeo d'età moderna la figura femminile, quale che sia la sua condizione sociale, ha un forte impatto

teatrale: basti pensare alla commedia classica francese, col vario atteggiarsi delle donne in Molière, o a Marivaux, che alle sue eroine teatrali e alle sue attrici preferite conferisce una libertà d'azione nel tessuto della trama drammaturgica ben più ampia rispetto al passato. Quanto al teatro a noi più vicino, quello novecentesco, è certo che addentrarsi in esso significa anche saper cogliere esperienze di arte 'metafisica', di "tensione ontologica" che si rivela nelle immagini femminili che si affacciano dal teatro (ma anche dalla narrativa) di Massimo Bontempelli: creature disperate che, come non poche eroine antiche, ma in forme profondamente mutate, sono destinate ad avvertire la non appartenenza al mondo e l'inganno travolgente della finzione. Se naturalità istintiva e crude ragioni della storia dominano lo spazio teatrale di Ugo Betti, la vicenda tardo rinascimentale di Beatrice Cenci si colora poi nel teatro di Alberto Moravia di quella *noia* che caratterizzerà il più tardo e famoso romanzo, e che si configura qui nelle forme della negazione e della non-vita. E alla condizione contemporanea, di solitudine e incomunicabilità, allude suggestivamente il teatro di Natalia Ginzburg, con le sue "maschere dell'io" che rappresentano, di fatto, il decentramento del soggetto.

Nel teatro moderno i modelli provengono da lontano: dal mito o dalla storia antica e più recente, ma anche da altri generi letterari: dal più trasgressivo romanzo settecentesco (Marivaux, con la *Vie de Marianne*, e altri romanzieri del Settecento consegnano nuovi modelli femminili al teatro), dalla novella, che si trasforma in testo teatrale, come è ben noto per Pirandello. Siamo in presenza del tradizionale incontro/confronto fra narrativa e teatro (quante novelle del Boccaccio non hanno dato origine a riuscitissime trasposizioni teatrali?); ma non va certo dimenticato l'approdo ad altre forme d'arte come il cinema, che rappresenta con il teatro una possibilità di riproposta e di nuova

interpretazione, ora più ora meno riuscita, del fatto narrativo. E' il caso della *Traumnovelle* di Arthur Schnitzler (1926), “una delle più belle e affascinanti novelle del Novecento letterario”, e del film da essa ispirato di Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut* (1999), un film che, nonostante la grandezza del regista, non è riuscito a cogliere a fondo l'atmosfera onirico-surreale del racconto.

Letteratura, cinema, musica, teatro si misurano, insomma, in un caleidoscopico alternarsi di toni e sfumature, di incontri e contaminazioni fra i generi; tanto che si è parlato di “disfatta dei generi”, ricordando ciò che Neiwiller ha scritto a proposito dell'essenza del teatro come convergenza di prospettive *altre*. Non meraviglia, alla fine, che per il teatro contemporaneo, il quale attraversa e rivive dall'interno la musica, la pittura, la letteratura, le stesse distinzioni sociali, si possa parlare di una “coesistenza dei generi, come dei linguaggi”, che ne caratterizza la significazione più profonda, oltrepassando confini e steccati.

Grazia Distaso



## Donne e commedia greca: la *Lisistrata* di Aristofane

Giuseppe Mastromarco

La *Lisistrata* di Aristofane fu rappresentata tra il gennaio e il febbraio del 411 a.C. mentre infuriava la guerra del Peloponneso e, ad Atene, la fazione oligarchica andava preparando il colpo di stato in seguito al quale, nella successiva primavera, sarebbe stato istituito il Consiglio dei Quattrocento, che avrebbe concesso la partecipazione alla vita politica solo ai cinquemila cittadini più abbienti.

Con la *Lisistrata* si assiste a una significativa svolta tematica nella produzione teatrale di Aristofane: a differenza delle commedie rappresentate prima del 411, nelle quali i personaggi femminili avevano avuto un ruolo del tutto marginale (per esempio, la trama dei *Cavallieri*, commedia lenaica portata in scena nell'inverno del 424, contempla la presenza di un solo personaggio femminile, Tregua, *muta persona*), la *Lisistrata* è incentrata su una trama che vede le donne coralmemente protagoniste. Alla luce di questa circostanza, la commedia del 411 è stata interpretata come opera di un Aristofane 'profemminista': già nel 1905, per citare un solo esempio, uno studioso tedesco, Ivo Bruns, argomentava che con la *Lisistrata* Aristofane avesse inteso dare voce a nuove esigenze sociali affermatesi in seguito a un vero e proprio «movimento di emancipazione femminile».

In un libro, pubblicato nel 1985 (*The Reign of the Phallus*, Harper & Row, New York), una studiosa statunitense, Eva Keuls, ha prospettato l'ipotesi che la svolta tematica in chiave femminile nella produzione teatrale di Aristofane si possa comprendere solo alla luce della presenza, nella *Polis* di quegli anni, di un «aperto movimento antifallico»; un movimento che sarebbe venuto a piena maturazione nel 415, allorché, alla vigilia della partenza della flotta ateniese per la Sicilia, le donne avrebbero messo a segno una clamorosa azione dimostrativa, la mutilazione delle erme: a parere della Keuls, infatti, con lo sciopero sessuale messo in atto dalle donne nella *Lisistrata*, Aristofane avrà inteso dare voce, attraverso la mediazione del gioco teatrale, a quella protesta femminile; e la sua scelta di portare sulla

scena una commedia di argomento ‘femminile’ si spiegherebbe con la circostanza che «l’autore e almeno una parte del suo pubblico sapevano o sospettavano che erano state le donne a castrare le erme»<sup>2</sup>. La soluzione del ‘giallo’ della mutilazione delle erme proposta dalla studiosa statunitense non appare però convincente: tant’è che la stessa Keuls riconosce che la sua ipotesi può «sembrare troppo cervelotica»<sup>3</sup>. Certo è, infatti, che le cittadine ateniesi, specie di buona famiglia, difficilmente uscivano di casa non dico di notte (come avrebbero dovuto fare le ‘ermocopidi’), ma neanche di giorno, dal momento che la loro presenza in pubblico era di norma limitata ai funerali, ai matrimoni, alle cerimonie religiose e, forse, alle rappresentazioni teatrali che avevano luogo in occasione delle feste dionisiache: è significativo che proprio nelle prime battute della *Lisistrata* Cleonice afferma che «per le donne è difficile uscire di casa» (v. 16)<sup>4</sup>. E, oltretutto, è lecito chiedersi dove, come e quando le donne avrebbero avuto la possibilità di organizzare un piano tanto complesso che avrebbe comportato la mutilazione di centinaia di erme in tutta la città.

Ma, al di là della poco credibile ricostruzione del giallo della mutilazione delle erme proposta dalla Keuls, più in generale non mi convince un’interpretazione della *Lisistrata* tesa a mostrare che, in quella commedia, Aristofane intendesse farsi in qualche modo portavoce di esigenze sociali affermatesi in seguito a un vero e proprio «movimento di emancipazione femminile». È, infatti, anacronistico immaginare che le donne ateniesi potessero rivendicare l’importanza del loro ruolo in una società in cui incontrastato regnava il potere dei maschi: relegate a ruoli subalterni, di marginalità, impegnate nei lavori domestici (in particolare nella tessitura) e prive del diritto di parola nei confronti dei mariti, le donne vivevano segregate nelle loro case, escluse dallo spazio pubblico della *Polis*, dal mondo ‘civilizzato’ dei maschi: «per le donne», afferma Senofonte nell’*Economico*, «è più decoroso rimanere dentro casa che vivere fuori; per i maschi, invece, è più vergognoso rimanere dentro casa che impegnarsi nelle cose di fuori» (7, 30). A tal proposito, giova ricordare che le donne libere ateniesi non potevano essere menzionate in pubblico per nome, dal

momento che i loro nomi erano destinati a un uso strettamente familiare, e quando era inevitabile che una donna libera fosse menzionata in pubblico, veniva indicata come «Moglie di X» ovvero «Figlia di X»<sup>5</sup>. Non sarà un caso che, nel rispetto dell'ideologia maschile dominante nella *Polis*, la segregazione femminile fosse sentita dalle stesse donne come un 'valore', un ideale di vita, di cui è lucido testimone Platone in un passo delle *Leggi*: «qualcuno vorrà tentare, senza cadere nel ridicolo, di costringere le donne a mostrarsi pubblicamente nell'atto di prendere cibo e bevanda? Non c'è niente che le donne potrebbero sopportare con maggior dispetto. Abituate ad una vita celata, nascosta nell'ombra, vistesì trascinate di forza alla luce, resisteranno con tutte le loro energie e avranno sicuramente il sopravvento sul legislatore» (781c).

Una interpretazione della *Lisistrata* scevra da astratte, antistoriche letture di segno ideologico non può prescindere né da un'analisi drammaturgica della commedia né da un approccio filologico al testo.

Partiamo, dunque, dall'analisi della trama della *Lisistrata*. L'azione comica è messa in moto dall'ambizioso progetto, ideato dall'eroina della commedia, di porre fine alla guerra in atto tra Atene e Sparta e i loro rispettivi alleati: afferma Lisistrata che, se tutte le donne greche, senza distinzione di parte (attiche, beotiche, spartane ecc.), si proporranno un obiettivo comune per porre fine alla guerra, «saranno in grado di salvare l'Ellade» (v. 41). Il piano, sapientemente architettato da Lisistrata, si fonda su due azioni concomitanti delle donne (lo sciopero sessuale e l'occupazione dell'Acropoli); azioni in seguito alle quali gli uomini, disperati a causa dello sciopero, saranno costretti a venire a patti con le donne, le quali, impadronitesi del tesoro della Lega delio-attica, conservato dal 454 nel Partenone, potranno impedire agli uomini di continuare a usare quelle ingenti risorse a fini bellici. Lisistrata avverte inoltre le compagne che lo sciopero avrà successo se le donne non solo *si asterranno* dai rapporti sessuali, ma sapranno anche *sedurre* i loro maschi: esemplari sono, in tal senso, i vv. 42-48 e 146-156, in cui la seduzione è individuata da Lisistrata come l'arma con cui le donne costringeranno gli uomini alla resa: nei vv. 42-48, a Cleonice (una delle donne protagoniste della

commedia), che afferma: «Ma cosa vuoi che possiamo fare di grande o di ragionevole noi donne? Ce ne stiamo sedute a farci belle e a truccarci, e non pensiamo che alle vesti colore zafferano e alle lunghe tuniche che cadono a pennello, e calziamo scarpe alla moda», Lisistrata obietta: «È proprio da queste cose, dai vestitini colore zafferano, dai profumi, dalle scarpe alla moda, dal rossetto e dalle vesti trasparenti, che mi aspetto la salvezza»; e, nei vv. 146-156, a una donna, che chiede titubante: «Ma se, Dio non voglia, rinunciassimo al cazzo, riusciremmo ad avere la pace?», Lisistrata risponde sicura: «Assolutamente sì: lo giuro sulle due dee. Se infatti ce ne stessimo in casa tutte imbellettate, e ci mostrassimo nude, sotto le nostre sottovesti, con il pube depilato alla perfezione, a delta, gli uomini si arraperebbero e avrebbero una gran voglia di scopare; e, se noi ci avvicinassimo a loro, tenendoli però a distanza, immediatamente stipulerebbero la pace: ne sono certa»; e, a conferma di quanto è stato detto da Lisistrata, una donna spartana, Lampitò, fa riferimento alla leggendaria capacità di seduzione di Elena: «Secondo me, fu alla vista dei seni nudi di Elena che Menelao buttò via la spada». Si comprende bene, allora, perché nella trama della *Lisistrata* un ruolo decisivo sia svolto dalla scena in cui la giovane Mirrine seduce il marito Cinesia (vv. 829-951): è quella scena di seduzione che segna lo scioglimento del nodo drammatico della commedia, decretando la vittoria finale delle donne.

Passiamo ora all'analisi drammaturgica e testuale delle due azioni (lo sciopero sessuale delle donne e la loro occupazione dell'Acropoli), sulle quali, come si diceva, si fonda il piano architettato da Lisistrata.<sup>6</sup>

Partiamo dall'azione che, nel progetto di Lisistrata, sembrerebbe assumere un ruolo di secondo piano: l'occupazione dell'Acropoli.<sup>7</sup> Si è detto che nella vita sociale e politica dell'Atene del quinto secolo le donne svolgevano un ruolo di marginalità; anche se va ricordato che, all'interno della casa, esse assolvevano un ruolo egemone: erano loro a curarsi dei figli, ad amministrare il patrimonio domestico, a vegliare sul focolare.<sup>8</sup> E, come è provato anche da alcuni passi della *Lisistrata*, le donne erano consapevoli di quanto fosse importante il ruolo che esse svolgevano all'interno dell'*oikos*: non a caso, al v. 651, il coro

femminile rivendica in questi termini il proprio diritto a proporre un rimedio alla difficile situazione in cui versa la *Polis*: «anche noi contribuiamo alla ricchezza della Città, generando gli uomini»; e quando, al v. 494a, un personaggio maschile chiede a Lisistrata, tra lo stupito e l'ironico, se davvero le donne intendano amministrare il denaro pubblico, la protagonista della commedia risponde: «Che c'è di strano? Non siamo noi ad amministrarvi il bilancio di famiglia?» (vv. 494b-495)<sup>9</sup>.

Ed è appunto per mettere le loro competenze domestiche al servizio della cosa pubblica che le donne abbandonano le loro abitazioni e occupano l'Acropoli, lo spazio civico, simbolo della *polis* ateniese, storicamente riservato alla componente maschile della città: ha luogo, in questo modo, la fondazione, da parte delle donne, di una società alternativa, una sorta di 'mondo alla rovescia', rispetto alla società reale.

Di questa inversione dei ruoli sociali maschio-donna sono testimoni i vv. 507-538, in cui Lisistrata ricorda i vari momenti della rivolta femminile: nella prima fase della guerra tra Atene e Sparta, le donne hanno saputo sopportare con moderazione tutto quanto facevano gli uomini; e, secondo le regole imposte dalla società maschile, se ne stavano chiuse in casa, in silenzio (vv. 510, 515, 516); e, quand'anche si azzardavano a fare, con la dovuta discrezione, qualche domanda, immediatamente i mariti le mettevano a tacere (vv. 509, 515), ordinando loro di badare a tessere (v. 519); ma in un secondo momento, allorché le donne hanno preso «la decisione di mettersi tutte assieme per salvare la Grecia» (vv. 525-526), la situazione è cambiata radicalmente, e la 'nuova' società è stata regolata da norme diametralmente opposte a quelle prima vigenti: ora gli uomini non solo debbono starsene in silenzio, così come un tempo facevano le donne (cfr. v. 528), ma dovrebbero anche vestirsi con abiti femminili e svolgere tutte le incombenze riservate tradizionalmente alle donne (cfr. vv. 523-537); di contro, saranno le donne a prendersi cura della guerra (cfr. v. 538).

In questo mondo 'nuovo', regolato da un ordine gerarchico opposto a quello vigente prima che le donne occupassero l'Acropoli, rientra

coerentemente anche la rappresentazione dell'Acropoli come luogo scenico della *Lisistrata*: è stato acutamente osservato da una studiosa francese, Michèle Rossellini, che la stessa disposizione dello spazio scenico rappresenta una inversione dei normali rapporti di forza socio-politici: insediatesi sull'Acropoli, le donne occupano una posizione dominante sugli uomini, i quali sono costretti a supplicarle di scendere da quello che è il luogo più alto della città.<sup>10</sup> In questo gioco di inversione dei ruoli che, nei passi ora ricordati della *Lisistrata*, regola i rapporti tra i personaggi maschili e femminili, è dunque nitidamente riconoscibile quel motivo del 'mondo alla rovescia' che rappresenta, nella produzione comica aristofanea, uno degli elementi più caratteristici del 'carnevale', inteso (sul fondamento della teoria bachtiniana della cosiddetta 'carnevalizzazione della letteratura') come elusione o, meglio, capovolgimento, sia pure temporaneo, delle norme che regolano la vita quotidiana.<sup>11</sup>

Ma passiamo ora all'analisi dei vv. 829-951, in cui una giovane sposa ateniese, Mirrine, seducendo il marito Cinesia, dà vitalità scenica allo sciopero progettato da Lisistrata. La scena ha inizio al v. 829, allorché Lisistrata avvista, dall'alto dell'Acropoli occupata dalle scioperanti, un giovane uomo, che, come mostra inequivocabilmente il fallo eretto (cf. vv. 831-832, 845-846), è in preda a un parossistico impulso sessuale, provocato dalla lunga astinenza. Mirrine, accorsa con altre donne sulle mura dell'Acropoli, riconosce, nel malcapitato, il marito Cinesia, che, accompagnato da uno schiavo e dal figlioletto, giunge da quelle parti per reclamare i suoi diritti coniugali; e, allora, Lisistrata suggerisce alla giovane donna di mettere in atto il suo repertorio di seduttrice («sta a te cuocerlo, raggirarlo, sedurlo, amarlo, non amarlo, e concedergli ogni cosa, salvo... ciò che sai», vv. 839-841). Quindi Mirrine instaura un divertente dialogo con Cinesia: dapprima si rifiuta di scendere dall'Acropoli per andare incontro al marito, ma poi acconsente a farlo, per amore del figlio che le si rivolge con la triplice invocazione «mammina, mammina, mammina» (v. 879); e, una volta che la moglie gli è 'a portata di mano', Cinesia passa a farle concrete proposte sessuali: «vieni a letto con me: è passato tanto tempo» (v. 904); ma la donna (il cui fine, si è detto, è

quello di eccitare ancora di più il già eccitatissimo Cinesia) si nega, lasciando però un qualche margine di trattativa: «No, non voglio... *anche se* non posso dire che non ti amo» (v. 905). Ovvio che Cinesia insista: «Mi ami? E allora perché non vieni a letto con me, Mirrinuccia?» (v. 906). A questo punto, Mirrine fa scattare dei divieti di ordine morale: il primo, al v. 907 («*Svergognato*, lo vuoi fare alla presenza del bambino?»); Cinesia concorda che non sarebbe conveniente («No, per Zeus», v. 908a), e pertanto ordina allo schiavo di riportare a casa il piccolo (v. 908b). Appianata questa difficoltà, lo sventurato ritiene di avere via libera («Ecco: il bambino è fuori dai piedi; vuoi venire a letto?», vv. 909-10a); ma Mirrine prospetta immediatamente una nuova difficoltà («*Dove* si potrebbe farlo, sciagurato?», vv. 910b-911a); Cinesia ha un momento di disperato imbarazzo («*Dove?*», ripete quasi a se stesso): la difficoltà sembra essere di quelle insuperabili, dal momento che i due si trovano dinanzi all'Acropoli, è pieno giorno e il loro rapporto sessuale potrebbe essere visto da chiunque: per cui, se i due facessero l'amore in quel luogo e in quella situazione, verrebbe infranto il codice culturale greco, che, ritenendo sconveniente avere rapporti sessuali all'aperto, esigeva che si facesse l'amore al riparo da sguardi indiscreti.<sup>12</sup> Per buona sorte di Cinesia, è però presente sulla scena una grotta, *una provvidenziale grotta*, che potrà proteggerli da sguardi indiscreti, e perciò l'uomo si affretta a indicarla a Mirrine («C'è la grotta di Pan: fa proprio al nostro caso», v. 911b)<sup>13</sup>. Dopo che la grotta di Pan sembra aver appianato ogni difficoltà, Mirrine, fedele alla sua tattica di negarsi al marito, trova un'altra obiezione («E come faccio a purificarmi prima di tornare sull'Acropoli?», v. 912), ma ancora una volta Cinesia reagisce prontamente («Non c'è problema se ti lavi alla Clessidra [una fontana che, al pari della grotta di Pan, si trovava nei pressi dell'Acropoli]», v. 913); Mirrine fa però presente al marito di essere vincolata all'astinenza sessuale dal giuramento fatto con le altre donne («E dovrei venir meno al giuramento?», v. 914), ma Cinesia elude anche questa obiezione, dichiarando solennemente di essere pronto a espiare egli stesso il falso giuramento (v. 915). Tutte le difficoltà sembrerebbero ora superate, e Mirrine porta sulla scena dapprima un

«lettino» (v. 916) e, in seguito, una «stuoia» (v. 921): è evidente che, con queste operazioni, che scatenano le proteste del sempre più impaziente Cinesia (vv. 916b-917a), Mirrine intende evitare che l'atto sessuale abbia luogo per terra (e infatti, ai vv. 917b-918, la giovane donna dichiara esplicitamente: «No, per Apollo, non sarà mai detto che *io ti distenda per terra*, anche se sei quello che sei»). Questa esigenza di evitare che si faccia sesso sulla nuda terra, a contatto immediato con il suolo, si chiarisce alla luce di un altro divieto culturale vigente nel mondo greco: solo agli amori mercenari è lecito aver luogo sulla nuda terra, tant'è che uno dei termini che, in greco antico, indica una prostituta è *chamaitype*, propriamente «colei che si fa sbattere per terra»<sup>14</sup>. La scena continua a svolgersi ancora per una trentina di versi secondo un preciso schema drammaturgico: il desiderio sessuale di Cinesia viene sistematicamente frustrato proprio nel momento in cui lo sventurato ritiene che la moglie sia sul punto di soddisfare le di lui voglie; ogni volta Mirrine finge di essere disposta ad accondiscendere alle profferte amorose del marito, ma ogni volta, ricorrendo a innumerevoli pretesti (che finiscono con l'aver l'effetto di sapienti, maliziose forme di seduzione, che eccitano sempre di più il già eccitatissimo Cinesia), ritarda il momento in cui gli si concederà; e, alla fine, al v. 951, scompare inopinatamente di scena, piantando in asso lo stremato Cinesia.

In via preliminare, va chiarito che in questa scena Aristofane non intende rappresentare una situazione *privata* in cui *una* moglie seduce *suo* marito: Mirrine, giova metterlo bene in evidenza, sta seducendo Cinesia non a fini personali, ma in nome di un progetto che è stato solennemente giurato da *tutta* la comunità delle donne. Il commediografo si propone, in tutta evidenza, di portare sulla scena due *personaggi-simbolo* dei ruoli che le donne e i maschi svolgono nella realtà socio-culturale dell'Atene contemporanea; e che Mirrine e Cinesia svolgano in questa scena dagli espliciti contenuti sessuali una funzione simbolica è provato innanzitutto dai loro nomi parlanti, le cui etimologie rimandano alla sfera sessuale. Infatti, pur essendo un nome storicamente attestato nell'Atene del quinto secolo, Cinesia assume, in questa scena, una esplicita valenza sessuale, dal momento che il

commediografo lo mette chiaramente in relazione paretimologica con il verbo *kineîn* («fare l'amore») o, più precisamente, con *kinetiân*, il cui suffisso è specifico dei verbi indicanti una malattia, per cui il nome Cinesia assumerà in questo passo il significato di «colui che soffre perché non può fare l'amore»<sup>15</sup>; ed è inoltre notevole che quando, al v. 852, dà le proprie generalità, Cinesia si presenta come «cittadino del demo di Peonia (*Paionides*)», un demotico che doveva richiamare all'orecchio dello spettatore il verbo *paiein*, spesso attestato in Aristofane nella sua accezione oscena di «sbattere»<sup>16</sup>. D'altra parte, in questo contesto anche il nome di Mirrine (che, come provano in particolare le testimonianze epigrafiche, era un nome storico, attestato nella sola Attica una cinquantina di volte) si può mettere in relazione paretimologica con la pianta del mirto, dal momento che propriamente significa «Piccolo Mirto»; ed è stato osservato che il nome del mirto «è ricco di riferimenti erotici. Infatti è con i rami di questo cespuglio aromatico che in Attica s'intrecciano le corone degli sposi. Il nome di questa pianta, sacra ad Afrodite, serve a indicare il sesso femminile»<sup>17</sup>. Come è stato notato da vari commentatori, Aristofane, attribuendo a Mirrine e a Cinesia due nomi parlanti che rimandano alla sfera sessuale, intendeva sottolineare la natura archetipica e la funzione rappresentativa dell'incontro tra i due sposi.<sup>18</sup> E la funzione simbolica svolta dal contrasto Mirrine-Cinesia è altresì provata dalla circostanza che l'attore il quale impersonava il ruolo del marito compare sulla scena ostentando un fallo teatrale in erezione; e la Keuls ha dimostrato, sulla base e delle fonti letterarie e delle rappresentazioni vascolari, che l'Atene del quinto secolo si reggeva su un sistema culturale in cui il fallo eretto era il simbolo del potere maschile.

Anche in questa scena di seduzione è riconoscibile, a mio avviso, il motivo del 'mondo alla rovescia', del sovvertimento delle norme istituzionali vigenti nell'Atene del quinto secolo. Va innanzitutto notato che al v. 849 Lisistrata si proclama «sentinella diurna», investendosi così di un ruolo militare che, come è ovvio, nella realtà era di esclusiva competenza maschile. Ed è anche notevole che, in questo giocoso rovesciamento dei ruoli sociali, il bambino di Mirrine

e Cinesia (che è ancora in età da allattamento: cfr. v. 881) sia accompagnato da un servo, laddove nell'Atene del V/IV secolo la cura di un bambino, sino al compimento dei sette anni (vale a dire l'età in cui cominciava a frequentare le lezioni di un pedagogo), era affidata a una donna, «sua madre, da principio, ma specialmente – in tutte le famiglie che s'avvicinano ad uno standard di vita almeno agiato – la governante dei bambini»<sup>19</sup>. Ma è ai vv. 917-918 che si manifesta in tutta evidenza il rovesciamento gerarchico dei ruoli sociali, nella fattispecie quello tra marito e moglie: a Cinesia, il quale afferma di essere disposto a fare l'amore per terra, Mirrine reagisce decisamente in questi termini: «*No, per Apollo, non sarà mai detto che io ti distenda per terra, anche se sei quello che sei*». E dal momento che, in tutta la letteratura greca conservata, l'espressione «sì [ovvero no], per Apollo» è attestata sempre e solo in bocca a personaggi maschili<sup>20</sup>, la circostanza che l'unica, sicura eccezione sia rappresentata proprio da questo verso della *Lisistrata* non potrà essere casuale: in questa scena, Mirrine userà, in via del tutto eccezionale, quell'invocazione, maschile per eccellenza, evidentemente perché sta agendo come un maschio.<sup>21</sup> E che la giovane donna stia svolgendo un ruolo che, sulla base delle norme sociali vigenti, sarebbe di competenza di un maschio è d'altra parte confermato dalla sua successiva affermazione: «non sarà mai detto che *io ti distenda per terra, anche se sei quello che sei*» (vv. 917-918); affermazione che, da una parte, mostra che la donna si sente pienamente autorizzata a compiere un'azione (far distendere il *partner* per terra, in vista di un rapporto sessuale) che, di norma, compete ai maschi<sup>22</sup>; e, dall'altra, prova che Cinesia, sprezzantemente presentato come un 'poco di buono', potrebbe essere trattato, se solo la moglie lo volesse, come una «prostituta», una *chamaitype*. In definitiva, il fatto che, nella scena di seduzione di Cinesia da parte di Mirrine, sia la moglie a svolgere quel ruolo 'dominante' che, nella società reale, è istituzionalmente svolto dal marito è un'ulteriore, e direi definitiva, prova che questa scena è regolata dal gioco della 'carnevalesca' affermazione di un ordine regolato da rapporti gerarchici radicalmente differenti da quelli vigenti nella società reale. Di conseguenza sembra lecito concludere che nella *Lisistrata*, e

comunque in consistenti segmenti della sua trama comica, Aristofane, lungi dal farsi portavoce, attraverso la mediazione del gioco teatrale, di una consapevole rivendicazione, da parte delle donne ateniesi, dell'importanza del loro ruolo sociale, intese sfruttare sapientemente il motivo carnevalesco del 'mondo alla rovescia': dando alle donne comportamenti, affermazioni, espressioni maschili, il commediografo volle rappresentare sulla scena della *Lisistrata* un mondo utopico in cui le regole vigenti nella città reale sono giocosamente invertite. Siamo dunque agli antipodi di una interpretazione della commedia in chiave 'femminista': le donne della *Lisistrata* non aspirano, infatti, a emanciparsi, ma, assumendo comportamenti maschili, riaffermano di fatto la stabilità del modello sociale vigente nella *Polis*.<sup>23</sup>

In quanto gioco 'carnevalesco', questo capovolgimento dei rapporti gerarchici vigenti nella società reale doveva tuttavia esaurirsi nel *breve, effimero* spazio della festa dionisiaca. Come puntualmente avviene nella *Lisistrata*, dove l'ordine tradizionale, che si fonda sul dominio indiscusso dei maschi, viene ristabilito già nel finale della commedia: dopo che gli uomini hanno accettato, per porre fine allo sciopero sessuale delle donne, una resa incondizionata, ha luogo un incontro tra Ambasciatori Spartani e Ambasciatori Ateniesi (incontro cui partecipa anche Lisistrata in compagnia di Riconciliazione); e, stipulata, tra canti e danze, la pace tanto sospirata, gli uomini possono finalmente riportarsi a casa le loro donne (cfr. vv. 1186-1187a, 1274-1276): viene così 'restaurato' il vecchio, consolidato ordine sociale che, sia pure *temporaneamente*, era stato sconvolto dalle donne, le quali, dopo aver abbandonato le loro case, avevano occupato l'Acropoli;<sup>24</sup> e, come è stato felicemente osservato da Nicole Loraux, gli spettatori, che avevano assistito alla rappresentazione della *Lisistrata* ridendo della trovata dello sciopero sessuale delle donne e della loro occupazione dell'Acropoli, alla fine dello spettacolo, lasciando il teatro di Dioniso, sito sulle pendici della cittadella di Atena, potevano assicurarsi con uno sguardo che sull'Acropoli non c'erano donne, e che dunque tutto era al suo posto.<sup>25</sup> Tornati alla normalità della vita quotidiana, uomini e donne rientravano coerentemente nei loro tradizionali ruoli sociali: gli uomini, negli

spazi pubblici della Città, protagonisti della vita politica di Atene; le donne, nello spazio privato delle case, segregate ai margini di una società in cui, sovrano, regnava il segno del fallo.<sup>26</sup>

#### Note

<sup>1</sup> Di questo contributo, intitolato *Frauenemanzipation in Athen. Ein Beitrag zur attischen Kulturgeschichte des 5. und 4. Jahrhunderts*, e pubblicato in *Vorträge und Aufsätze*, Beck, München 1905, pp. 154-193, si veda specialmente il capitolo *Aristophanes und die Frauen* (pp. 171-182); e, per citare l'opinione di un altro solo studioso, J. Ithurriague ritiene che «la scène principale, celle où Lysistrata tient conseil et s'adresse au commissaire, peut être considérée comme l'expression d'une tentative d'émancipation de la femme» (*Les idées de Platon sur la condition de la femme au regard des traditions antiques*, Gamber, Paris 1931, p. 88).

<sup>2</sup> E. KEULS, *Il regno della falloccrazia. La politica sessuale ad Atene*, prefazione di B. Gentili, traduzione italiana a cura di M. Carpi, Mondadori, Milano 1988, p. 416.

<sup>3</sup> Ivi, p. 412.

<sup>4</sup> In generale sulle difficoltà che trovavano le cittadine ateniesi a uscire di casa, si veda K.J. DOVER, *Greek Homosexuality*, Duckworth, London 1978, pp. 149-151. Se nell'Atene del quinto secolo fosse permesso alle donne di assistere alle rappresentazioni teatrali, è questione da tempo dibattuta; ma di recente sono stati portati vari argomenti in favore dell'ipotesi che anche le donne, sia pure in numero inferiore agli uomini, partecipassero alle rappresentazioni teatrali, tragiche e comiche: cfr., per esempio, A.J. PODLECKI, *Could Women Attend the Theater in Ancient Athens? A Collection of Testimonia*, in «Ancient World» XXI (1990), pp. 27-43; J. HENDERSON, *Women and the Athenian Dramatic Festivals*, in «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» CXXI (1991), pp. 133-147; G. MASTROMARCO, *Donne a teatro nell'Atene di Aristofane*, in L. BELLONI, G. MILANESE, A. PORRO (a cura di), *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, Vita e Pensiero, Milano 1995, pp. 947-955; R. FINNEGAN, *Women in Aristophanes*, Hakkert, Amsterdam 1995, pp. 17-18.

<sup>5</sup> Cfr. D. SCHAPS, *The Woman Least Mentioned: Etiquette and Women's Names*, in «Classical Quarterly» XXVII (1977), pp. 323-330; A.H. SOMMERSTEIN, *The Naming of Women in Greek and Roman Comedy*, «Quaderni di Storia» VI (1980), pp. 393-409 (ora in ID., *Talking about*

*Laughter and other Studies in Greek Comedy*, University Press, Oxford 2009, pp. 43-69).

<sup>6</sup> Una lettura in chiave mitico-religiosa della *Lisistrata* (la commedia si ispirerebbe a due noti miti femminili della religione greca: le Amazzoni e le Lemnie) è stata proposta da A.M. BOWIE, *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, University Press, Cambridge 1993, pp. 178-204.

<sup>7</sup> Che nel piano di *Lisistrata* rientri, oltre allo sciopero sessuale, anche l'occupazione dell'Acropoli viene rivelato dall'eroina della commedia solo dopo che, ai vv. 168-171, la spartana Lampitò mette in dubbio la capacità delle donne ateniesi a persuadere la «marmaglia ateniese» a «non fare pazzie» (vv. 170-171): malgrado le assicurazioni date da *Lisistrata* («ci penseremo noi, sta' tranquilla», v. 172), Lampitò insiste («Non si può restare tranquilli sin quando avranno remi e triremi, e il tesoro senza fondo della dea», vv. 173-174); e solo allora *Lisistrata* rivela: «Anche a questo si è provveduto: oggi occuperemo l'Acropoli. Mentre noi siamo riunite qui in assemblea, le più anziane hanno ricevuto l'ordine: fingendo di fare sacrifici, occuperanno l'Acropoli» (vv. 175-179).

<sup>8</sup> Su questo ruolo ambivalente della donna all'interno dell'ideologia greca, cfr. J.P.A. GOULD, *Law, custom and myth. Aspects of the social position of women in classical Athens*, in «Journal of Hellenic Studies» C (1980), pp. 38-59; e A.M. BOWIE, *Aristophanes*, pp. 178-204.

<sup>9</sup> Le competenze acquisite nella lavorazione della lana (una delle attività più importanti ai fini di una virtuosa gestione economica delle spese familiari) sono presentate da *Lisistrata* al Probulo come una garanzia della capacità delle donne ad amministrare correttamente il governo della Città (cfr. vv. 567-585). Sulle valenze politiche dell'immagine della lana cardata, cfr. *Aristophanes Lysistrata, edited with introduction and commentary by J. Henderson*, Clarendon Press, Oxford 1987, pp. 141-142. Per l'assimilazione, da parte delle donne, delle loro attività domestiche al governo della Città, si vedano J. VAIO, *The Manipulation of Theme and Action in Aristophanes' Lysistrata*, in «Greek Roman and Byzantine Studies» XIV (1973), pp. 373-374; D. KONSTAN, *Greek Comedy and Ideology*, University Press Oxford, New York-Oxford 1995, p. 52.

<sup>10</sup> Cfr. M. ROSSELLINI, *Lysistrata: une mise en scène de la féminité*, in D. AUGER, M. ROSSELLINI, S. SAÏD (a cura di), *Aristophane les femmes et la cité*, in «Les Cahiers de Fontenay» XVII (1979), p. 13.

<sup>11</sup> Sulla lettura in chiave 'carnevolesca' della commedia attica antica, si vedano, in particolare, J.C. CARRIERE, *Le carnaval et la politique. Une introduction à la comédie grecque suivie d'un choix de fragments*, Les Belles

Lettres, Paris 1979; F. HEBERLEIN, *Pluthygieia. Zur Gegenwelt des Aristophanes*, Haag und Herchen, Frankfurt a.M. 1980; S. GOLDHILL, *Comic Inversion and Inverted Commas: Aristophanes and Parody*, in *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*, University Press, Cambridge 1991, pp. 167-222; W. RÖSLER, B. ZIMMERMANN, *Carnevale e utopia nella Grecia antica* (traduzioni italiane di C. Caponetto, e di N. Menni e R. Klein), Levante, Bari 1991; A.T. EDWARDS, *Historicizing the Popular Grotesque: Bakhtin's Rabelais and Attic Old Comedy*, in R. SCODEL (edited by), *Theater and Society in the Classical World*, University of Michigan Press, Ann Arbor, Mich. 1993, pp. 89-117; P. VON MÖLLENDORFF, *Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie. Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin*, Narr Verlag, Tübingen 1995; e sulle caratteristiche 'carnevolesche' della commedia plautina, si veda il capitolo *Un'utopia per burla* del libro di M. BETTINI, *Verso un'antropologia dell'intreccio*, QuattroVenti, Urbino 1991, pp. 77-96.

<sup>12</sup> L'esistenza di tale divieto è direttamente provata da una testimonianza di GIAMBlico (*Vita pitagorica* 210), il quale attesta che i Pitagorici proclamarono il loro favore a due divieti «già preesistenti nelle città elleniche»: il divieto di incesto e il divieto di avere rapporti sessuali nei santuari ovvero all'aperto. Sul codice culturale greco che impone di fare l'amore al riparo da sguardi indiscreti, basterà rimandare a G. ARRIGONI, *Amore sotto il manto e iniziazione nuziale*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» XLIV (1983), pp. 7-56.

<sup>13</sup> Questa è una delle grotte naturali, di varie dimensioni, esistenti sulle pendici settentrionali dell'Acropoli. Nell'immaginario collettivo dei Greci, le grotte erano viste come i luoghi ideali per i rapporti d'amore, specie tra dèi e mortali: si pensi, ad es., al grande antro profumato di Calipso, in cui la ninfa fa l'amore con Odisseo (*Odissea* 5, 225-227); ovvero all'«antro ombroso» in cui si consuma l'amore tra Zeus e Maia ([OMERO], *Inno a Hermes* 6); o anche alle «profondità di amabili grotte», in cui i Sileni si uniscono in amore con le ninfe ([OMERO], *Inno ad Afrodite* 262-263); e, inoltre, cfr. TEOCRITO, 3, 6,13; ORAZIO, *Carmina* 1, 5, 3.

<sup>14</sup> Per il significato del termine (composto da *chamaí*, «per terra», e da *typtein*, «sbattere», usato *obsceno sensu*), cfr. H. HERTER, *Die Soziologie der Antiken Prostitution im Lichte des Heidnischen und Christlichen Schrifttums*, in «Jahrbuch für Antike und Christentum» III (1960), p. 73, n. 60.

<sup>15</sup> Cfr. M. CASEVITZ, *Sur la fonction de la médecine dans le théâtre d'Aristophane*, in «Cahiers des Études Anciennes» XV (1983), pp. 5-6.

<sup>16</sup> Stando così le cose, appare infondata l'ipotesi, sostenuta, tra gli altri, da D. WHITEHEAD, *The Demes of Attica 508/7 - ca. 250 B.C. A political and social Study*, University Press, Princeton 1986, p. 335 e n. 35, che Cinesia sia da identificare con un personaggio reale, e in particolare con il ditirambografo contemporaneo.

<sup>17</sup> M. DETIENNE, *I Giardini di Adone* (trad. it., a cura di L. BERRINI PAJETTA, di *Les Jardins d'Adonis*, Gallimard, Paris 1972), Einaudi, Torino 1975, p. 84. Sul significato metaforico della pianta del mirto, si veda J. HENDERSON, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford University Press, New York-Oxford 1991<sup>2</sup>, pp. 134-135, 248; e la valenza erotica del nome Mirrine era stata colta già da H. STEIGER, *Der Eigenname in der attischen Komödie*, Diss. Erlangen, 1888, p. 8.

<sup>18</sup> Che attraverso i nomi parlanti dei due sposi Aristofane intendesse «underscore the archetypal nature and representative function of the coming encounter» ha acutamente osservato J. HENDERSON, *Aristophanes Lysistrata*, p. 174; e si veda L.K. TAAFFE, *Aristophanes and Women*, Routledge, London-New York 1993, p. 67.

<sup>19</sup> H.I. MARROU, *Storia dell'educazione nell'antichità* (trad. it., a cura di U. MASSI, di *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Editions du Seuil, Paris 1964<sup>6</sup>), Editrice Studium, Roma 1971, p. 197; e si veda H. RÜHFEL, *Ammen und Kinderfrauen im klassischen Athen*, in «Antike Welt» XIX (1988), pp. 43-57.

<sup>20</sup> Già lo scoliaste a *Lysistrata* 917 Hangard osservava: «Non è un giuramento femminile»; e su questa formula di giuramento si veda J. WERRES, *Die Beteuerungsformeln in der attischen Komödie*, Bonn 1936, pp. 44-45.

<sup>21</sup> Il significato dell'uso eccezionale del giuramento maschile «no, per Apollo» da parte di una donna, Mirrine, è stato ben colto da M. VETTA («l'apparente eccezione di *Lys.* 917 [...] mi sembra piuttosto una trovata comica per sottolineare che il linguaggio usato dalla donna in quel frangente è un linguaggio da maschi», *Aristofane. Le donne all'assemblea*, a cura di M. Vetta, traduzione di D. Del Corno, Mondadori, Milano 1989, p. 157) e da N. LORAUX («à jurer comme un homme la jeune femme montre bien qu'en cette affaire elle mène le jeu», *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Maspero, Paris 1990<sup>2</sup>, p. 191).

<sup>22</sup> Sarà sufficiente, a tal proposito, ricordare i vv. 43-44 dell'archilocheo Epodo di Colonia, dove è il personaggio maschile, verosimilmente lo stesso giambografo, che, presa la fanciulla «tra le braccia», la «fa distendere tra i fiori rigogliosi».

<sup>23</sup> Illuminanti sono in tal senso i vv. 543-547, i quali provano che «l'éløge des femmes est la version féminine de l'éløge du caractère athénien, tel qu'on le lit dans les épithaphioi logoi» (N. LORAUX, *Enfants d'Athéna*, p. 165, n. 22).

<sup>24</sup> Che la trama della *Lisistrata* assuma i connotati di un 'mondo alla rovescia' che implica un mutamento *effimero* delle gerarchie sociali consolidate nel mondo reale ritiene anche D. KONSTAN, *Greek Comedy*, pp. 53, 60. In particolare, sul ruolo svolto da Riconciliazione nella 'restaurazione' del dominio maschile, si veda A.M. BOWIE, *Aristophanes*, pp. 202-203.

<sup>25</sup> Cfr. N. LORAUX, *Enfants d'Athéna*, pp. 195-196.

<sup>26</sup> È appena il caso di rimarcare che, proponendo una lettura in chiave 'carnevalesca' della *Lisistrata*, non intendo affermare che la commedia del 411 e, più in generale, la produzione teatrale di Aristofane si esaurisse in un mero *lusus* comico: come lucidamente afferma lo stesso commediografo in *Rane* 388-393, la sua poetica è mistione di elementi serio-comici; e la *Lisistrata*, che pure presenta caratteristiche proprie di una letteratura 'carnevalizzata', esprime il serio impegno antibellicista del poeta, che trovò ispirazione nella realtà storico-sociale dell'Atene contemporanea, come provano i fitti riferimenti a eventi (v. 313: si allude alla flotta ateniese che l'anno prima era accorsa in aiuto dei democratici a Samo, dove era scoppiata la guerra civile; vv. 700-703: sembra esserci un'allusione a un decreto che impediva l'importazione delle anguille dalla Beozia; vv. 1093-1094: si allude alla 'castrazione' delle erme) e a personaggi storici, in particolare del mondo della politica (v. 63: Teogene; v. 270: Licone; v. 393: Demostrato; v. 490: Pisandro; v. 621: Clistene; v. 801: Mironide; v. 804: Formione; v. 809: Timone; v. 957: Filostrato, il «Cane-volpe»; v. 1105: Lisistrato), di quegli anni. Sui legami fra la trama della *Lisistrata* e gli eventi contemporanei si veda ora M. DILLON, *The Lysistrata as a Post-Deceleian Peace Play*, in «Transactions of the American Philological Association» CXVII (1987), pp. 97-104. Che, sulla base del codice carnevalesco, il rovesciamento gerarchico dei ruoli tradizionali uomo-donna duri per il breve arco della rappresentazione teatrale provano anche le *Tesmofoiazuse*: l'affermazione, in finale di commedia, delle donne-coreute («abbiamo scherzato abbastanza: è tempo che ognuna ritorni a casa», vv. 1227-29) ribadisce, infatti, un principio cardine dell'ideologia ateniese (le donne devono osservare il ruolo, socialmente consolidato, di custodi delle case, lasciando agli uomini la gestione della vita pubblica della Città).

## Modelli di comportamento femminile nella commedia latina

Paolo Fedeli

**La lena.** Nello spazio letterario e in quello scenico greco-latino il ruolo della ruffiana spetta alla nutrice o all'ancella: lo attestano i generi letterari più diversi, dalla tragedia alla commedia, dal mimo all'idillio bucolico, dalla poesia d'amore al romanzo. La continuità del ruolo della ruffiana sia sulla scena, sia nella letteratura, era garantita dalla sua persistenza nella sfera sociale: delle *lenae*, nella loro più degradante manifestazione, si occupa il giurista Ulpiano, che nel *Digesto* (23,2,43,7) individua la loro attività nel prostituire giovani donne per denaro. La sua è una testimonianza significativa, perché i contesti letterari e scenici rinviano tutti, in ultima analisi, alla società greca: anche quelli latini, infatti, si concentrano in generi letterari a forte dipendenza dai modelli greci.

Nel passaggio da un genere letterario all'altro, la figura della ruffiana si appropria di 'competenze' specifiche: nella commedia e nella poesia epigrammatica, per esempio, non c'è alcuna differenza fra vecchia ubriacona e ruffiana amante del vino. È nel I mimo di Eronda, invece, che troviamo attestato per la prima volta il passaggio dal ruolo generico della vecchia avvinazzata a quello specifico della ruffiana ubriacona e, a partire da questo momento, l'identificazione della ruffiana con la vecchia prende decisamente il sopravvento. Considerato, però, che il personaggio della ruffiana vecchia e ubriacona s'impose nella commedia latina, è probabile che il mutamento del ruolo si sia realizzato non solo nel mimo, ma anche nella commedia nuova.

Nella commedia latina il personaggio della ruffiana, che oltre a essere vecchia è dedita al vino, finisce per soppiantare quello generico della vecchia ubriacona. Emblematico è il caso del *Curculio* plautino, in cui la vecchia Leonessa (*Leaena*), guardiana e portiera, beve molto, soprattutto vino puro (v. 77), e dopo aver bevuto svolge chiare funzioni di mezzana (v. 138). Fedromo, il giovane innamorato, sa bene come attirarla, facendole sentire il soave aroma del vino, e di

questo stratagemma si servirà per penetrare in casa. Ma ecco la reazione della ruffiana ubriacona di fronte al vino (*Curc.* 96-109)<sup>1</sup>:

L'odoroso aroma del vino vecchio m'ha urtato le narici; bramosa come sono del suo amplesso, esso m'attira fra le tenebre. Dovunque sia, ad ogni modo sta vicino a me.... Evviva! Ci sono arrivata! Salve, anima mia, sorriso di Bacco! Come sono desiderosa di te, quando sei vecchio a dovere, come me! La fragranza di tutti i profumi è tanfo di sentina a confronto tuo! Tu per me sei mirra, sei cinnamomo, sei rosa, sei olio di zafferano, sei erba di lavanda, sei fieno greco. Dove tu sei versato, lì io chiederei come grazia suprema d'essere sepolta. Ma finora è stato soltanto il mio naso a dilettersi del tuo aroma; ora concedi che anche la mia gola goda di te. Con te, o aroma, non si conclude nulla: dov'è lui? È lui, lui in persona che non vedo l'ora di toccare, di trangugiare il tuo liquido, o boccale, tutto d'un fiato.

Del suo onorato mestiere la ruffiana plautina è orgogliosa, convinta com'è che esso richieda competenza e maestria non comuni: è Cleareta, la *lena* dell'*Asinaria*, a spiegarlo con malcelata fierezza al giovane Diabolo, paragonando la ruffiana a un cacciatore e gli innamorati agli uccellini (*Asin.* 215-225):

Non lo sai? Il nostro mestiere è simile in tutto a quello dell'uccellatore. L'uccellatore, dopo essersi preparato il terreno, vi sparge il cibo; gli uccelli così prendono confidenza: chi cerca un guadagno deve sottoporsi a una spesa; gli uccelli mangiano spesso: ma una volta che son presi, rifondono le spese all'uccellatore. Tale e quale succede a noi: la casa è il nostro terreno, l'uccellatore sono io, il becchime è la puttana, il letto è il laccio, e i giovanotti innamorati sono gli uccellini; prendono confidenza a furia di saluti garbati, di solleticanti blandizie, di baci, di discorsetti aggraziati e allettanti; e se uno palpeggia una poppina, l'uccellatore non ne riceve certo un danno; e se ha acchiappato un bacio, l'uccellatore può acchiappare lui senza bisogno di reti.

Fra la ruffiana e il giovane innamorato non corre buon sangue e il paragone dell'una col cacciatore, dell'altro con la sua preda sta a dimostrarlo. Quello che la ruffiana, però, più teme è la presenza di un unico spasimante, devoto e caparbio, della sua *meretrix*, perché questa eventualità tiene lontana la concorrenza, che è l'anima del commercio. L'innamorato del *Curculio* riuscirà pure a raggirare la vecchia ruffiana con l'espedito del vino, come si è visto sopra; ma è normale che si

crei un rapporto conflittuale fra la *lena* e l'*adulescens* innamorato e a rimetterci è fatalmente quest'ultimo, costretto a pagare, e bene, se vuole godere dei favori dell'amata. Nell'*Asinaria*, al giovane Diabolo che l'accusa di trattarlo male, la ruffiana Cleareta chiarisce le idee su questo aspetto fondamentale del rapporto amoroso e gli fa capire che è la logica del guadagno a sovrintendere al suo comportamento; d'altronde, come Cleareta proclama all'inizio del suo intervento, è la stessa tradizione culturale che a una ruffiana accorda un simile ruolo (*Asin.* 173-186):

CL.: Ma di che ti lamenti se faccio il mio mestiere? Non c'è uno scultore, un pittore, un poeta che abbia presentato una mezzana disposta a far cortesie a un innamorato, se vuol fare un buon raccolto.

DI.: Ma insomma è tuo interesse contentarmi, se vuoi che io ti duri di più.

CL.: Ma non lo sai che chi contenta l'innamorato contenta poco se stessa? L'innamorato per la ruffiana è tale e quale come un pesce: se non è fresco, puzza. Fresco, è succoso, è saporito, lo puoi cucinare come ti pare, in umido o alla griglia, puoi rivoltarlo come meglio ti piace: lui non ha che la mania di dare, gode se gli se ne chiede: e già, perché si munge ancora una borsa piena. Perciò lui non s'accorge di quello che scuce, dell'emorragia che si produce; pensa solo a una cosa: perciò vuol piacere alla ragazza, a me, ai servi, persino alle domestiche; un innamorato novizio fa le moine pure al cagnolino mio, perché gli piroetti intorno quando lo vede. Non è vero che ognuno deve saperci fare per ottenere un guadagno?

Molla costante dell'attività della ruffiana e delle vessazioni che continuamente infligge all'innamorato è la necessità di soddisfare i suoi bisogni elementari di sopravvivenza: da un lato la ruffiana – astuta, avida, menzognera – è ben consapevole di tenere un comportamento riprovevole nei confronti dell'*adulescens* squattrinato, dall'altro, però, conosce bene il carattere ineluttabile del suo compito.

Personaggio negativo come il lenone, la ruffiana non ha come lui una fisionomia decisamente caratterizzata, in tal senso, a livello quantitativo e qualitativo: il lenone, infatti, esercita il suo mestiere in grande stile e controlla un numero più o meno ragguardevole di cortigiane; invece, la ruffiana della commedia viene tradizionalmente rappresentata quale organizzatrice dell'attività di un'unica cortigiana.

Del lenone, poi, le mancano la protervia, la sfrontata arroganza, l'orgogliosa consapevolezza di esercitare un mestiere infamante, sì, ma redditizio e indispensabile. Del lenone avido e cinico, ma a suo modo non privo di un tracotante coraggio e di una sfrontata astuzia, l'innamorato non riesce ad avere facilmente ragione: potrà riuscirvi solo grazie a tortuosi raggiri e, di solito, con l'aiuto di uno schiavo astuto; per commuovere la ruffiana, invece, basta far leva sul suo difetto, quello d'essere un'ubriacona.

**La meretrix.** Nonostante le sue rivendicazioni, in realtà, nel mercato dell'eros la ruffiana ha un ruolo marginale, perché è la *meretrix* la vera artefice della dilapidazione dei patrimoni: la ruffiana s'illude di avere una parte da protagonista, ma il suo resta un ruolo tutto sommato subalterno. Destinato a vivere ben al di là della commedia e a occupare un ruolo protagonista nella caratterizzazione della donna elegiaca, quello della *meretrix* costituisce nello spazio scenico il personaggio di maggior rilievo. Va messo subito in chiaro che la *meretrix* della commedia, come poi quella dell'elegia, non va confusa con una volgare prostituta da bordello: non ci si deve stupire, quindi, se ci si imbatte in *meretrices* che si comportano da matrone, specialmente se, grazie al 'riconoscimento', nel finale della commedia si verrà a sapere che in realtà sono di nascita libera.

Basta ascoltare le parole di Adelfasio ad Anterastile per capire come le due *meretrices* dello *Pseudolus* di Plauto ritengano che al loro mestiere non manchi una sua dignità, che lo distingue, in particolare, da quello esercitato dalle prostitute da due soldi (Plaut. *Poen.* 265-270):

Vuoi andarti a sporcare in compagnia delle puttane, delle bagasce dei fornai, dei rottami della macina, delle mendicanti che puzzano d'olio di giunco, delle sporcaccione che vanno a letto con gli schiavi, che t'ammorbanano con la puzza di stabbio e di coito, di seggetta e di giaciglio adoperato in continuazione, che nessun uomo libero s'è mai degnato di toccare e tanto meno di condursi a casa, troiette da due soldi adatte solo alla più sudicia morchia della più degradata schiavitù?

Per le *meretrices* della commedia finire in un bordello rappresenta costantemente una terribile minaccia; non che la loro vita sia migliore, quando a regolarla è un duro e inflessibile lenone: costui, infatti, può venderle al migliore offerente o, al contrario, può affrancarle, se trova un *adulescens* o un ricco spasimante disposto a riscattarle per una ingente somma di denaro, ma può addirittura confinarle in un sordido lupanare. Ballione, lo sfrontato e protervo lenone dello *Pseudolus*, sa bene come trattarle e non esita a minacciarle il giorno del suo compleanno (Plaut. *Pseud.* 172-184):

Per voi, donne, ecco qua i miei ordini. Voi che passate la vostra tenera età tra le raffinatezze, le mollezze, le ricercatezze, in compagnia di persone d'altissimo rango, voi, amanti di grido, oggi saprò, oggi conoscerò alla prova dei fatti chi di voi si preoccupa della sua testa e chi del suo ventre, chi pensa al suo interesse e chi non pensa che a dormire. Oggi conoscerò alla prova dei fatti chi di voi è destinata a divenire mia liberta, e chi invece dovrò vendere. Fate in modo che oggi, da parte dei vostri amanti, mi giunga qua un mucchio di regali; perché se oggi non mi giungono provviste per un anno intero, domani farò di voi delle volgari prostitute. Sapete che oggi è il mio compleanno: dove sono costoro per i quali siete 'la pupilla dei miei occhi', che vi chiamano 'vita mia, gioia mia, boccuccia mia, seno mio, dolce miele mio'? Fate in modo che tra breve, qui dinanzi al mio uscio, siano schierati interi reparti di portadoni. Perché vi fornisco vestiti, gioielli e tutto quel che vi occorre? Cosa me ne viene in casa, oggi, dalle vostre prestazioni, se non dei guai, briccone? Non siete avida che di vino; e così voi ve ne inzuppate la pancia, mentre io me ne sto qui a bocca asciutta.

Ma perché e come una giovane diventa *meretrix*? Lasciando da parte il caso – che tuttavia non è raro nella commedia – della bambina rapita quand'era in fasce e, col passare degli anni, venduta a un lenone – di solito una donna diventa *meretrix* per bisogno. Nell'*Andria* di Terenzio è il vecchio Simone a spiegarlo a Sosia, suo liberto (vv. 74-79):

Tre anni fa venne ad abitare qui una donna di Andro, spinta dal bisogno e dall'indifferenza dei parenti: una gran bella ragazza, nel fiore dell'età! (...) Sulle prime viveva onestamente: si guadagnava il pane filando e tessendo, in mezzo a mille privazioni. Ma poi arrivò un primo spasimante a offrirle del denaro, e poi un altro e un altro ancora... Si sa com'è la natura umana:

preferiamo vivere comodamente piuttosto che penare. Così alla fine accettò la proposta e si mise a fare il mestiere.

Qui un'avvenente ragazza è costretta a lasciare la sua città e a trasferirsi ad Atene per vincere la povertà: probabilmente non lo avrebbe fatto se alle difficoltà economiche non si fosse aggiunta anche una penosa situazione familiare. Per un po' riesce a vivacchiare col frutto del suo lavoro; ma è la sua bellezza ad attirare non uno squattrinato *adulescens*, ma danarosi corteggiatori; è facile cedere di fronte alla *pecunia* e dare inizio a una inarrestabile discesa.

C'è poco da stupirsi se, costrette dal bisogno, ad avviare le figlie al meretricio siano talora le madri, soprattutto quelle che esercitano il ruolo di ruffiane. Nella *Cistellaria* plautina è una *lena* ad ammetterlo, in presenza della figlia Ginnasio, in un suo colloquio con Selenio, anch'essa *meretrix* e figlia di una *lena*, in cui dà sfogo alla sua *vis* polemica nei confronti delle matrone (Plaut. *Cist.* 25-50):

Non vedi come fanno quelle che sono nate da magnanimi lombi, le matrone d'alto lignaggio, come sono strette fra loro in un'amicizia indissolubile? E se ci sforziamo di fare la stessa cosa, se ci mettiamo a imitarle, non riusciamo però che a sfangarcela alla men peggio e con un sacco di odiosità addosso. Vorrebbero che noi fossimo sempre a bocca aperta di fronte alle grandezze loro, che coi mezzi nostri non riuscissimo mai a sfangarcela e che in tutto e per tutto avessimo bisogno della roba loro, che gli stessi sempre dinanzi in ginocchio. Se ti viene in mente di fargli visita, devi concludere che era meglio andartene che andarci; agli occhi degli altri si mostrano cortesi verso la nostra razza, ma se gli capita l'occasione a tu per tu ti versano addosso a tradimento acqua gelata. Predicano ai quattro venti che noi ce la facciamo coi loro mariti; asseriscono che ci facciamo all'amore, e perciò ci danno addosso. Dato che io e tua madre siamo liberte, siamo andate a finire tutte e due nel puttanesimo; e lei ci ha educato te, io questa qui (*indica Ginnasio*), tanto i padri vostri vi hanno fatte per combinazione. E se io l'ho spinta a far la puttana, non è stato certo per alterigia, ma per non morire di fame.

E a Selenio, che la interrompe obiettando che forse sarebbe stato meglio trovarle un marito, risponde prontamente che Ginnasio è come se avesse un marito:

Guarda un po'! Ma canchero, non piglia marito ogni giorno? Se l'è preso oggi, e fra poco se lo piglierà pure stanotte. Anzi, non le ho mai permesso di stare a letto sola come una vedova. Figùrati, se lei non sposa ogni giorno, tutta la famiglia mi fa una brutta morte di fame!

Infine, rivolgendosi alla figlia, le dispensa saggi precetti di comportamento:

Perbacco io non ci trovo niente di male, se sarai sempre come dici di voler essere. Perché se sarai come voglio io, non ti trasformerai riducendoti come questa disgraziata (*accenna a se stessa*), e riuscirai a conservare sempre la bella freschezza che hai, e sarai sempre fonte di miseria per un sacco di uomini e fonte di guadagno per me, senza che ci abbia da rimettere.

Le *lena*e, però, non sempre fanno i conti con gli imprevisti della vita, e della letteratura, perché fra i numerosi amanti occasionali della commedia, che per una *meretrix* dilapidano il patrimonio paterno, ce n'è sempre uno che di lei s'invaghisce: una circostanza, questa, che serve a mettere in movimento l'intreccio comico. Può accadere, allora, che anche una *meretrix* come Selenio, l'interlocutrice della ruffiana della *Cistellaria*, s'innamori di uno dei suoi spasimanti e manifesti gli stessi sintomi del mal d'amore, che poi tormenterà gli infelici poeti elegiaci, sulla scia di Catullo. Nel caso di Selenio, ad accorgersene è l'amica, e compagna di mestiere, Ginnasio (Plaut. *Cist.* 52-58):

In mezzo a tutti questi discorsi io a te, luce delle mie pupille, non ti ho visto mai più triste di adesso; su, ti supplico, che hai con quella grinta che ammazza l'allegria? Dov'è andata a finire la solita aria birichina? Guarda un po' che mantice di sospiri che ha messo in opera! E guarda come sei pallida! Su, spiegaci un po' l'una cosa e l'altra, che diavolo ti piglia e che cosa vuoi che facciamo per te: faccelo sapere. Ti scongiuro, non piangere così, se no da parte mia viene il diluvio.

Ginnasio, però, non capisce la causa di un simile comportamento, neppure quando Selenio cerca di condurla a scoprire la verità (vv. 59-61):

Sono a pezzi per la pena, ci ho un malanno, che mi macera e mi manda in malora. Mi fa male il cuore, mi fanno male gli occhi, mi sento andare tutta a

male. Che ho da dirti, se non che per la mia scemenza mi vedo sprofondata nell'afflizione?

Solo quando Selenio confesserà che le fa male il cuore, Ginnasio si renderà conto che si tratta del mal d'amore e le farà capire che l'amore è un bel guaio, e per convenzione è dolceamaro (vv. 68-70):

Ho capito: questa disgraziata s'è innamorata! (...) Se lo vuoi sapere, l'amore è una sorgente inesauribile di miele e di fiele. Quando lo assaggi ti pare che sia dolce, ma poi ti carica d'amaro fino alla nausea.

Finalmente, ormai scoperta, Selenio ammette che proprio questa è la malattia che la consuma (v. 71). Una *meretrix*, però, sa bene che, solo divenendo – o meglio, ritornando – *ingenua* grazie a un prodigioso riconoscimento, può coronare col matrimonio il suo sogno d'amore, sa bene che è la differenza di *status* e di condizione sociale a porre un ostacolo insormontabile a chi, come lei, non è di nascita libera. Selenio ha un bel proclamare il suo desiderio di trascorrere con l'uomo che ama il resto dei suoi giorni (vv. 76-77). Sarà proprio sua madre, la *lena* che l'ha avviata al mestiere di *meretrix*, ad aprirle gli occhi sulla realtà e a ricordarle quale sia la differenza tra una matrona e una cortigiana (vv. 78-81):

Amare uno solo e trascorrere la vita al suo fianco perché lo si è sposato una volta per sempre, è affare esclusivo della matrona. Ma una donna di vita come noi è tale e quale come una città rigogliosa, che non può resistere da sola senza l'aiuto di molti uomini.

La consapevolezza di un incolmabile divario fra due condizioni di vita antitetiche affiora anche nella commedia terenziana e serve a ricordare a un pubblico composito, qual è quello che assiste agli spettacoli scenici, che le infrazioni del codice comportamentale, frequenti nello spazio teatrale (il trionfo dei servi sui padroni e dei figli sui padri, lo sfrontato comportamento di lenoni e ruffiane, la *parrhesía* delle meretrici anche di fronte alle matrone), sono ammissibili solo nell'ambito della festa e durano il tempo della rappresentazione: anzi, proprio la frequenza delle situazioni paradossali ha lo scopo di mettere in risalto l'assurdità di una realtà

dai valori invertiti. In Terenzio il rientro dei personaggi nella norma avviene non di rado, come nel caso dell'*Heautontimorumenos*, dove la cortigiana Bacchide riconosce la distanza che separa una *meretrix* da una donna di nascita libera: è questo il caso di Antifila, sua interlocutrice, che fedelmente ha atteso in casa il suo spasimante Clinia, da tempo soldato mercenario per protesta contro l'avversione del padre al suo amore per lei (Ter. *Heaut.* 381-395):

Davvero, Antifila mia, io ti invidio e ti stimo fortunata, perché hai saputo far sì che alla tua bellezza corrispondesse il tenor di vita; e non mi meraviglio, lo sanno gli dèi, se ognuno ti vuole per sé; perché quale fosse la tua indole me lo hanno fatto intendere le tue parole; e, se ora considero fra me quale vita conduci tu e tutte le donne come te, che sanno tenere a distanza le persone, nulla di strano che voi siate quelle che siete, e noi no. A voi giova comportarvi bene; a noi, quelli con cui abbiamo a che fare non ne lasciano la possibilità; gli amanti si curano di noi finché restano colpiti dal nostro fisico, e quando il fisico non è più quello di prima, si voltano da un'altra parte; se intanto non si è pensato un po' all'avvenire, restiamo sul lastrico. Ma voi, una volta che avete scelto di vivere accanto a un uomo solo, che abbia un carattere in tutto corrispondente al vostro, quello si dedica tutto a voi. Grazie a questo siete legati l'uno all'altra in modo che nessuna tegola può cadere più sul vostro amore.

Un tale atteggiamento, che è sostanzialmente di comprensione da parte degli autori comici nei confronti delle *meretrices* – ma non nei confronti di chi le sfrutta, come le ruffiane e i lenoni –, si comprende meglio se si considera che nella mentalità dei Romani è del tutto normale che i giovani le frequentino per sfogare i loro istinti sessuali: anzi, ciò è di gran lunga preferibile all'alternativa rappresentata dagli amori struggenti per donne di nascita libera (il finale del IV libro del *De rerum natura* di Lucrezio rappresenta la migliore testimonianza di questa situazione). Ma c'è di più: da un contesto terenziano si deduce che sarebbe addirittura pedagogicamente sbagliato impedire ai giovani di frequentare abitualmente *meretrices*: un genitore che si comporti in tal modo praticherebbe un metodo educativo troppo rigido e decisamente passatista. È questo il caso, negli *Adelphoe*, di Demea, il cui comportamento nei confronti del figlio si colloca in aperto

contrasto con le accomodanti aperture del fratello Micione, che non esita a rimproverarlo (Ter. *Ad.* 101-110):

Tu, Demea, su questo punto dai un giudizio sbagliato. Non è una vergogna, credimi, che un ragazzo vada a donne, né che beva. No, non è così: e neppure che sfondi una porta. Non l'abbiamo fatto né tu né io, è vero: ma era il bisogno che non ci permetteva di farlo. Adesso vuoi considerare un merito ciò che allora hai fatto solo perché eri povero? Non è giusto. Se ne avessimo avuto i mezzi, ci saremmo comportati così anche noi. Se tu fossi un uomo, lo lasceresti fare, adesso che ha l'età. È meglio, credimi: altrimenti, una volta che ti abbia seppellito secondo il suo desiderio, lo farà dopo, quando non sarà più il momento giusto.

**L'*uxor*.** Prima di parlare dei modi di comportamento della moglie nella commedia, è opportuno ricordare che il marito sembra avere nel suo DNA l'inclinazione al tradimento, anche quando invecchia, anzi soprattutto quando invecchia (il *senex amator*): naturalmente finisce per innamorarsi di una *meretrix*, oppure, peggio, di un'ancella della casa. Nulla di simile, è ovvio, può accadere alla moglie, che nella sua qualità di matrona è tenuta a un rigido rispetto della pudicizia: in questo caso, la scena rispetta le consuetudini della vita di tutti i giorni, sino al punto che i problemi suscitati dall'adulterio femminile – sanguinosamente perseguito dalla legge – non vi trovano mai posto. Nella commedia latina c'è un unico caso di adulterio, ma del tutto singolare e straordinario: si tratta, infatti, dell'unione sessuale di Alcmena, sposa di Anfitrione, con Giove nell'*Amphitruo* di Plauto: lì, però, Giove ha preso l'aspetto di Anfitrione, che è lontano per la guerra e, dunque, Alcmena è convinta di giacere col legittimo sposo.

Inevitabile conseguenza dei tradimenti del marito della commedia è la sfrenata gelosia che caratterizza l'atteggiamento dell'*uxor* e la rende insopportabile ai suoi occhi. Un caso emblematico è quello dei *Menaechmi* di Plauto, in cui uno dei due Menecmi, che di nascosto ha sottratto alla moglie una mantellina per farne dono alla *meretrix* sua amante, nell'uscire di casa rivolge alla moglie queste amabili e amorevoli parole (Plaut. *Men.* 110-124):

Se tu non fossi malvagia, stupida, caparbia e scervellata, tutto quello che è sgradito a tuo marito sarebbe sgradito anche a te. D'ora in poi, a partire da

oggi, se me ne combini un'altra del genere, ti ripudio e ti rispedisco da tuo padre. Possibile che ogni volta che voglio uscire, tu debba trattenermi, richiamarmi, fare un mucchio di domande? E dove vado, e che faccio, e che combino, e che cerco, e che porto e che ho fatto fuori? Mi son tirato in casa un doganiere, che devo spifferargli tutto, e quel che ho fatto e quel che faccio? T'ho abituata troppo bene. Ma voglio dirti come intendo comportarmi in futuro. Dal momento che serve, provviste, lana, gioielli, abiti, porpora te ne dò a iosa e non ti manca nulla, sta' alla larga dai guai, se hai cervello: smettila di sorvegliare tuo marito. Orbene, perché tu non m'abbia a far la guardia per niente, per premiare le tue attenzioni, oggi mi piglierò una sguadrina e l'inviterò a cena fuori, da qualche parte.

Dopo aver formulato tali fieri propositi, Menecmo si accorge che la moglie è rientrata in casa e, di conseguenza, può celebrare liberamente il suo trionfo (vv. 127-132):

Evviva! Per Ercole! Finalmente, a furia di gridare, ho allontanato mia moglie dalla porta. Dove sono questi mariti scapestrati? Che aspettano a portarmi regali e a congratularsi con me per il mio eroico comportamento? Poco fa, là dentro, ho sottratto a mia moglie questa sopravveste; la porto alla mia bella. Così bisogna fare: dar la baia per bene a quest'accorta spia. Che colpo! Bello, destro, a regola d'arte!

La moglie gelosa e sospettosa, che cerca in tutti i modi di ostacolare le tresche del marito, diviene un bersaglio obbligato delle sue maledizioni. È questo il caso, nella *Casina* di Plauto, di Cleostrata, il cui marito – il vecchio Lisidamo – si è preso una bella cotta per la giovane ancella che dà il nome alla commedia e si sente arzilla e gagliardo come un giovanotto: lo vediamo uscire di casa tutto pimpante e tessere l'elogio dell'amore e dell'amata, convinto com'è – ma si sbaglia – di essere da lei ricambiato. Quanto a lui, nella sua beata incoscienza sarebbe l'uomo più felice della terra, se non fosse per quella brutta faccia della moglie che sta sempre in agguato (Plaut. *Cas.* 217-227):

Io credo che l'amore superi ogni cosa, che sia il più affascinante dei fascino; né si può immaginar nulla di più piccante o di più delizioso. Sarei proprio curioso di sapere perché i cuochi, che usano tanti condimenti, trascurino proprio questo, che li supera tutti: la pietanza in cui entrerà come condimento

l'amore piacerà sempre a chiunque, io credo; quella in cui non c'è un pizzico d'amore, non può essere saporita e gustosa. Esso sa trasformare in miele l'amaro fiele, e un uomo malinconico te lo rende giocondo e piacevole. Io ne sto facendo personalmente l'esperienza in casa mia, non parlo per sentito dire; infatti, quanto più m'innamoro di Casina, tanto più sorpasso in eleganza l'Eleganza in persona. Metto in moto tutti i profumieri; dovunque vi sia un unguento raffinato, me ne faccio cospargere, per piacere a lei; e le piaccio, a quanto pare. Il mio tormento, però, è mia moglie, che s'ostina a vivere.

Ma ecco che la vede, quella rompiscatole con l'aspetto da iettatrice: cercherà, allora, di blandirla e di fare il cerimonioso, ma di rimando dovrà subire la reazione uxoria, sotto forma di una bella serie d'impropri per il suo nuovo stile di vita da puttaniere azzimato e profumato (vv. 228-250):

LYS.: Ma eccola là ferma, con la faccia scura. Bisogna ch'io mi rivolga con dolcezza a quest'accidente. (*Forte, avvicinandosi a Cleostrata*) Moglie mia, mia diletta, come va? (*L'accarezza.*)

CLE.: Vattene e levami le mani di dosso!

LYS.: Eh via, mia Giunone, non sta bene che tu tenga tanto il broncio al tuo Giove. Dove vai adesso?

CLE.: Lasciami!

LYS.: Aspetta!

CLE.: Non aspetto niente.

LYS.: Allora ti seguirò, per Polluce!

CLE.: Di' un po', sei pazzo?

LYS.: Niente affatto. Quanto ti amo!

CLE.: Non lo voglio il tuo amore!

LYS.: Non puoi impedirlo.

CLE.: Mi fai morire.

LYS.: (*tra i denti*) Se tu dicessi il vero!

CLE.: (*che ha inteso*) Su questo punto ti credo.

LYS.: Guardami, bellezza mia!

CLE.: Sì, come tu sei la mia. Da dove viene, dimmi, questo profumo d'unguenti?

LYS.: (*tra sé*) Ahi! Sono perduto. Eccomi colto sul fatto, povero me! Che aspetto ad asciugarmi la testa col mantello? Che il buon Mercurio ti disperda, maledetto profumiere, per avermi venduto questa roba!

CLE.: Ehi, tu, buono a niente, zanzara dalla testa bianca! Stento a trattenermi dal dirti quel che ti meriti. A questa bella età, essere spregevole, te ne vai per la strada tutto profumato?

LYS.: Per Polluce! Ho dato una mano a un mio amico, mentre comprava degli unguenti.

CLE.: Come l'ha trovata presto la scusa! Non ti vergogni di nulla, tu?

LYS.: Di tutto quello che vuoi tu.

CLE.: In quale lupanare ti sei cacciato?

LYS.: Io in un lupanare?

CLE.: So più di quanto tu creda.

LYS.: Cosa significa? Cosa sai?

CLE.: Che di tutti i vecchi nessuno è più spregevole di te! Da dove vieni, buono a niente? Dove sei stato? Dove hai fatto bisboccia? Dove hai gozzovigliato? Tu sei ubriaco, per Castore! Guarda il mantello, com'è sgualcito!

LYS.: Che gli dèi ci rendano infelici, me e te, se oggi ho assaggiato una goccia di vino!

CLE.: Ma sì, bevi, mangia, spreca i tuoi averi a tuo piacere!

LYS.: Ehi, basta adesso, moglie mia! Mòderati; gorgheggi troppo. Avanza qualche acuto per litigar con me anche domani!

Quando, finalmente, la moglie si decide a togliere il disturbo, Lisidamo non le risparmia una maledizione conclusiva (vv. 275-277):

Che Ercole e gli dèi tutti l'annientino, ora che si può parlare! Povero me! Io mi struggo d'amore; lei par quasi che faccia apposta a contrariarmi.

Insomma, la donna della commedia è costretta a uniformarsi a una serie di *clichés*, che rappresentano il punto di vista di una società che resterà sempre decisamente maschilista. Proviamoci a elencarli, ognuno con un esempio.

*Le donne sono diffidenti e sospettose.* Negli *Adelphoe* di Terenzio, Micione proclama che le mogli hanno un chiodo fisso: che il marito le tradisca (Ter. *Ad.* 32-34):

Tua moglie, se fai tardi, pensa che sei innamorato, o che qualcuna si è innamorata di te, o che stai sbevazzando e ti fai i fatti tuoi e pensi a spassartela da solo, mentre lei sta male.

Quale differenza dai mariti, che invece si preoccupano della salute dei figli (vv. 35-38)!

Ma a me, siccome è mio figlio che non torna, che razza di pensieri vengono, e che paure! Che abbia preso freddo, o che sia caduto da qualche parte, o che si sia spaccato qualcosa.

*Le donne hanno un'innata e perversa inclinazione al male.* È la *meretrix* Fronesio a garantirlo, nel *Truculentus* di Plauto (vv. 465-469), citando se stessa per esempio:

Se una donna ha cominciato ad abbozzare una birbanteria e non riesce a condurla a fondo, si susseguono per lei tutti i malanni, i dispiaceri e la miseria; ma se comincia ad abbozzare la vita della donna per bene, non passa molto tempo che si sente venire l'afa. Ce ne sono proprio poche che si stancano se hanno cominciato ad architettare una puzzonata, e sono altrettanto poche quelle capaci di andare a fondo, se hanno intrapreso qualcosa di onesto.

*Le donne sono astute, false e menzognere.* Proprio Fronesio è il prototipo della donna astuta: è contesa da tre spasimanti e li sprema in ogni modo, approfittando di un neonato non suo: se l'è fatto prestare da quello dei tre che ha una migliore condizione sociale e che, a sua volta, l'ha avuto da una giovane da lui violentata. Ora Fronesio con gli altri due spasimanti cerca di spacciare il neonato come figlio suo, avuto con ognuno dei due. Lei stessa è ben consapevole della malizia delle donne, perché nel caso suo alla materna pedagogia si è aggiunta una naturale tendenza alla vita disonesta (*Truc.* 470-471):

Perché è inutile: per una donna è molto meglio fare una mascalzonata che fare una buona azione. Se sono una fetenzia, lo debbo alle lezioni di mia madre e alla ribalderia che mi ritrovo per natura.

Furbe come sono, le donne riescono a dare a intendere tutto quello che vogliono. Nel *Miles gloriosus* di Plauto, Palestrione, lo schiavo fedele del giovane Pleusicle, esorta il *senex* Periplectomeno a recarsi in tutta fretta dalla *meretrix* Filocomasia, l'amante dell'*adulescens* che è in possesso del *miles*, per istruirla a dovere sul modo di raggiarlo (*Plaut. Mil.* 185-186):

Dille anche questo: che a nessun costo dimentichi le sue astuzie femminili, anzi vi si attenga con la massima abilità.

E chiarisce (vv. 189-194) che la donna

ha bocca, lingua, faccia tosta, sfrontatezza, sangue freddo, fermezza, malizia: se qualcuno la accusa, lo sbugiardi giurando e spergiurando. Ha in cuore una provvista di falsità nel parlare, di falsità nell'agire, di falsità nel giurare, ha una provvista d'inganni, una provvista di moine, una provvista di raggiri. Una donna, se è maliziosa, non deve mai andare a pregare l'erbevendolo perché le venda l'erbatrappola: ne ha in casa un orto pieno e tutte le spezie per insaporire le male arti.

Abituate come sono alla menzogna, le donne sono capaci di spergiurare: non ha certo colpa Alcmena, che è convinta di essersi unita al marito Anfitrione e non sa che, invece, si trattava di Giove con le sembianze del marito; ma, nel dialogo qui riportato, mentre Alcmena dice il vero quando afferma che nessun *mortale*, eccetto Anfitrione, è giaciuto con lei, è significativa l'affermazione conclusiva di Anfitrione, che chiama in causa l'intera categoria delle donne (Plaut. *Amph.* 831-836):

ALCM.: Giuro per il regno del re supremo e per la buona madre di famiglia Giunone – che è giusto che io rispetti e tema soprattutto – che all'infuori di te solo, nessun mortale ha mai toccato con il suo corpo il mio, così da togliermi l'onore.

AMPH.: Vorrei che fosse vero!

ALCM.: Il vero io lo dico, ma invano, perché non vuoi credermi.

AMPH.: Sei una donna: spergiuri con tranquillità.

*Le donne, in particolare le mogli, sono vendicative.* Lo assicura Fidippo, nell'*Hecyra* di Terenzio (vv. 709-710):

Non c'è niente di strano se mia moglie se l'è presa. Le donne sono vendicative, e non sopportano facilmente queste offese.

*Le donne hanno il cervello dei bambini.* È quello che nell'*Hecyra* terenziana sostiene lo schiavo Parmenone per calmare Panfilo, che al

suo ritorno in patria si trova invischiato in contrasti fra la moglie e la madre (Ter. *Hec.* 306-312):

Ragiona: tante volte le liti più gravi non vogliono dire le colpe più gravi. Succede spesso che ci siano dei casi in cui uno non è nemmeno risentito, e un altro, più facile alla collera, per lo stesso motivo ti diventa il più gran nemico. E i bambini, come arrivano a odiarsi per dei dispetti da nulla! Perché questo? Ma perché il cervello che li guida è un po' balordo! E così quelle donne sono più o meno come i bambini, han poca testa.

*Le donne sono frivole.* Ne è ben consapevole, nel *Poenulus* di Plauto, la *meretrix* Adelfasio, che alla sorella si rivolge con queste parole (vv. 210-232):

Chi vuole cercar rognà, non ha che da fornirsi di due strumenti di tortura, una nave e una donna. Perché al mondo non ci sono due fregature più grosse di queste, se cominci ad attrezzarle; non le si attrezza mai abbastanza, e quanto più le vuoi attrezzare tanto meno ti sembrerà d'esserci riuscito. E se ne parlo è perché lì dentro mi ci sono addottorata a dovere. Noi per esempio dall'alba fino a giorno avanzato con tutto lo zelo possibile non abbiamo smesso un minuto di lavarci, di farci le frizioni, di asciugarci, di agghindarci, di strofinarci, di ripassarci la spatola, di truccarci, di rifarci la faccia; e per soprammercato ciascuna di noi aveva ai suoi ordini due ancelle che hanno sfacchinato a lavarci di sopra e di sotto, mentre due uomini si sono sbudellati a trasportare acqua. Per carità, Dio ne guardi, che fatica ti costa una donna! E quando ci si mettono in due, e io lo so a puntino, sono capaci di far uscire il fritto molto più del necessario a un intero popolo, al più innumerevole che ci sia. Notte e dì, a qualsiasi età, stanno sempre a rinfonzolirsi, a lavarsi, ad asciugarsi, a spupazzarsi. E poi quand'è che le donne sanno rispettare la misura? Quand'è ora di lavarsi e frizionarsi, col cavolo che sappiamo fermarci e metterci compunte! Perché quella che s'è lavata, se non s'è anche intolettata a furia di specchio, di cipria e di pennello, le sembra di non essersi ancora pulita.

Adelfasio è in vena di osservazioni esistenziali sui modi di comportamento femminili, e rincara la dose, accusando tutte le donne di narcisismo, perché in realtà non vogliono piacere agli uomini, ma a se stesse (vv. 1203-4):

I difetti delle donne sono infiniti; ma fra i tanti il peggiore è di passare tutto il tempo a cercar di piacere a se stesse, senza preoccuparsi di provocare l'ammirazione degli uomini.

*Le donne puzzano come i pesci in salamoia.* È quello che risponde ad Adelfasio la sorella, per giustificare la necessità del trucco e dei continui lavaggi (Plaut. *Poen.* 240-247):

Sorella mia, ti prego, pensaci che si parla di noi come se fossimo pesci in salamoia, che non ti danno gusto e piacere se non stanno sempre a bagno per ore e ore sotto rovesci d'acqua incessantemente cambiata, se no puzzano, sanno di sale, e ti fanno schifo a toccarli. Siam così, la donna è questa: senza trucco è sciatta e stinta.

Molto prima di Ovidio nei suoi *Medicamina faciei femineae*, Plauto nella *Mostellaria* constata che le donne si imbellettano perché il trucco costituisce un'arma importante per sedurre gli uomini: Scafa, ancella della *meretrix* Filemazio, lo ammette pur criticando l'uso di unguenti profumati. Scafa non parla delle *meretrices*, ma delle donne in genere, e in particolare si rivolge maliziosamente a quelle che assistono alla commedia (Plaut. *Most.* 273-278):

Una donna odora di buono quando non odora di nulla. Guarda queste vecchie che si ungono di profumi, stracci ritinti, decrepite, sdentate, che tappano col belletto i guasti del loro corpo: appena il sudore si mischia al profumo, allora sì che odorano come quando il cuoco mescola le salse e i sughi! Non sai di cosa sappiano, se non questo: si sente che puzzano.

*Le donne sono tutte uguali, non se ne salva nessuna.* Lo dice il vecchio Lachete, infuriato con la moglie Sostrata, nell'*Hecyra* di Terenzio (vv. 200-3):

Per l'amore di dio e degli uomini! Ma che razza è questa, ma che consorteria! Possibile che le donne abbiano tutte le stesse passioni e le stesse antipatie, e che non se ne trovi una con la testa un po' diversa dalle altre? Per questo tutte le nuore hanno un animo solo nell'odiare le suocere, e viceversa. E vogliono tutte la stessa cosa, dar contro ai mariti, e con lo stesso cuore implacabile! Io dico che hanno preso il diploma in malignità tutte alla stessa scuola.

È fortunato, di conseguenza, chi si salva dal flagello del matrimonio: è questo il caso, negli *Adelphoe* terenziani, di Micione, che a differenza del fratello Demea, oltre ad aver preferito la vita di città a quella di campagna, non ha messo su famiglia. Per questo, ora, può esclamare tutto soddisfatto (Ter. *Ad.* 42-44):

Io ho scelto di vivere qui in città, con ogni comodo: mi tengo lontano dagli affari e – fortuna massima secondo la gente – non ho mai preso moglie.

*Ruoli femminili secondari.* Quello della figlia è un ruolo raramente attivo nella commedia, se si prescinde dalle sorelle divenute *meretrices* perché così hanno voluto le madri, ora compiacenti ruffiane. Quando sulla scena agisce la figlia di nascita libera, allora c'è pieno rispetto dei rapporti familiari della vita reale, che vedono la figlia soggiacere agli obblighi della *patria potestas*. Esempio è il caso dello *Stichus* di Plauto, con le due sorelle Panegiride e Panfila in vana attesa del ritorno dei mariti, fratelli anch'essi, di cui non si sa più niente da molto tempo. Il padre Antifone insiste perché si decidano a divorziare e a contrarre un nuovo matrimonio, ma le due traccheggiano, animate da atteggiamenti opposti: Panfila è seriamente preoccupata delle intenzioni del padre, pur ritenendole ingiuste; di contro Panegiride è convinta che Antifone non faccia sul serio, ma ritiene che alla volontà paterna sia necessario sottomettersi, anche se spera di poterla vincere con le preghiere (Plaut. *Stich.* 68-74):

PAMPH.: Che facciamo, sorella mia, se nostro padre si ostinerà a contrariarci?

PANEG.: Bisogna che sopportiamo quello che vorrà fare; è lui il più forte. Io penso che l'atteggiamento da prendere sia di ricorrere alle preghiere, invece di fare opposizione. Se è un favore che chiediamo a nostro padre, spero che l'otterremo da lui; opporci senza macchiarci di disonore e di una imperdonabile colpa, non possiamo. Per conto mio, non ho intenzione di farlo, né consiglierò te di farlo. Il mio consiglio, invece, è di piegarlo con le preghiere; io so come siamo fatti nella nostra famiglia: egli si lascia piegare.

Nei confronti del vecchio padre le due assumeranno, quindi, quell'atteggiamento di premura che si addice alle figlie e, quando comparirà in scena, lo abbracceranno teneramente, lo faranno sedere

su uno sgabello e perché stia più comodo vi porranno sopra un cuscino ben imbottito. I legami di sangue, nel mondo romano, valgono più di quelli che si creano col matrimonio: sicché non ci stupisce di sentire Panfila che fissa una precisa gerarchia di valori nei rapporti familiari (vv. 96-99):

I riguardi che le figlie hanno per il loro genitore non possono essere mai troppi. Chi dovremmo avere più caro di te? E dopo di te, padre, chi più dei nostri mariti, dei quali tu hai voluto che noi fossimo spose?

Oltre che un modello di rispetto filiale nei confronti del padre, le due sorelle sono un inclito esempio di fedeltà coniugale: in una commedia priva di comica trasgressività, qual è lo *Stichus*, è ovvio che il loro onesto atteggiamento venga ricompensato col ritorno dei mariti, che nei loro viaggi si sono arricchiti, e con la riconciliazione finale.

Se il padre dello *Stichus* si limita a esigere due cose ragionevoli (il divorzio delle figlie e le loro nuove nozze) ben diverso è il caso del *Persa* di Plauto, dove il parassita Saturione, sempre a caccia di denaro per soddisfare le esigenze del ventre, sarebbe pronto a mettere in vendita addirittura la verginità della figlia. Si tratterà, in realtà, di una vendita fittizia, fatta solo per spillare denaro a uno sprovveduto; è significativa, però, la reazione della figlia, che della tresca non è perfettamente a conoscenza, di fronte agli argomenti paterni. Consapevole di non potere ribellarsi alla *patria potestas*, si limita a discettare sull'onore e sul disonore, ma alla fine si piega, rassegnata, alla volontà del padre (Plaut. *Pers.* 329-360):

SATVR.: Speriamo che questa storia vada a finire bene per me, per te e per il mio ventre, e possa fruttargli cibo in eterno, che mi possa bastare, avanzare e sopravanzare! Seguimi per di qua, figlia mia, con l'aiuto degli dèi. Lo sai per che faccenda stiamo lavorando, l'hai capito bene: ti ho messo al corrente di tutto il piano. (...) Ragazza mia, oggi sarai messa in vendita.

VIRGO: Ti prego, papà, va bene che tu ti dedichi volentieri a mangiare in casa altrui: ma possibile che tu voglia vendere tua figlia per amore della tua pancia?

SATVR.: Vorrei anche vedere che ti dovessi vendere per amore del re Filippo o del re Attalo: se sei mia, ti vendo per me.

VIRGO: Ma mi consideri una schiava o una figlia?  
SATVR.: Per Ercole, dipende da come torna meglio per la mia pancia. Sono io che ho potere su di te, mi sembra, e non il contrario.  
VIRGO: Certo, papà, tu hai la potestà, su di me. Però, papà, benché la nostra condizione sia piuttosto modesta è meglio conservare una certa misura, una certa dignità. Perché se alla povertà si aggiunge anche una brutta fama, la povertà diventa più pesante e la fiducia degli altri più leggera.  
SATVR.: Ma lo sai che sei proprio insopportabile!  
VIRGO: Non è vero, e non credo di essere insopportabile, solo perché io, che sono una ragazzina, cerco di dare buoni consigli a mio padre. Perché chi ci vuol male fa presto a raccontare le cose diverse da come sono andate.  
SATVR.: Raccontino quello che vogliono, e vadano a farsi appendere sulla più alta delle croci! Sai quanto me ne importa della loro malignità: non più che se mi mettessero davanti una tavola vuota.  
VIRGO: Papà, per gli uomini il disonore è immortale. Anche quando lo crederesti morto è sempre vivo.  
SATVR.: Ma insomma, hai paura che ti venda?  
VIRGO: Non ho paura di questo, papà, ma non voglio neanche che te ne accusino.  
SATVR.: È inutile che tu voglia o non voglia. Si farà a modo mio, non a modo tuo.  
VIRGO: Va bene, come vuoi.

Ma è possibile, ci si chiederà, incontrare nella commedia il ritratto di una donna perfetta, di una donna ideale da additare ad esempio? È certo che ciò esula dalle consuetudini del teatro comico, dove, come si è visto, anche la matrona viene considerata dal suo lato più negativo: quello della gelosia. C'è un solo caso in cui una donna, elogiando se stessa e il proprio comportamento, finisce per elencare le doti di una donna perfetta: ma si tratta ancora una volta di quella commedia atipica che è l'*Amphitruo*, da Plauto stesso definita una 'tragicommedia' perché gli dèi agiscono sulla scena, e di una donna atipica, qual è Alcmene, destinata a generare Ercole dall'amplesso con Giove. Di fronte alle critiche di Anfitrione, che l'accusa di essere onesta solo a parole, Alcmene disegna i contorni della donna onesta, la cui vera dote consiste nella pudicizia, con accenti che ricordano quelli degli epitaffi delle matrone romane (Plaut. *Amph.* 839-842):

Io ritengo che la dote non sia per me quella che comunemente si chiama dote, ma l'onore, il pudore e il dominio delle passioni, il timore degli dèi, l'amore per i genitori, la concordia con i parenti, l'essere docile con te e generosa con gli onesti, l'essere d'aiuto alle persone perbene.

È significativo che, anche in un contesto che tesse l'elogio della donna ideale, si sottolinei come sua dote precipua la totale obbedienza al marito: *morigera* è il termine che così la designa nel v. 842, e *morigera*, che deriva da *morem gerere*, sottolinea l'obbligo per la moglie di comportarsi come esige il marito.

A un'altra commedia atipica di cui si è parlato sopra, lo *Stichus*, è affidato da Plauto il compito di sottolineare le doti della donna da sposare. Antifone, il padre di Panfila e di Panegiride, è vedovo e cerca moglie; inesperto com'è, decide di chieder consiglio alle due figlie (vv. 103-125):

ANT.: Voglio che mi prestiate attenzione. Perché ora io, inesperto delle abitudini e della condotta delle donne, vengo da voi come uno scolaro dalle sue maestre: quale condotta devono tenere mogli esemplari? Rispondetemi tutte e due.

PANEG.: Che novità è questa, che vieni qua ad indagare sulla condotta delle donne?

ANT.: Per Polluce! È che cerco moglie, da quando è morta vostra madre.

PAMPH.: Ti sarà facile trovarne una peggiore e di peggiori costumi di lei, padre; una migliore non la troverai, né ce n'è una sotto il sole.

ANT.: Ma la mia è una domanda che faccio a te e a tua sorella.

PAMPH.: Per Polluce! Padre, so io come devono essere. ammesso che ce ne siano del tipo che ritengo giusto.

ANT.: Ebbene, voglio sapere qual è il tipo che ritieni giusto.

PAMPH.: Dei tipi che, quando passeggiano per la città, sappiano tappare la bocca a tutti, e tali che nessuno abbia motivo di sparlare.

ANT.: (*a Panegiride*) A te, adesso, parla.

PANEG.: Che cosa vuoi che ti dica, padre?

ANT.: Da che cosa si riconosce più facilmente una donna dotata di buona indole?

PANEG.: Da questo: che pur avendo la possibilità di fare il male, si astiene dal farlo.

ANT.: Mica male. (*A Panfila*) Su, a te adesso. Qual è il partito più vantaggioso, prendere una fanciulla o una vedova?

PAMPH.: Per quanto ne so io, tra tanti mali il più piccolo è il male minore.  
ANT.: Come può una donna evitare di cadere in fallo?  
PAMPH.: Avendo cura ogni giorno di non fare oggi ciò che possa rincrescerle domani.  
ANT.: (*a Panegiride*) Qual è la donna che a te pare di gran lunga più saggia?  
PANEG.: Quella che, anche quando le cose vanno a gonfie vele, saprà conoscere se stessa, e che sopporterà con lo spirito giusto i rovesci della fortuna.

Che lo *Stichus* sia una commedia atipica lo si capisce sin dall'elogio di Penelope e dell'amore coniugale da parte delle due sorelle, con cui si apre la commedia (vv. 1-8):

PANEG.: Io credo, sorella mia, che Penelope abbia sinceramente sofferto per essere stata tanto tempo priva del marito. Del suo stato d'animo noi possiamo renderci conto per quello che accade a noi: i nostri mariti sono lontani, e questa lontananza, cui li costringe la loro attività, ci fa stare sempre in ansia, notte e giorno, come è giusto, sorella mia.

PAMPH.: Che noi si faccia il nostro dovere è giusto; noi non facciamo più di quanto ci imponga l'amore coniugale.

Muovendo da questo legame fra dovere e amore coniugale, Panfila tesse una esaltazione del dovere, che però vale solo per le mogli: nei vv. 39-46 il termine *officium* ritorna addirittura tre volte ed è strettamente legato al motivo dell'*aequum*, la cui duplice presenza scandisce una vera e propria ideologia del dovere inteso come unica scelta giusta nel comportamento di una donna (vv. 39-46):

A mio parere è giusto che chiunque abbia un briciolo di cervello si preoccupi di fare il proprio dovere. Perciò ti consiglio, sorella mia, benché tu sia maggiore di me, di non dimenticare il tuo dovere. Anche se (i nostri mariti) fossero dei malvagi e si comportassero con noi diversamente da come dovrebbero, tuttavia – per Polluce! – conviene, per non aggravare la situazione, che noi facciamo di tutto per non dimenticare il nostro dovere.

In quanto a Terenzio, è nell'*Heautontimorumenos* che egli enuncia le regole di comportamento di una donna, e poco importa che si parli di una *meretrix*, perché si tratta di una cortigiana dai buoni costumi. A Clinia, che è infelicemente innamorato di Antifila, lo schiavo Siro

racconta gli esiti di una visita improvvisa, sua e dello schiavo Dromone, per verificare se la giovane si stia comportando onestamente durante l'assenza del suo spasimante: il racconto di Siro anticipa quello, famoso, di Livio a proposito dell'irruzione improvvisa dei giovani nobili in casa della castissima Lucrezia, per verificare se sia realmente – come asserisce il marito Collatino – la migliore delle mogli (Liv. 1,57): lì giunti, i giovani la trovano – ben diversamente dalle nuore del re Tarquinio, che invece hanno sorpreso a banchettare con le amiche – mentre, seduta al centro dell'atrio, nonostante sia ormai notte fonda, è intenta a lavorare la lana fra le ancelle che vegliano al lume della lucerna. Non diverso è il resoconto di Siro (Ter. *Heaut.* 274-307):

Prima di tutto, appena arrivati alla sua casa, ha bussato alla porta. È venuta fuori una vecchia; appena ci ha aperto, subito lui si è buttato dentro, e io dietro. La vecchia dà di spranga all'uscio, e torna alla sua lana. Che vita abbia condotto la ragazza durante la tua assenza, Clinia, o si è potuto vedere in quel momento, quando le siamo capitati lì alla sprovvista, o non si vedrà mai più. Perché quel momento ci ha dato il modo di giudicare le sue abitudini di tutti i giorni, che sono il segno più chiaro dell'indole di ogni persona. L'abbiamo trovata tutta intenta al suo telaio, modestamente vestita, a lutto (...), senza gioielli, e poi accomodata come quando una si accomoda per sé sola: non tirata a pulimento con le truccature e gli inganni delle donne: capelli pettinati, ma lunghi e buttati indietro intorno al capo come vanno, e basta! (...) La vecchia filava, e poi non c'era che una vecchietta sola: tesseva con loro, tutta cenciosa, trasandata, sudicia lercia. (...) Quando abbiamo detto che eri tornato e la pregavi di andare da lei subito, ha buttato da parte la sua tela, e tutto il viso le si è coperto di lacrime: ci voleva poco a capire che era per la mancanza che sentiva di te.

Antifila, dunque, è una seconda Penelope, che attende pazientemente il ritorno del suo uomo, tutta dedicata ai tipici lavori femminili della filatura e della tessitura. Benché sia una *meretrix*, la sua onestà e la sua devozione a un solo uomo la collocano idealmente allo stesso livello di una nobile matrona, che trascorre l'esistenza al centro della casa, insieme alle ancelle devote, attendendo ai lavori domestici. Una donna di nascita libera, ribadisce Terenzio nell'*Hecyra* (vv. 163–165), deve essere pudica e modesta (*pudens modesta*), deve

essere pronta a sopportare tutti i torti e le offese (*incommoda atque iniurias*) del marito e deve tenere nascoste le sue villanie (*contumelias*).

C'è, però, nell'autore comico la consapevolezza di vivere in una società profondamente maschilista, che ingiustamente discrimina fra i modi di comportamento dell'uomo e quelli della donna: lo si capisce, nel *Mercator* di Plauto, dalle amare parole con cui la vecchia ancella Sira denuncia il diverso atteggiamento della legge in caso di adulterio, maschile o femminile (vv. 817-829):

Le donne vivono sotto una dura legge, una legge assai più ingiusta di quella degli uomini, sventurate che sono! Perché se un uomo se la fa con una squaldrina, di nascosto da sua moglie, anche se la moglie viene a saperlo, la passa liscia. Mentre se la moglie è uscita di casa all'insaputa del marito, il marito ha subito pronto un pretesto per ripudiarla. La stessa legge dovrebbe valere per la moglie e per il marito. Una moglie che sia onesta, s'accontenta di un unico marito; perché allora il marito non si dovrebbe accontentare di un'unica moglie? Per Castore! Se si punissero i mariti che tengono amanti di nascosto dalla moglie allo stesso modo in cui si ripudiano le donne che hanno commesso qualche mancanza, ci sarebbero assai più uomini soli di quante donne sole non ci siano adesso, ve l'assicuro!

Sira protesta, e dietro le sue parole si può scorgere il giudizio di Plauto: ma nella società in cui vive ogni protesta è inutile e deve cedere ben presto il passo alla composta rassegnazione. È questo, d'altronde, il solo atteggiamento che si addice a chi, come la donna romana, nella società non ha alcun peso e nella letteratura non ha ancora acquistato quel rilievo che le accorderanno Catullo e i poeti d'amore elegiaci.

C'è una morale, in tutto questo? È lo stesso interrogativo che si pone Bacchide nell'*Hecyra* di Terenzio, e la sua risposta è emblematica ai fini di una definizione del ruolo della donna non solo nella commedia, ma anche nella vita, in particolare nei suoi rapporti con l'uomo (vv. 837-840, nella traduzione di V. Faggi):

Mentre la cosa era permessa, ho trovato in Panfilo un uomo affettuoso, allegro, cortese. Sì, lo confesso, il suo matrimonio mi ha dato dispiacere. Sono convinta però di non averlo meritato, questo dispiacere. C'è una

morale? Ma sì, ed è questa: se un uomo ti dà felicità, da lui devi accettare anche l'infelicità.

#### **Nota**

<sup>1</sup> Le traduzioni plautine sono di Ettore Paratore (*Asinaria*, *Cistellaria*, *Curculio*, *Miles gloriosus*, *Poenulus*, *Truculentus*), Maurizio Bettini (*Mostellaria*, *Persa*), Renato Oniga (*Amphitruo*), Mario Scàndola (*Casina*, *Menaechmi*, *Mercator*, *Pseudolus*, *Stichus*); quelle terenziane sono di Alessandro Ronconi (*Heautontimorumenos*), Dario Del Corno (*Adelphoe*), Giuseppe Zanetto (*Andria*), Marina Cavalli (*Hecyra*).

## La “*domina*” elegiaca: tra realtà e letteratura

Rosalba Dimundo

L'interesse che suscitano le problematiche legate alla condizione femminile nel mondo antico è determinato in larga parte dal desiderio di conoscere meglio categorie sociali tradizionalmente inferiori. Da tale dimensione marginale, ampiamente attestata *in absentia* (la voce femminile risulta quasi del tutto inesistente, per esempio, nel campo della produzione artistica) e *in praesentia* (ruolo femminile subalterno nell'ambito delle istituzioni politiche, sociali, religiose) sembra discostarsi la figura della donna celebrata nei versi dei poeti elegiaci. Se la funzione di tutto rilievo di figure e di tematiche fortemente intimistiche e programmaticamente estranee alla cultura ufficiale è presente già in Catullo, appare evidente che tale dirompente innovazione deve essere scaturita da una mutata mentalità: essa trovò interpreti consapevoli e sensibili nei poeti d'amore, sempre più a disagio nei confronti di un'angusta visione sociale e di una realtà giuridica inaccettabile da parte di coloro che avevano optato per una dimensione esistenziale dai caratteri intimi e personali. Come tutti i fenomeni che rappresentano uno stravolgimento della norma, il percorso della poesia erotica non fu indolore, e forti furono le resistenze da parte della morale tradizionale. L'esperienza catulliana, tuttavia, non solo non fu travolta dai *rumores* dei 'benpensanti', ma costituì la linfa vitale della poesia elegiaca. La passione d'amore che coinvolge totalmente il poeta, al punto da rappresentare il contenuto monotematico dei suoi versi, infatti, diverrà con gli elegiaci un genere letterario, con il suo corredo precostituito di convenzioni e strutture. In particolare, è la poesia properziana a offrirci, nella forma più completa, la formalizzazione del tormentato rapporto che lega l'innamorato elegiaco alla propria *domina*.

Per non incorrere nei rischi del biografismo, va detto in primo luogo che è impossibile dedurre dal canzoniere properziano la cronaca del rapporto con Cinzia; da ciò scaturisce anche la necessità di non sopravvalutare il dato autobiografico nella poesia di Propertio, come già sottolineava, con la consueta finezza, Elio Pasoli, il quale

ricordava che «lo scopo ultimo di poeti come Properzio o Tibullo non è tanto quello di effondere i loro sentimenti, quanto di scrivere un componimento riuscito [...]: i sentimenti vengono espressi solo se e in quanto servono alla riuscita dell'opera poetica». Il dato biografico, dunque, costituisce unicamente l'occasione poetica e «subisce [...] un processo di rielaborazione».<sup>1</sup> Si può andare oltre questo discorso e giungere ad affermare che il marcato autobiografismo, che non di rado emerge dai versi properziani, è il risultato di una ricerca intenzionale e, dunque, frutto di pura letterarietà.

Com'è, dunque, la donna elegiaca e, in particolare, quella celebrata da Properzio? Va detto in via preliminare che è falsato da un vizio di fondo qualsiasi tentativo di delinearne il ritratto, perché esso emerge dal punto di vista del poeta, che è parte in causa, sia come innamorato, sia come autore che traduce in letteratura la sua esperienza d'amore. È indispensabile, dunque, muovere da un testo, per arrivare a definire l'immagine e la personalità di Cinzia: esemplare si rivela proprio la fase del *discidium* tra il poeta e la donna amata. L'ultima elegia del terzo libro registra il momento dell'addio all'innamorata che, al tempo stesso, è l'addio alla poesia d'amore. Sulla scia dell'esperienza catulliana, infatti, l'amore elegiaco si configura come esperienza totalizzante che condiziona tutte le scelte di vita del poeta. Ben diverso, invece, sarà l'atteggiamento ovidiano: lo si capisce sin dalla prima elegia degli *Amores*, in cui il poeta, che non è ancora innamorato, si descrive intento a scrivere poesia epica, il genere letterario tradizionalmente antitetico a quello elegiaco. La composizione dei carmi d'amore verrà imposta a Ovidio dal dio Amore, il quale, dopo essere intervenuto dapprima sulla poesia che il poeta sta componendo, attua una metamorfosi formale dei versi (il furto di un piede che trasformerà un esametro su due in pentametro, dando così origine al distico); solo in un secondo momento il dio birichino indirizzerà la sua azione sul poeta stesso, che farà innamorare scagliando il suo dardo infallibile. Quello di Ovidio, dunque, non costituisce uno sfogo letterario di reali sofferenze d'amore, ma è un giuoco raffinato ed elegante, oltreché sottilmente ironico nei confronti dei suoi predecessori.<sup>2</sup>

Nell'ultima elegia del terzo libro di Propertio<sup>3</sup> vengono recuperati in negativo gli elementi costitutivi del rapporto d'amore e della loro traduzione in letteratura. Il carme si apre con una chiara dissacrazione di quell'elemento – la bellezza di Cinzia – che più volte Propertio aveva celebrato nei suoi versi e i termini che esprimono un tale processo di degradazione sono legati da un nesso allitterante (cfr. v.1 *falsa est ista tuae, mulier, fiducia formae*: “non ha fondamento questa fiducia nella tua bellezza”<sup>4</sup>). La bellezza della donna amata, come è noto, occupa un ruolo centrale nella poesia d'amore ed è ovvio che il motivo ritorni nel momento del *discidium*. In 2,2,5-6, in particolare, Propertio loda la chioma dorata, le mani affusolate, la figura snella e soprattutto l'incedere maestoso, che rende Cinzia simile a una dea (*fulva coma est, longaeque manus et maxima toto / corpore et incedit vel Iove digna soror*: “bionda è la chioma, affusolate le mani, slanciato il corpo / e incede quale degna sorella di Giove”). Non a caso, la descrizione della bellezza di Cinzia – concisa, ma di alto tasso emozionale – appare proprio nella seconda elegia del secondo libro: dopo l'elegia d'apertura, in cui la presentazione di Cinzia, collocata com'era nell'ambito di una prefazione letteraria, acquistava valore programmatico, il poeta inaugura un nuovo ciclo di poesia erotica con un ritratto che per il lettore ha il valore di una dedica alla donna amata, dopo quella a Mecenate nella precedente elegia: si tratta, insomma, di una sorta di rifondazione del suo legame d'amore con Cinzia. La *descriptio venustatis* di Cinzia ha inizio con la *coma*, il cui colore fulvo non deve sorprendere, se si pensa che da un lato Servio, nel commento a *fulmum... Camertem* di Verg. *Aen.* 10,652 spiega *fulvum* con *ξανθόν* ('biondo'), dall'altro l'elogio dei capelli rossi si incontra anche in Ov. *Pont.* 3,2,74 *ambiat ut fulvas infula longa comas*: “sí che l'infula stringa i biondi capelli”;<sup>5</sup> lo stesso Festo 320,4 L., del resto, a proposito di Rutilio Rufo nota che il colore dei suoi capelli era particolarmente apprezzato dalle donne dei tempi antichi.<sup>6</sup> Lunghe dita e mani affusolate erano caratteristiche particolarmente apprezzate nella bellezza femminile: lo si capisce sia da Catullo (43,1-3 *salve, nec minimo puella naso / nec bello pede nec nigris ocellis / nec longis digitis, nec ore sicco*: “Ti porgo i miei saluti, ragazza che

piccolo non hai il nasino, / né il piedino grazioso, né gli occhi deliziosamente neri, / né affusolate le dita, né asciutte le labbra”<sup>7</sup>), a cui, si ispira – ma in senso opposto – Properzio, sia da Ovidio (*Ars* 3,275-276 *exiguo signet gestu, quodcumque loquetur / cui digitis pingues et scaber unguis erit*: “qualunque cosa dica, la segni con un gesto breve / che ha grassocce le dita e unghie trascurate”<sup>8</sup>). La statura elevata, dote particolarmente apprezzata nelle donne sin da Omero (*Od.* 15,418; 18,248-9), accresce il fascino muliebre tanto in Ovidio (*Am.* 3,3,8), quanto in Luciano (*Imag.* 4). A concludere la rapita descrizione della bellezza di Cinzia interviene il riferimento al suo portamento, nobile al punto da assimilarla a Giunone.

La bellezza di Cinzia è ampiamente descritta ed elogiata nella successiva elegia (2,3,9-22):

Nec me tam facies, quamvis sit candida, cepit	
(lilia non domina sunt magis alba mea;	10
ut Maeotica nix minio si certet Hiberno	
utque rosae puro lacte natant folia),	
nec de more comae per levia colla fluentes,	
non oculi, geminae, sidera nostra, faces,	
nec si qua Arabo lucet bombyce puella	15
(non sum de nihilo blandus amator ego):	
quantum quod posito formose saltat Iaccho,	
egit ut euhantis dux Ariadna choros,	
et quantum Aeolio cum temptat carmina plectro,	
par Aganippaeae ludere docta lyrae;	20
et sua cum antiquae committit scripta Corinnae,	
carmina quae quivis non putat aequa suis.	

“A conquistarmi non è stato il suo pur candido volto / (non potrebbero i gigli esser più bianchi della mia donna: / come la neve del lago Meotico in gara col minio d’Iberia / o come i petali di rosa a galla sul latte puro) / e neppure le chiome convenientemente sciolte lungo il collo delicato, / né gli occhi – fiaccole gemelle, le nostre stelle – / né se una fanciulla rifulge in vesti di seta d’Arabia / (non sono uno che s’innamora e fa i complimenti senza ragione), / quanto piuttosto il fatto che danzi con grazia una volta che il vino è stato versato, / come

Arianna alla testa dei cori delle Baccanti, / e accenni motivi col plectro eolio, / esperta nel comporre canti che competono con la lira delle Muse, / e gareggi nei suoi versi con quelli dell'antica Corinna, / versi che chiunque altro non può ritenere allo stesso livello dei propri”.

Al lettore, però, risulta subito chiaro che il poeta va ben oltre l'entusiastica rassegna delle doti fisiche dell'amata: egli, infatti, con comprensibile orgoglio di innamorato, intende dare risalto anche alle straordinarie capacità intellettuali della sua Cinzia.<sup>9</sup> Il lunghissimo periodo si articola in due fasi ben distinte: nella prima, contrassegnata da una serie di frasi coordinate da congiunzioni negative (cfr. vv. 9.13.15 *nec*; v. 14 *non*), Propertio sviluppa l'elogio della bellezza fisica di Cinzia e riprende motivi sviluppati nella prima elegia del I libro e nelle due iniziali del II. La *descriptio venustatis* di Cinzia si apre con il riferimento al *candor*, al quale viene attribuito un ruolo importante nel complesso delle caratteristiche fisiche femminili che attraggono maggiormente: la clausola allitterante (*candida cepit*), infatti, fa capire che la *facies* luminosa costituisce un valido alleato nella fase della cattura d'amore, *topos* arcinoto della poesia erotica, qui espresso dal termine tecnico *capere*.<sup>10</sup> Nei versi successivi il motivo del candido incarnato di Cinzia acquista ulteriore rilievo dal paragone con i *lilia alba*, con la neve e col latte, col minio e con le rose; si passa, poi, alle lunghe chiome fluenti che Cinzia porta sciolte sino alle spalle. Nella descrizione della bellezza dell'amata, inoltre, la menzione degli *oculi* (v. 14) è un chiaro rinvio al motivo della folgorazione d'amore attraverso gli occhi, che compare nel verso iniziale del I libro.<sup>11</sup> Il malizioso riferimento allo splendido corpo di Cinzia, che si intravede sotto la raffinata veste di seta, chiude la rapida descrizione della sua venustà (vv. 15-16). Separata da un rapido inciso, con cui il poeta avvalorava la veridicità delle sue valutazioni (v. 16), la seconda parte della rassegna delle doti di Cinzia, di carattere positivo, contiene i lusinghieri apprezzamenti delle sue doti culturali: dalla grazia nel danzare (v. 17), che la rende simile ad Arianna in testa alle baccanti (v. 18), alla bravura nell'accennare melodie pizzicando le corde della lira (v. 19); la serie degli elogi culmina nel riconoscimento

delle doti poetiche, per cui Cinzia va fiera dei suoi canti e li paragona a quelli della poetessa greca Corinna (v. 21).

Alla bellezza di Cinzia Properzio dedica un'ulteriore riflessione in 2,12,23-24 *qui caput et digitos et lumina nigra puellae / et canat ut soleant molliter ire pedes?* “chi sarà mai a cantare il capo, le dita, i neri occhi della mia donna, e come i suoi piedi siano soliti incedere mollemente”, in cui in ordinata successione vengono indicate le sue principali doti fisiche (*caput, digiti, lumina, pedes*). Sia pure in forma sintetica, il catalogo ricorda quello più completo e complesso di 2,3,9-22, ma fornisce un ulteriore particolare che ci aiuta a definire il ritratto di Cinzia; i suoi occhi, infatti, sono neri, secondo una caratteristica ricorrente della bellezza femminile ed efebica: paralleli se ne rintracciano, oltre che nel già citato carne catulliano (43,2 *nec nigris ocellis*) – che, nell'ambito della ridicolizzazione della fanciulla, ancora una volta costituisce per Properzio un modello antitetico – in Hor. *Carm.* 1,32,11-12 *Lycum nigris oculis nigroque / crine decorum*: “e Lico avvenente coi suoi occhi neri / e i neri capelli”; *Ars* 37 *spectandum nigris oculis nigroque capillo*: “essendo bello per occhi e chiome nere”<sup>12</sup> e Ov. *Am.* 2,4,42 *Leda fuit nigra conspicienda coma*: “Leda attrasse gli sguardi con la sua chioma scura”. Segue poi, il rilievo dato al *molle incessus* che – ieri, come oggi – costituisce una dote di forte fascino nella donna: per ulteriori esempi cfr. e.g. Ov. *Am.* 2,4,23 *molliter incedit: motu capit*: “e di un'altra mi attrae il molle passo”; *Ars* 3,305-306 *rusticus alter / motus, concessio mollior alter erit*: “grossolana è un'andatura, un'altra più studiata del giusto”; Sen. *pat. Contr.* 2,1,6 *incedentem ut feminis placeat femina mollius*: “cammina come un damerino, col passo languido d'una dama”;<sup>13</sup> Sen. *fil. Nat. Quaest.* 7,31,2 *tenero et molli ingressu suspendimus gradum*: “avanziamo senza quasi posare il piede a terra con un incedere effeminato e voluttuoso.”<sup>14</sup>

In 3,24,2 *olim oculis nimium facta superba meis* (“[donna] un tempo dalla mia ammirazione resa troppo superba”) vengono menzionati gli occhi come strumento fallace di valutazione all'origine dell'esperienza d'amore. Il lettore properziano, dopo aver conosciuto le alterne fasi dell'innamoramento e percorso 'poeticamente' il

singolare ‘viaggio’ d’amore del poeta, non ha alcuna difficoltà a tornare con la memoria alla fase iniziale della vicenda d’amore tra Properzio e Cinzia e, in particolare, al verso che apriva il canzoniere properziano: era proprio lì, infatti, che Properzio aveva rivelato come la ‘cattura amorosa’ fosse avvenuta attraverso gli occhi (cfr. 1,1,1 *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*: “Cinzia per prima con i suoi occhi mi catturò, sventurato”). La rinuncia all’amore in 3,24,3-4 (*noster amor talis tribuit tibi, Cynthia, laudes: / versibus insignem te pudet esse meis*: “è stato il mio amore a tributarti simili elogi: / mi vergogno che tu sia famosa grazie ai miei versi”) è seguita dalla rinuncia alla poesia che, nel celebrare la donna amata, le accorda la fama imperitura. Properzio dà l’addio al suo amore per Cinzia, consapevole com’è di essersi lasciato ingannare perché travolto dalla passione d’amore: è stata proprio tale condizione a indurlo a sopravvalutare la bellezza di Cinzia. Ora, però, può giudicare imparzialmente e capisce bene che la *forma* di Cinzia era in realtà il risultato di una scaltra operazione di *maquillage* (cfr. 3,24,5-8 *mixtam te varia laudavi saepe figura, / ut, quod non esses, esse putaret amor; / et color est totiens roseo collatus Eoo, / cum tibi quaesitus candor in ore foret* “ti ho spesso lodata, come se fossi costituita di vari tipi di bellezza, / al punto che l’amore mi ha fatto creder che fossi ciò che in realtà non eri. / Tante volte il tuo colorito è stato messo a confronto all’aurora di rosa, / mentre in realtà il candore del viso era frutto del trucco”). Considerata la sua indole ribelle, poi, non sorprende affatto che Cinzia non abbia fatto tesoro degli affettuosi suggerimenti, con cui Properzio l’esortava a non lasciarsi tentare dal ricorso al trucco: l’importanza del tema della condanna della bellezza artificiosa veniva sottolineata anche dalla collocazione subito dopo il carme proemiale dell’elegia 1,2, in cui, con approfondite argomentazioni, Properzio esortava Cinzia a non corrompere con belletti l’innata venustà.

Se numerosi sono i contesti dedicati da Properzio alla *forma* della donna amata, non altrettanto chiare sono apparse le notizie relative alla condizione sociale di Cinzia, tanto che periodicamente viene riproposto il quesito se si sia trattato di un’etera di lusso o di una dama del gran mondo. Un fine interprete della poesia latina, qual è stato

Gordon Williams,<sup>15</sup> ha sostenuto che Cinzia, come le donne degli altri elegiaci, non era una cortigiana, ma una donna di buona famiglia, per di più sposata. Tuttavia, i passi da lui citati portano proprio alla soluzione opposta: in 2,23, infatti, la prima parte dell'elegia è dedicata all'illustrazione dei pericoli che corrono gli amanti di donne sposate: il distico iniziale (*Cui fuit indocti fugienda et semita vulgi, / ipsa petita lacu nunc mihi dulcis aqua est*: “io che una volta avrei fuggito anche i sentieri battuti dal volgo ignorante, ora giudico dolce persino l'acqua attinta a un lago”), caratterizzato dall'accumulazione di motivi di poetica di ascendenza callimachea, è seguito, con sorprendente inversione di rotta nel tipo di argomentazioni, da una lucida disamina della tipologia femminile prediletta fino a quel momento e da altrettanto incontrovertibili motivazioni relative alla scelta del tipo ideale di donna. Properzio, infatti, afferma che, se un tempo disprezzava gli amori volgari, adesso si accontenta di tutto, perché l'amore per la sua *domina* lo costringe ad assumere atteggiamenti poco dignitosi e non di rado rischiosi per un uomo di nascita libera. La sua decisione, allora, è quella di rivolgersi alle meretrici, anche a quelle che battono la via Sacra o provengono da paesi lontani. In tale atteggiamento non c'è molto di nuovo perché il poeta ripete un *topos* diatribico, molto caro a Orazio (si pensi soprattutto alla seconda satira del primo libro), fornendone però una versione originale che si differenzia da quella del poeta satirico: se in Orazio, infatti, è l'adulterio a essere criticato, qui è l'amore devoto e fedele che passa in secondo piano nei confronti dell'adulterio. La medesima elegia, inoltre, fornisce dettagli interessanti anche sul sistema della moda di una *meretrix*: così, nel v. 13 *contra, reiecto quae libera vadit amictu*: “al contrario, a me piace una donna che se ne va libera, con la mantellina gettata dietro le spalle”, il particolare della ‘mantellina’ gettata dietro le spalle è un chiaro riferimento al *pallium* (o al *palliolum*), indumento tipico delle meretrici che, stando a Properzio, avevano l'abitudine di indossarlo per scoprire e per mettere in mostra braccia e corpo.

La predilezione del poeta per donne di tale risma deriva sia dalla loro disponibilità agli incontri d'amore, che per di più non esige una

contropartita di doni costosi, sia dall'assenza del pericolo costituito da un marito. Dopo aver espresso la sua propensione per le donne orientali, il poeta conclude il carme in un modo che sottolinea la rinuncia a ogni proposito di adulterio con le matrone (cfr. v. 22 *nolim furta pudica tori*: "lontano da me gli amori furtivi in un letto pudico!") e la rivendicazione della libertà dell'amante, consentita solo in assenza di amore vero (cfr. v. 24 *nullus liber erit, si quis amare volet*: "un uomo che vorrà innamorarsi non sarà più un uomo libero").

A suffragio della sua tesi Williams cita anche il caso di 2,6,41-42 (*non uxor numquam, numquam deducet amica: / semper amica mihi, semper et uxor eris*: "non sarà mai una moglie, non sarà mai un'amante a portarmi lontano da te: per me sarai sempre l'amante, per me sarai sempre la moglie"), che, tuttavia, non può essere assunto come valida testimonianza della sua ipotesi, perché nei termini *uxor* e *amica* Properzio non individua un preciso *status* sociale di Cinzia, ma la sublimazione delle sue qualità muliebri.

L'elegia 2,7, che si riferisce all'abrogazione della *lex Iulia de maritandis ordinibus*, induce Williams a credere che il motivo del mancato matrimonio tra Properzio e Cinzia vada ravvisato proprio nell'impedimento posto a Cinzia dalla sua condizione di donna sposata; tuttavia, egli non oppone solidi argomenti alla tesi secondo cui la mancata ufficializzazione del rapporto tra i due amanti andrebbe addebitata, piuttosto, all'impossibilità per un uomo di nascita libera di sposarsi con una *meretrix*.

All'estremo opposto si colloca la posizione di Paul Veyne, secondo cui le donne dei poeti elegiaci non sono altro che creazioni fantastiche. Se si può concordare con lui sul fatto che quella elegiaca «non è una nobile donna, a differenza della sua posterità letteraria», ma «una irregolare, una donna da non sposare», è difficile condividere il suo tentativo di trasformare in creature puramente fittizie Cinzia, Delia e Corinna e le altre donne elegiache. Per lui, Cinzia, come Corinna e Delia, appartengono all'elegia, che «non raffigura nulla e non impone ai suoi lettori di pensare alla società reale; ha luogo in un mondo di finzione, dove le eroine sono anche donne facili, dove la realtà è evocata solo a sprazzi poco coerenti; di pagina in pagina, Delia e

Cinzia potrebbero essere cortigiane, spose adultere, donne libere, il più delle volte non sappiamo cosa siano e non ci interessa saperlo: sono delle irregolari e basta». Non avendo una fisionomia ben precisa, Cinzia diventa soltanto una materia duttile e capace di assumere le forme più diverse a seconda delle circostanze. «Il carattere tipologico dei diversi tratti – continua Veyne – comporta l'incoerenza del ritratto. Cinzia rappresenta un vero serraglio: ora è una donna libera che sceglie gli amanti e concede le sue notti una a una, a pagamento o meno, ora è un'amante dolente abbandonata o tradita da Ego». Le tesi di Veyne, che pure muovono da presupposti parzialmente condivisibili, pervengono di fatto a una estremizzazione inaccettabile e, a ragione, sono state intelligentemente confutate.<sup>16</sup> in questa sede è sufficiente sottolineare come tale interpretazione finisca per distruggere il centro di gravità della poesia elegiaca che consiste proprio nel rapporto strettissimo tra realtà e finzione poetica. Da questo punto di vista non interessa molto che sia esistita o no una Cinzia, e forse ancor meno interessa conoscere se sia stata (poco verosimilmente) una matrona o (con ogni probabilità) una donna libera, cortigiana o liberta: ciò che importa è che nei carmi di Properzio ella sia una figura tutt'altro che evanescente. Dalle elegie properziane sembra risultare chiaramente che Cinzia non era né una *casta puella*, né una donna sposata. La sua posizione sociale inferiore a quella di Properzio, costituiva un ostacolo insormontabile alla legittimazione del loro rapporto: con ogni probabilità Cinzia era una liberta, oppure apparteneva alla categoria di quelle *feminae probrosae* che non potevano unirsi in matrimonio con un *ingenuus*. La finzione, invece, avrà avuto un ruolo determinante nel fare della donna cantata una *docta puella*, capace non solo di apprezzare e di giudicare i versi del poeta, ma anche di cantare accompagnandosi mirabilmente con la lira e di danzare con incomparabile grazia. Non di rado, infatti, Properzio menziona la *doctrina* della sua donna; certo, sarebbe seducente l'immagine di una donna dotata di raffinata cultura, che è l'espressione di un ruolo di tutto rispetto nel campo della produzione artistica: di una donna, cioè, capace di riscattare la funzione subalterna che la realtà storico-sociale le imponeva. Tuttavia, la sua *doctrina*

appartiene a un mondo di pura finzione, completamente estraneo alla condizione femminile nella Roma ufficiale.<sup>17</sup>

Nel microcosmo degli amanti elegiaci l'amore coniugale, naturalmente, non ha un ruolo rilevante. A esso, infatti, si fa menzione in situazioni convenzionali, come l'assenza del marito per la guerra, di cui si lamentano Elia Galla (3,12) e Aretusa (4,3), o la morte (quella di Cornelia nella 4,11), che permette all'enfatizzazione dell'amore coniugale di superare i confini di una morale che imponeva alla moglie di essere subordinata al marito. Non a caso, nella 4,11 il repertorio topico della poesia elegiaca è del tutto assente, mentre compaiono valori programmaticamente ignorati dal poeta e dalla *domina* elegiaca (gli illustri antenati, le alte cariche dei congiunti, il matrimonio prestigioso, la proclamazione di essere *univira*, le lacrime versate per la morte di Cornelia addirittura da Augusto, l'orgoglio per la feconda maternità). Lo scarto più evidente rispetto allo statuto della *domina* elegiaca, inoltre, si verifica quando Cornelia si dichiara pronta ad accettare, addirittura, l'eventualità di un nuovo legame affettivo del marito e, anzi, esorta i figli a non rifiutare la *noverca*; l'innamorata elegiaca, invece, è rosa dalla gelosia che continua a tormentarla anche da morta (indicativo, in questo senso, è il discorso carico di passione e di fremente gelosia dell'ombra di Cinzia nella 4,7). L'esclusione dell'amore coniugale dall'orizzonte poetico e umano dell'innamorato elegiaco non trasforma il rapporto con la propria *domina* in un legame meno 'tutelato': il poeta d'amore, anzi, quando si accorge dell'impossibilità di un'unione legittima con una donna sposata di alto rango (il rapporto Catullo-Lesbia) o con una cortigiana (Properzio-Cinzia), ricrea il vincolo coniugale adattandolo alla diversa realtà, che viene istituzionalizzata con un singolare patto. Attraverso il *foedus amoris*, la cui sacralità è assicurata da garanti d'eccezione come gli dèi, la donna elegiaca è in grado di riscattarsi dal suo stato di subalternità rispetto all'uomo, perché nell'ambito di tale vincolo le viene riconosciuta una condizione di pari dignità. Caratteristiche costitutive del patto d'amore sono la *sanctitas* e la *fides*, quest'ultima programmaticamente violata dalla donna elegiaca che, rispetto all'innamorato, è più incline al tradimento. Non sono rari, infatti, i

casi in cui il poeta le rimprovera la sua volubilità, che la rende continuamente infedele. Il poeta innamorato, dal canto suo, se pure ha all'attivo qualche innocente scappatella, può proclamare orgogliosamente di aver sempre rispettato la *fides*: tale disparità di posizione rispetto al *foedus amoris* rappresenta un ulteriore elemento della topica elegiaca e non a caso compare nel carme conclusivo del III libro (vv. 23-24 *quinque tibi potui servire fideliter annos: / ungue meam morso saepe querere fidem*: “ho avuto il coraggio di servirti fedelmente per cinque anni: / mordendoti le unghie rimpiangerai spesso la mia fedeltà”). L'emancipazione dell'innamorata elegiaca dal grado di inferiorità sociale, che avviene attraverso il patto d'amore, si verifica anche nel caso – tutt'altro che raro, come si è detto – d'infrazione del *foedus*. Sappiamo bene che l'adulterio a Roma era punito con pene che rimasero spietate anche nella legislazione matrimoniale augustea; ciò non avviene quando si viola il *foedus amoris*, che, se viene infranto da uno dei contraenti, può essere rifondato e offre al trasgressore la certezza del perdono. Il *foedus amoris*, dunque, si basa sul rispetto della *fides* che, com'è noto, rappresenta uno degli elementi tradizionali della morale romana e il fondamento del diritto. Di conseguenza, la *fides* in amore non si limita alla tutela di un rapporto erotico, ma rappresenta la garanzia più forte di un connubio che supera gli ostacoli imposti dalla disparità sociale. Il vincolo matrimoniale, inoltre, non solo è ricreato, ma viene addirittura superato dal patto d'amore, perché accanto all'impegno di reciproca fedeltà è presente anche la componente erotico-passionale che spesso mancava nel rapporto istituzionalizzato tra i coniugi. La figura femminile cantata dai versi properziani, finalmente, è in grado di occupare lo stesso spazio d'azione riservato all'altro sesso. Ciò non sorprende in una situazione che vede il totale rovesciamento degli equilibri imposti dalla società. Nel rapporto elegiaco, infatti, l'uomo proclama senza falsi pudori di essere schiavo della sua donna: il suo, dunque, è un rapporto di dichiarata sottomissione. Le origini del *servitium amoris* vengono rintracciate da alcuni studiosi già in Catullo, che non di rado attribuisce alla sua donna le caratteristiche di *domina*: tuttavia, nell'amore elegiaco la differenza sostanziale è data

dall'elemento 'degradazione', che il poeta accetta consapevolmente, dando origine al paradosso di rendersi schiavo di chi è a lui socialmente inferiore. Non c'è dubbio che – come sottolinea Gian Biagio Conte – «l'ideologia definita dal *servitium amoris* può mettere in atto un vero e proprio processo di riformulazione del mondo». <sup>18</sup> È un'ideologia che risulta rivoluzionaria e sovversiva rispetto alla morale tradizionale, soprattutto per il ruolo della donna, non solo *domina*, ma anche ferrea, dura, superba, crudele e ingiusta. Non bisogna, però, lasciarsi fuorviare da un tale modello femminile che riscatta, sebbene in termini di evidente sperequazione, il ruolo subalterno della donna. Anche in questo caso, infatti, tutto va ricondotto nei termini di una meditata letterarietà, cioè nell'ambito delle convenzioni del genere elegiaco. Anche se in modo non esclusivo, infatti, il rapporto invertito uomo-donna serve soprattutto a creare letteratura, diviene, cioè, occasione di un tipo di poesia, il cui tratto distintivo, che è all'origine della storia d'amore, è la sofferenza dell'innamorato. L'amore si trasforma in un *furor* che obbliga a *nulla vivere consilio* (1,1,6), è una malattia che consuma irrimediabilmente: lo proclama Properzio sin dalla prima elegia del primo libro. Ma la guarigione dalla sofferenza d'amore significa anche l'abbandono di un genere letterario che da tale malessere scaturisce. Ecco perché, come ha osservato Conte, «il codice elegiaco vuole anche che l'amante-poeta sia un malato renitente alla cura: ama la sua sofferenza come quella che è sostanza, ma soprattutto condizione, del suo fare poesia che vivere senza sofferenza d'amore, sarebbe per il poeta restare senza parole, non più poeta». <sup>19</sup>

La 3,24, dunque, decreta la definitiva conclusione del rapporto tra Cinzia e Properzio, che significa naturalmente anche la fine di un tipo di poesia ispirato da quel rapporto; negli impegni programmatici esposti nella prima parte di 4,1, Properzio infatti, intende tenersi lontano dalla poesia erotica: la figura della donna amata, tuttavia, compare nuovamente da un lato come sogno e aspirazione (4,7), dall'altro come concreta realtà (4,8). In particolare, si capisce che se il poeta nella 3,24 ha stabilito l'impossibilità di continuare la sua storia d'amore con Cinzia in una dimensione reale e umana, allorché

riaffiora la passione, egli è costretto a riformulare il rapporto in termini nuovi e radicalmente diversi da quelli del passato. Ecco perché nella 4,7 l'ambientazione è quella del sogno/visione e Cinzia è un personaggio dell'oltretomba. Lo *status* di Cinzia, infatti, decreta simbolicamente la fine dell'amore di stampo elegiaco, connotato dall'infedeltà della donna e dalla sofferenza del poeta tradito, e l'aspirazione a un nuovo tipo di rapporto in cui è la donna a rientrare nella norma, proclamandosi fedele, e a rinfacciare all'uomo i ripetuti tradimenti; solo dopo aver rifondato su nuove basi il legame con Properzio (e con la poesia a esso legata), nell'elegia successiva Cinzia potrà presentarsi di nuovo nei panni della donna infedele, gelosa e dispotica, così come il lettore l'ha sempre conosciuta.

Quello dell'inversione, dunque, è un meccanismo che regola la poesia elegiaca a livello di contenuti e di riformulazione di testi, e alla sua luce va valutato il ruolo del personaggio femminile. Sarebbe suggestivo pensare a un tentativo di sovvertimento dei valori tradizionali, operato dai poeti d'amore proprio nel periodo in cui il principato imponeva un consolidamento della sua ideologia nei rapporti tra il cittadino e lo stato, tra l'uomo e la donna. Tuttavia, l'immagine del letterato in aperto e intenzionale contrasto con un mondo in cui non si sente pienamente integrato è troppo lontana dalla realtà per apparire verisimile. Appare chiaro, d'altronde, che i lettori contemporanei non scorsero affatto nella poesia elegiaca il carattere della rivolta nei confronti di antiche e consolidate regole di comportamento. D'altra parte, è ben noto che laddove esiste uno schema di sovvertimento di valori si cela normalmente una chiara volontà di conservazione degli stessi valori. In definitiva, il poeta d'amore, proprio nel presentare un mondo governato dalla legge dell'inversione che sovverte la realtà contemporanea, non fa altro che garantire la stabilità dei valori tradizionali, perché l'universo proposto ha i confini angusti, ma rassicuranti, di un'espressione puramente letteraria, la cui consistenza si misura nei termini di diversità dal reale. Insomma, nella poesia di Properzio e degli elegiaci siamo in presenza dello stesso rapporto *adulescens/meretrix*, che era già noto alla commedia ellenistica e romana:<sup>20</sup> al tempo stesso, siamo ben lontani,

però, dalla pura e semplice riproposizione di un collaudato legame d'amore, e la distanza temporale, che determina anche una mutata sensibilità nei confronti del personaggio femminile, si avverte in modo evidente; lo scarto dal rapporto d'amore della commedia va rintracciato nel fatto che la *domina* elegiaca assume una ben più complessa fisionomia, ha un ruolo protagonista, costringe l'uomo al duro *servitium*, secondo una visione del rapporto d'amore – su cui ha agito in modo decisivo l'esperienza catulliana – che porta il poeta elegiaco a idealizzare anacronisticamente la donna amata. Ma le opere letterarie hanno un destino che spesso va al di là delle intenzioni dei loro autori. Se, infatti, la poesia che celebra la *domina* elegiaca, pur senza essere un prodotto di totale finzione, alle convenzioni letterarie appare saldamente legata, è indubbio che il modello femminile da essa proposto non solo ha avuto un ampio potere d'incidenza (basti pensare alla lirica petrarchesca), ma ha contribuito al sorgere di un nuovo modo di sentire il rapporto uomo-donna, in cui ancor oggi ci riconosciamo in gran parte.

#### Note

<sup>1</sup> E. PASOLI, Recensione a *'Properzio. Elegie', Traduzione e note di Gabriella Leto*, con un saggio introduttivo di A. La Penna, Einaudi, Torino 1970, in «Boll. St. Lat.» 1 (1971), p. 58.

<sup>2</sup> Sull'originale iniziazione poetica di Ovidio rinvio al mio *L'elegia allo specchio. Studi sul I libro degli 'Amores' di Ovidio*, Edipuglia, Bari 2000, pp. 9-34.

<sup>3</sup> Il principale codice properziano (N) fa iniziare una nuova elegia dopo 3,24,20: ma sull'unità dell'elegia properziana sono del tutto convincenti le osservazioni di P. FEDELI, *Properzio. Il libro terzo delle elegie*, Adriatica, Bari 1985, pp. 672-676.

<sup>4</sup> Per il testo properziano si adotta la traduzione di P. FEDELI, *Properzio. Elegie*, Sansoni, Firenze 1988.

<sup>5</sup> Traduzione di N. Gardini.

<sup>6</sup> Il rapporto tra la *fulva coma* di Cinzia e le *flavae comae* di Delia in Tib. 1,5,44 è stato analizzato da ROAM LYNE, *Propertius and Tibullus: Early Exchanges*, in «Class. Quart.» 2 (1998), p. 540, n. 83.

<sup>7</sup> La traduzione è di F. Della Corte.

<sup>8</sup> Per i versi ovidiani si adotta la traduzione di G. Leto.

<sup>9</sup> Sull'ideale elegiaco della bellezza femminile, che, valorizzata anche dalla capacità di danzare, di comporre versi e di intonare i canti, costituisce l'argomento di fondo di Ov. *Ars* 3,315-350, si sofferma T.J. LEARY, *That's What Little Girls Are Made of: the Physical Charms of Elegiac Women*, in «Liv. Class. Mont.» 15 (1990), pp. 152-155 e ID., *The Intellectual Accomplishments of the Elegiac Woman*, in «Liv. Class. Mont.» 18 (1993), pp. 88-91.

<sup>10</sup> Su *capere*, che, analogamente ad αἰρεῖν, è verbo della conquista d'amore, si rinvia a J.G. FRAZER, *Publi Ovidii Nasonis Fastorum libri sex. The 'Fasti' of Ovid*, III, MacMillan and Co., London 1929, pp. 3-4; P. MURGATROYD, *Tibullus I*, University of Natal Press, Pietermaritzburg 1980, p. 133 e il commento a Prop. 1,1,1 di P. FEDELI, *Sesto Properzio. Il primo libro delle elegie*, introd. testo e commento di P. Fedeli, Olschki, Firenze 1980.

<sup>11</sup> Sul *topos* di origine ellenistica cfr. *ibidem*.

<sup>12</sup> Per i testi oraziani si adotta la traduzione di C. Carena.

<sup>13</sup> La versione italiana è di A. Zanon Dal Bo.

<sup>14</sup> Traduzione di D. Vottero; cfr., inoltre, il commento a Ov. *Am.* 2,4,23 di J.C. MCKEOWN, *Ovid: Amores*, Vol. III *A Commentary on Book Two*, Francis Cairns ed., Leeds 1998, p. 74.

<sup>15</sup> G. WILLIAMS, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Clarendon Press, Oxford 1968, pp. 529 sgg.

<sup>16</sup> Cfr. in merito P. FEDELI, *Properzio e l'amore elegiaco*, in «Atti del Convegno internazionale di studi properziani» (Roma-Assisi 21-26 maggio 1985), Accademia Properziana del Subasio, Assisi 1986, pp. 279-281 e G.B. CONTE, *L'amore senza elegia: i 'Remedia amoris' e la logica di un genere*, in *Ovidio. Rimedi contro l'amore*, a cura di C. Lazzarini, Marsilio, Venezia 1986, pp. 49-50.

<sup>17</sup> Sulla tematica qui discussa si rinvia all'intelligente contributo di M. WYKE, *The Roman Mistress*, Oxford University Press, Oxford 2002; una lucida disamina del personaggio di Cinzia, non priva di originali spunti di riflessione, è in P. FEDELI, *Killing Cynthia. Costruzione e decostruzione della donna elegiaca*, in *I personaggi dell'elegia di Properzio*, Atti del Convegno internazionale, Assisi 26-28 maggio 2006, Accademia Properziana del Subasio, Assisi 2008, pp. 3-38.

<sup>18</sup> Cfr. G.B. CONTE, *L'amore senza elegia...*, p. 12.

<sup>19</sup> Ivi, p. 16.

<sup>20</sup> Ne ha discusso con acutezza P. FEDELI, *Killing Cynthia...*, p. 29.

## L'Alvida di Torquato Tasso

Raffaele Cavalluzzi

Va premesso che, in quanto *tragedia del potere*, il *Re Torrismondo*<sup>1</sup> si configura per Tasso come specificazione della più complessiva tragedia della Storia, che trova il suo luogo di più alta e compiuta celebrazione nella *Gerusalemme liberata*. Uno dei suoi sensi possibili è, infatti, che al destino e alla “ruina” non si può sfuggire, e che per il regno dei Goti, come per ogni altro regno e umana intrapresa, la sorte è segnata:

Ogni altezza si inchina, e sparge a terra  
ogni fermo sostegno,  
ogni possente regno  
in pace cadde al fin, se crebbe in guerra.

Dopo trionfo e palma,  
solo qui restano a l'alma  
lutto e lamento e lagrimosi lai  
(*Torrismondo*, V coro vv. 4-7, 17-19)

Non valgono, infatti, a salvare il regno le nobili prove di sentimenti come amore e amicizia e le più radicali rinunce.

Analogo messaggio giunge, com'è noto, da alcuni episodi e personaggi centrali del grande poema tassiano (li sintetizza tutti il celebre lamento di Solimano), sebbene ben più universale sia lo spettacolo di distruzione e di morte per i regni e gli affetti umani che attiva il tracciato delle epiche sventure che vi si cantano. Nella *Liberata*, infatti, gli eccidi e le catastrofi, il maligno e crudele gioco del caso, talvolta perfino le congiunte energie dell'amore e della morte, sconvolgono ogni mondana e ragionevole attesa per le capacità salvifiche della Storia, e sanciscono, nell'originale orditura di una moderna epopea di frustrati entusiasmi e di gloriosi fallimenti, una sofferenza che interpreta per via “allusiva” e “segreta” – come osservava Lanfranco Caretti –, e comunque al di là della corale vicenda della guerra santa, l'immane tragicità dell'avventura esistenziale.

Tuttavia, dell'utopia cristiana, che in qualche modo tendeva a trasfigurare nel poema epico il dramma dei singoli in una pacificata proiezione provvidenziale dei destini comuni, nel *Torrismondo* si conservano assai labili tracce: e ne sono prova tangibile, tra l'altro, sia il doppio suicidio dei protagonisti (pur cattolicamente giudicato «principio e cagion... di maggior tormento»), che il tono di irrimediabile, funerea mestizia che finisce per avvolgere, nell'epilogo dell'opera, la disfatta dei superstiti, non a caso suggellata dall'invocazione della morte nei disperati accenti conclusivi sia di Rosmonda

Oh foss'io morta in fasce,  
o 'n questo giorno almen turbato e fosco,  
mentre egli fu sì lieto sì tranquillo.  
(*Torrismondo*, V, 6, vv. 44-46)

che della Regina madre

Signor, se dura morte  
i miei figlioli estinse  
...  
abbi pietà, ti prego,  
di me passami il petto,  
e fa ch'io segua ormai,  
l'uno e l'altro mio figlio,  
già stanca e tarda vecchia,  
sconsolata madre,  
meschina.  
(*Torrismondo*, V, 6, vv. 89-90, 95-100)

e dello stesso Germondo

o mia vita non vita, o fumo, od ombra  
di vera vita, o simulacaro, o morte!  
(*Torrismondo*, V, 6, vv. 136-137)

E l'utopia pagana, che aveva invece riempito di incontenibile vitalità il dramma pastorale di *Aminta*, è ormai anch'essa decisamente abbandonata: la legge della necessità e del caso si abbatte sulla vita, e

gli eccezionali momenti di felicità, che un piacere libero e senza condizioni aveva consentito, sono annullati dalle ferrigne e ottuse logiche della realtà. Di qui, inevitabile la tragedia, l'accartocciarsi senza speranza della Storia su se stessa – anzi, la cancellazione della Storia come compimento di destini –, il trionfo assoluto della morte e del nulla, e le desolate conclusioni sulla caducità di ogni bene nel contesto di uno “stato umano” aspro e crudele.

È per questo, dunque, che, mentre l'aura della Controriforma cala la sua luce opaca sugli amori tragicamente giovanili dei protagonisti (i fratelli-amanti divisi, uniti, e ancora separati da un impietoso quanto beffardo gioco del destino), l'assunto del *Torrismondo* appare più definito e direttamente condizionato da istanze etico-esistenziali; e il dramma tassiano finisce per essere rapportato a una dimensione più privata e interiore delle relazioni fra uomini e cose. Come si è detto, la natura di quell'assunto è certo simile a quella del nucleo ispirativo del dramma pastorale, giacché, in ambedue i casi, all'amore spontaneo e istintivo che stringe in una passione ineludibile due giovani, si oppone la barriera di un senso comune, o qui, addirittura, di un pre-giudizio di civiltà – il tabù dell'incesto –, che in qualche modo ne impedisce il compiersi o il sopravvivere. Solo che, nell'*Aminta*, la forza della natura, ancorché per via di incantata illusione, sopravanza e vince gli ostacoli dell'astratta legge morale, e nella tragedia, invece, un esito atroce attende al varco un sentimento di pienezza vitale – la passione d'amore che spontaneamente avvampa tra Alvida e Torrismondo –, subito convertito in angoscia e fatale infelicità.

L'illusione per una mitica età dell'oro e dell'innocenza, in cui realizzare l'empito incondizionato dell'amore, sembra ormai del tutto cancellata (è la costellazione di Marte infatti a spadroneggiare, con la sua opera devastatrice, sulle sorti segnate dalle stelle); e diventano ineluttabili l'abbandono di una visione della realtà che aveva consentito una precaria tregua all'incombente pessimismo, e, di conseguenza, il ripiegare amaro, sia pure dietro il condizionamento di una precisa morale ideologica, sull'enigma della vita emblemizzato dalla cecità del caso:

amore, hai l'odio incontro e seco giostri,

e con un giro alterno  
questo distruggi, e nasce il mondo eterno.  
(coro del III Atto)

Inscritto nella spontaneità felice della natura, l'amore, come forma di una società libera e realizzata, si vede così rifiutare ogni diritto di sopravvivenza nello storico territorio della ideologia da un chiuso apparato di regole e dalla fitta trama di fortuite circostanze, che segnano, con il segno debole ma incancellabile della precarietà, l'orizzonte dell'umana esperienza (tutto è infatti affidato alla nefasta casualità dell'influsso degli astri), mentre sulla scena del mondo resiste solo l'angoscia senza rive di residui destini incomunicanti.

D'altro lato, se è vero che gli elementi strutturali idonei a render manifesto questo esito, e a conferirgli la necessaria dignità e misura classica, anche qui il poeta li mutua dalla norma aristotelica, forse nella vana speranza di consentire di ritrovare, come ha detto in *Rinascimento inquieto* Ezio Raimondi «la totalità della natura senza, però, ridurre al silenzio la coscienza problematica della storia», è altrettanto vero che ad alimentare tale coscienza è comunque la particolare modulazione della tematica amorosa (leggi dell'amore in tragico, oggettivo conflitto con quelle del potere), così come è attivata spiccatamente nei personaggi femminili tramite la totalità del sentimento di Alvida, ovvero la casta dedizione di Rosmonda, o ancora il sottile, durevolissimo rimpianto senile della Regina: elemento inedito della nostra tradizione tragica, grazie al quale, come osservava il buon Bertana, «il dramma resterà classico nella forma, ma nella sostanza diventa moderno».

Nel caso di Alvida, il personaggio appunto più modernamente sentito e trasgressivo della tragedia, l'autore, infatti, si avventura negli impervi, insondati territori della psicologia di una donna sorprendentemente sensibile e intransigentemente coerente ai profondi, incontrollabili stimoli del desiderio – e tuttavia già presaga di un intreccio di amore e di morte che va annodando inesorabile in una stretta maligna il filo della sua vita –, mentre segnala, attraverso una siffatta irruzione nella dimensione inesplorata di una femminilità radicale, inedite potenzialità di contestazione di un sistema di valori di

segno del tutto opposto, che un così estremo oltraggio – l'amore che non arretra neppure dinanzi allo spettro del rapporto incestuoso – a quel punto non era in grado sicuramente di tollerare. Di conseguenza, i "vestigi" intensamente angosciati che ritraggono il conflitto *timore-desio*, che si celebra all'interno del personaggio sin dai primi versi della tragedia, non a caso si traducono in uno dei passaggi di più rara efficacia espressiva dell'opera per il racconto di Alvida dei suoi turbamenti notturni:

Bramo e pavento:  
no 'l nego: ma so ben quel ch'i'desio;  
quel che tema, io non so. Temo ombre e sogni,  
ed antichi prodigi, e novi mostri,  
promesse antiche e nove, anzi minacce  
di fortuna, del ciel, del fato averso,  
di stelle congiurate: e temo, ahi lassa,  
un non so che di infausto o pur d'orrendo  
ch'a me confonde un mio pensier dolente,  
lo qual mi sveglia e mi turba e m'ange,  
la notte 'l giorno. Oimè, giammai non chiudo  
queste luci già stanche in breve sonno,  
ch'a me forme d'orrore e di spavento  
il sogno non presenti; ed or mi sembra  
che dal fianco mi sia rapito a forza  
il caro sposo, e senza lui solinga  
gir per via lunga e tenebrosa errando;  
or le mura stillar, sudare i marmi  
miro o credo mirar, di negro sangue;  
or da le tombe antiche, ove sepolte  
l'alte regine fur di questo regno,  
uscir gran simulacro e gran ribombo,  
quasi d'un gran gigante, il qual rivolga  
incontra al cielo Olimpo, e Pelia, ed Ossa,  
e mi scacci dal letto, e mi dimostri,  
perch'io vi fugga da sanguigna sferza,  
una orrida spelunca, e dietro il varco  
poscia mi chiuda; onde, s'io temo il sonno  
e la quiete, anzi l'orribil guerra  
de' notturni fantasmi e l'aria fosca,

sorgendo spesso ad incontrar l'aurora,  
meraviglia non è, cara nutrice.  
Lassa me, simil sono a quella inferma  
che d'algente rigor la notte è scossa,  
poi su 'l mattin d'ardente febre avampa;  
perché non prima cessa il freddo gelo  
del notturno timor, ch'in me s'accende  
l'amoroso desio che m'arde e strugge.  
(*Torrismondo*, I, 1, vv. 23-60)

Nel frattempo, col procedere dell'azione, il dubbio e lo smarrimento assediano sempre più da vicino l'infelice con una serie di interrogativi inquietanti (sulla repentina trasformazione e l'incomprensibile atteggiamento di freddezza e disinteresse dello sposo promesso, sull'ingiustificato ritardo delle nozze, sui doni inconsueti e sospetti di Germondo):

Quai doni io veggio? E quai parole ascolto?  
Quale imagine è questa? A chi somiglia?  
A me. Son io, mi raffiguro al viso,  
a l'abito non già. Norvegio o goto  
a me non sembra. E perch'a piedi impresse  
calcata la corona e 'l lucido elmo,  
e di strale pungente armò la destra?  
E 'l leon coronato al ricco giogo,  
qual segno è d'altra parte, e 'l fregio intorno  
ch'è di mirto e di palma insieme avvinto?  
Questi nel manto seminati e sparsi  
sono strali e facelle e nodi involti,  
mirabile opra; e di mirabil mastro  
maraviglioso onor d'alta corona  
come riluce di vermiglio smalto!  
Sono stille di sangue. Il don conosco.  
De la dolce vendetta il caro pregio  
e del mio lacrimare insieme i segni  
rimiro, e mi rammento il tempo e 'l loco.  
E tu conosci di famosa giostra,  
nutrice il dono? È questo il prezzo, è questo,  
e questa è la corona in premio offerta

al vincitor del periglioso gioco,  
ch'era poscia invitato ad altra pugna.  
Ed io la diedi, e così volle il padre  
mio sfortunato e del fratello anciso.  
(*Torrismondo*, III, 6, vv. 1-26)

Sono interrogativi che la spingono a un epilogo che non offre scampo (Alvida, infine, accusa frode e tradimento, ma più che vendetta essa agogna morte):

E la forza e la fraude e 'l tradimento  
presero ogni alma ed ingombrâr la terra.  
Non ardisce la fede erger la destra  
e l'onor più non osa alzar la fronte.  
E la ragione è muta, anzi lusinga  
la possente fortuna. Al fato averso  
cede il senno e 'l consiglio, e cede al ferro  
maestà di temute antiche leggi,  
mentre a guisa di tuono altrui spaventa  
e d'arme e di minacce alto ribombo.  
È re chiamato il forte. Al forte il regno,  
altrui malgrado, è supplicando offerto,  
e ciò che piace al più possente è giusto.  
[...]

Oggi d'estinto re sprizzata figlia  
son rifiutata. O patria, o terra, o cielo,  
rifiutata vivrò? Vivrò schernita?  
Vivrò con tanto scorno? Ancora indugio?  
Ancor pavento? E che? La morte, o 'l tardi  
morire? Ed amo ancora? Ancor sospiro?  
Lacrimo ancor? Non è vergogna il pianto?  
Che fan questi sospir? Timida mano,  
timidissimo cor, che pur agogni?  
Mancano l'arme a l'ira, o l'ira a l'alma?  
Se vendetta non vuoi, né vuole Amore,  
basta un punto a la morte. Or mori, ed ama  
morendo; e se la morte estingue amore,  
l'anima estingua ancor, ché vera morte  
non salia, se visse amore e l'alma.  
(*Torrismondo*, V, 1, vv. 46-58... 106-120)

Intanto, la particolare sensibilità di Torquato Tasso per la sfaccettata natura della condizione femminile si rivela anche nelle altre donne della tragedia. Infatti, ad esempio, l'inconfessato sentimento d'amore di Rosmonda per Torrismondo si manifesta con un pudore e una sofferta reticenza che fanno di essa una donna appartata, ma per tanti aspetti anche particolarmente rappresentativa dell'ideologia del poeta, sempre acuto e singolarmente vigile nel cogliere, tra le diverse forme dell'animo femminile, ogni segno utile a prospettare un'etica del sacrificio e della rinuncia, attraverso cui l'amore, senza annullarsi, sa ulteriormente affinarsi e diventare struggente tormento, se formidabili ostacoli (qui i voti religiosi, ma anche una sorta di intrigo di stato) ve lo impediscono:

Or tra vari conviti e vari balli  
pur mal mio grado io spendo i giorni integri  
e de le notti a' di gran parte aggiungo:  
onde talor vergogna ho di me stessa,  
s'a vergine sacra a dio nascendo  
è vergogna l'amar cose terrene:  
ma chi d'amor si guarda e si difende?  
O non si scalda a la vicina fiamma?  
Misera io non volendo amo, ed avampo  
appresso il mio signor, ch'io fuggo, e cerco  
dappoi che l'ho fuggito; indi mi pento  
del mio voler non che del suo dubbiosa.  
E non so quel ch'io brami,  
e se più si disdica e men convenga  
come sorella amarlo o come serva.  
Ma s'ei pur di sorella ardente amore  
prendesse a sdegno, esser mi giovì ancilla,  
ed ancilla chiamarmi e serva umile.  
(*Torrismondo* II, 3, vv. 18-35)

È del resto interessante che la stessa Regina madre, che nel dialogo con Rosmonda (II, 4) si fa portavoce e ammaestratrice di un modo di considerare il matrimonio come punto di forza della regola sociale e religiosa del tempo chiuso della Controriforma e anello fondamentale

dell'umana convivenza, non possa fare a meno di rivelare la sottile delicatezza di un rapporto d'amore, il suo, che, anche al di là della morte, con il ricordo della passione antica la continua a legare, fuori da ogni convenzione moralistica, al suo defunto sposo:

Lassa, né torno a ricalcar giammai  
lo sconcolato mio vedovo letto,  
ch'io no'l bagni di lagrime notturne,  
rimembrando fra ch'un tempo impressi  
io solea rimirar cari vestigi  
del mio signore, e ch'ei porgea ricetto  
a' piacer, a' riposi, al dolce sonno  
a' soavi sussurri, a' basi, a' detti,  
secretario fedel di fido amore,  
di secreti pensier, d'alti consigli  
(vv. 126-135)

Culminando l'inattesa rievocazione nel suggestivo distico petrarcheggiante:

Ma dove mi trasporti a viva forza,  
memoria innamorata?  
(vv. 136-137)

Sentimento anche in questo caso spia esemplare, nonostante l'età avanzata di colei che se ne nutre, di sensualità ancora calda e capace di riattivare e tener vivo il flusso dolcissimo, e implicitamente, polemicamente profano, del rimpianto.

Tutto ciò nel contesto di una tragedia che è anche per questo, al tempo stesso, archetipo significativo di modernità e modello tra i più alti di classicità, in virtù, comunque, della storia di un'umanissima, combattuta e intrepida eroina come Alvida, principessa infelice nel suo amore negato e dichiarato impossibile dalle leggi di Dio, della fortuna e degli Uomini.<sup>2</sup>

### Note

<sup>1</sup> Torquato Tasso, *Torrismondo*, in *La tragedia del Cinquecento*, a cura di Marco Ariani, Einaudi, Torino 1977, tomo II (tutte le citazioni da questo testo, adottato a sua volta dall'edizione delle *Opere di Tasso*, a cura di B.T. Sozzi, Utet, Torino 1956).

<sup>2</sup> Il testo di questo intervento è estratto con qualche adattamento dal volume di R. CAVALLUZZI, *Nel sistema della corte. Intellettuali, potere e "crisi italiana"*, Palumbo, Palermo 1986.

**Arthur Schnitzler - Stanley Kubrick.**  
**Un duello senza vincitori**  
*Giuseppe Farese*

Vorrei iniziare accennando al titolo di questo mio intervento che non va inteso in senso letterale ma solo ironico-scherzoso, nel senso cioè di un confronto, appunto, senza vincitori. Anche se, quando un cineasta si cimenta con un'opera letteraria che deve necessariamente 'adattare' per il film, si mette in qualche modo in gioco, quanto meno come involontario incursore nella preesistente tematica e struttura del lavoro.

Prendendo in esame l'ultimo film di Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut* (1999) e la *Traumnovelle* (1926) di Arthur Schnitzler, da cui è tratto il film del regista americano, ci colpisce anzitutto una singolare coincidenza fra i due artisti, che riguarda la grande distanza che intercorre fra l'idea dell'opera e la sua realizzazione, che potrebbe essere la spia di una obiettiva difficoltà creativa collegata con la tematica. Kubrick aveva in animo di utilizzare la *Traumnovelle*<sup>1</sup> per un suo film già alla fine degli anni Sessanta del Novecento e ne aveva perciò acquisiti i diritti. Egli aveva originariamente intenzione di ambientare il film a Vienna, ma nel 1996, quando decise finalmente di realizzare il film, abbandonò questa idea pensando a Dublino come città ideale per il suo film e a Woody Allen come interprete del medico, che avrebbe dovuto essere uno psichiatra. Alla fine, poco prima dell'inizio delle riprese, egli scelse New York come teatro dell'azione e ingaggiò la coppia Nicole Kidman e Tom Cruise come interpreti delle due parti principali. Sappiamo che Kubrick, tranne per i suoi due primi film *Fear and desire* (Paura e desiderio, 1953) e *Killer's Kiss* (Il bacio dell'assassino, 1955), per altro non molto riusciti e ben presto da lui stesso ripudiati, si è sempre servito di un romanzo come base per la sceneggiatura.<sup>2</sup> Nel corso di un'intervista del critico Michel Ciment a proposito di *Clockwork Orange* (1971), Kubrick, rispondendo alla domanda circa i tanti progetti di film che aveva dovuto abbandonare, affermava tra l'altro: «C'è inoltre una novella di Arthur Schnitzler, *Traumnovelle*, che vorrei fare ma su cui

non ho ancora cominciato a lavorare. È un libro difficile da descrivere – e quale buon libro non lo è? Esplora l'ambivalenza sessuale di un *matrimonio felice* e cerca di equiparare l'importanza dei sogni e degli ipotetici *rapporti* sessuali con la realtà. Tutta l'opera di Schnitzler è brillante dal punto di vista psicologico, ed egli fu molto ammirato da Freud, che una volta gli scrisse scusandosi di aver sempre evitato d'incontrarlo di persona [per una specie di Timore del sosia]»<sup>3</sup>. In realtà Kubrick realizzerà *Eyes Wide Shut* solo nel 1999.

Anche per Arthur Schnitzler fra la prima idea della novella e la sua conclusione intercorreranno quasi vent'anni. Il 15 giugno 1907, mentre era intento a dare gli ultimi tocchi al grande romanzo *Der Weg ins Freie* (Verso la libertà, 1908), Schnitzler annota nel *Diario*: «Pomeriggio da Olga sul mio soggetto: Il giovane che si allontana dall'amante dormiente per uscire nella notte ed è coinvolto per caso nelle più sfrenate avventure – tornato a casa la trova immersa nel sonno; lei si sveglia – racconta un orribile sogno, per cui il giovane si sente di nuovo senza colpa. “Molto bene”, ha detto Olga, che trova che l'argomento mi si addice molto».<sup>4</sup> Un accenno a una Doppianovella compare nel *Diario* solo l'8 gennaio 1916. Poi il 4 gennaio 1920 leggiamo: «Idee per l'inizio della Doppianovella» e il 18 giugno 1921: «Appunti per la Doppianovella» e finalmente il 12 ottobre dello stesso anno: «Iniziata la Doppianovella». Il lavoro prosegue negli anni successivi e le annotazioni nel *Diario* si riferiscono sempre alla Doppianovella, finché il 10 novembre 1924 leggiamo per la prima volta quello che sarà il titolo definitivo del lavoro: «Dettato lettere, Traumnovelle, aforismi». Il lavoro continua per tutto il 1924; il 25 luglio 1925 la novella è pressoché terminata e il 14 ottobre 1925 il *Diario* registra: «Casa editrice S. Fischer. Trattativa scrupolosa ma cordiale con l'editore, gli darò Traumnovelle». La novella uscirà prima a puntate nella rivista «Die Dame», dal primo dicembre al primo marzo 1926, e nello stesso anno, il 14 maggio, per i tipi di S. Fischer a Berlino e avrà ben trenta edizioni fino al 1930.

A questo punto conviene ricordare che Schnitzler aveva seguito sin dall'inizio con grande attenzione la nascita del film muto e ne aveva intuito le enormi potenzialità artistiche e commerciali partecipando

alla sceneggiatura di pellicole tratte da sue opere drammatiche e narrative.<sup>5</sup> Dopo il successo, nel 1929, del film muto *Fräulein Else*<sup>6</sup>, sceneggiatura di Arthur Schnitzler e Paul Czinner, regia di P. Czinner, interpreti principali Elisabeth Bergner (Else) e Albert Steinrück (Dorsday); il 9 dicembre 1930, Schnitzler era stato invitato da G. Wilhelm Pabst a redigere un progetto di sceneggiatura proprio della *Traumnovelle* per un film sonoro, sceneggiatura che egli cominciò a scrivere fra il 14 e il 29 dicembre 1930 e restò purtroppo incompiuta a causa della sua scomparsa avvenuta a Vienna il 21 ottobre 1931.<sup>7</sup> Nelle opere postume conservate nell'Università di Cambridge con copia nell'Università di Freiburg in Breisgau esiste un frammento di questa sceneggiatura dalla quale si evince con chiarezza che Schnitzler aveva compreso le particolarità espressive e comunicative della nuova forma d'arte e la necessità di doverne tener conto nel passaggio dalla forma narrativa a quella filmica. Colpisce, ad esempio, nel frammento in questione la proposta frequente di flashback onirici e le trasformazioni della trama rispetto alla novella.<sup>8</sup> Occorre ancora ricordare che Schnitzler aveva cominciato a redigere in prima persona sceneggiature per film e il 19 settembre 1931 aveva iniziato a scrivere un giallo, *Kriminalfilm*, al quale lavorò fino ai suoi ultimi giorni di vita.<sup>9</sup>

*Traumnovelle* si articola in sette brevi capitoli che definirei in modo forse più appropriato 'Stazioni', in cui si sviluppano le alterne e tormentate fasi della inaspettata crisi di una coppia emblematica, come sempre in Schnitzler, della crisi e dello sgomento dell'individuo di fronte alla enigmatica e instabile realtà della vita. L'attenzione di Schnitzler si era spesso concentrata, sia nell'opera teatrale sia in quella narrativa, sul problema del matrimonio o meglio sulla situazione di incomunicabilità che, innescata da un qualsiasi motivo occasionale e imponderabile, può a un tratto turbare l'equilibrio del rapporto uomo-donna. Egli tendeva, in genere, a evidenziare la conflittualità di uno solo dei due partner, ma in *Traumnovelle* la crisi dei protagonisti è scandita sulla base di un diagramma di turbamenti paralleli ed è comprensibile che sin dall'inizio l'autore pensasse a una Doppianovella. La caratteristica immediatezza schnitzleriana nel

presentare con pochi tratti essenziali situazioni e personaggi si manifesta in modo esemplare nella *Traumnovelle*: la bambina sorpresa dal sonno mentre legge una fiaba, il tenero sorriso dei genitori, l'ingresso della governante che accompagna a letto la piccola, i protagonisti Fridolin e Albertine, un medico e la moglie, finalmente soli sotto il caldo chiarore della lampada: una tranquilla famiglia borghese della Vienna di Schnitzler. Ma l'apparenza inganna, la realtà è un paravento illusorio e nasconde un groviglio di dubbi, di angosce, di aggressività, di desideri inconfessati che, una volta liberati, coinvolgeranno i personaggi in un vortice di avventure reali, fantastiche e sognate, costringendoli a percorrere le stazioni di una crisi alla ricerca affannosa di una verità che non esiste se non nel tentativo finale di una reciproca, precaria riconciliazione. La trama di quella che si potrebbe definire una 'commedia dei disinganni e dei desideri insoddisfatti' – nessuna delle avventure erotico-surreali di Fridolin si realizzerà, l'orgia di piacere e di libidine incontrollata di Albertine avviene solo nel sogno! – si dipana lungo il filo dell'alienazione, della reciproca estraniamento dei due personaggi principali. Il simbolo di tale estraniamento è la maschera e il senso di mistero che da essa promana; non a caso la novella si apre col racconto delle vicende di un veglione mascherato al quale hanno preso parte Fridolin e Albertine. Ma anche lo strano intermezzo presso il mascheraiò Gibiser, la partecipazione di Fridolin a un singolare ballo in maschera in una società segreta e comunque l'assenza di volti che connota l'episodio, concluso con l'allucinante confronto di Fridolin con il corpo di una morta all'obitorio, sono il segno evidente di una generale perdita d'identità. La novella evidenzia il progressivo allontanarsi affettivo di Fridolin e Albertine e il loro precario ricongiungersi. La loro condizione psicologica richiama alla mente «quella specie di territorio intermedio fluttuante fra conscio e inconscio», che Schnitzler, in polemica con la dogmatica dualità freudiana di conscio e inconscio, definiva «medioconscio» o «semiconscio» e che permette di inquadrare in una nuova luce il trauma interiore dei due personaggi, l'angosciante ondeggiare della loro comprensione-incomprensione. Se è vero, infatti, come sostiene

Schnitzler, che «Il medioconscio costituisce il campo più vasto della vita psichica e spirituale; da lì gli elementi salgono ininterrottamente verso il conscio o precipitano nell'inconscio»,<sup>10</sup> allora anche la ritrovata ancorché precaria intesa finale di Fridolin e Albertine dopo la turbinosa notte dei desideri inappagati, può acquistare il valore di una 'ascesa al conscio' che, senza fornire certezze, può tuttavia giustificare il 'rischio' di una soluzione positiva della vicenda.<sup>11</sup>

Nel primo colloquio fra i due coniugi ancora protetti dalla sicurezza dell'ovattata atmosfera familiare, Schnitzler fissa e sintetizza la tematica della novella e ne preannuncia lo sviluppo: «Tuttavia dalla leggera conversazione sulle futili avventure della notte scorsa finirono col passare a un discorso più serio su quei desideri nascosti, appena presentiti, che possono originare torbidi e pericolosi vortici anche nell'anima più limpida e pura, e parlarono di quelle regioni segrete che ora li attraevano appena, ma verso cui avrebbe potuto una volta o l'altra spingerli, anche se solo in sogno, l'inafferrabile vento del destino»<sup>12</sup>. Si delinea così subito la possibilità di individuare nel sogno la 'regione' dell'anima in cui si realizzano i desideri repressi; e sarà proprio Albertine a intraprendere una sorta di viaggio liberatorio negli abissi della coscienza, ma il suo sogno non ha alcuna caratteristica liberatoria, esso appare piuttosto come un'azione onirica speculare rispetto alle 'fantastiche' avventure notturne di Fridolin. Il sogno di Albertine non ha un contenuto latente, non ha bisogno di decodificazione. Il materiale onirico è costituito da 'resti diurni', in particolare da elementi della iniziale conversazione serale – ricompaiono gli schiavi mori della fiaba letta dalla figlia nell'incipit della novella, il giovane danese che aveva ammaliato Albertine durante una vacanza in Danimarca, la stupenda fanciulla bionda che aveva avvinto Fridolin nella stessa occasione – ma l'azione onirica è assolutamente parallela all'avventura reale del marito con la sola, sostanziale, differenza del capovolgimento della situazione conclusiva. Mentre infatti Fridolin non riuscirà a possedere la bella sconosciuta della società segreta in cui si era introdotto senza invito e, scoperto, scamperà a una dura punizione e forse alla morte, solo perché la sconosciuta si sacrifica per lui, Albertine si concederà

invece, nel sogno, al giovane danese e assisterà poi, ridendo, alla crocifissione di Fridolin che accetterà il sacrificio pur di restarle fedele.

La risata sinistra e isterica con la quale Albertine esce dal sogno e l'orrore di Fridolin di fronte al volto divenutogli improvvisamente estraneo della moglie che lo fissa terrorizzata, segnano il culmine della loro alienazione. Il sogno ha assorbito tutti gli impulsi aggressivi di Albertine e ha anche avuto un effetto doppiamente catartico: soggettivamente Albertine si è scaricata del suo odio perché ha potuto vendicarsi dell'incomprensione del marito, oggettivamente, trovando la forza di raccontare il suo "orribile sogno" (come si leggeva nella prima idea della novella!), ha costretto Fridolin, sgomento per l'infedeltà sognata della moglie e sbigottito per la straordinaria e singolare coincidenza di fantasmi onirici e realtà vissuta, a riflettere sulla sua stessa infedeltà, che solo per uno strano e inspiegabile gioco del 'destino' non si è mai tradotta in realtà. È da questo momento che Fridolin comincerà a rientrare nella normale sfera della sua esistenza, così inconsapevolmente come se n'era allontanato. Se tuttavia l'esperienza onirica catalizza, per così dire, la crisi di Albertine avviandola a una prevedibile soluzione, più lungo, complesso e travagliato sarà l'itinerario dello smarrimento esistenziale di Fridolin. L'instabilità del suo carattere lo espone, infatti, più facilmente della moglie agli allettamenti e alle lusinghe che gli offre la realtà e ne renderà quindi più lungo e sofferto il ravvedimento. La dicotomia fedeltà-tradimento che costituisce l'asse portante della novella si esplicita più esemplarmente nell'analisi della contraddittorietà del personaggio maschile. La labilità psicologica di Fridolin si riscontra già nel suo comportamento nei riguardi della moglie dopo la reciproca confessione iniziale dei 'pericoli' cui sono sfuggiti entrambi durante la vacanza estiva in Danimarca: «In ogni donna che credevo di amare ho sempre cercato te», e soprattutto, nella sua reazione alla replica di Albertine: «E se anch'io avessi avuto voglia di cercarti prima in altri uomini? [...] Fridolin abbandonò le sue mani quasi l'avesse sorpresa mentre diceva una menzogna o lo tradiva».<sup>13</sup> Al fondo della debolezza e dell'indecisione di Fridolin c'è, dunque, il pregiudizio che concede

agli uomini il diritto al tradimento e relega la donna in una degradante posizione subalterna. Diviso fra l'accettazione della morale tradizionale e l'amore per Albertine, incapace di risolvere razionalmente la contraddizione, Fridolin si abbandona all'evasione. La freddezza e la sicurezza del medico che dimentica come d'incanto il tormentato colloquio con la moglie ed esce a tarda sera per visitare un malato grave, è apparente, così come ingannevole e artificiale è la vicinanza della primavera che pare, a un tratto, interrompere il freddo della bianca notte invernale. Lontano da Albertine, Fridolin è dunque del tutto solo e indifeso e presto sarà in balia dei fantasmi e delle suggestioni della seducente notte viennese. Il suo progressivo distaccarsi dalla quotidianità della sua esistenza borghese e la proiezione, inconscia, del proprio stato d'animo sul mondo esterno gli fa apparire ogni cosa avvolta in un'atmosfera spettrale: «tutti si erano trasformati ai suoi occhi in figure assolutamente spettrali. E sebbene quella sensazione lo facesse un po' inorridire, gli trasmetteva però, allo stesso tempo, una certa calma che sembrava liberarlo da ogni responsabilità e addirittura svincolarlo da ogni rapporto umano»<sup>14</sup>. Ma anche questo senso di liberazione è illusorio poiché è solo espressione di un intenso desiderio di uscire dalla contraddizione che, inconsciamente e intensamente, lo opprime e ne fiacca ancor più la volontà allentando i suoi freni inibitori. Il Fridolin mascherato che si aggira impaurito ed eccitato fra le figure reali-surreali delle bellissime donne nude, ma con il viso nascosto da una maschera, e dei cavalieri in costumi variopinti nella fantasmagorica festa della società segreta è ormai un ridicolo e grottesco burattino, destinato in breve a essere messo alla porta dalle robuste braccia di due misteriosi servitori. Il vanificarsi della sua cognizione del tempo scandisce con spietata durezza lo smarrimento del personaggio. Il calvario di Fridolin – e come non ricordare la sua crocifissione nel sogno di Albertine? – è lungo e si concluderà solo con la presa di coscienza della contraddizione che ha segnato le sue avventure notturne alla ricerca di una qualsiasi violazione della fedeltà coniugale che potesse significare al contempo vendetta immediata e abbandono di colei che aveva osato tradirlo, anche se solo nelle intenzioni! Ma l'immagine di Albertine,

apparentemente rimossa, non lo ha abbandonato in nessun momento della sua disperata, quanto assurda, corsa verso l'evasione erotica, e Fridolin se ne avvede proprio quando, nel tentativo di dare un senso alla sua umiliante notte di frustrazioni, vuole a ogni costo svelare il mistero della bellissima donna che forse è stata uccisa o si è suicidata per permettergli di uscire indenne dalla festa mascherata della società segreta.

Le frenetiche e sconvolgenti avventure notturne hanno però lasciato il segno; il personaggio che rientra a casa nel cuore della notte ha perduto anche quell'apparente sicurezza che aveva ostentato solo poche ore prima. La vista della mascherina che ha portato durante la festa nella misteriosa villa e che, trovata da Albertine, è stata da lei, significativamente, posta sul cuscino del marito, è sufficiente a provocare il crollo di Fridolin. I singhiozzi che lo scuotono sono tuttavia, questa volta, solo il segno di una *débâcle* fisica; caduta la maschera, dietro cui aveva creduto di poter celare le sue contraddizioni, riaffiora in lui la coscienza del suo reale rapporto con Albertine, e dal «profondo dell'animo proruppe: "Ti racconterò tutto"»<sup>15</sup>.

«Il Suo determinismo, il Suo scetticismo – che la gente chiama pessimismo – il Suo essere dominato dalle verità dell'inconscio, dalla natura pulsionale dell'uomo, il Suo demolire le certezze culturali convenzionali, l'aderire del Suo pensiero alla polarità di amore e morte, tutto questo mi ha colpito con un'insolita e inquietante familiarità», così scriveva Freud, fra l'altro, a Schnitzler nell'ormai famosa lettera del 14 maggio 1922,<sup>16</sup> ed è chiaro che questi aspetti sono certo alla base della *Traumnovelle*, anche se il finale «vittorioso raggio di luce» che annuncia il nuovo giorno, così come il «chiaro riso di bambina dalla stanza accanto» sembrano forieri di speranza. Ciò che tuttavia occorre ricordare è che anche qui, come sempre, Arthur Schnitzler è rimasto fedele al suo credo poetico, che recita: «Non sarà mai la problematica che hai scelto, mai lo spirito con cui l'hai trattata a consegnare la tua opera al futuro; saranno sempre e soltanto i personaggi da te ideati a farlo e l'atmosfera che avrai creato intorno a loro»<sup>17</sup>.

La decisione, a lungo meditata di Stanley Kubrick, di girare un film tratto dalla *Traumnovelle*, «un libro difficile da descrivere», come egli stesso aveva affermato, chiamando in causa anche Freud, viene posta in atto allo scadere del Novecento. Sin dall'inizio del lavoro, Kubrick, che amava molto Vienna e la viennesità che gli ricordavano anche in qualche modo le sue lontane origini ebraico-orientali, si trova di fronte a difficili scelte: seguire nella sceneggiatura il tracciato tematico-narrativo della *Traumnovelle* e ambientare il film nella Vienna di Schnitzler, ovvero nel luogo della crisi storico-sociale più emblematica dell'Austria fra Ottocento e Novecento, nella città definita drasticamente da Karl Kraus, il «laboratorio sperimentale della fine del mondo», oppure trovare soluzioni alternative. Kubrick ha scelto una via di mezzo, ha seguito quasi alla lettera il testo originale ma ha ambientato il film in una New York natalizia piuttosto anonima e artificiale. Ogni regista, si sa, è libero di interpretare e ambientare un testo letterario secondo la propria sensibilità. Tuttavia, la soluzione di Kubrick e, soprattutto, il risultato finale del film offrono lo spunto per alcune osservazioni non marginali.

Il film, opera di un grande regista, è senza dubbio riuscito dal punto di vista estetico e strutturale, tuttavia, sebbene la sceneggiatura sia per così dire appiattita sul testo originale, essa non riesce a rendere del tutto giustizia alla straordinaria capacità di Schnitzler di scandire narrativamente l'evoluzione psicologica dei personaggi. Le sette 'stazioni' in cui si articola la novella sono più o meno conservate nel film con qualche spostamento dell'azione, ma con una variazione di rilievo, l'introduzione di un nuovo personaggio, Victor Ziegler, tipico rappresentante del mondo capitalistico americano, gioviale, sicuro di sé e del tutto privo di scrupoli. Ziegler compare all'inizio e alla fine di *Eyes Wide Shut* e dimostra, nell'ambito dell'azione, il momento di totale distanza del film dalla novella di Schnitzler, o meglio, evidenzia l'assenza nel film di quell'«atmosfera» creata intorno ai personaggi, di cui parla Schnitzler, a proposito dell'opera d'arte di successo, che forse non consegnerà *Eyes Wide Shut* «al futuro»!

L'incipit della *Traumnovelle* è caratterizzato, come si è detto, da diversi elementi che anticipano l'asse tematico portante del racconto,

in particolare la rievocazione delle vicende del ballo in maschera della sera precedente, che segnano l'inizio della destabilizzazione interiore della coppia, fino allora apparentemente felice e sicura di sé: «Si scambiarono domande ingenue eppure insidiose e risposte maliziose e ambigue; a nessuno dei due sfuggì che l'altro non era in fondo sincero e si sentirono, così, inclini a una moderata vendetta».<sup>18</sup> Segue poi il ricordo della vacanza estiva in Danimarca e il racconto dei reciproci tradimenti mancati dei due coniugi, su cui s'innestano la gelosia e il desiderio di vendetta di Fridolin e il tradimento di Albertine che farà l'amore, nel sogno, con il giovane danese. Il grande narratore viennese ha posto quindi le premesse per la futura articolazione delle due vicende parallele di marito e moglie, che si articolano nelle 'stazioni' seguenti e tematizzano in maniera freudianamente 'unheimlich' il turbamento della coppia.

*Eyes Wide Shut* si apre con l'immagine, direi quasi subliminale, dello splendido corpo nudo di Nicole Kidman e poco dopo inizia l'azione con la festa natalizia nella sontuosa dimora di Ziegler, alla quale partecipano Bill e Alice, come si chiamano nel film i due protagonisti, e nel corso della quale incontriamo una giovane drogata, che ritroveremo poi, morta, nella scena finale all'obitorio. L'introduzione nella trama del film di Ziegler e dell'azione che a lui si collega rappresenta quindi la novità di Kubrick rispetto alla novella di Schnitzler e purtroppo anche la plateale negazione dell'atmosfera di mistero e d'inesplicabilità che ne costituisce il fascino. Questo spiega anche perché, nel corso del film, le peripezie di Bill, sconvolto e alla ricerca di un se stesso che non ritroverà se non in maniera precaria e incerta, e la reazione di Alice, che è altrettanto sconvolta ma si confronta in modo più pacato e razionale con l'accaduto, non riescono a toccare il livello emozionale dello spettatore e a comunicargli quelle strane e indescrivibili sensazioni e verità esistenziali, che hanno come sempre in Schnitzler una indiscutibile valenza universale. Allo stesso modo non emerge nel film il marcato valore metaforico che nell'opera di Schnitzler ha la maschera. Nella novella il ballo, che rivive solo nel ricordo della coppia e segnerà l'inizio della crisi, è un ballo in maschera, così come l'ultimo ballo nel corso della sfrenata festa nella

società segreta è speculare al primo. E non è certo un caso che, nella novella, le figure collegate con l'atmosfera misteriosa della vicenda non hanno nomi, ma solo qualifiche: le due maschere in domino rosso che tentano di sedurre Fridolin, lo sconosciuto dall'aria malinconica e *blasé* e dall'accento polacco che tenta di sedurre Albertine, il giovane danese che suscita l'improvviso *amour fou* di Albertine sulla costa danese, la ragazza giovanissima e bionda che accende il desiderio di Fridolin, e infine le maschere della spettrale festa nel finale e la bellissima donna mascherata che avverte Fridolin e lo salva da una punizione e forse da sicura morte e la cui identità resterà per lui sconosciuta. Insomma, la seducente e al contempo inquietante atmosfera che avvince e fa riflettere il lettore della *Traumnovelle* non trova riscontro nel film. Nonostante la consueta perizia, le straordinarie inquadrature, l'uso mirato dei colori, la sensibile scelta delle musiche, la bravura degli interpreti, in particolare di Nicole Kidman e Sidney Pollack, Kubrick non si confronta con la profondità tematica schnitzleriana, non tenta di mostrare lo smarrimento dell'individuo perduto nel labirinto dei desideri e delle pulsioni. L'occhio della macchina da presa è di una freddezza sconvolgente e la bellezza di alcune scene, che pure attrae, finisce per apparire artificiosa e fine a se stessa come in un riuscito esercizio di bravura. Ciò emerge soprattutto nel finale, in cui Kubrick paga lo scotto dell'attualizzazione tematica; New York non è infatti la Vienna di Schnitzler e Ziegler è il rappresentante di una classe sociale e di una moralità tipiche dell'America moderna. Il 'mondo di ieri' con il suo fascino, con le sue insicurezze e seduzioni scompare in *Eyes Wide Shut* per far posto al mondo di oggi.

Un confronto fra le due ultime 'stazioni' della *Traumnovelle* e le parti finali del film può servire a evidenziare la sostanziale differenza fra le due opere. Fridolin si pone nella sesta 'stazione' alla disperata ricerca della donna che lo ha affascinato e riscattato durante la festa nella società segreta, legge per caso in un giornale la notizia di una donna che aveva alloggiato in un signorile albergo del centro, che si era avvelenata ed era poi morta in ospedale, e si mette freneticamente alla ricerca, questa volta di un corpo, nel tentativo di accertare se si

tratta della bella sconosciuta della festa della notte passata, che forse è stata uccisa o costretta a suicidarsi. Decide così di recarsi all'obitorio, non senza nascondersi la difficoltà del suo intento: «Tuttavia... che cercava lì dentro? Conosceva solo il suo corpo, il viso non l'aveva mai visto, ne aveva avuto solo un'immagine fugace la notte scorsa nell'attimo in cui aveva lasciato la sala da ballo».<sup>19</sup>

La conclusiva discesa agli inferi di Fridolin, il suo passare incerto fra i cadaveri allineati sui tavoli di marmo alla luce delle fiammelle a gas nell'agghiacciante squallore dell'obitorio, è uno dei momenti più emozionanti della novella e l'enigma che lo aveva fino allora ossessionato non ha, ormai, più valore per lui e si stempera scomparendo al cospetto della triste e oscura realtà della morte: «Come attratto da una forza improvvisa, [egli] andò in fondo alla sala dove riluceva, pallido, un corpo di donna. La testa era piegata da un lato; lunghe ciocche di capelli scuri ricadevano fin quasi a terra. Istantaneamente Fridolin allungò la mano per rimettere a posto la testa, poi con una timidezza a lui medico altrimenti estranea, esitò [...] Un volto bianco con le palpebre semiaperte lo fissò. [...] Era stato mai bello quel volto? [...] Era un volto completamente insignificante, vuoto, un volto morto. [...] Era davvero il volto di *lei* e *quegli* occhi gli stessi che ieri sera si erano fissati così caldi di vita nei suoi, non l'avrebbe mai saputo, non poteva saperlo – forse non lo voleva affatto. [...] Istantaneamente, quasi costretto e guidato da una forza invisibile, Fridolin sfiorò con le mani la fronte, le guance, le spalle, le braccia della morta; poi intrecciò le sue dita in quelle di lei come in un gioco d'amore, e per quanto esse fossero rigide, gli sembrò che cercassero di muoversi e di ricambiare la stretta; ebbe persino l'impressione che sotto le palpebre semichiuso uno sguardo estraneo e spento andasse in cerca del suo; e come attratto magicamente si chinò su di lei»<sup>20</sup>.

L'osservazione di Fridolin, che abbandona tristemente l'obitorio, sintetizza poi il senso di mistero in cui Schnitzler aveva avvolto la sua storia: «In realtà di una cosa era certo. [...] Il corpo che giaceva alle sue spalle nello stanzone a volta, al lume delle fiammelle a gas oscillanti, ombra fra le ombre e come quelle oscuro e privo di senso e di segreto, non rappresentava per lui, né poteva rappresentare ormai

altro, che il cadavere pallido della notte passata, destinato irrevocabilmente alla decomposizione».<sup>21</sup>

Nel film *Bill* si reca all'obitorio, viene introdotto da un inserviente in un locale illuminato da una luce abbagliante e dopo pochi minuti l'inserviente tira fuori da un enorme contenitore frigorifero una barella con sopra adagiato il cadavere di una donna. Bill riconosce subito la giovane drogata che si era sentita male la sera prima nel bagno di Victor Ziegler, alla quale aveva prestato soccorso, e si accorge con stupore che è la stessa che lo aveva salvato da una sicura punizione durante la festa nella società segreta. Ma il volto di Bill/Cruise che ripete il gesto di Fridolin di chinarsi sul volto della donna che si è sacrificata per lui, non mostra segni di sgomento o di commozione e appare come una scialba caricatura del suo originale letterario. Ziegler ha un'altra, decisiva funzione nel film, quella di convincere Bill che la festa era soltanto una sciarada, che non si è trattato di nulla di serio e di confermare a Bill che la donna morta che ha visto all'obitorio è proprio la stessa della festa mascherata nella società segreta e che si tratta di «una puttana», infatti anche lui, Ziegler, era presente a quella festa e ha visto tutto e sa ciò che è accaduto durante la notte e dopo. Il critico Gene D. Phillips sostiene, riprendendo la spiegazione di Ziegler che «'il sacrificio fasullo' della donna è stato solo una 'sciarada' volta a impaurire Bill perchè se ne stia lontano in futuro dalle bisbocce dei ricchi, [...] intendendo così convincere Bill a rinunciare a qualsiasi intenzione di recarsi alla polizia, dato che tale azione farebbe precipitare in un terribile scandalo i membri della buona società della East Coast presenti alla serata».<sup>22</sup> Questa osservazione farebbe pensare all'intento di Kubrick di adombrare nel film un aspetto più marcatamente critico-sociale. In realtà, l'idea di introdurre Ziegler nel film potrebbe, addirittura, essere stata suggerita a Kubrick proprio da un passo della sesta 'Stazione' della novella. Infatti, Fridolin, alla ricerca il giorno dopo della villa dove si era svolta la festa, accenna alla possibilità che i partecipanti potrebbero appartenere all'alta società viennese e che il sacrificio della donna potrebbe essere stato solo una commedia: «Una società segreta? Ebbene sì, a ogni modo qualcosa di segreto. Ma si conoscevano fra di

loro? Aristocratici, o forse addirittura membri della corte? Pensò a certi arciduchi dai quali c'era ben da aspettarsi scherzi del genere. [...] Ma la donna che si era sacrificata per lui? Perché poi voleva continuare a credere che si era trattato veramente di un sacrificio! Una commedia: Si capisce, era stata tutta una commedia»<sup>23</sup>. Ma ciò che, oltre tutto, differenzia Ziegler da Fridolin è la spavalderia, il cinismo e l'aggressività del magnate che può permettersi tutto. È quanto emerge nelle ultime battute del colloquio; a Bill che gli chiede provocatoriamente perché una «sciarada» debba finire con un assassinio, Ziegler risponde che non è stato ucciso nessuno, la donna è morta per overdose: «È morta», egli dice, «Succede ogni giorno. La vita continua... fino a quando non continua più»<sup>24</sup>.

Collegata con Ziegler è naturalmente anche la struttura della scena del ballo in maschera nella società segreta e anche qui è evidente la differenza con la stessa scena nella *Traumnovelle*. In Schnitzler la sala da ballo è buia e dapprima avvolta in un'atmosfera cupa e sinistra che diventa poi di colpo sfarzosa ed eccitante. Uomini e donne mascherati da monaci e monache si aggirano per la sala ascoltando un'antica aria religiosa italiana, poi a un tratto la scena si anima, «in una sala di fronte, illuminata invece di una luce accecante c'erano donne immobili, il capo, la fronte e il collo avvolti in veli scuri, mascherine nere di pizzo sul viso, ma per il resto completamente nude»,<sup>25</sup> che accolgono gli uomini in fastosi costumi da cavalieri bianchi, gialli, azzurri, rossi e ballano con loro. Poco dopo Fridolin viene avvicinato da una delle bellissime donne che lo avverte di essere in pericolo perché riconosciuto come estraneo alla festa. Fridolin, invaghitosi fulmineamente della donna, è subito in preda a una vera e propria ossessione erotica, non accetta il consiglio di fuggire e tenta di allontanare il velo dal viso della donna. A questo punto, Schnitzler rimarca nel colloquio un elemento decisivo e allusivo del mistero che permarrà fino alla fine della novella. «[La donna] gli fermò le mani: "Una notte saltò in mente a qualcuno di allontanare durante il ballo il velo dal viso di una di noi. Gli fu strappata la maschera e fu cacciato a frustate". "E... la donna?". "Forse hai letto di una ragazza giovane e bella... è successo solo poche settimane fa, che si è avvelenata il

giorno prima delle nozze“. Fridolin ricordava persino il nome. Lo disse. “Non si trattava di una ragazza di famiglia principesca che era stata fidanzata con un principe italiano?” Ella annuì». <sup>26</sup>

Nella *Traumnovelle* la scena del ballo nella società segreta è drammatica e credibile proprio perché avvolta nel mistero, che non verrà mai svelato, un mistero che nel film viene annullato dalle parole di Ziegler, che ‘sa tutto e ha visto tutto’, ma Ziegler non rivela però i nomi dei partecipanti al ballo, facendo chiaramente intendere che si è trattato solo di un banale divertimento di persone del suo mondo che potrebbero tuttavia, se scoperti, creare seri problemi a Bill. La festa in sé non ha poi nulla della finezza con cui Schnitzler la descrive nella novella e tratteggia il turbamento interiore e l’improvvisa fiammata erotica che provoca la reazione e lo sgomento di Fridolin. L’erotismo che caratterizza in modo pesante la festa in *Eyes Wide Shut* è piuttosto gratuito e banale. La festa qui non è infatti solo un ballo in maschera, è una vera e propria orgia con accoppiamenti promiscui e meccanici che ricordano il *Casanova* di Fellini, ma senza la sottile ironia con cui Fellini evidenzia la disperazione del famoso *tombeur de femmes* veneziano.

Un’ultima osservazione riguarda il confronto fra il finale del film e quello della novella, quando Fridolin, reduce dalle sue avventure notturne e in lacrime, racconta tutto alla moglie. Egli è sconvolto e pentito e chiede alla moglie cosa fare dopo tutto quello che è successo nelle ore in cui realtà e sogno sono diventati interscambiabili. E Albertine, un’altra delle significative figure femminili di Schnitzler, risponde: «Ringraziare il destino, credo, di essere usciti incolumi da tutte le nostre avventure... da quelle vere e da quelle sognate», e conclude: «Ma ora ci siamo svegliati... per lungo tempo. Per sempre, voleva aggiungere Fridolin, ma prima ancora che pronunciasse quelle parole, lei gli pose un dito sulle labbra e sussurrò come fra sé: “Non si può ipotecare il futuro”». <sup>27</sup> La parola “per sempre” non viene quindi pronunciata nella novella perché il “determinista” Schnitzler era ben consapevole del mistero e della insondabilità dell’umana esistenza. Bill, invece, in *Eyes Wide Shut* la parola “*for ever*” la pronuncia con convinzione ben due volte di seguito, comunicando così un

anacronistico senso di certezza che se era impensabile ai tempi di Schnitzler lo è ancor più al giorno d'oggi. Anche la risposta di Alice: «Non usiamo quella parola, sai? Mi spaventa», ha davvero poco in comune con la forza e il convincente realismo del “Non si può ipotecare il futuro” di Albertine. Quanto poi al consiglio finale di Alice di risolvere i problemi della coppia in crisi con una “scopata” da farsi al più presto, non si può non restare sconcertati.

E così Stanley Kubrick, che pure ha girato un film, per molti aspetti pregevole e tecnicamente perfetto, che ha seguito con sorprendente fedeltà la trama della *Traumnovelle*, riproponendone, spesso alla lettera, i dialoghi, non è riuscito, a mio parere, ad avvicinarsi allo spirito e al mondo di Arthur Schnitzler. Nel film di Kubrick sono assenti il senso imperante del mistero, l'inquietante atmosfera onirico-surreale, l'angoscia e il turbamento interiore che attanaglia e sconvolge i personaggi.

In conclusione si finisce col dover dire che *Eyes Wide Shut* è un film freddamente intellettuale, che non comunica emozioni ed è sostanzialmente lontano dalla grande forza psicologico-introspettiva della *Traumnovelle*, una delle più belle e affascinanti novelle del Novecento letterario.

#### Note

<sup>1</sup> Nel testo la novella viene menzionata sempre col titolo tedesco originale! La traduzione italiana col titolo *Doppio sogno*, si trova nel volume dei “Meridiani” editi da Mondadori: A. SCHNITZLER, *Opere*, introduzione, traduzioni, note e bibliografia di G. Farese, pp. 691-779, Milano 2011, ottava edizione; le citazioni da *Doppio sogno* sono indicate nel testo con la sigla DS seguita dal numero di pagina.

<sup>2</sup> I successivi film di Stanley Kubrick: *The Killing* (Rapina a mano armata, 1956), tratto dal romanzo di Lionel White, *Clean Break* (1955); *Paths of Glory* (Orizzonti di gloria, 1957), tratto dal romanzo omonimo di Humphrey Cobb (1935); *Spartacus* (1960), tratto dal romanzo omonimo di Howard Fast (1951); *Lolita* (1962), tratto dal romanzo omonimo di Vladimir Nabokov (1955); *Dr. Strangelove, or How I learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Il dottor Stranamore ovvero come imparai a non

preoccuparmi e ad amare la bomba 1964), tratto dal romanzo *Red Alert* di Peter George (1958); *2001: A Space Odyssey* (2001: Odissea nello spazio, 1968), tratto dal racconto *The Sentinel* di Arthur C. Clarke (1948); *A Clockwork Orange* (Arancia meccanica, 1971), tratto dall'omonimo romanzo di Anthony Burgess (1962); *Barry Lindon* (1975), tratto da *The Memoirs of Barry Lindon, Esq.* di William M. Thackeray (1856); *Shining* (1980), tratto dal romanzo *The Shining* di Stephen King (1977); *Full Metal Jacket* (1987), tratto dal romanzo di Gustav Hasford *The Short-Timers* (1979); *Eyes Wide Shut* (1999), tratto dalla novella di Arthur Schnitzler *Traumnovelle* (1926), ultimo film di Kubrick, morto a Londra nel marzo del 1999. Occorre notare che Stanley Kubrick ha sempre curato personalmente la sceneggiatura dei suoi film servendosi quasi sempre di un cosceneggiatore, che spesso era lo stesso autore del romanzo da cui era tratto di volta in volta il film. Nel caso di *Eyes Wide Shut* il cosceneggiatore era Frederic Raphael.

<sup>3</sup> L'aggiunta fra parentesi è mia perché Kubrick continua così: «Con una battuta (una battuta?) Freud disse che era andata così perché aveva paura della superstizione popolare che dice che se incontrate il vostro *Doppelgänger* [sospia] allora morirete.» Questa seconda frase non mi risulta corrispondere alla verità. In ogni caso la frase non si trova nella famosa lettera di Freud a Schnitzler del 14 maggio 1922, alla quale allude Kubrick. La citazione si trova in M. CIMENT, *Kubrick*, traduzione dall'inglese e dal francese e revisione di L. Codelli, edizione definitiva, febbraio 2007, Rizzoli, Milano 2007, pp. 157-158.

<sup>4</sup> Le citazioni dal *Diario* si trovano in: A. SCHNITZLER, *Tagebuch. 1903-1908*, unter Mitwirkung von Peter M. Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach, Hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischer Akademie der Wissenschaften, Obmann Werner Welzig, Wien 1991; *Idem, Tagebuch 1913-1916*, unter Mitwirkung von Peter M. Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach, Obmann Werner Welzig Wien 1983; *Idem, Tagebuch 1920-1922*, unter Mitwirkung von Peter M. Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach, Wien 1993; *Idem, Tagebuch 1923-1926*, unter Mitwirkung von Peter M. Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach, Obmann Werner Welzig, Wien 1995 [Citazione dal Diario del 15 giugno 1907: «Nm. zu Olga über mein Sujet: Der junge Mensch, der von seiner schlafenden Geliebten fort in die Nacht hinaus zufällig in die tollsten Abenteuer verwickelt wird – sie schlafend daheim findet wie er zurückkehrt; sie wacht auf – erzählt einen ungeheuern Traum, wodurch der junge Mensch sich

wieder schuldlos fühlt. "Gutes Geschäft" sagte Olga; die den Stoff sehr charakteristisch für mich fand. ->].

<sup>5</sup> A questo proposito si veda l'interessante e documentato articolo di Leonardo Quaresima, *Wien-Kopenhagen-Wien. Schnitzlers «Liebele» und die Nordisk*, in *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910-1930*, a cura di Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen und Jörg Schöning, München: edition *Text und Kritik*, pp. 87-104.

<sup>6</sup> Traduzione italiana: *La signorina Else*, a cura di G. Farese, in A. SCHNITZLER, *Opere*, cit., pp. 621-690.

<sup>7</sup> A. SCHNITZLER, *Tagebuch 1927-1930*, unter Mitwirkung von Peter M. Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach, Obmann Werner Welzig, Wien 1997. Cfr. *Ide*: 14, 15, 17, 29 dicembre 1930.

<sup>8</sup> Cfr. Film-Skript, Mappe 41, Blatt 159 e Skizzen zum Filmskript, Mappe 41, Blatt 189 in: Gerhard Neumann – Jutta Müller, *Der Nachlass Arthur Schnitzlers*, Verzeichnis des im Schnitzler-Archiv der Universität Freiburg i. Br. befindlichen Materials. Mit einem Vorwort von Gerhart Baumann und einem Anhang von Heinrich Schnitzler: Verzeichnis des in Wien vorhandenen Materials, W. Fink Verlag, München 1969, S. 93. Desidero ringraziare il collega Achim Aurnhammer dell'Università di Freiburg im Breisgau che mi ha cortesemente inviato una copia del manoscritto in questione.

<sup>9</sup> Il testo del *Kriminalfilm* si trova in: A. SCHNITZLER, *Entworfenes und Verworfenes: aus dem Nachlaß*, Herausgegeben von Reinhard Urbach, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1977, pp. 483-493.

<sup>10</sup> A. SCHNITZLER, *Über Psychoanalyse*, a cura di Reinhard Urbach, in «Protokolle '76», Wiener Halbjahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik, a cura di O. Breicha bei Jugend und Volk, Wien und München 1976, pp. 280-284. Trad. it. in A. SCHNITZLER, *Opere*, p. 1693 [«Es ist das ungeheuerste Gebiet des Seelen- und Geisteslebens; von da aus steigen die Elemente ununterbrochen ins Bewußte hinab»].

<sup>11</sup> Cfr. W.H. REY, *Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*, Schmidt, München 1968, pp. 86-125.

<sup>12</sup> DS, 695 [A. SCHNITZLER, *Traumnovelle*, in ID., *Die erzählenden Schriften*, Bd. 2, Fischer, Frankfurt am Main 1961, pp. 435-436: «Doch aus dem leichten Geplauder über die nichtigen Abenteuer der verflossenen Nacht gerieten sie in ein ernsteres Gespräch über jene verborgenen, kaum geahnten Wünsche, die auch in die klarste und reinste Seele trübe und gefährliche Wirbel zu reißen vermögen, und sie redeten von den geheimen Bezirken, nach denen sie kaum Sehnsucht verspürten und wohin der unfaßbare Wind

des Schicksal sie doch einmal, und wär's auch nur im Traum, verschlagen könnte»; in seguito si cita con la sigla TRAUM seguito dal numero di pagina].

<sup>13</sup> DS, 699 [TRAUM, 439: «“In jedem Wesen [...], das ich zu lieben meinte, habe ich immer nur dich gesucht”. [...]“Und wenn es auch mir beliebt hätte, zuerst auf die Suche zu gehen?” [...] Er ließ ihre Hände aus den seinen gleiten, als hätte er sie auf einer Unwahrheit, auf einem Verrat ertappt»].

<sup>14</sup> DS, 711 [TRAUM, 449: «sie alle waren ihm völlig ins Gespenstische entrückt. Und in dieser Empfindung, obzwar sie ihn ein wenig schauern machte, war zugleich etwas Beruhigendes, das ihn von aller Verantwortung zu befreien, ja aus jeder menschlichen Beziehung zu lösen schien»].

<sup>15</sup> DS, 778 [TRAUM, 503: «[...] aus der Tiefe seines Herzens entrang sich's ihm: “Ich will dir alles erzählen”»].

<sup>16</sup> Lettera di Sigmund Freud del 14 maggio 1922 per i sessant'anni di Arthur Schnitzler, che era nato a Vienna il 15 maggio 1862, in: *Arthur Schnitzler. Sulla Psicoanalisi*, con in appendice il carteggio Schnitzler-Reik e le lettere di Freud a Schnitzler, a cura di L. Reitani, SE, Milano 2001, terza edizione, pp. 84-85 [S. FREUD, *Briefe an Arthur Schnitzler*, a cura di H. Schnitzler, in «Die Neue Rundschau», vol. 66, pp. 95-106: «Ihr Determinismus wie Ihre Skepsis, – was die Leute Pessimismus heißen –, Ihr Ergriffensein von den Wahrheiten des Unbewußten, von der Triebnatur des Menschen, Ihre Zersetzung der kulturell-konventionellen Sicherheiten, das Haften Ihrer Gedanken an der Polarität von Lieben und Sterben, das alles berührte mich mit einer unheimlichen Vertrautheit»].

<sup>17</sup> R. URBACH, *Vorwort*, in A. SCHNITZLER, *Entworfenes und Verworfenes: aus dem Nachlaß*, p. V: «Niemals ist es das Problem, das du gewählt, niemals der Geist, mit dem du es behandelst, was dein Werk in die Zukunft tragen wird; immer sind es nur die Gestalten, die du gebildet und die Atmosphäre, die du rings um sie geschaffen»; trad. it., in A. SCHNITZLER, *Opere*, p. 1717.

<sup>18</sup> DS, 695 [TRAUM, 435: «Harmlose und doch lauernde Fragen, verschmitzte, doppeldeutige Antworten wechselten hin und her; keinem von beiden entging, daß der andere es an der letzten Aufrichtigkeit fehlen ließ, und so fühlten sich beide zu gelinder Rache aufgelegt»].

<sup>19</sup> DS, 770 [TRAUM, 496: «Doch – was wollte er dort? Er kannte ja nur ihren Körper, ihr Antlitz hatte er nie gesehen, nur eben einen flüchtigen Schimmer davon erharscht in der Sekunde, da er heute nacht den Tanzsaal verlassen hatte»].

<sup>20</sup> DS, 773-774 [TRAUM, 499-500: «Fridolin aber, wie plötzlich hingezogen, schritt ans Ende des Saales, von wo ein Frauenleib ihm fahl entgegenleuchtete. Der Kopf war zur Seite gesenkt; lange, dunkle Haarsträhnen fielen fast bis zum Fußboden herab. Unwillkürlich streckte Fridolin die Hand aus, um den Kopf zurechtzurücken, doch mit einer Scheu, die ihm, dem Arzt, sonst fremd war, zögerte er wieder. [...] Ein weißes Antlitz mit halbgeschlossenen Lidern starrte ihm entgegen. [...] Ob dieses Antlitz irgendeinmal, ob es vielleicht gestern noch schön gewesen [...] es war ein völlig nichtiges, leeres, es war ein totes Antlitz. [...] auch wenn es wirklich *ihr* Antlitz wäre, *ihre* Augen, dieselben Augen, die gestern so lebensheiß in die seinen geleuchtet, er wüßte es nicht, könnte es – wollte es am Ende gar nicht wissen. [...] Unwillkürlich, ja wie von einer unsichtbaren Macht gezwungen und geführt, berührte Fridolin mit beiden Händen die Stirne, die Wangen, die Schultern, die Arme der toten Frau; dann schlang er seine Finger wie zu einem Liebesspiel in die der Toten, uns so starr sie waren, es schien ihm, als versuchten sie sich zu regen, die seinen zu ergreifen; ja ihm war, als irrte unter den halbgeschlossenen Lidern ein ferner, farbloser Blick nach dem seinen; und wie magisch angezogen beugte er sich herab»].

<sup>21</sup> DS, 776 [TRAUM, 502: «er wußte: [...] was da hinter ihm lag in der gewölbten Halle, im Scheine von flackernden Gasflammen, ein Schatten unter andern Schatten, dunkel, sinn- und geheimnislos wie sie –, ihm bedeutete es, ihm konnte es nichts anderes mehr bedeuten als, zu unwiderruflicher Verwesung bestimmt, den bleichen Leichnam der vergangenen Nacht»].

<sup>22</sup> G.D. PHILLIPS, *Schnitzler, Freud e Kubrick: Eyes Wide Shut*, in *Il doppio sogno di Stanley Kubrick*, a cura di L. Cimmino, D. Dottorini e G. Pangaro, Il Castoro, Milano 2007, p. 22.

<sup>23</sup> DS, 757 [TRAUM, 486: «Eine geheime Gesellschaft? Nun ja, jedenfalls geheim. Aber untereinander kannten sie sich doch? Aristokraten, vielleicht gar Herren vom Hof? Er dachte an gewisse Erzherzöge, denen man dergleichen Scherze schon zutrauen konnte. [...] Aber die Frau, die sich ihm geopfert hatte? Geopfert? Warum er nur immer wieder sich einbilden wollte, daß es wirklich ein Opfer gewesen war! Eine Komödie. Selbstverständlich war das Ganze eine Komödie gewesen»].

<sup>24</sup> A proposito del carattere teatrale e ambiguo di Ziegler nel colloquio con Bill si veda: M. CHION, *Stanley Kubrick. L'umano, né più né meno*, trad. dal francese di S. Angrisani, Lindau, Torino 2005, pp. 531-532 e *passim*.

<sup>25</sup> DS, 731 [TRAUM, 464: «der gegenüberliegende Raum aber strahlte in blendender Helle, und Frauen standen unbeweglich da, alle mit dunklen Schleiern um Haupt, Stirn und Nacken, schwarze Spitzenlarven über dem Antlitz, aber sonst völlig nackt»].

<sup>26</sup> DS, 734 [TRAUM, 467: «Sie ergriff seine Hände. „Es war eine Nacht, da fiel es einem ein, einer von uns im Tanz den Schleier von der Stirn zu reißen. Man riß ihm die Larve vom Gesicht und peitschte ihn hinaus.“ „Und – sie?“ Du hast vielleicht von einem schönen, jungen Mädchen gelesen... es sind erst wenige Wochen her, die am Tag vor ihrer Hochzeit Gift nahm. „Er erinnerte sich, auch des Namens. Er nannte ihn. War es nicht ein Mädchen aus fürstlichem Hause, das mit einem italienischen Prinzen verlobt gewesen war? Sie nickte»].

<sup>27</sup> DS, 778-779 [TRAUM, 503-504: «Dem Schicksal dankbar sein, glaube ich, daß wir aus allen Abenteuern heil davongekommen sind – aus den wirklichen und aus den geträumten. [...] „Nun sind wir wohl erwacht,“ sagte sie –, „für lange.“ Für immer, wollte er hinzufügen, aber noch ehe er die Worte ausgesprochen, legte sie ihm einen Finger auf die Lippen und, wie vor sich hin, flüsterte sie: „Niemals in die Zukunft fragen“»].

**Il potere teatrale delle donne. Vergini,  
avventuriere, principesse tra Molière e Marivaux**

*Maria Grazia Porcelli*

La commedia classica francese vanta due commediografi particolarmente sensibili alla condizione e alla psicologia femminili: Molière e Marivaux. Il *corpus* molieriano presenta, rispetto a quello del suo successore, una maggiore varietà di figure. Non mancano le ridicole, come le due *Précieuses* Magdelon e Cathos, o la Bélise delle *Femmes savantes*, figure degne di essere accostate per la maniacale follia e l'irresistibile comicità alle grandi figure maschili dei ridicoli molieriani. Vi sono rappresentate le spose: quelle infide, come la Béline del *Malade imaginaire*, o solide borghesi, come la Madame Jourdain del *Bourgeois gentilhomme*. S'incontrano fidanzate infedeli, come la Isabelle dell'*École des maris*, o inguaribili *coquettes*, come la Célimène del *Misanthrope*. Nel caso delle mogli, Molière riutilizza lo stereotipo farsesco dell'ostilità fra i coniugi, all'interno del quale è proprio la litigiosità a costituire la principale risorsa per il riso. Lo stesso si può affermare nel caso delle *vieilles filles* a caccia di impossibili mariti. Un discorso a parte è, invece, costituito dalle giovani innamorate, figure generalmente ininfluenti sullo sviluppo della trama e dunque meno rilevanti nello schema drammaturgico. Se le zitelle, le mogli e le vedove godono, per il loro statuto sociale, di una posizione di relativa autonomia rispetto ai partner maschili, le *jeunes filles* sono generalmente costrette a subire il potere repressivo di padri e tutori, i quali intendono imporre loro un marito che non corrisponde mai, per ricchezza e avvenenza, a quello desiderato. Lo schema dinamico della commedia molieriana si fonda, infatti, su un sistema di relazioni basato su un modello, definito "tipico"<sup>1</sup>, nel quale la immancabile opposizione fra vecchi e giovani viene superata grazie all'aiuto dei servi. Gli innamorati, essendo privi di iniziativa a causa della loro inesperienza e non potendo ricorrere per ragioni di moralità ad azioni violente contro gli stessi genitori, pur di realizzare il matrimonio devono necessariamente ricorrere a un coadiuvante. Gli imbrogli, dunque, sono affare dei servi. Per quanto divertenti e

graziose, le eroine molieriane che rientrano in questa tipologia non mostrano particolare originalità.

C'è però una commedia, considerata la più femminista del repertorio molieriano, nella quale Molière sembra superare lo stereotipo creando un'eroina del tutto eccezionale rispetto alle sue simili. Nell'*École des femmes*, Agnès è una *jeune fille* premeditatamente sottratta sin da bambina alla vita sociale, allevata in una condizione di segregazione e di totale ignoranza dal suo vecchio tutore, Arnolphe, il quale crede di avere così creato una donna completamente innocente, quindi incapace di cornificarlo quando, violando ogni legge della natura e della ragione, deciderà di prenderla in moglie. Le corna sono, infatti, l'ossessione del povero Arnolphe che si accorgerà, ben prima di concludere le nozze, di averne il capo adornato, nonostante le drastiche, quanto inutili, precauzioni. Basta uno sguardo scambiato fra l'innocente Agnès e il giovane Horace, trovatosi casualmente a passare sotto la sua finestra, per mandare all'aria tutti i piani del vecchio. L'amore, come dice Horace, è *un grand maître* e sa suggerire alla giovane le astuzie attraverso le quali eludere la sorveglianza del geloso tutore, liberarsi della sua tirannide, affermare la propria autonomia intellettuale e infine decidere da sé, seguendo il suo sicuro istinto, quale sarà il suo sposo. L'originalità e la forza di questa figura femminile impongono, di conseguenza, una trasformazione dello schema tipico prima delineato: in questa commedia l'opposizione fra vecchi e giovani si risolve fra due soli contendenti, il vecchio e la giovane, in assenza di coadiuvanti. I servitori di Arnolphe sono due sciocchi incapaci di eseguire gli ordini del padrone. Da parte sua, Horace è un innamorato scialbo: non è capace di superare da solo gli ostacoli, si affida all'intraprendenza di Agnès. La sua ingenuità arriva al punto da non sospettare mai che il destinatario dei racconti delle sue imprese erotiche è proprio Arnolphe, che gli ha nascosto la sua vera identità, illudendosi con questo di poter controllare le mosse dei due innamorati. Incontri, dichiarazioni, scambi di lettere, primi approcci, si svolgono però tra le quinte. In scena, al disperato tutore non sono destinati che i racconti delle ingegnose astuzie ordite ai suoi stessi danni. Agnès ha imparato

rapidamente a parlare, a mentire, a scrivere elaborate missive, riesce a nascondere l'amante in un armadio, a fuggire infine dalla casa-prigione. Ha conquistato da sola una voce e uno spazio. Impone la sua volontà.

Je veux rester ici. (V, 9)

La "prise de parole" coincide a teatro, con l'occupazione dello spazio. Agnès ha rovesciato la situazione iniziale, nella quale a parlare e comandare era solo Arnolphe:

Je suis le maître, je parle: allez, obéissez. (II, 5)

Si è imposta come nuova dominatrice della scena.<sup>2</sup> Occorre comunque osservare che in questa commedia, nonostante la straordinaria personalità dell'eroina, la vittoria di Agnès rappresenta solo secondariamente il fine della commedia. Più della sua emancipazione conta, infatti, la punizione del tutore, portatore del vizio morale che la commedia deve stigmatizzare. La "scuola" deve soprattutto educare, attraverso una punizione esemplare, il vecchio Arnolphe, colpevole di essersi comportato in modo egoistico e disumano. La sua pena è la più crudele che si possa infliggere a un personaggio teatrale: perde la parola ed è espulso dalla scena. Al suo posto il padre della giovane, un padre generoso e moralmente ineccepibile, riappare al momento opportuno per dare alla figlia uno status e il consenso alle nozze.

Si può dunque affermare che, nell'economia di questa commedia, l'esclusione di Arnolphe conta più del trionfo di Agnès. Il contenuto morale della pièce riguarda, come la convenzione richiede, l'umiliazione del ridicolo.

Quello di Agnès è però un caso isolato. Se ne potrebbe dedurre che, nel modello drammaturgico molieriano, ai personaggi femminili, nonostante si difendano i loro diritti naturali, non sia però riconosciuto il potere teatrale per eccellenza, quello cioè di controllare direttamente l'intreccio, di riuscire autonomamente a decidere del proprio destino.

Nel secolo successivo, il commediografo che raccoglie la tradizione femminista della commedia molieriana è Marivaux.

Anche nel suo caso siamo in presenza di figure femminili il cui destino non sembra emanciparsi dal potere maschile. A loro vengono però affidate maggiori responsabilità riguardo agli aspetti dinamici della trama.

Se godono di una libertà di azione ignota alle loro equivalenti secentesche, ciò è dovuto alla principale innovazione apportata da Marivaux al modello tipico. La commedia marivaudiana scardina, infatti, lo schema della contrapposizione vecchi/giovani risolta grazie all'aiuto dei servi, lasciando sullo sfondo le figure parentali che non sono di ostacolo al desiderio dei giovani, bensì lo assecondano, anticipando un modello pedagogico illuminista.

Se viene meno l'ostacolo generazionale, la nuova struttura deve creare altri nodi per rilanciare l'intreccio. Sono nodi psicologici. Se l'autorità non è più ostile all'amore, la difficoltà che sorge riguarda la sfera intima, quei sentimenti che costituiscono una delle novità maggiori dell'estetica settecentesca. La rimozione dell'ostacolo, che è ora un ostacolo interno, consentirà il raggiungimento di una maturità biologica ed emotiva in grado di garantire il buon matrimonio.

L'iniziativa, nel modello drammaturgico marivaudiano, spetta di regola a un personaggio femminile. In questo nuovo schema, i servi sono ancora di aiuto, mai però con iniziative proprie: piuttosto agli ordini dei padroni.

La figura femminile assume così su di sé delle prerogative solitamente ripartite fra la categoria dei giovani e quella dei servi. È innamorata, quindi destinataria dell'intreccio, come le sue antenate molieriane, ma deve anche farlo avanzare, facendo innamorare di sé l'altro, e dunque è anche regista della commedia, compito tradizionalmente riservato a *valets* e *soubrettes*.

Ma può davvero una *jeune fille* priva di esperienza, sorretta solo dal naturale istinto dell'amore, essere artefice del destino proprio e di quello altrui senza il riconoscimento di un'autorità paterna? Non rischia di compromettere la sua moralità e passare per un'avventuriera?

In alcune *pièces* del suo repertorio Marivaux risolve questo serio problema di *bienséances* ponendo a garanzia del corretto svolgimento

della trama figure genitoriali benevole e condiscendenti che la controllano pur restando sullo sfondo, come nel caso della sua più celebre ed emblematica commedia, *Le jeu de l'amour et du hasard*.

Il modello femminile esemplare di questo gruppo di commedie è Silvia, personaggio femminile ricorrente nella drammaturgia marivaudiana, ispirata alla celebre attrice della compagnia degli Italiani che fu particolarmente amata dallo stesso drammaturgo. Nel *Jeu de l'amour et du hasard* (1730) la trama della commedia mette apparentemente sullo stesso piano eroe maschile (Dorante) ed eroina femminile. Destinati al matrimonio dai genitori, mai incontratisi, nel giorno nel quale devono conoscersi per la prima volta, entrambi, all'insaputa l'uno dell'altro, decidono di indossare i panni del proprio rispettivo servitore per poter verificare più agevolmente vizi e virtù del futuro coniuge. La commedia mette in scena, seppur travestito, uno dei temi più forti della drammaturgia settecentesca, quello della *mésalliance*, del matrimonio cioè fra individui appartenenti a classi sociali non omogenee. I due giovani corrono questo rischio sin dal primo atto: essendosi innamorati al primo sguardo, ciascuno dei due è convinto, a causa del travestimento, di essere attratto da un individuo di ceto inferiore. Il maschio cede per primo: rivela il suo trucco a colei che crede una cameriera e dichiara il suo amore. Lei, Silvia, potrebbe svelarsi, sollevare Dorante dall'angoscia e concludere la commedia. Ma non lo fa e per un intero atto protegge, sotto il grembiolino che ha indossato, la sua vera identità. Perché continua la sua commedia?

Silvia. (...) Mais il faut que j'arrache ma victoire, et non pas qu'il me la donne: je veux un combat entre l'amour et la raison. (III, 4)

La ragione dovrebbe spingere Dorante a rinunciare a lei in quanto rischia il declassamento sposando una subalterna. L'amore è però più forte e fa riconoscere a Dorante che a decidere non è la nascita ma il merito. Per un intero atto è Silvia a condurre il gioco e su di un terreno rischioso: la drastica alternativa che pone a Dorante può privarla di un marito che le piace, ma va avanti sicura della sua forza. Il finale le dà infatti ragione. Trionfa, ma la sua ultima battuta è rivolta al padre che ha vigilato costantemente e bonariamente sia sull'educazione

sentimentale dei giovani, sia sul contratto di matrimonio che ne suggella l'amore. L'assegnazione di uno spazio di azione maggiore alla figura femminile è possibile perché non esistono divergenze fra la morale dei vecchi e quella dei giovani. C'è, al contrario, una piena convergenza di valori.<sup>3</sup>

In altri casi, lo sperimentalismo caratteristico della drammaturgia marivaudiana prova a squilibrare in modo ancora più radicale il modello tipico prefigurando situazioni nelle quali le figure parentali sono completamente assenti.

Può una fanciulla senza famiglia fondarne una propria senza che nessuna autorità in scena sia garante dell'operazione? È possibile, insomma, che possa decidere tutto da sola, assumendo un potere teatrale solitamente assegnato ai soli padri?

Marivaux dà due versioni di questa anomalia teatrale e risponde alla domanda in due modi teatralmente, oltre che moralmente, opposti in due commedie, *La fausse suivante* (1724) e *Le triomphe de l'amour* (1732).

In entrambe, la situazione di partenza è scabrosa: due vergini orfane devono trovarsi un marito senza compromettere la propria reputazione e offendere il proprio pudore. Per avere maggiore libertà di azione devono dunque inevitabilmente ricorrere a un doppio travestimento: di genere (assumeranno abiti maschili) e di condizione (fingeranno di appartenere a ceti più bassi rispetto a quello che spetta loro).

Dei due travestimenti, quello che resiste meno è quello relativo al genere: l'identità femminile viene rivelata molto presto nell'intreccio e i personaggi maschili chiariscono immediatamente l'origine eterosessuale dell'attrazione provata per le grazie di quello che si credeva un uomo. L'ambiguità sussiste, invece, più a lungo nella relazione fra personaggi femminili, meno importanti ai fini dell'intreccio e meno conturbanti sul piano sessuale: la promiscuità erotica femminile è sempre stata più tollerata di quella maschile.

La *femme en travesti* giunge a Marivaux da un modello teatrale secentesco, oltre che da una moda settecentesca. Fanciulle in abiti maschili sono presenti non solo nelle commedie, ma anche in molti

romanzi. Conta, certo, anche il riferimento a una tradizione letteraria più antica, alle eroine del Boiardo, dell'Ariosto e del Tasso. Georges Forestier, il maggiore studioso del tema dell'identità nell'estetica nel teatro classico francese,<sup>4</sup> ha letto in quel modello una reincarnazione del mito dell'amazzone: si tratta di donne che si comportano come uomini. Mentre le eroine marivaudiane, benché lo Chevalier della *Fausse Suivante* si trovi a dover fronteggiare un duello, e la principessa Léonide del *Triomphe de l'amour* sia a capo di un esercito, non aspirano mai a essere considerate delle vergini guerriere.

Al contrario, il loro scopo è molto più borghesemente quello di combinare il proprio matrimonio. Sono, insomma, eroine sentimentali. Il travestimento che più conta è dunque quello relativo alla condizione.

Più si scende nella scala sociale, più la moralità si allenta: nessuno si sorprende se un cavaliere va a caccia di dote o se una servetta astuta si fa ingaggiare per denaro in azioni poco oneste. Travestimento e imbrogli, nella commedia d'intreccio, sono azioni riprovevoli: per questo sono generalmente affidate ai servi.

Che succede se a travestirsi sono invece delle innocenti *jeunes filles*?

Marivaux aggira il rischio della perdita d'innocenza delle sue eroine assegnando loro un compito morale. Oltre alle due funzioni svolte dalla Silvia del *Jeu*, che comunque aveva un padre a garantire la correttezza morale sulla scena, sia lo Chevalier della *Fausse Suivante*, sia Léonide del *Triomphe* dovranno fornire anche la giustificazione morale della loro avventura.

Nel primo caso, quello della *Fausse Suivante*, una *jeune fille* vuole infatti verificare la moralità di Lélío, il pretendente che le è stato destinato in matrimonio da un cognato e che gode di pessima fama. Lo insegue e scopre che corteggia una Comtesse alla quale ha promesso di sposarla in cambio dell'annullamento di un debito contratto con lei e che in caso di rottura della promessa dovrà invece pagare. L'interesse e l'ipocrisia di questo cattivo partito vanno puniti. Anche la Comtesse, una *coquette* che cede al fascino di quella bellezza così conturbante, subirà una sorte analoga.<sup>5</sup>

La commedia, che ai critici contemporanei parve poco riuscita, si chiude su un finale debole. Léo è punito, la Comtesse umiliata, lo Chevalier ha compiuto la sua missione ma una sensazione di disagio permane dinanzi a una conclusione che prevede solo sconfitte. Nessuna coppia e nessun matrimonio, tale è il risultato delle astuzie dello Chevalier.

In questo caso, la commedia ha dotato la *jeune fille* di una sola delle prerogative della patria potestà: la facoltà di punire, per definizione attribuito del potere paterno. Ma non le ha riconosciuto di giungere a un matrimonio. Il potere teatrale momentaneamente conferito alla figura femminile è stato solo parzialmente adeguato alla situazione. Nessun personaggio viene trasformato dall'esperienza subita. Nessuno di loro esprime il proprio ravvedimento. Léo resta imprigionato nel proprio vizio e si limita a rimpiangere di aver trovato sulla sua strada una donna rivelatasi più astuta di lui.

Nel caso di Léonide, protagonista del *Triomphe de l'amour*, Marivaux va ancora oltre. Affida alla figura femminile non solo la responsabilità dell'intreccio, ma anche il potere politico. È una principessa e regna su una Sparta immaginaria.

Il *côté* politico riguarda un antefatto lontano nel tempo. Nella scena di esposizione la giovane principessa confida alla *suivante*, travestita anche lei, di aver assunto abiti maschili, per avvicinare senza sospetto il giovane Agis. Egli vive sotto la protezione di due filosofi, Hémocrate e Léontine, che lo hanno educato a diffidare dell'amore e delle donne e soprattutto a odiare lei, che pure non ha mai visto. Léonide ha ereditato il trono su cui siede dallo zio, un generale che aveva destituito e imprigionato il legittimo sovrano, Cléomène, colpevole di aver sedotto la donna da lui amata. Insieme al re era stata imprigionata anche la Principessa, la quale poco prima di morire aveva dato alla luce un figlio. Nel racconto di Léonide c'è però un passaggio oscuro: non viene infatti chiarito il motivo per cui sarebbe finita in prigione la moglie del re deposto e che fine abbia fatto la donna amata dal generale e sedotta dal re. Si intuisce, insomma, che il racconto di Léonide nasconda l'occultamento di una verità che screditerebbe l'origine del regno della sua famiglia. Quel colpo di stato non fu la

punizione di un re lascivo per mano di un uomo virtuoso, ma la vendetta di un uomo geloso dell'amore con il quale la donna da lui amata ricambiava il re Cléomène. La principessa ha una inconscia consapevolezza dell'atto di violenza da cui ha avuto origine il suo potere e, pur non essendone direttamente responsabile, intuisce che è il suo sangue a essersi macchiato di quella ingiustizia.<sup>6</sup> Volendo porre riparo alla colpa degli antenati, è andata alla ricerca del legittimo erede Agis con l'intenzione di restaurarlo. Lo ha incontrato nel bosco e, non vista da lui, ne ha ammirato la bellezza e se ne è innamorata. Il travestimento servirà a superare due ostacoli: quello psicologico (Agis diffida delle donne e dell'amore) e quello politico (egli sa che la famiglia della principessa è responsabile della disgrazia della propria). In più, Léonide intende punire i due filosofi che hanno educato il giovane all'odio, instillando in lui quello stesso sentimento di vendetta che ne ha generato la sventura. Differentemente dai suoi antenati, la Principessa intende regnare secondo il principio della magnanimità.

Quando giunge nel giardino del filosofo, decisa a conquistare l'amore di Agis, Léonide è consapevole delle sue responsabilità: si è già emancipata dal mondo dei padri e dei loro ingannevoli discorsi. Sostituendosi ai cattivi maestri, deve guidare Agis lungo un percorso di conoscenza verso un'autonomia di giudizio. Grazie a lei, Agis imparerà ad amare. La giovane donna appare innanzitutto come un'eroina morale. Fin dalla prima scena si sente in dovere di giustificare l'artificio a cui ha scelto di ricorrere e più volte nel corso dello svolgimento, negli *a parte* chiede aiuto al cielo o si lascia andare a momenti di incertezza che dimostrano quanto sia consapevole di dover dare un valore etico alle proprie azioni. Figura morale, diventa anche moralista. Mette in atto un gioco di seduzione nei confronti dei due filosofi costringendoli a riconoscere di essere sensibili all'amore che mostravano di aborrire. Léonide non è solo un'innamorata che va alla ricerca del suo amato, pronta, per averlo, a ricorrere persino a un imbroglio. È anche una *jeune fille* che, dall'alto dei suoi diciotto anni, intende imporre i valori in cui crede, contro l'esempio degli antenati e contro il richiamo alla prudenza politica che le rivolge la sua *suivante*.

Il suo travestimento, come quello dello Chevalier, non serve solo a occultare un'identità che ne bloccherebbe l'azione: è anche uno strumento che porta gli altri a rivelare la propria. La menzogna degli ipocriti e quella di Léonide non sono della stessa natura: gli artifici dei quali Marivaux arma la sua beniamina le conferiscono una finezza spirituale che la solleva al rango di eroina virtuosa.

A differenza della commedia precedentemente analizzata, il finale del *Triomphe de l'amour* è un finale forte. Lì la trama amorosa era subalterna alla punizione. Qui, insieme all'affermazione dell'amore si assiste alla fine di una guerra e al restauro di un principe sul trono legittimo. Il riconoscimento dei diritti dell'amore ha però preceduto quello dei diritti della politica.

Léonide, proprio perché possiede entrambi i poteri, quello della seduzione e quello dell'autorità, può legittimare il matrimonio con Agis. Può farlo anche perché ha deciso di rinunciare al potere politico a favore del marito. La sua avventura, diversamente da quella dello Chevalier, può arrivare così lontano perché esiste, in scena, un'autorità maschile a cui restituire uno spazio solo momentaneamente e saggiamente occupato.

Le affascinanti eroine teatrali di Marivaux sembrano dunque destinate a rientrare comunque, dopo aver dimostrato il loro giudizio nello scegliersi da sole un marito, sotto una tutela maschile. Nessuna, neanche lo Chevalier, che resta solo, corre mai il rischio di essere trattata come un'avventuriera. Una moralità impeccabile accompagna tutte le figure femminili del teatro di Marivaux e tutte diverranno spose fedeli. Un destino tanto scontato e prosaico che Marivaux dedica alle mogli una sola *pièce*, mai rappresentata, e la intitola per di più *La femme fidèle*. La fedeltà esclude a priori, in ambito comico, la possibilità di un intreccio.<sup>7</sup>

Il femminismo di Marivaux, a teatro, si ferma qui. Possiamo concludere che alle eroine comiche è riservato un destino diverso da quello delle loro equivalenti romanzesche.

Il piacere della commedia non comprende, infatti, l'effrazione della norma: il principio di rispecchiamento di un ordine sociale sentito come naturale presiede, in quest'epoca, alla sua estetica.

Nel romanzo, il genere più aperto per sua natura alla trasgressione delle regole, le eroine femminili si avvantaggiano di quella libertà e possono, lanciate in avventure più rischiose di quelle teatrali, cercare di sfuggire al potere maschile.

*La vie de Marianne*, il grande romanzo di Marivaux, scritto contemporaneamente al *Triomphe de l'amour*, riserva alla sua protagonista una libertà di azione ben più ampia e un campo di esperienze più vario. Sarà Marianne, con le sue sorelle virtuose, Pamela, Clarissa e con le sue sorelle libertine, Manon, Moll Flanders, ben altrimenti leggendarie, a diventare capostipite di una nuova generazione di modelli del femminile nel teatro moderno.

#### Note

<sup>1</sup> Si veda di E.J.H. GREENE, *Vieux, Jeunes et Valets dans la comédie de Marivaux*, in «Cahiers Internationals d'Études Françaises», XXV (1973) e, dello stesso autore, *Menander to Marivaux. The history of a Comic Structure*, University of Alberta Press, Edmonton 1977.

<sup>2</sup> Sull'evoluzione del personaggio di Agnès in rapporto al linguaggio si vedano B. MAGNÉ, *L'école des femmes ou la conquête de la parole*, in «Revue des Sciences Humaines», janvier-mars (1972), n. 145, pp. 125-140; F. FIORENTINO, *Il ridicolo nel teatro di Molière*, Einaudi, Torino 1997.

<sup>3</sup> Sul ruolo di Monsieur Orgon e delle figure parentali nel teatro di Marivaux si veda M.G. PORCELLI, *Un père moderne. Monsieur Orgon dans Le jeu de l'amour et du hasard*, in *Marivaux: jeu et surprise*, a cura di P. Frantz, Presses Universitaires de la Sorbonne, Paris 2010, pp. 95-106.

<sup>4</sup> G. FORESTIER, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680)*, Droz, Genève 1988.

<sup>5</sup> Si stabilisce qui un'opposizione fra due modelli femminili particolarmente studiati da Marivaux nelle sue vesti di giornalista e romanziera. Alla vergine innocente che possiede la grazia naturale «que l'on a sans y penser» si contrappone la «femme de qualité», nella quale «l'habillement, la marche, le geste et le ton, tout est formé par les grâces, mais ces grâces-là la nature ne les a point faites. [...] : ce sont des grâces de hasard, d'après coup, que la vanité des parents a commencé, que l'exemple et le commerce aisé des autres femmes ont avancé, et qu'une étude de vanité personnelle a finies» (MARIVAUX, *Lettres sur les habitants de Paris*, in

*Œuvres diverses*, Classiques Garnier, Paris 1988, p. 26). La “femme de qualité” appartiene a un mondo che il *philosophe* Marivaux sottopone a severa critica e condanna, nell’affettazione che lo contraddistingue, la società del *paraître*, della “dissimulazione onesta”, destinata a essere soppiantata dal “naturel” rousseauviano. Le giovani vergini marivaudiane vanno in cerca del vero amore, quello che nasce dall’istinto e dal sentimento, che non si può fingere né tanto meno nascondere.

<sup>6</sup> Si veda in proposito N. RAVONNEAUX, *La tyrannie dans Le Triomphe de l’amour*, in «Revue d’Histoire Littéraire de la France», Mars 2008, 108 année, n. 1, pp. 51-60.

<sup>7</sup> Le mogli virtuose saranno le protagoniste incontrastate della *comédie larmoyante*, il genere che a metà Settecento conquista il territorio della commedia e sostituisce al riso dissacrante le lacrime edificanti. Marivaux, alle fine della carriera, sembra intuire l’avvicinarsi dell’estetica del sentimentale. (Cfr. M.G. PORCELLI, *Le dernier Marivaux*, in F. SALAUN, *Marivaux subversif?*, Desjonquères, Paris 2003, pp. 336-344).

## Oscuri e malvagi enigmi in *Macbeth*.

### La lettura di William Hazlitt

Cristina Consiglio

In un'immaginaria linea dell'orizzonte, le grandi tragedie shakespeariane si levano come «la più compatta catena montuosa», direbbe Tomasi di Lampedusa, «vette supreme», ripide da togliere il fiato a chi si arrischi a volerle scalare, maestose e imponenti allo sguardo che provi a contenerle. Composte dal Bardo tra i quaranta e i quarantacinque anni, sono opere formidabili, distinte per epoche e ambientazioni e accomunate dalla rappresentazione di un conflitto, pubblico o privato che sia, in cui le figure femminili sono fonte di pericolo e rovina per le figure maschili. Così l'amore di Otello per Desdemona collide con la sua mancata dedizione come generale allo stato di Venezia, la vicenda personale di Lear come padre è altro, e più, rispetto alla sua colpa nella rinuncia alla responsabilità del potere, il rapporto insano tra Macbeth e Lady Macbeth si aggiunge all'orrore del regicidio, lo completa e lo complica al tempo stesso. E se pensiamo ai drammi romani, alle importanti relazioni che legano le figure di Coriolano e Volumnia, di Antonio e Cleopatra, l'elenco potrebbe continuare.

*Macbeth* è tragedia intensa, dal ritmo serrato, dalla «robusta e potente unità» scrive Croce, un'opera percorsa da «una vena fenomenale, che per durata e omogeneità non ha equivalente, nonché altrove, neppure in Shakespeare, si mantiene senza un intoppo, sino alla fine, sino all'urlo di disperato coraggio del Re criminale», continua Tomasi di Lampedusa. *Macbeth* è molto più che frutto dell'ambizione; è bramosia, è desiderio ardente che insinua il crimine nella mente del protagonista e lo conduce lentamente e inesorabilmente alla follia.

Dei trentaquattro saggi shakespeariani che compongono *Characters of Shakespeare's Plays* di William Hazlitt, il saggio dedicato a *Macbeth* è il secondo della raccolta. Il primo dedicato a una tragedia. E sembra quasi, fin dalla scelta dei versi di apertura – tratti da *A Midsummer Night's Dream*<sup>1</sup> –, che il critico desideri fare un bel

respiro prima di immergersi nella complessa e densa materia delle quattro principali tragedie shakespeariane. Le nomina tutte, prontamente: *Macbeth*, *Lear*, *Othello*, *Hamlet*, e di ognuna sottolinea la natura intensa, rapida, potente, raffinata:

*Macbeth* and *Lear*, *Othello* and *Hamlet*, are usually reckoned Shakespear's four principal tragedies. *Lear* stands first for the profound intensity of the passion; *Macbeth* for the wildness of the imagination and the rapidity of the action; *Othello* for the progressive interest and powerful alternations of feeling; *Hamlet* for the refined development of thought and sentiment.<sup>2</sup>

Creazioni indipendenti l'una dall'altra, tutte distinte da una misura di originalità che è certamente frutto del genio shakespeariano, ma ancor più, e prima, «necessary consequence» dell'ispirazione che esso trae dalla natura e dalla realtà. Così, i mondi rappresentati dai drammi del Bardo sembrano appartenere al nostro passato, scrive il critico romantico, richiamando e coinvolgendo il lettore nella prima persona plurale, come ricordi di esperienze realmente vissute, di cui possiamo dire con certezza i volti, i luoghi e le circostanze.

Ecco il castello di Macbeth, sfiorato dal respiro amoroso del cielo; ecco la brughiera desolata, teatro dell'incontro con le streghe; ecco l'ombra del pugnale, disegnato nell'aria, muoversi lentamente e vibrare davanti ai nostri occhi; ecco il buon Duncan; ecco Banquo con i capelli raggrumati di sangue. Non vi è pensiero della mente di Macbeth che non sia stato pensiero della nostra mente, i meccanismi della passione, i sortilegi, tutto ritorna «*with the same absolute truth and vividness*».

Sin dall'impressionante scena di apertura del dramma, le azioni si susseguono con un ritmo incalzante, la presenza di figure sovranaturali si mescola agli impulsi della passione e induce Macbeth a vacillare sotto il peso delle proprie intenzioni e degli avvertimenti ricevuti.

Il corso naturale degli eventi è compromesso. Egli è impaziente di conoscere il futuro, le premonizioni delle streghe lo rendono inquieto nel desiderio di sapere e di scoprire se, e fin dove, il proprio destino è irrevocabilmente segnato. Combattere al tempo stesso contro il fato e contro la propria coscienza è impresa ardua, nonostante Macbeth

decida, come per uno sforzo consapevole, di impiegare «*each corporal instrument*» nel compimento di quel che lo attende. Inspiegabili presentimenti agitano il suo cuore e la sua mente è assalita dal rimorso. Il soliloquio con cui si apre la scena settima dell'atto primo è un esempio perfetto dell'inquietudine e del disagio di Macbeth. La sequenza di supposizioni all'inizio delle sue riflessioni e il rifiuto – nella ripetizione di «*if*» – di ogni riferimento diretto all'oggetto delle sue meditazioni, mostra come anche i suoi tentativi disperati di esprimersi secondo una logica, cadano poi nella trappola dell'incoerenza, in una continuità franta fin dal momento in cui ha iniziato a considerare la rivelazione fatta dalle streghe.

I discorsi di Macbeth, nelle parole di Hazlitt, sono labirinti di enigmi oscuri, dove le possibilità di soluzione si confondono, i pensieri si complicano e le azioni si fanno improvvise e disperate. Agitazione, ansia, ambizione, desiderio di vendetta, sono tutti conseguenza del tormento di cui egli è vittima. Un tormento sollecitato e acuito dal personaggio di Lady Macbeth, dotato di quelle virtù virili di forza e fermezza che mancano in Macbeth e che lo rendono incapace di azioni risolutive.

La mascolinità di Macbeth è tema discusso e ricorrente nelle interpretazioni proposte sulle scene londinesi tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento, e oggetto di riflessione di alcuni saggi pubblicati nello stesso periodo, a partire da *Remarks on Some of the Characters of Shakespeare* di Thomas Whately, pubblicato nel 1785, per giungere al saggio di John Philip Kemble *Macbeth and King Richard the Third: An Essay, in Answer to Remarks on Some Characters of Shakespeare*, del 1817, una versione ampliata di un *pamphlet* del 1786 intitolato *Macbeth Reconsidered*.

Whately sosteneva che Macbeth fosse figura vulnerabile, dalla mascolinità problematica, caratterizzata da «*natural timidity*», da «*an acquired, though not a constitutional courage*». Kemble, al contrario, difendeva l'audacia e la sanguinaria determinazione di Macbeth. È innegabile che l'eroe tragico vacilla nelle scene di apertura del dramma, nel compiere l'assassinio di Duncan è incalzato da pensieri delittuosi, ma nelle scene conclusive, sui campi di battaglia di

Dunsidane, egli è solo, in stato d'assedio. Quando Macduff rivela di non essere nato da donna, il destino è ormai compiuto e Macbeth è condannato. L'ultima immagine che il drammaturgo ci affida è quella di un guerriero, coraggioso e impavido, ed è qui che la mascolinità di Macbeth è infine riscattata da quel tratto di problematicità che aveva percorso l'intera tragedia. Persino Whately, così critico nei confronti del personaggio di Macbeth, riconosce come in chiusura del dramma:

[...] he summons all his fortitude; and, agreeably to the manliness of character to which he had always formed himself, behaves with more temper and spirit during the battle than he had before.<sup>3</sup>

Per spiegare il personaggio femminile dominante nella tragedia, Hazlitt si serve delle figure delle due figlie malvagie di Lear: per loro, scrive, proviamo disgusto e orrore. Per Lady Macbeth una strana reverenza, poiché prima di riuscire a odiarla ne abbiamo timore. La sua presenza d'animo è sconcertante, la sua caparbia implacabile. Comprendiamo bene, fin dal principio, che in lei non vi sarà alcuna forma di rimpianto o debolezza e che raggiungerà qualunque fine vorrà proporsi, per quanto sconveniente, disonorevole, troppo ambizioso.

Lady Macbeth crede fermamente che l'impresa di una sola notte assicurerà «*sovereign sway and masterdom*» per tutte le notti e tutti i giorni a venire, ed è tale la brama di potere, tale la febbrile eccitazione che, all'inatteso annuncio dell'arrivo del re, rimasta sola, prorompe nella spaventosa invocazione degli spiriti che presiedono pensieri di morte, citata interamente da Hazlitt per sottolineare la determinazione della donna nel sacrificare qualunque altra considerazione al conseguimento dell'unico e principale scopo prefissato.

Ella ha timore della propria natura femminile e lo confessa nel primo monologo pronunciato, in cui chiede agli spiriti del male di esserne privata e piuttosto di essere riempita «della più spietata crudeltà», nella rapida sequenza di termini legati alla fecondità, quella fecondità che gli elisabettiani identificavano col bene e che per Lady Macbeth è l'ostacolo più grande al compimento del terribile delitto.

Le passioni la travolgono, sembrano impossessarsi di tutte le sue facoltà, offrendo così un paragone interessante tra la malignità sanguigna e intensa della donna e quella fredda e astratta, gratuita e servile delle Streghe. Sia l'una, sia le altre, conducono Macbeth verso il compimento del proprio destino in nome di un piacere disinteressato nei confronti del male e della crudeltà. Se le Streghe sono esse stesse irreali, «*abortive, half-existences*», immuni dalle simpatie o dalle preoccupazioni umane, il personaggio di Lady Macbeth è tutto nella forza delle proprie passioni. Una forza primitiva e selvaggia da cui è bandita ogni forma di pietà o di giustizia. Solo in un'occasione, ricorda Hazlitt, Shakespeare sembra segnare una lieve incrinatura nella figura della protagonista. È l'inizio della scena seconda dell'atto secondo, quando la donna avverte qualcosa in grado di trattenerla dal mettere in pratica i propri intenti e compiere personalmente l'assassinio: aver intravisto e riconosciuto nel volto del re dormiente, per un solo impercettibile istante, le sembianze di suo padre: «*Had he not resembled my father as he slept, I had done't*».

Segue il primo passaggio dal testo alle scene. Secondo Hazlitt, nel parlare del personaggio di Lady Macbeth, è impossibile non considerare, «*we ought not to pass over*», la mirabile interpretazione di Mrs Siddons, attrice acclamatissima sulle scene londinesi del primo Ottocento, nel ruolo complesso appena presentato. «*It was something above nature*». È come se un essere di un ordine superiore fosse caduto da un mondo più nobile del nostro, scrive il critico, per mostrarci la maestà delle sue sembianze. «*Power was seated on her brow, passion emanated from her breast as from a shrine*».

Anche quando nella quinta scena dell'atto primo Lady Macbeth accoglie il ritorno di suo marito, non traspare più nulla del tormento interiore rivelato dai monologhi pronunciati. Per i primi tre atti, dunque, Lady Macbeth è figura dominante, colei che istiga Macbeth, suo marito, a compiere l'assassinio di Duncan, colei che incute timore in chiunque incroci il suo sguardo. Poi la sua figura scompare dalla scena per un atto intero, il quarto, senza che nessuno pronunci il suo nome. Ed eccola riapparire nella prima scena del quinto atto, la celebre scena dello *sleepwalking*. Eccola avanzare con un candeliere

in mano, addormentata. Non più carnefice, ma vittima ella stessa delle proprie azioni, perduta in un sonno che non può donarle alcuna quiete, in un tempo che è ormai solo prigione e trappola.

«*She was tragedy personified*». Una definizione squisitamente romantica per raccontare l'apice del principio di verosimiglianza della rappresentazione teatrale. Nella scena del dormiveglia l'attrice aveva gli occhi aperti, ma spenti, perduti nell'ossessione dei ricordi. Sembrava che le sue labbra si muovessero involontariamente, o come se ogni suo movimento fosse inconsapevole, meccanico.

Il personaggio di Duncan è segnato da una bellezza drammatica che lo rende una figura a sé, una piccola gemma all'interno dello spazio tragico dominato dalle figure dei due protagonisti. Egli suscita compassione persino nei suoi assassini. L'interesse è nella duplice risonanza dei versi che pronuncia quando chiede a Malcolm notizie della condanna di Cawdor e subito dopo, rivolgendosi a Macbeth, si rammarica di non essere stato in grado di leggere l'infedeltà nel volto del suo suddito. Duncan parla di infedeltà con Macbeth, che ha già incontrato le Streghe e silenziosamente attende riscontri della loro profezia e, oltre il palco, il loro dialogo è ascoltato da una platea di spettatori che sanno di Macbeth e immaginano il destino luttuoso che sta per compiersi. Da qui la pietà per un personaggio che guadagna la scena solo per poche apparizioni e nella sua mitezza ignora il disegno malvagio del quale sarà vittima.

Tutti particolari scelti da Shakespeare per contribuire a creare una precisa atmosfera, come l'oscurità evocata nel dialogo tra Banquo e Fleance, di poco precedente l'assassinio di Duncan. La luna è tramontata, è passata la mezzanotte, in cielo hanno spento tutte le candele, pensieri pesanti impediscono a Banquo di trovare riposo nel sonno. O ancora, la notte nera invocata da Macbeth nella scena che prepara e annuncia la morte di Banquo.

Siamo all'incirca a metà del saggio, quando Hazlitt ritorna a un'idea generale del dramma *Macbeth* e individua «*a stronger and more systematic principle of contrast*» come costante e caratteristica distintiva dell'opera. Come se si fosse sempre sull'orlo di un abisso, in una lotta continua tra la vita e la morte, in un conflitto senza regole tra

nature opposte e differenti. Tutto ha in sé qualcosa di violento, che sia nelle sue battute iniziali o in quelle conclusive, luci e ombre si alternano continuamente, si passa improvvisamente dall'esaltazione alla disperazione, dalle altezze del terrore alla quiete della morte.

Ogni passione porta con sé e introduce il suo contrario, i pensieri si affollano nella mente incapaci di seguire una direzione, uno scopo, un'intenzione. Hazlitt definisce la tragedia un caos ingovernabile e incontrollato di elementi strani e misteriosi, in cui il genio di Shakespeare raggiunge il suo apice e si avventura ben oltre i confini più estremi della natura e della passione – da cui lo stile denso di forti antitesi, «*So fair and foul a day I have not seen*», «*Such welcome and unwelcome news together*», per ricordarne solo alcune tra le più celebri.

Il ritmo imposto dal corso degli eventi non concede tregua. L'apparizione delle Streghe è seguita dalla scena dell'arrivo del re di Scozia con i suoi compagni presso il castello di Macbeth. E, subito, giunge la notte dell'assassinio, delitto destinato a essere vendicato da Macduff, strappato prematuramente dal grembo di sua madre – come rivelerà solo nella scena conclusiva della tragedia –, sorpendendo Macbeth e portando a compimento per l'ultima volta il presagio delle Streghe.

Ancora, Hazlitt ritorna sulla scena in cui Lady Macbeth guarda Duncan addormentato per sottolineare la mescolanza tra le sue intenzioni delittuose e la devozione filiale, sebbene poco dopo non esiterà a invogliare Macbeth affinché conduca alla morte il re indifeso.

Il principio di contrasto e di contraddizione che, nella lettura del critico, percorre l'intero dramma e si riflette nel rapporto tra Macbeth e Lady Macbeth, è presente anche nella scena immediatamente successiva l'assassinio di Duncan. Nella seconda scena dell'atto secondo vi è un'immagine che descrive bene l'abisso che separa i due personaggi principali: Lady Macbeth assicura che «*a little water clears us of this deed*», basterà un po' d'acqua a lavare via i segni della colpa, proprio laddove Macbeth, poche battute prima, sempre servendosi di una metafora legata all'acqua, aveva dichiarato che neppure tutto il grande oceano di Nettuno sarebbe stato sufficiente a

lavare quel sangue dalla sua mano, ma che piuttosto avrebbe imporporato – con l'uso ricercatissimo del verbo «incarnadine» – mari innumerevoli. Una visione barocca, l'ha definita Agostino Lombardo, che «indica, con le sue linee grottesche e fin mostruose, l'enormità del delitto e lo sconvolgimento dell'ordine naturale che esso comporta»<sup>4</sup>.

Nel ricordare la caratterizzazione delle Streghe, Hazlitt segue la medesima linea interpretativa, sottolineando la compresenza degli opposti. Quelle creature che non appartengono né alla terra, né al cielo, ma a entrambi, che, come nota Banquo, hanno barbe che negano la loro femminilità, in realtà conducono Macbeth all'apice dell'ambizione solo per tradirlo, fingono stupore nel domandarsi «*But why stands Macbeth thus amazedly?*», ostentano la propria arte funesta dinanzi ai suoi occhi rapiti solo per trarre piacere, infine, dal suo sgomento.

Il critico dedica quindi la seconda parte del saggio a un'analisi attenta del personaggio di Macbeth. Le sue caratteristiche principali si compongono in quel che a un primo sguardo potrebbe sembrare solo un deciso e severo profilo gotico. In realtà, l'elemento dominante nella sua figura è la costanza; egli non perde mai la propria identità di personaggio, e di uomo. E qui Hazlitt, in un giro di frase, sembra passare dalla finzione drammaturgica alla realtà storica:

By comparing it with other characters of the same author we shall perceive the absolute truth and identity which is observed in the midst of the giddy whirl and rapid career of events. Macbeth in Shakespeare no more loses his identity of character in the fluctuation of fortune or the storm of passion, than Macbeth in himself would have lost the identity of his person.<sup>5</sup>

In realtà, non è chiaro il legame tra l'una e l'altra, non è chiaro se Hazlitt qui stia facendo riferimento alla vicenda storica che ha ispirato il Bardo rinascimentale nella composizione della tragedia, non è chiaro se egli stia sottolineando una coerenza rispetto alle fonti, in particolare alle cronache di Holinshed, ma è probabile che sia così perché subito dopo vi è un riferimento a Riccardo III e al modo in cui un poeta – che non fosse Shakespeare – li avrebbe caratterizzati:

Thus he is as distinct a being from Richard III as it is possible to imagine, though these two characters, in common hands, and indeed in the hands of any other poet, would have been a repetition of the same general idea, more or less exaggerated.<sup>6</sup>

L'idea del confronto tra il personaggio di Macbeth e quello di Riccardo III rispondeva a una tradizione di studi sul male<sup>7</sup> già compiuti da Steevens, Whately e altri, un luogo comune ai tempi di Hazlitt. Entrambi i personaggi si sono impadroniti del potere con il delitto e, in entrambi i drammi ispirati alle loro vicende, è sottolineata la funzione di unificazione operata dall'avvento della nuova dinastia. In *Richard III* tale funzione storica è adempiuta da Richmond, il futuro Enrico VII Tudor, che nella sua persona unisce le due casate di Lancaster e di York, protagoniste della guerra delle due Rose; in *Macbeth* la visione della processione di re discendenti da Banquo annuncia l'unione, nella persona di uno Stuart, dei regni d'Inghilterra e di Scozia. Non solo. Rifacendosi alle pagine dello storico Holinshed, Shakespeare mette in luce l'importanza del soggiorno in Inghilterra di Malcolm per la sua formazione di sovrano di Scozia, anticipando così idealmente quell'unione delle due corone che si realizzerà di fatto soltanto nel 1603, nella persona di Giacomo I Stuart.

Tuttavia, si commetterebbe un errore se ci si fermasse all'idea di *Macbeth* come dramma storico e lo si riconducesse alle caratteristiche dei *chronicle plays* scritti dieci e più anni prima. Con *Macbeth* si va ben oltre l'indagine degli eventi, per spostare il centro dell'interesse tragico sulla natura umana del sovrano, e il linguaggio pienamente maturo della tragedia, organizzato secondo un serrato tessuto di immagini in funzione vigorosamente dialettica, non è più quello della cronaca, inteso ad assumere la Storia come pretesto per l'esplorazione di problemi, comportamenti, valori universali.

Il paragone tra Macbeth e Riccardo III, le due terribili e straordinarie figure di tiranni create da Shakespeare, è poi approfondito: Macbeth è malvagio perché costretto dagli eventi, Riccardo III è malvagio per natura e indole. Basta un passaggio, rapidissimo, ed ecco che il lettore si ritrova in una dimensione lontana, altra rispetto alla finzione drammaturgica. Il critico passa da un

personaggio all'altro descrivendone le azioni e i presunti moventi, come se si trattasse di vite vissute e non di storie raccontate o rappresentate.

For both are tyrants, usurpers, murderers, both aspiring and ambitious, both courageous, cruel, treacherous. But Richard is cruel from nature and constitution. Macbeth becomes so from accidental circumstances.<sup>8</sup>

Macbeth, virtuoso e fedele, cade in una rete di insidie, di rapporti intossicati da elementi naturali e sovranaturali. Riccardo non ha bisogno di suggerimenti per compiere delitti, è sostenuto e animato da una natura violenta e ingovernabile che gli impedisce persino di provare soddisfazione per i propri misfatti. Quel che conta è avere un orizzonte, nonostante sia limitato alla prospettiva, alla possibilità di compiere ancora del male. Senza curarsi di discendenze o legami, senza preoccuparsi di seguaci, compagni, amici.

Macbeth non scorge e non può scorgere alcun orizzonte perché le Streghe, salutandolo Banquo come padre di una stirpe di re, hanno collocato sul suo capo «*a fruitless crown*» e gli hanno consegnato «*a barren sceptre*». Macbeth sa di non poter volgere lo sguardo al futuro, e allora prova a rivolgerlo al passato, ma rivede solo i crimini commessi e prova invidia per coloro che dormono sonni eterni: «*Duncan is in his grave; after life's fitful fever he sleeps well*». Resta solo il presente, quello che nel teatro shakespeariano diventa l'eterno presente della rappresentazione, e Macbeth, *hic et nunc*, qui e ora, sfugge il pensiero dei crimini commessi rifiutando le loro conseguenze, allontana il rimorso per il passato concentrandosi su delitti ancora da compiere: «*He is sure of nothing but the present moment*»<sup>9</sup>.

Macbeth, infine, uccide per necessità, Richard per svago. Gli elementi in comune sono numerosi ma, in relazione ai due personaggi, assumono significati differenti. È il caso delle visioni notturne, e non solo: Richard ne è perseguitato durante il sonno, le apparizioni che lo tormentano hanno la voce di un incubo, «*Tomorrow in the battle think on me*», gli ripetono coloro che ha ucciso, uno dopo l'altro, sfilando dinanzi ai suoi occhi addormentati. Gli occhi di Macbeth invece sono

svegli, la dimensione in cui la visione dello spettro di Banquo lo sorprende è quella di un sogno a occhi aperti, in cui il confine tra la realtà e l'immaginazione è annullato: «*[he] stands in doubt between the world of reality and the world of fancy*». La comparsa del fantasma, nella scena del convito, visibile soltanto a Macbeth, grande invenzione shakespeariana, non è una ripresa dell'elemento sovrannaturale già presente nelle scene delle streghe. Il fantasma di Banquo non appartiene a un altro mondo, è parte della natura e della coscienza del personaggio Macbeth, come il pugnale che gli si offre prima del delitto o il sangue sulle mani di Lady Macbeth sonnambula.

Macbeth, scrive Hazlitt, non smette mai di suscitare il nostro interesse e la nostra indulgenza, come nella scena terza dell'atto quinto, nel dichiararsi sconfitto e condannato a non conoscere il sapore del conforto e dell'approvazione di amici e compagni. Macbeth non è un personaggio comune ed è difficile vestire i suoi panni. Egli ha incontrato le Streghe e ha creduto alle loro profezie. Da quel momento in poi, l'ombra di quell'incontro fatale segna la sua storia e un buon interprete di Macbeth deve far sentire agli spettatori che in ogni gesto, in ogni verso pronunciato, egli ritorna continuamente e silenziosamente alla scena di apertura del dramma.

Scrivendo Hazlitt, non vi è attore che, pur interpretando il ruolo di Richard «*tolerably well*», sia in grado di portare in scena Macbeth «*properly*». Come se non vi fosse più nulla dello scenario desolante della brughiera, ma solo le assi del palcoscenico del Covent Garden o del Drury Lane. Hazlitt lamenta le condizioni del teatro contemporaneo, la mancanza di vivacità, di arguzia, di efficacia. Anche le Streghe sembra abbiano risentito molto delle rappresentazioni moderne, al punto da apparire «*ridiculous*», senza tuttavia perdere l'originalità ereditata dal genio shakespeariano, elemento discusso e poi ricondotto alla propria fonte primaria. Si pensava, infatti, che vi fossero dei legami tra i personaggi delle *Weird Sisters* e le figure delle streghe create da Thomas Middleton, suo contemporaneo, autore di un dramma intitolato appunto *The Witch*. In realtà, è noto che vi fu occasione in cui Middleton revisionò il testo del *Macbeth*; nel testo shakespeariano, infatti, vi sono delle

interpolazioni a opera sua, sia nella scena quinta dell'atto terzo, sia nella scena prima dell'atto quinto, versi dei quali egli si servì quando intorno al 1615 scrisse *The Witch*.

A tal proposito, Hazlitt cita un passo dalle note di Charles Lamb a *Specimens of Early Dramatic Poetry*, in cui il critico, pur notando delle assonanze tra le malie del *Macbeth* e gli incantesimi del dramma di Middleton, riconosce tra le due opere una distanza segnata da «*essential differences*».

Le streghe di Middleton sono creature alle quali chiunque stia tramando un delitto potrebbe rivolgersi per ricorrere al loro potere. Le streghe in *Macbeth* istigano la cattiveria nel cuore degli uomini e possono governare i loro animi. Dal momento esatto in cui i loro occhi incontrano quelli di Macbeth, egli è «*spell-bound*», vittima del loro incantesimo, e il suo destino è sviato per sempre. In Middleton la strega Hecate ha un figlio, in Shakespeare le streghe sono «*foul anomalies*», senza progenitori, né progenie. Inoltre, solo Hecate ha un nome, le altre streghe ne sono prive, come ad accrescere il senso di mistero che le avvolge. Infine, Lamb sottolinea come le streghe di Middleton, creazioni raffinate, seppur a un livello inferiore rispetto alle streghe del *Macbeth*, avessero in sé qualche tratto persino comico, particolare del tutto assente in Shakespeare. Le *Weird Sisters* sono qualcosa di molto serio. La loro presenza non può coesistere col riso.

In un bell'articolo pubblicato il 13 novembre 1814 su «The Champion» e poi ripubblicato in *A View of the English Stage* quattro anni più tardi, Hazlitt osserva come nessuno dei discorsi pensati e scritti da Shakespeare potrebbe mai essere affidato a un personaggio che non fosse colui (o colei) per il quale è stato studiato, e come la trasposizione, se tentata, tradirebbe subito alcuni tratti caratteristici del passaggio in sé.

«*To invent according to nature*» è la definizione del genio e Shakespeare vi si adattava più di qualunque altro scrittore. Si potrebbe dire che egli collaborasse con la Natura, creando un mondo immaginario tutto suo, che ha tutte le sembianze della realtà, «*the appearance and the truth of reality*». È compito della poesia, e di tutte le opere frutto dell'immaginazione, mostrare la specie attraverso

l'individuo. In Shakespeare i personaggi non declamano versi come studenti, ma parlano e agiscono al pari di uomini, «*like men*», posti in circostanze reali, con «*real hearts of flesh and blood beating in their bosoms*». Non ve ne sono due uguali, persino più e meglio di quanto potrebbe accadere in natura. Quelli che più si assomigliano sono comunque differenziati da caratteristiche proprie del principio del personaggio nelle sue più cupe ramificazioni, le abitudini, i gesti e persino gli sguardi dell'individuo rappresentato.

Macbeth non è sicuro di nulla. Gioca con la fortuna ed è sconvolto e confuso da enigmi sovranaturali. L'agitazione della sua mente è come il mare in tempesta. O ancora, come un leone al laccio, feroce, impetuoso e ingovernabile. È il medesimo tormento evocato da Thomas De Quincey in quel saggio suggestivo intitolato *On the Knocking at the Gate*, dedicato proprio alla scena seconda dell'atto secondo, in cui il suono insistente dei colpi contro il portone del castello riporta Macbeth alla spaventosa realtà come battiti di un cuore che torna a pulsare vita. «*And into this hell we are to look*»<sup>10</sup>, immergersi nella materia oscura del *Macbeth* e nella natura complessa del suo protagonista è seguirne l'esitazione, lo sguardo confuso, il tornare in sé guardando le proprie mani insanguinate, il modo in cui la voce gli si ferma in gola, impedendogli di parlare, l'agonia, le lacrime, la forza della natura superata dalla passione, tutti dettagli che, come recita il testo inglese, «*beggared description*», sfuggivano e avrebbero continuato a sfuggire qualunque tentativo di descrizione.

#### Note

<sup>1</sup> «*The poet's eye in a fine frenzy rolling/ Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;/ And as imagination bodies forth/ The forms of things unknown, the poet's pen/ Turns them to shape, and gives to airy nothing/ A local habitation and a name*», in W. SHAKESPEARE, *A Midsummer Night's Dream* (atto V, sc. I, vv. 12-17).

<sup>2</sup> W. HAZLITT, *Macbeth*, in *Characters of Shakespeare's Plays* (IV, 186) in *The Complete Works of William Hazlitt*, 21 vols., edited by P.P. Howe after the edition of A.R. Waller and A. Glover, AMS Press Inc., New York

1967. Tutte le citazioni tratte da quest'edizione d'ora in poi saranno indicate tra parentesi tonde, con il numero del volume seguito dalla pagina.

<sup>3</sup> T. WHATELY, *Remarks on Some of the Characters of Shakespeare* (1785), repr. in J. Adler, *Responses to Shakespeare*, 8 vols., *The History of British Theatre*, Routledge/Thoemmes Press, London 1997, vol. III, p. 50.

<sup>4</sup> A. LOMBARDO, *Lettura del Macbeth*, Neri Pozza, Vicenza 1969, p. 112.

<sup>5</sup> W. HAZLITT, *Macbeth*, in *Characters of Shakespeare's Plays* (IV, 192).

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> G. STEEVENS, *On Richard III and Macbeth* (1787); T. WHATELY, *Remarks on Some of the Characters of Shakespeare*, Oxford 1785; J.P. KEMBLE, *Macbeth and Richard III: an Essay in Answer to Remarks on Some of the Characters of Shakespeare*, J. Murray, London 1817.

<sup>8</sup> W. HAZLITT, *Macbeth*, in *Characters of Shakespeare's Plays* (IV, 192).

<sup>9</sup> *Ivi*, (IV, 193).

<sup>10</sup> «*But in the murderer there must be raging some great storm of passion – jealousy, ambition, vengeance, hatred – which will create a hell within him; and into this hell we are to look*». T. DE QUINCEY, *On the Knocking at the Gate in Macbeth*, in *Collected Writings*, 14 vols., ed. by D. Masson, A&C Black, London 1897, vol. X, p. 391.

**Profilo biografico di un'attrice  
vittoriana: Ellen Terry**  
*Giovanni Attolini*

Ellen Alicia Terry nasceva il 27 febbraio 1847. I suoi genitori, Benjamin e Sarah Ballare, entrambi attori, vivevano di teatro, spostandosi di città in città per guadagnarsi la vita. Ellen nacque durante una tournée a Coventry, seconda di undici figli, di cui cinque – Kate, Ellen, Marion (detta Polly), Florence (detta Floss) e Fred – avrebbero calcato il palcoscenico. Ben, gran sognatore, aspirava a costruire una grande dinastia teatrale e, perciò, educò i suoi figli a vivere sul palcoscenico e per il palcoscenico.

Nel suo diario Ellen Terry avrebbe scritto: «Il teatro era tutta la mia vita, e naturalmente i miei primi ricordi sono collegati ad esso»<sup>1</sup>.

I riccioli biondi della piccolissima Ellen le valsero il suo primo ruolo, lo *Spirito della Mostardiera*. La bimba però scoppiò in un urlo forsennato quando cercarono di infilarla nel costume del barattolo di mostarda, tanto che suo padre la rimproverò sostenendo che non sarebbe mai diventata un'attrice. Ciononostante, il 28 aprile 1856, a soli nove anni, interpretò il suo primo ruolo teatrale nella parte di Mamillius, il figlio di King Leontes in *The Winter's Tale*, prodotto da Charles Kean. Alla prima inciampò sul palcoscenico tirando un carrettino. Mentre Ellen piangeva disperata per quello che lei visse come un drammatico fallimento, la Regina Vittoria e il Principe Alberto applaudivano la sua deliziosa e fresca interpretazione. Oramai una promettente carriera l'attendeva.

In quegli anni, durante la pausa estiva, Ben era solito prendere in affitto un piccolo teatro a Ryde, per arrotondare le entrate. Kate ed Ellen trascorrevano le vacanze recitando l'una caste fanciulle, l'altra scapestrati giovinastri. Sul palcoscenico del Princess, sotto lo sguardo attento di Mr Kean, Ellen utilizzava il prezioso allenamento estivo, recitando diverse parti da *tomboy*, fino al trionfale successo del suo prince Arthur in *King John* nel 1859, durante l'ultima stagione di Charles Kean al Princess.

Negli anni successivi, Ellen viaggiò in tournée con suo padre e sua sorella, arricchendo la sua educazione attraverso la frequentazione di interessanti esponenti dell'intellettualità londinese, come Charles Reade e Tom Taylor. Fu proprio quest'ultimo a presentare Kate ed Ellen a George Frederic Watts, intravedendo la possibilità di un matrimonio tra la maggiore delle sorelle Terry e l'affermato pittore.

Era il 1862, anno cruciale nella vita di Ellen Terry (Ellen aveva già incontrato Edward Godwin, un promettente architetto di Bristol che anni più tardi le avrebbe dato i suoi due figli, Edy e Ted), quando entrò nello studio di Watts. Questi ne restò affascinato, tanto che due anni dopo l'avrebbe sposata, allontanandola dal palcoscenico e conducendola con sé a Little Holland House, dimora dei suoi mecenati, Mr e Mrs Prinsep. In questa casa, che le sembrava un paradiso, Ellen incontrò il mondo dell'arte vittoriana: ospiti abituali di Little Holland House erano Tennyson Browning, Rossetti, Hunt, Millais, Leighton, Thackeray, Gladstone, Disraeli. La piccola Ellen Watts imparò ad apprezzare l'arte e a farsi ella stessa oggetto artistico, posando per suo marito che le avrebbe lasciato in eredità quello straordinario senso pittorico che avrebbe formato la sua futura tecnica recitativa.

Il matrimonio con Watts durò solo dieci mesi. Motivo ufficiale della separazione fu l'incompatibilità di carattere, come recitava la sentenza pubblicata il 26 gennaio 1865. Il pretesto fu l'innamoramento di Ellen per Edward Godwin che, dopo la morte della sua prima moglie, si era trasferito a Londra e aveva cominciato a frequentare assiduamente Little Holland House. Il motivo reale fu l'interferenza di Mrs Prinsep che spinse l'egoista Watts a un atteggiamento sempre più insofferente nei confronti della "scandalosa" ed esuberante spontaneità della giovane moglie.

Dopo un breve ritorno sul palcoscenico, che vide per la prima volta Ellen Terry accanto a Henry Irving in *Katherine and Petruchio*, prodotto dalla compagnia di Wigan, nel 1868 Ellen, sfidando ogni convenzione morale, fuggì con Godwin. I due innamorati si rifugiarono a Harpenden, nella campagna dell'Hertfordshire. A

Fallows Green, nel cottage che Godwin costruì per Ellen, nacquero Edy nel 1869, e Teddy nel 1872.

Il suo ritorno nella dorata campagna inglese era destinato a concludersi presto. Le risorse finanziarie di Godwin cominciarono a esaurirsi. Quando nel 1874 l'ufficiale giudiziario confiscò la casa di Harpenden, Ellen fu costretta a tornare in teatro. Dopo una stagione con Charles Reade, Ellen si unì alla compagnia di Bancroft, con cui interpretò una splendida Porzia nel *Mercante di Venezia*, il cui allestimento si avvale della consulenza artistica di Edward Godwin. Il suo trionfale ritorno al teatro segnava definitivamente la fine della sua storia d'amore.

Nonostante l'allestimento fosse alquanto suggestivo per la fedele ricostruzione dei preziosi ambienti veneziani rinascimentali e l'interpretazione di Ellen Terry avesse incantato critici e spettatori, il *Mercante di Venezia* rimase in cartellone solo pochi mesi. I Bancroft lo sostituirono con una serie di commedie e melodrammi molto popolari tra il pubblico. Ellen, sebbene si rendesse conto della sua inadeguatezza a quei ruoli, continuò a recitare con la compagnia che le garantiva una certa tranquillità economica.

Gli anni 1875-76 si rivelarono di importanza cruciale per l'emergente Ellen Terry. Se la sua vita privata era afflitta dal divorzio con Watts e dalla rottura sentimentale con Godwin, che la relegava nella posizione socialmente scomoda di "single", la sua carriera professionale, grazie all'eccellente esercizio sul palcoscenico del Prince of Wales, si avviava verso la strada di un ineguagliabile successo. Dopo aver lasciato i Bancroft, si legò alla compagnia di John Hare al Court Theatre, dove nel 1878 recitò il ruolo di Olivia nell'adattamento omonimo di W.G. Wills di *The Vicar of Wakefield* di Oliver Goldsmith, che la consacrava presenza divina del teatro inglese. La parte sembrava scritta per lei – il suo volto e il suo portamento incarnavano perfettamente l'innocenza minacciata dell'eroina di Wills. La platea, che ospitava tra le sue fila anche Henry Irving, era in delirio.

La femminilità che Ellen Terry trasfuse in Olivia sedusse due giovani attori – il bellissimo Johnston Forbes-Robertson, compagno

artistico di Marion Terry all'Haymarket e il robusto e attraente Charles Wardell, in arte Kelly, che recitava con lei al Court. Una mattina, nel periodo delle recite di *Olivia*, Ellen sposò Kelly, che la sera stessa arrivò a teatro ubriaco. Dopo qualche anno, Ellen, non sopportando più i suoi eccessi, l'avrebbe "pregato" di andarsene.

Il ruolo di Olivia, in cui Ellen Terry riuscì a esprimere tutte le sfumature della femminilità vittoriana, le procurò l'attenzione del genio Henry Irving. Una sera Irving si presentò nella casa di Longridge Road, dove Ellen viveva con Wardell, per proporle di recitare al Lyceum. L'attrice restò affascinata dalla presenza imponente di Irving, sebbene l'incontro si fosse svolto in un clima molto informale e divertente. Ellen, infatti, non riuscì a capire se l'offerta di Henry fosse seria o meno. Ulteriori inviti a unirsi al Lyceum, giunti per lettera, la convinsero.

La leggenda del matrimonio artistico tra il titanico Irving e l'affascinante Terry stava per iniziare. Il 30 dicembre del 1878, Ellen Terry debuttò al Lyceum Theatre nella parte di Ofelia, accanto al suo impareggiabile compagno Irving-Amleto.

La produzione di *Amleto* deluse Ellen Terry, che aveva preparato la sua parte meticolosamente. Per interpretare adeguatamente le scene della follia di Ofelia, arrivò a visitare i manicomi di Londra, dove studiò il comportamento dei degenti. Il suo impegno, tuttavia, non bastò a rassicurarla. Irving non provava mai le scene con lei, impegnato com'era nel dirigere gli altri attori. Questo metteva in ansia Ellen che, dopo lo spettacolo della prima, si disperò per quello che ritenne un irreparabile insuccesso. Ancora una volta, però, critica e pubblico rimasero incantati.

Nel 1898, Ellen recitò una non memorabile Pauline in *The Lady of Lyons*, cui seguirono diverse produzioni, tra cui *Riccardo III* e *Il mercante di Venezia*. Ellen fu di nuovo una meravigliosa Porzia, accanto allo Shylock di Irving, completamente originale rispetto all'iconografia tradizionale. Irving aveva cancellato ogni traccia di brutalità nel personaggio per offrire un ritratto nobile di uomo fiero e dignitoso.

Durante la chiusura estiva del Lyceum, Ellen si esibì in tournée con Charles Kelly. A Leeds misero in scena *Much Ado about Nothing*, in cui l'attrice si misurò per la prima volta nel suo ruolo ideale, Beatrice, accanto a un superbo Kelly-Benedick, che Ellen Terry ritenne inarrivabile (non avrebbe modificato opinione neanche di fronte all'interpretazione di Irving).

Al ritorno dalla tournée, il primo ruolo che l'attrice recitò fu quello di Camma nel dramma di Tennyson *The Cup*, i cui costumi furono disegnati da Edward Godwin.

Cominciava adesso una lunghissima stagione shakespeariana che avrebbe consacrato definitivamente Ellen Terry diva del teatro inglese. Al Lyceum l'attrice recitò quasi tutta la gamma delle eroine di Shakespeare, operando una vera e propria rilettura dei personaggi femminili. Non riuscendo a recitare se non se stessa, non cercava mai di interpretare il personaggio dall'esterno, imitandone atteggiamenti e comportamenti, ma tentava di trasporre quel personaggio in sé, condividendone pensieri ed emozioni. Nello studio di una parte attivava un processo di assimilazione tra il carattere del personaggio e il proprio, in modo che il personaggio trasparisse dai suoi gesti, dal suo volto, dalla sua figura.

In una conferenza shakespeariana dichiarò: «Sono stata Beatrice! Avessi potuto dire “Sono stata Rosalind”»<sup>2</sup>. Si potrebbe anche aggiungere che fu anche Desdemona, Giulietta, Viola, Lady Macbeth, Cordelia, Imogene, Mistress Page e altre.

Nel 1881, dopo Camma, fu Desdemona accanto a Irving ed Edwin Booth, che si alternavano nelle parti di Otello e Iago. Se Booth, che proveniva da una disastrosa stagione al Princess, recitò bene nel ruolo di Otello, ma diede una pessima interpretazione di Iago, Irving impersonò splendidamente l'infido alfiere, ma non riuscì a penetrare il personaggio del Moro. Ellen Terry, invece, conferì al personaggio di Desdemona un *pathos* e una forza tragica eccezionali, tanto da farla sembrare la sposa di Cristo piuttosto che la sposa di un uomo.<sup>3</sup>

Un destino ironico volle che, proprio quando era impegnata a recitare Desdemona, vittima della gelosia, Ellen subiva gli attacchi di gelosia di suo marito, cui sembrava che il ruolo di sposa accanto a

Irving le fosse troppo congeniale e, per questo, potesse travalicare i confini del palcoscenico. Ellen Terry, che secondo l'opinione di suo figlio era «una persona non adatta al matrimonio – era, infatti, ancella troppo appassionata del palcoscenico»<sup>4</sup>, mal tollerando le intemperanze di Kelly, pose fine al matrimonio.

Nel 1882 fu un'incantevole Giulietta, in un bellissimo allestimento di *Romeo e Giulietta*, che appassionò il pubblico per ventiquattro settimane, sebbene la critica si fosse scagliata contro l'incertezza interpretativa di Irving nella parte di Romeo. Irving, in realtà, avrebbe preferito il ruolo brillante di Mercuzio, ma fu costretto a recitare nel ruolo del protagonista perché Breezy Bill, ovvero il giovane attore William Terriss, era troppo aitante per il delicato Romeo.

Nello stesso anno, Ellen Terry ripeté il successo ottenuto in *Much Ado about Nothing* due anni prima. Sebbene critica e pubblico avessero accolto con estremo entusiasmo la sua Beatrice e il Benedick di Irving, l'attrice trovò il suo compagno troppo lento.

Nel 1883 ci fu il primo clamoroso insuccesso del Lyceum di Henry Irving. La messinscena di *Twelfth Night* si rivelò un autentico disastro sin dalla prima, tanto che gli attori furono salutati dai fischi del pubblico. La produzione era infatti segnata sin dall'inizio: Ellen Terry, costretta a recitare seduta a causa di un'infezione all'alluce, dovette lasciare il cast dopo qualche replica, facendosi sostituire da sua sorella Marion che riuscì a limitare i danni.

Nel 1885, Ellen Terry fu nuovamente Olivia. Riuscì ancora ad affascinare gli spettatori con la magia della bellezza innocente che infondeva nel personaggio, sebbene non fosse più giovane come la parte della delicata figlia del dottor Primrose richiedeva. Tutti, comunque, subirono l'incantesimo, eccetto George Bernard Shaw, che giudicò la sua interpretazione una patetica parodia.

Lo stesso anno fu prodotto l'adattamento di H.W. Wills del *Faust* di Goethe. Questo spettacolo segnò il trionfo di Henry Irving come *actor-manager* del Lyceum Theatre. La scena fu allestita riproducendo fedelmente l'arredamento, i costumi e lo stile architettonico degli ambienti della Germania medievale. Irving stesso, accompagnato da Ellen Terry e dagli scenografi del Lyceum, visitò

Rothenberg per raccogliere materiale utile alla ricostruzione storica dei luoghi del dramma. L'interpretazione di Ellen Terry fu straordinaria. L'attrice avvolse di un'aura mistica la sua Margaret, la cui innocenza creava un magico contrappunto al mefistofelico Irving.

Nel 1887, Ellen Terry riuscì a creare una rara suggestione di bellezza e di giovinezza interpretando Ellaline nella leggenda poetica di Alfred Calmour *The Amber Heart*. Questo ruolo legò definitivamente l'immagine dell'attrice all'idea di eterna fanciullezza e di leggiadra femminilità che da sempre era riuscita a comunicare attraverso i suoi personaggi e che nemmeno all'età di quarant'anni accennava a sfiorire.

L'anno successivo, l'attrice fu impegnata in un ruolo tradizionalmente lontano dalla spensierata freschezza di Ellaline. Ellen Terry, tuttavia, riuscì a trasformare Lady Macbeth in una creatura di grande femminilità, graziosa e devota moglie "vittoriana". Nulla nella sua Lady Macbeth faceva pensare alla mostruosa atrocità che era disposta a commettere pur di sostenere l'ambizione di suo marito.

Gli anni che seguirono la produzione di *Macbeth* furono animati dai grandiosi allestimenti di *Enrico VIII* e *Re Lear*. Il Wolsey di Henry Irving e la Katherine of Aragon di Ellen Terry ricevettero entrambi commossi apprezzamenti da critica e pubblico. La prima del *Re Lear*, invece, fu rovinata dal cedimento nervoso di Irving. Ellen Terry, comunque, suscitò la consueta ammirazione nella parte della giovane Cordelia, nonostante i suoi quarantacinque anni.

Ellen Terry, infatti, sembrava non invecchiare mai. La sua esuberanza, la sua figura sottile che conferiva una grazia eccezionale ai suoi movimenti, la musicalità della sua voce, creavano una suggestione di giovinezza che portò Arthur Symons a definirla «l'eterna fanciulla che non riusciva a crescere»<sup>5</sup>. Non amava, infatti, i ruoli più maturi, perché non erano congeniali alla sua vivace personalità. Nel 1889, prima che recitasse Cordelia, tuttavia, aveva accettato di interpretare il ruolo della madre del giovane conte St. Valéry in *The Dead Heart*. La sua scelta, però, era motivata dal fatto che Irving le aveva promesso che avrebbe affidato la parte del conte a Ted, che aveva già assunto il nome di Edward Gordon Craig. L'anno

successivo anche Edith Craig si sarebbe unita alla compagnia del Lyceum.

Nel 1892, l'anno delle produzioni di *Enrico VIII* e *Re Lear*, Ellen Terry perse sua madre; tre anni dopo avrebbe perso anche suo padre e la sorella Floss.

Nello stesso anno iniziava un malizioso rapporto epistolare con George Bernard Shaw, che l'anno precedente aveva pubblicato *The Quintessence of Ibsenism*. L'aspirazione di Shaw era di convincere l'attrice ad abbandonare Shakespeare e le logore parti da melodramma cui Irving la costringeva per far da contrappunto al delirio di onnipotenza maschile che caratterizzava i suoi personaggi e passare ai ruoli delle emancipate eroine dei drammi moderni. Nel 1895, infatti, scrisse per lei *The Man of Destiny*, la cui protagonista, The Strange Lady, Ellen Terry non impersonò mai. Per un destino ironico, o forse come forma di elaborazione del lutto, nel 1906, qualche mese dopo la morte di Henry Irving, interpretò, invece, un'altra eroina shaviana, Lady Cicely Waynflete in *Captain Brassbound's Conversion*.

Il 25 maggio 1895 la nomina a cavaliere di Henry Irving, primo attore a ricevere questo titolo, iscrisse definitivamente l'attività del Lyceum Theatre nella storia inglese, sebbene in quel periodo la fase di declino del teatro fosse già cominciata. Il Lyceum si trovava, infatti, in una difficile situazione finanziaria, che costrinse Irving a contrarre numerosi debiti. Nel 1898, inoltre, un terribile incendio avrebbe distrutto le scenografie di quarantaquattro produzioni, che non erano neppure coperte dall'assicurazione. Irving, che nel frattempo si sarebbe gravemente ammalato, avrebbe affidato la gestione del teatro a un sindacato. La fase aurea del Lyceum si sarebbe presto conclusa: qualche anno più tardi Irving avrebbe dichiarato bancarotta.

L'attività teatrale, comunque, continuava. Nel 1896 fu allestito *Cymbeline*, in cui Ellen Terry interpretò la più "vittoriana" delle eroine shakespeariane, Imogene. Dopo una pausa, durante la quale recitò Desdemona e Pauline in *The Lady of Lyons* in una tournée con il giovane attore Frank Cooper, nel 1901 interpretò Volumnia nel *Coriolanus*, che, accolto freddamente dal pubblico, segnò la fine di Irving al Lyceum. Nel 1902, Ellen Terry e Henry Irving salutarono il

pubblico recitando nuovamente Porzia e Shylok nel *Mercante di Venezia*, che fu replicato l'anno successivo in un matinée di beneficenza al Drury Lane, in un ultimo emozionantissimo spettacolo insieme.

Nello stesso anno, Ellen Terry fu scritturata da Beerbohm Tree al His Majesty's Theatre, dove recitò un'applauditissima Mistress Page in *The Merry Wives of Windsor*.

Nel 1903, l'attrice rilevò il Westminster Imperial Theatre, affidandone la direzione artistica a Gordon Craig, che produsse *The Vikings* di Ibsen. La scelta si rivelò disastrosa sia perché le entrate non ressero il grandioso allestimento che Craig aveva realizzato, sia perché Ellen Terry risultò completamente inadeguata alla parte della fiera Hjórdís. Lo spettacolo fu immediatamente sostituito dall'ennesima produzione di *Much Ado About Nothing*, cui Ellen Terry partecipò. Questa volta, però, la sua Beatrice non riuscì ad affascinare il pubblico, che disertò la platea dell'Imperial, decretandone l'inevitabile chiusura. Dopo due tournée in America e in Australia tra il 1905 e il 1906, tornò a calcare i palcoscenici inglesi con due parti scritte entrambe per lei – Alice Grey in *Alice-Sit-By-The-Fire* di Barrie e Lady Cicely Waynflete in *Captain Brassbound's Conversion* di Shaw. L'attrice non amava nessuna delle due eroine, che interpretò, infatti, in modo poco convincente. Ellen Terry, in realtà, era essenzialmente un'attrice vittoriana, la cui spontanea femminilità riusciva a incantare gli spettatori, che non amavano vederla nei panni delle emancipate protagoniste dei drammi moderni.

Il 12 giugno 1906, per il suo Golden Jubilee, il pubblico inglese applaudì la sua adorata Ellen Terry nella parte che più esprimeva la radiosa femminilità vittoriana, Beatrice. La platea del Drury Lane accolse notevoli personalità che giunsero da più parti per celebrare la più grande attrice inglese di tutti i tempi. Eleonora Duse, Caruso, Gertie Miller, Conan Doyle, Lady Bancroft, Beerbohm Tree, proclamarono tutti Ellen Terry regina del teatro inglese e suprema interprete di Shakespeare che serbava ancora due parti per lei – Hermione in *The Winter's Tale* nel 1906, e la nutrice in *Romeo e Giulietta* nel 1909.

Nel 1907, durante la tournée che portò in America *Captain Brassbound's Conversion*, Ellen sposò il giovane attore americano James Carew, che si trasferì con lei nel cottage di Smallhythe Place. Il matrimonio mandò su tutte le furie Edy che interruppe ogni rapporto con la madre. Le tensioni familiari crearono una situazione insostenibile ed Ellen fu costretta a separarsi da Carew. Edy, riprese a occuparsi della gestione degli affari materni, procurando a Ellen Terry alcuni ruoli, tutti ormai inadeguati alla sua età e alle precarie condizioni di salute. Tra il 1916 e il 1921, Ellen Terry recitò anche in cinque scadenti produzioni cinematografiche, che rischiarono seriamente di compromettere la sua reputazione.

Ellen Terry, tuttavia, riuscì a riscattarsi dall'indegno impegno cui Edy la costrinse alla fine della carriera, ottenendo il suo ultimo successo personale nel ciclo di conferenze shakespeariane, portate in tournée in Inghilterra, negli Stati Uniti e in Australia tra il 1910 e il 1921.

Dopo quest'ultima grande prova di genio teatrale, Ellen Terry si ritirò a Smallhythe, nella campagna del Kent, vittima di sempre più frequenti vaneggiamenti mentali.

Nel 1925 l'attrice fu insignita del titolo di Dame of British Empire.

Il 21 luglio 1928 Ellen Terry morì nella sua casa di Smallhythe Place, che oggi ospita un museo dove sono conservate le memorie personali e teatrali dell'attrice.

#### Note

<sup>1</sup> E. TERRY, *Ellen Terry's Memoirs*, a cura di Edith Craig e Christopher St. John, Gollancz, London 1933, p. 16. «*My whole life was the theatre, and naturally all my early memories are connected with it*».

<sup>2</sup> E. TERRY, *Four Lectures on Shakespeare*, Benjamin Blom, New York, London 1932, p. 97. «*I have been Beatrice! Would that I could say "I have been Rosalind"*».

<sup>3</sup> Cfr. Ivi, p. 129.

<sup>4</sup> E. GORDON CRAIG, *Ellen Terry and Her Secret Self*, Sampson Low, Marston & Co., London 1932, p. 47. «not a marriageable person – because she was too passionately the servant of the stage».

<sup>5</sup> A. SYMONS, *Plays, Acting and Music*, Constable, London 1909, p. 53. «The eternal girl who could never grow old».

## Un'attrice «santa» del teatro barocco: Maria Maddalena

Rossella Palmieri

Con lagrime di sangue e con sospiri  
di foco, patteggiar col cor, con l'alma,  
di viver solitario in quegli e 'n queste  
alpestri dorsi e ruinate valli,  
sol per sottrarmi da gl'inganni e scempi  
che, sotto'ombra di bene, il mondo apporta.

Nella *Saggia Egiziana*<sup>1</sup> Giovan Battista Andreini fa pronunciare a Ergasto, in una selva, queste parole di scoramento. Al di là della metafora sottesa al *locus horridus*, i versi s'inseriscono in un più generale dibattito sulle finalità del teatro. Figura di spicco nel panorama teatrale del Seicento, Andreini si professava erede della missione già condotta dalla madre Isabella, quella di nobilitare i comici come portatori di verità celesti e sante pur al di sotto delle loro vili apparenze.<sup>2</sup> Per bocca di Ergasto, quindi, l'autore intende sciogliere una delle contraddizioni più imbarazzanti per un attore-drammaturgo, ossia la piena compatibilità, per l'uomo virtuoso, tra la vita cristiana e il mestiere dell'attore. Questo dilemma s'inseriva a pieno titolo nel progetto di riforma inaugurato dal cardinale Carlo Borromeo e portato avanti, pur se con discontinuità, da Federico.<sup>3</sup> Nell'andirivieni tortuoso dei protagonisti, *La Saggia Egiziana* intende rappresentare l'itinerario di maturazione umana e professionale di una coscienza in crisi turbata dalla consapevolezza dell'inclinazione irrimediabilmente corrotta e malvagia dell'uomo. Ergasto, rappresentato in preda a incubi e rimorsi, viene non a caso immerso nel clima tanto malinconico, quanto inquietante, di una selva che a sua volta diventa il segno tangibile di una difficoltà esistenziale e professionale. Tale concetto si estende anche alla *Divina Visione*<sup>4</sup> dove viene incentivato il tema dei santi arcivescovi milanesi<sup>5</sup> ed evidenziato lo stretto legame tra il piano laico della dissoluzione dei valori civili e quello religioso del rinnegamento delle virtù cristiane, malgrado lo sforzo, da parte di Andreini, di creare un connubio tra

Sant’Ambrogio e Federico Borromeo, posto proprio in quest’opera accanto al santo come diretto successore nel ruolo di guida della città.<sup>6</sup>

*La Saggia Egiziana* e la *Divina Visione*, le prime due opere di Andreini, presentano al loro interno una costante della sua produzione letteraria – la nobilitazione del teatro e degli attori – che si manterrà intatta sino all’ultima opera, *La Maddalena lasciva e penitente*, in cui viene evidenziato il ruolo delle attrici sotto il velo della metafora. Su di esse si erano concentrati gli anatemi della Chiesa per via del fatto che si esibivano soprattutto nelle scene di pazzia e nei frequenti travestimenti da uomo. Malgrado ciò, le donne in scena costituirono il fenomeno più importante del teatro italiano<sup>7</sup>, a sua volta ‘eletto’ a luogo non solo metaforicamente recintato «ove si permette l’attività di un focolaio di infezione affinché questa – isolata e sorvegliata – non dilaghi».<sup>8</sup> Quello che appare chiaro nella visione d’insieme, al di là dei generi letterari delle opere di Andreini (e cioè drammatiche, poetiche, comiche, tragiche, pastorali, sacre, autobiografiche, compresi importanti trattati dedicati al teatro, alcuni dei quali più volte rimaneggiati e nuovamente ristampati, in Italia e all’estero), è che la radicalità della crisi non si compendia in termini di separazione tra il mondo e il teatro ma, al contrario, si risolve con la piena integrazione nel consesso civile delle relazioni, e che evidentemente proprio nel teatro trova la sua quintessenza.

Sulla scia del concetto neoplatonico della *coincidentia oppositorum*, Andreini sembra propugnare un’unità affettiva dei contrari che non si sviluppa nella direzione del platonismo di matrice ficiniana ma si declina piuttosto in una componente sensuale, governata da Eros, e in una morale, in vista del raggiungimento della saggezza intesa come capacità di accettare e conoscere gli stravolgimenti della natura umana per poterli dominare. L’attore sulla scena, quindi, può educare grazie alla virtù temperata del riso e attraverso una forma di eloquenza di tipo oratorio; è proprio quest’abilità attoriale, unita alla padronanza tecnica, cioè di corpo e di mente, ad attuire il rischio di eccessi turpi che spesso venivano rimproverati ai comici. A ciò si aggiunge un’altra considerazione di fondo, e cioè che le opere di Andreini, in particolar modo quelle che

hanno dedicatari illustri, s'inquadrano nel più ampio contesto di pedagogia politica di cui il teatro è mediatore.

Possono essere sufficienti queste premesse per comprendere il valore di Maddalena all'interno del teatro barocco: la peccatrice redenta si pone non solo come punto d'incontro e di fusione tra moralità e amoralità ma anche come un riuscito prodotto di mercato, per così dire, come dimostrano le innumerevoli *pièces* che si rifanno alla sua figura. Solo nella *Drammaturgia* di Allacci se ne contano quasi cento in un lasso di tempo relativamente breve, a dimostrazione del fatto che nel Seicento la Maddalena era un tema letterario alla moda. Se ne trovano conferme nella comparazione con altre opere dedicate alla santa, da quella del genovese Anton Giulio Brignole Sale<sup>9</sup> passando per la sperimentazione gesuitica sino ad approdare alle *pièces* di drammaturghi e poeti meno noti.

Se riesce difficile pensare alla collocazione di Maddalena nel contesto di una commedia popolata da maschere e istrioni non bisogna dimenticare che la letteratura della metà del Seicento è comunque attraversata da una contestazione morale che aveva messo in discussione l'esistenza stessa dell'istituzione teatrale. Come documentano innumerevoli fonti, le gerarchie ecclesiastiche sentivano la necessità di risacralizzare il tempo, il cosiddetto «mondo», per far fronte alla fascinazione diabolica sottesa alle rappresentazioni teatrali.

Questo duplice intento di esaltare il teatro e di attribuirgli una finalità morale non pare, però, esaurire l'interesse di Andreini. Maddalena, infatti, appare per lui una sorta di ossessione nell'arco di quarant'anni, se decise di tornare più volte sulla sua storia, riuscendo sempre a ottenere uno straordinario successo. Il drammaturgo scrisse cinque opere sulla santa attraversando tutti i generi letterari, dal poema alla sacra rappresentazione – dove è maggiormente enfatizzato l'aspetto musicale – passando per un «divoto componimento» e per una rappresentazione dedicata al duca d'Harrasch, sino ad approdare all'azione drammatica del 1652.<sup>10</sup> Che all'autore stia a cuore trovare assonanze con il sacro è dimostrato dal fatto che nella dedica all'edizione viennese dice di essersi guardato tre volte nello specchio di Maddalena, barando evidentemente sul numero delle opere a lei

dedicate. Ancora più chiara è l'intenzione di giocare sulla forza evocatrice sacra sottesa al numero tre nel paragone con le virtù della composizione teatrale quando, non senza compiacimento, afferma che «se non fosse ch'io tutto di Lei innamorato, co 'l donarmi tutto alla Stessa, l'Intelletto, la Memoria, e la Volontà abbiano voluto delle tre Maddalene esser le tre compositrici».<sup>11</sup>

Vi è un altro espediente che fa comprendere lo sforzo di Andreini per nobilitare il personaggio: nelle indicazioni presenti in *A chi legge* l'autore fa uno specifico riferimento a Virgilio e al libro VI dell'Eneide, e cioè la discesa di Enea agli Inferi:

L'autore, a imitazione de' più esimi poeti e particolarmente di Virgilio nel 6., introduce Maddalena contemplatrice delle pene del Signore, a vederle, come presenti fossero [...] E siccome presentemente addita Anchise ad Enea i suoi nipoti romani, che dopo molti anni nascer doveano, così qui per abbellimento aggiuntivo dell'opera, fassi che tutto quello che parla e estaticamente vede Maddalena, ancor l'orchestra spettatrice il vegga.<sup>12</sup>

Andreini sostiene che il paragone, «cotanta licenza» tra Maddalena ed Enea, viene fatto in ragione del «procronismo», ovvero di quell'espediente retorico che consiste nel collocare, con uno studiato errore di cronologia, un avvenimento in tempi precedenti a quello in cui si è verificato. La citazione virgiliana si apre a una duplice interpretazione lasciando irrisolto il dubbio: vuole forse Andreini fare di Maddalena la rivelatrice di realtà future, che nell'ottica cristiana sono da intendersi come verità celesti? Oppure si tratta solo di un effetto teatrale, un modo per far conoscere agli spettatori tutto ciò che Maddalena nel suo progressivo processo di conversione da donna peccaminosa a donna redenta vede e intende? Già nel titolo, del resto, si nota un'ambivalenza di fondo che contrassegnerà tutta l'azione drammatica su più livelli. La successione delle condizioni, *prima* lasciva, *poi* penitente, viene resa da un ossimoro con quella *e* che compendia un itinerario che non doveva essere solo della peccatrice redenta ma, più in generale, di un teatro che faceva dello scontro delle passioni il fuoco rigeneratore di spettatori e attori.

A queste osservazioni potrebbe aggiungersi un altro interrogativo: Maddalena ha solo un ruolo seduttivo o è una figura che riscatta il

teatro, purificata com'è dalla sua condizione di lascivia? Il dubbio non è capzioso se si pensa che dopo il Concilio di Trento le vite dei santi offrirono vasto materiale al teatro, a testimonianza dello spirito di un'epoca che desiderava affidare un messaggio salvifico a personaggi-chiave, inserendoli nel serrato dibattito sul ruolo della predicazione che si sforzava di costruire, per loro tramite, un'uniformità comportamentale. Andreini, quindi, mostra di cogliere bene le potenzialità sceniche della Maddalena che, per certi aspetti, sono analoghe a quelle di un personaggio a lei antitetico, Don Giovanni: sulla sua figura scriverà l'autore solo un anno prima della *Maddalena lasciva e penitente*.<sup>13</sup>

Entrambi sintetizzano in contrappunto le ansie del tempo: tra la penitente e l'impenitente fallisce quest'ultimo perché, al contrario di Maddalena, rifiuta di sciogliere la tensione tra ossessione libertina – che è comune a entrambi – e *memento mori*, che apparirà poi alla sola Maddalena. Non a caso, al termine del suo viaggio purificatore la donna terrà in mano un teschio, mentre Don Giovanni sarà idealmente abbracciato dalla statua del commendatore, un morto che lo trascina all'istante all'inferno senza più dargli possibilità d'appello dopo i tre inviti al pentimento. In questo senso si capisce che «l'unica difesa possibile, per le donne, sante o attrici che fossero, era quella di difendersi come Proteo, emblematica icona del barocco, facendosi accreditare come corpi doppi, perciò 'divine', 'celesti sirene', 'terrene angiolette', 'attrici di Dio', collocandosi così in quel punto della contraddizione tra sacro e profano da cui era possibile percepire come Eros ed Ethos esistano non separabili, ma non necessariamente dipendenti l'uno dall'altro».<sup>14</sup>

Alla luce di questa duplicità di fondo ne deriva che la Maddalena nel teatro barocco appare sempre ambivalente, e cioè tanto sirena seduttrice quanto araba fenice che sa rinnovarsi al fuoco rigeneratore.<sup>15</sup> Allusiva e illusoria, del resto, doveva essere Maddalena a se stessa, se nella scena terza dell'atto terzo, quella a più alta densità di *pathos* per via della rinuncia alla vanità, in preda al furore che doveva implicare anche una certa gestualità nello strapparsi monili e ori, afferma: «che Maddalena io sia / folle è ben chi lo stima; /

Maddalena già fu / [...] Maddalena io non son». <sup>16</sup> Cos'altro implica l'antitetica contrapposizione anche nei tempi verbali tra «l'essere» e il «non essere più» se non la duplicità intrinseca della sua natura? E non è forse un caso che sia il vento, l'elemento naturale per eccellenza indistinto e indefinito, a connotarla prima e dopo la conversione: Andreini si compiace, infatti, di menzionarla attraverso la furia degli elementi naturali per il tramite del paragone con il mare Egeo e con il dio Eolo al primo e al secondo atto e, al terzo atto, con il vento di bora, apportatore di aria tersa e limpida. <sup>17</sup>

Un altro motivo a torto trascurato dalle fonti, ma che assume un'importanza polare nell'azione drammatica di Andreini, è quello del sogno inquietante e premonitore che Maddalena non riesce a decodificare: <sup>18</sup> posto all'interno della *pièce* in modo strategico, anticipa l'incontro con Cristo, nei confronti del quale la peccatrice, nella fase della lascivia, mostra sempre sdegnoso sarcasmo. Al di là della resa scenica, sono evidenti gli effetti retorici della parola che riesce a essere ora persuasiva – quando Maddalena usa un linguaggio forbito per stordire i suoi amanti – ora competitiva e conflittuale, quando interagisce con Marta nel processo di conversione. <sup>19</sup> Va in questa direzione anche il racconto per interposta persona dell'incontro tra Maddalena e Cristo che non avviene in scena ma si pone all'interno della *pièce* quasi come una sorta di stasi narrativa, quindi con un eloquio più posato e lontano dai tortuosi artifici verbali tipici dell'andamento teatrale. La superficie linguistica, l'*elocutio*, si tocca con tutto lo spessore delle risonanze interne, dei costrutti retorici e degli stili, accentuata com'è dalla rete dei prestiti e dall'insieme dei significati che veicola.

Il sogno premonitore assume un ruolo-chiave all'interno della vicenda perché si appropria del figurante del sole che a sua volta si presta a molteplici interpretazioni in quanto funge sia da elemento centrale del canone della bellezza, sia dell'itinerario di conversione: anche se è facile pensare al retaggio letterario di Marino non è improbabile che abbiano agito fattori meno trascendenti, quando più forte era la necessità di accattivare i favori della corte, al punto che non si può escludere che il motivo più volte riproposto del *sol invictus*

sia un modo per ammiccare con arguti riferimenti alle imprese della corte gonzaghesca.

Il racconto del sogno è reso particolarmente coreografico per via della presenza in scena di uno specchio<sup>20</sup>, chiesto insistentemente da Maddalena per vedere quanti e quali segni la notte agitata abbia lasciato sul viso della donna. Il tormento che le deriva dal vedersi brutta allo specchio per effetto della notte insonne se da un lato si trasforma in un vanitoso desiderio di rimediare all'incidente, pur se sdrammatizzato dalle ancelle e dal doppio intervallo musicale del coro, dall'altro porta a riflettere sul ruolo della donna che sostituisce alla visione notturna di una *imago Dei* quella della propria bellezza *vanitas vanitatis*. Si può dire, quindi, che nel rapporto tra attore e spettatore, l'analisi condotta sul mondo e sulla carne trova la sua quintessenza nell'attrice, che diventa il tramite delle istanze sensuali e amorose. La dimostrazione pratica di come la presenza delle attrici offrisse una potenza recitativa nuova e insostituibile era stata già chiarita da Andreini ne *La Ferza*: «La donna è del teatro il tutto, poiché qual più languida cosa puossi vedere che tutta d'uomini recitar una commedia? Non vedi che ci levi il verisimile, anima e cuore di questo poema, ed ogni grazia, ed ogni affetto?».<sup>21</sup>

Proprio nella contrapposizione tra ciò che è vero e ciò che vero non è s'inserisce un motivo simbolico, duplice per sua natura. Lo specchio più volte richiesto in scena non è solo il simbolo della vanità che contraddistingue la protagonista, ma contiene anche il risvolto della verità, in quanto restituisce un'immagine di Maddalena non ideale ma reale, quindi già toccata da un'esperienza 'altra'. La medesima ambiguità di fondo sottesa alla verosimiglianza si ripropone nel gioco dello specchio autoriflettente che può essere anche letto come un abile artificio retorico. La donna che guarda se stessa – come peraltro si confà a un'attrice – anziché guardare Dio riflette la stessa ambiguità dello sguardo degli spettatori che, a loro volta, guardando la donna in scena, dovrebbero vedere in essa una strada di salvezza. L'oggetto, quindi, diventa il simbolo che se da un lato svela, dall'altro esige l'inganno: alla stessa stregua del mito di Narciso che non si accorge dell'inconsistenza del suo desiderio, Maddalena attua con l'oggetto

una circolarità viziosa. Che si tratti di uno strumento di verità o di un tramite per riflettere il suo fascino, lo specchio resta sempre il testimone di un processo di metamorfosi della donna. Come bellezza algida e siderale, infatti, Maddalena è dapprima connotata nelle varianti del bianco<sup>22</sup>; poi, come donna sensuale, con un cromatismo più spiccato<sup>23</sup>; e infine, da peccatrice, con il colore che per eccellenza rinvia alla penitenza, quello della cenere.<sup>24</sup> E lo specchio, in qualche modo, appare il muto oggetto che riflette il cambiamento.

Vi è un'altra immagine che caratterizza Maddalena, santa e attrice allo stesso tempo, già presente nei Vangeli e nell'agiografia e ampiamente sfruttata da Andreini per gli indubbi esiti teatrali. Si tratta delle lacrime, ovvero dell'interpretazione delle azioni di Maddalena *sub specie lacrimarum*. Termini e locuzioni che rinviano alla sfera dell'acqua, presenti con una certa insistenza soprattutto nel prologo e nel primo atto e poi, con un significato ribaltato come contrappunto della penitenza nel terzo atto, evocano questo attributo ravvisabile anche nell'iconografia.<sup>25</sup>

Le lacrime, in qualità di figuranti, non sono una novità nel barocco. In quanto oggetto di devozione che deriva dalla letteratura monastica del *donum lacrimarum*, in più di una circostanza si trasformano in soggetto letterario. Se le lacrime da una parte sono il risultato di una crisi di coscienza, dall'altra il continuo rinvio metaforico che Andreini fa al mare, ai fiumi o alle fontane, da leggersi nel risvolto retorico del paradossismo, sembra far perdere la loro autenticità: espressioni quali «farsi fonte una fronte»<sup>26</sup>; «co 'l pianto allagarò valli e foreste»<sup>27</sup>; «la fontana del pianto»<sup>28</sup> danno la misura della sovrabbondanza barocca che non si spiega a soli fini letterari e teatrali. Questa continua tensione, che di fatto nasconde un'ambivalenza di fondo che già il titolo dell'opera lascia chiaramente intendere, sembra essere destinata a non smorzarsi mai, anzi è continuamente riproposta attraverso simboli che, di volta in volta, si caricano di una portata che va oltre il senso letterale e contribuiscono a rendere inscindibile il nesso attrice-santa.

È il caso, ad esempio, della disperazione 'teatrale' estrinsecata attraverso lo svenimento di Maddalena al terzo atto<sup>29</sup>, che in effetti

storicamente non doveva aver luogo considerato che dal Concilio di Trento in poi si vietarono i resoconti apocrifi degli svenimenti di Maria Vergine in nome dello *stabat mater*. Ad Andreini, tuttavia, doveva essere sembrato irrinunciabile l'effetto d'impatto sugli spettatori se decise di far seguire alla perdita dei sensi della donna un repentino cambio di scenario – l'unico – dal giardino al deserto.

Il binomio attrice-santa sembra destinato a non trovare soluzioni a favore dell'una o dell'altra, ma si avvolge in modo intricato per meglio caratterizzare l'opera, come si evince dalle complesse ed elaborate metafore relative alla chioma della protagonista<sup>30</sup>, dal nesso donne-schermitrici<sup>31</sup> o dal frequente paragone della donna con il serpente: l'emblema della metamorfosi è spesso associato a Maddalena e fa più volte capolino per bocca dei personaggi.<sup>32</sup> Nel corso del tempo, Andreini doveva aver trovata suggestiva questa immagine ancipite del serpente se decise di sfruttarla di frequente tanto nell'edizione del 1652, quanto nel primo poema in ottave, a riprova dello straordinario successo delle metafore esplicative sia della temperie barocca, sia di un personaggio che, per i suoi stessi attributi, ne rappresenta il simbolo più compiuto.

È anche probabile che Andreini avesse ben presenti alcuni quadri dell'epoca nel trasportare su un registro letterario un codice iconografico, considerato che in alcune descrizioni fisiche della peccatrice ricorre alla tecnica dell'ipotiposi che genera veri e propri elementi per un ritratto, dove l'evidenza icastica fa il paio con la forza semantica; e in questo caso si può chiaramente parlare di parola 'dipinta'.

A questo proposito si può ricordare la donna colta in una sorta di condizione di liminalità e di *taedium mentis* che rimanda a quello stato dello spirito tradizionalmente conosciuto come malinconia: in tal senso, l'immagine della Maddalena di Andreini del 1617 può essere accostata alla *Malinconia* di Domenico Fetti<sup>33</sup>, dipinta forse intorno al 1618. Se Andreini-letterato e Fetti-artista leggono la conversione come attraversamento e superamento di uno stato malinconico e di un travaglio interiore pensoso e tormentato, non possono non riconoscersi anche echi platonici e patristici all'interno dei quali si realizza il

processo ascetico in termini di visione, ossia di immagine e di sguardo. Rientrano in questo ambito i *topoi* del Dio-pittore e del mondo come teatro delle meraviglie del creato che più volte Andreini impegna nelle sue opere a soggetto sacro e che fanno il paio, ancora una volta e non casualmente, con le politiche del Borromeo, per il quale tanto la natura quanto i quadri sono strumenti che innescano in chi contempla l'attivazione di stati affettivi e mentali in grado di suscitare la risposta della lode e del ringraziamento. In tal senso appaiono illuminanti le considerazioni di Federico Borromeo contenute nel *De pictura sacra*<sup>34</sup> in cui il cardinale affronta una serie di questioni relative al decoro delle opere d'arte, fino ad arrivare al recupero del mito di Milano come città dipinta.

L'immagine duplice di Maddalena, quale mostrano le più efficaci scene del dramma di Andreini – «cerasta d'amore» nella prima parte, regina di una corte di servitori e di amanti che contempla inquieta la sua bellezza allo specchio; umile penitente nella scena finale, «navicella sdrucita in mar d'errori»<sup>35</sup> che giunge solitaria al porto della conversione – appare l'emblema delle grandi «innamorate», le prime donne che costituivano l'ingrediente elevato e nobile rispetto alle parti buffonesche e dialettali degli zanni. È particolarmente emblematico il fatto che l'attrice redenta, nella scena gloriosa della conversione nella sacra rappresentazione del 1617, compia un gesto eclatante: il cambio e il dono delle vesti.<sup>36</sup> Sotto la metafora scenica del cambio d'abito non può non leggersi la metamorfosi che coinvolge prima di tutto il mestiere dell'attore. E chissà che non possa scorgersi anche una sorta di ammiccamento metateatrale, come acutamente argomenta Fiaschini<sup>37</sup>, quasi un 'omaggio a effetto' che la prima attrice – la pur giovane Eularia Coris, che sposerà più tardi il celebre Arlecchino Dominique Biancolelli – fa dei propri costumi alle attrici minori e più giovani della compagnia, affinché ne raccolgano l'eredità indirizzandola alla promozione di un teatro onesto e riformato.

## Note

<sup>1</sup> G.B. ANDREINI, *La Saggia Egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica, di Gio. Batista Andreini Fiorentino, Comico Fedele. Con un trattato sopra la stessa arte, cavato da San Tomaso e da altri santi*, Volcmar Timan Germano, Firenze 1604. Parziali edizioni moderne sono racchiuse in *La Commedia dell'Arte. Storia e testi*, a cura di V. Pandolfi, Sansoni, Firenze 1957-1959, pp. 332-339 e in *Commedie dei Comici dell'Arte*, a cura di L. Falavolti, Utet, Torino 1982, pp. 41-44.

<sup>2</sup> La nobilitazione del mestiere dell'attore avvenne in particolare nelle opere *La Saggia Egiziana*, *La Divina Visione*, *La Ferza*, *Teatro Celeste* e *Lo Specchio*, per le quali rinvio a M. ORTIZ, *Filodrammatici e comici di professione in una commedia di Giovan Battista Andreini*, in «Rivista Teatrale Italiana», XII (1914), pp. 22-38; V. MAZZELLI, *Un famoso comico e autore drammatico del '600 morto a Reggio Emilia*, [s.n], Reggio Emilia 1915; W. SMITH, *G.B. Andreini as a theatrical innovator*, in «The Modern Language Review», XVII (1922), pp. 31-41; S. FERRONE, *Attori, mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Torino 1993, pp. 223-273. La contaminazione dei generi andava di pari passo con l'abilità trasformistica, delle attrici soprattutto, che doveva implicare il ricorso a varie forme di recitazione, dal canto alla declamazione amorosa e tragica, sino alla comicità corporea e triviale. Sugli aspetti legati alla legittimazione della commedia malgrado i rimorsi legati alla professione dell'attore rinvio a F. FIASCHINI, *Fuori dalla selva: note sugli esordi di Giovan Battista Andreini*, in «Comunicazioni Sociali», XXII (2000), pp. 447-486.

<sup>3</sup> La condanna delle forme teatrali sentite come diaboliche fu condotta dal cardinale Carlo Borromeo. F. TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma 1969, p. 8, evidenzia che, nella fattispecie delle rappresentazioni sacre, la proibizione nasceva dal fatto che esse affondavano le loro radici in una materia leggendaria che l'agiografia cinquecentesca faceva apparire molto vicina alle credenze superstiziose e davano un'immagine della religione lontana dalla visione cinquecentesca secondo cui il concetto di santità combaciava con l'ideale classico e aristotelico dell'eroico. Rinvio anche a F.M. DEL MONACO, *In actores et Spectatores comoediarum nostri temporis paraenesis*, Laurentij Pasquati, Patavini 1621, pp. 184-203 a G.D. OTTONELLI, *Della Christiana Moderatione del Theatro*, nella stamperia di Luca Franceschini, & Alessandro Logi, Firenze 1655 e a L. RICCOBONI, *Histoire du Théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine; avec un*

*Catalogue des tragedies et des comedies italiennes imprimées depuis l'an 1500 jusq'à l'an 1660. Et une dissertation sur la tragedie moderne*, Imprimerie de J. Chardon, Paris 1731. Per un'analisi organica del teatro secentesco cfr. S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Laterza, Roma-Bari 1990; F. ANGELINI, *Il teatro barocco*, Laterza, Roma-Bari 1986; *Barocco romano e barocco italiano: il teatro, l'effimero e l'allegoria*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Bulzoni, Roma 1985; S. MAMONE, *Firenze e Parigi due capitali dello spettacolo per una regina Maria de' Medici*, Industrie farmaceutiche A. Menarini, Firenze 1987; L. ZORZI, *L'attore, la Commedia, il drammaturgo*, Utet, Torino 1990; *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di A.M. Caschetta e R. Carpani, Vita e Pensiero, Milano 1995.

<sup>4</sup> G.B. ANDREINI, *La Divina Visione, in soggetto del Beato Carlo Borromeo, cardinale di Santa Prassede e arcivescovo di Milano. Di Gio. Battista Andreini. Comico Fedele*, Volcmar Timan Germano, Firenze 1604.

<sup>5</sup> Le parate dei santi arcivescovi e la finalità pedagogica delle loro opere sono illustrate da A. DALLAJ, *Le processioni a Milano nella Controriforma*, in «Studi Storici», XIII (1982), pp. 167-183.

<sup>6</sup> Sulla Milano di Federico Borromeo rinvio a F. FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione». Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Giardini Editori, Pisa 2007, pp. 55-90. Sulla devozione della figura del Borromeo da parte di letterati che dedicavano discorsi e componimenti in suo onore rinvio a A. TURCHINI, *La fabbrica di un santo. Il processo di canonizzazione di Carlo Borromeo e la Controriforma*, Marietti, Casale Monferrato 1984.

<sup>7</sup> Lo ricorda L. MARITI, *Valore e coscienza del teatro in età barocca*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, Atti del Convegno di Lecce (23-26 ottobre 2000), Salerno, Roma 2002, pp. 419-455. Dell'importanza di questa missione doveva essere convinta anche la moglie di Andreini, Virginia Rotari, se nella lettera del 16 novembre 1628 a Maria Gonzaga si mostrava preoccupata per il futuro della figlia, temendo di doverla avviare per necessità al mestiere comico (cfr. *Comici dell'arte. Corrispondenze. G. B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, edizione diretta da S. Ferrone, a cura di C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni, Le Lettere, Firenze 1993 vol. I, lett. 54). Per questo motivo, nel 1606, per il compianto della madre, Andreini propose un'immagine platonica di Isabella, splendente tra le sfere celesti, nell'opera *Il pianto di Apollo. Rime funebri in morte d'Isabella Andreini Comica Gelosa, ed Accademica Intenta, detta l'Accesa, di Gio. Battista Andreini suo*

*figliuolo, con alcune Rime piacevoli sopra uno sfortunato poeta, dello stesso Autore*, Bordone e Locarno, Milano 1606, p. 25. Le fonti sono concordi nel ritenere Isabella un personaggio importante della Commedia dell'Arte: cfr. F. MAROTTI, G. ROMEI, *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Bulzoni, Roma 1991, pp. 163-208; I. ANDREINI, *La Mirtilla*, a cura di M.L. DOGLIO, Pacini Fazzi, Lucca 1995, p. 14 e H. MÖBIUS, *La femme à l'âge baroque*, Presses Universitaires de France, Paris 1983, p. 171: quest'ultima ricorda le sue qualità di attrice non meno di quelle di alta moralità e di grande pietà. Tra i contributi più autorevoli su Isabella Andreini segnalo S. CARANDINI, *Donne in difesa della commedia: Isabella Andreini, Demoiselle de Beaulieu e la legittimazione della scena in Francia nel primo '600*, in *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*, a cura di B. Alfonzetti, D. Quarta e M. Saulini, Bulzoni, Roma 2002, pp. 81-92 e L. GIACHINO, *Dall'effimero teatrale alla quête dell'immortalità. Le rime di Isabella Andreini*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXVIII (2001) pp. 530-552. Per avere la piena accettazione sociale Andreini esalta anche gli esponenti della sua famiglia insistendo sulle loro intrinseche qualità. La stessa nobilitazione sociale, del resto, fu imposta dai genitori di Giovan Battista in modo accorto: cfr. MAROTTI, *La commedia dell'arte ...*, pp. 508-509; A. FIOCCO, C.E. TANFANI, *Andreini, Giovan Battista*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Unedi, Roma 1954-1968, vol. I, coll. 557-564 e S. MAZZONI, *Genealogia e vicende della famiglia Andreini*, in *Origini della Commedia improvvisa o dell'Arte*. Convegno di studi, Roma-Anagni 12-15 ottobre 1996, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Torre d'Orfeo, Roma 1996, pp. 107-152.

<sup>8</sup> TAVIANI, *La fascinazione...*, p. LXIII.

<sup>9</sup> A.G. BRIGNOLE SALE, *Maria Maddalena peccatrice e convertita*, a cura di D. Eusebio, Fondazione Bembo/Guanda, Milano 1994.

<sup>10</sup> Andreini si accostò a Maddalena con un poema in ottave (*La Maddalena*, 1610, poi ristampata nel 1612). Compose poi l'opera in cinque atti su suggerimento di Maria de' Medici dedicata a Pico della Mirandola (*La Maddalena, sacra rappresentazione*, 1617), dove grande importanza hanno le parti musicali, composte per l'occasione da Monteverdi, Rossi ed Efrem. Ne risulta, infatti, un'altra stampa con il titolo *Musiche da alcuni eccellentissimi Musici composte per la Maddalena, sacra rappresentazione di G.B. Andreini* (1617) che viene considerata l'ultimo stadio della trasformazione della sacra rappresentazione in melodramma. Successivamente, a Praga, nel 1628 Andreini dedicò una ristampa de *La Maddalena* al cardinale d'Harrach che gli aveva conferito una pensione annua. È dell'anno successivo *La*

*Maddalena. Composizione rappresentativa* (Vienna 1629). Nel 1643 compose un «divoto componimento» pubblicato a Parigi (*Le lagrime*, 1643) e, infine, in tre atti e con un'accentuazione del fasto scenografico e dell'aspetto coreografico, *La Maddalena lasciva e penitente, azione drammatica e divota* (1652).

<sup>11</sup> C. GRAZIOLI, *L'edizione viennese de La Maddalena. Composizione rappresentativa (1629) di Giovan Battista Andreini (1576-1654)*, in *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo. Con una selezione di materiali dell'Archivio informatico Herla (1560-1630)*, a cura di U. Artioli e C. Grazioli, Le Lettere, Firenze 2005, p. 495.

<sup>12</sup> Mi permetto di rinviare, per questa e per le successive citazioni, all'edizione a mia cura: Giovan Battista Andreini, *La Maddalena lasciva e penitente*, a cura di R. Palmieri, Palomar, Bari 2006, p. 59.

<sup>13</sup> S. CARANDINI, L. MARITI, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra di Giovan Battista Andreini*, Bulzoni, Roma 2003. Gli autori esaminano le varianti di due edizioni, non del tutto omogenee, dell'opera in questione: il manoscritto de *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra* del 1651 dedicato a Leopoldo di Toscana e un secondo manoscritto autografo, *Il convitato di Pietra*, scritto dopo pochi mesi e dedicato a Carlo Pio Carpi di Savoia.

<sup>14</sup> MARITI, *Valore e coscienza*, in *I Capricci...*, pp. 437-438.

<sup>15</sup> *La Maddalena lasciva e penitente*, atto III, scena ottava, v. 3149: «la fenice di Dio oggi acclamata».

<sup>16</sup> Ivi, atto III, scena terza, vv. 2550-2552 e v. 2555.

<sup>17</sup> Ivi, atto II, scena nona, vv. 1959-1961: «In questo Egeo d'inganni / con fortunati auspici / gonfino i lini tuoi gli Euri felici»; atto II, scena sesta, v. 1399: «sprigionar dall'Eolia Eolo co' venti»; atto III, scena settima, v. 2945: «Maddalena già vostra, bora di Cristo».

<sup>18</sup> Ivi, atto I, scena settima, vv. 418-429: «Al saettar del giorno nell'ocaso dell'ombre / fuggite pure o stelle / della quiete mia, empie rubelle / Voi, voi perfide, voi / qual cerasta intra fiori / entro i morbidi miei candidi lini, / fra cortinaggi d'oro il pessimo lavoro / seminaste di lappole e di spini, / onde al sonno vegghiai / e sonnacchiosa al vigilar m'alzai».

<sup>19</sup> Ivi, atto II, scena quinta, vv. 1245-1246: «venga donna beata / a convertir la peccatrice ebrea»; vv. 1324-1326: «Il consigliare è dote / di chi a canizie giunto / perduto ha già di giovinezza il gusto».

<sup>20</sup> Sull'ampia tematica rinvio a A. TAGLIAPIETRA, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Feltrinelli, Milano 1991 e a

B. RIMA, *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema attorno a Tasso e Marino*, Antenore, Padova 1991.

<sup>21</sup> MAROTTI, ROMEI, *La commedia dell'arte...*, p. 510. È interessante notare un curioso paradosso: per Andreini la donna può incarnare la verosimiglianza, ma in realtà le attrici trionfarono soprattutto nelle scene di pazzia e nei frequenti travestimenti da uomo, e cioè in ruoli altamente inverosimili.

<sup>22</sup> *La Maddalena lasciva e penitente*, atto I, scena settima, v. 432: «s'impallidiste a Maddalena il viso».

<sup>23</sup> Ivi, atto I, scena quarta, vv. 266-267: «entro sue labbra ascose / labbra inserte di rose».

<sup>24</sup> Ivi, atto III, scena terza, v. 2725: «di foco il sen, di cenere le gote».

<sup>25</sup> Una Maddalena in lacrime è quella di Charles Le Brun, *La Maddalena pentita* (Paris, Louvre, 1656-1657). Sull'iconografia di Maddalena rinvio al pregevole catalogo di M. MOSCO, *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, Mondadori, Milano 1986.

<sup>26</sup> *La Maddalena lasciva e penitente*, atto III, scena prima, v. 2437.

<sup>27</sup> Ivi, atto III, scena quarta, v. 2755.

<sup>28</sup> Ivi, atto III, scena nona, v. 3501.

<sup>29</sup> Ivi, atto III, scena nona, vv. 3241-3242: «Ahi, ch'io languisco ed a feretri io vado, / salutami Salvator, ahi, cedo, ahi, cado».

<sup>30</sup> Ivi, atto I, scena quarta, v. 251: «Son labirinti quegli aurati crini / dove gli occhi à l'entrar le vie ben sanno: / ma i sentier per uscirne unqua non hanno».

<sup>31</sup> Ivi, atto I, scena seconda, vv. 136-138: «quindi parmi, / che coteste schermitrici, / più che fingon sian felici».

<sup>32</sup> Ivi, atto I, scena quarta, vv. 261-263: «e colà dentro i pargoletti amori / serpentelli invisibili sen' stanno / per ministrar terrore»; atto I, scena terza, vv. 175-177: «Chi non sa che sia malanno / servir prenda meretrici; / serpi in fior ogni or ti danno»; atto I, scena settima, v. 423: «qual cerasta intra fiori»; v. 541: «angue sia d'or / tra vaghi fior d'un volto».

<sup>33</sup> Il rapporto tra Andreini e Fetti è stato studiato da G. COZZI, *Tra un comico-drammaturgo e un pittore del Seicento: Giovan Battista Andreini e Domenico Fetti*, in «Bollettino dell'Istituto di Storia della Società e dello Stato Veneziano», I, (1959), pp. 193-205.

<sup>34</sup> F. BORROMEO, *De pictura sacra*, a cura di C. Castiglioni, Camastro, Sora 1932.

<sup>35</sup> *La Maddalena lasciva e penitente*, atto III, scena nona, v. 3364.

<sup>36</sup> G.B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione*, Osanna, Mantova 1617. Atto V, scena quinta: «Ma che veggio? O, mie figlie / [...] in questi ultimi doni, / ch'eran di bel tesor ispide basi. / Che far deggiam di queste / poverissime vesti / e di cinto nodoso / di grossa e larga fune?».

<sup>37</sup> FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione»...*, pp. 122-123.

## I tre momenti di *Lucrezia*. Respighi e il «nuovo teatro musicale italiano»

Pierfranco Moliterni

Ultima delle composizioni di Ottorino Respighi, che egli lasciò incompiuta sul limitare della morte avvenuta nell'aprile del 1936 ad appena cinquantasette anni tra le mura romane dell'amata dimora 'I Pini', *Lucrezia* resta per molti aspetti un *unicum* nella produzione musicale del maestro bolognese, a tal punto da gettare un'ombra felice sulle ancora inesplorate possibilità espressive all'interno del suo itinerario artistico. Per collocare questo lavoro a cospetto del catalogo respighiano che, alla fin fine, non ci sembra così nutrito come ci aspetteremmo che fosse trattandosi d'uno dei maestri indiscussi della 'Generazione dell'80'<sup>1</sup> – e cioè di quel manipolo di musicisti nati appunto intorno agli anni a ridosso del nuovo secolo –, dobbiamo per prima cosa riferirci al dato storiografico secondo cui Alfredo Casella, Gianfrancesco Malipiero, Ilbrando Pizzetti e Ottorino Respighi si segnarono in quanto 'falange' costituita per il rinnovamento del carne musicale italiano all'interno di un novecentismo non sempre capace di rapportarsi ai processi innovativi della musica europea, proprio durante la sconvolgente e complessa età che si situa agli albori della modernità. Molto, infatti, si è discusso sulla posizione in essere di una generazione intera di musicisti italiani cavandone una verità solo parziale che la dice lunga sulle difficoltà della storiografia musicale a liberarsi da condizionamenti 'vetero ideologici'<sup>2</sup>, partendo dal dato cronologico che finisce con l'appiattare eccessivamente la produzione in musica di questa età su riti spettacolari a uso di un fascismo elevatosi a regime, in una fase storica in cui non poco esso ebbe a condizionare scelte e esiti artistici esemplati anche dallo stesso Respighi, autore de *Pini di Roma*, *Fontane di Roma*, *Trittico botticelliano*, *Feste romane*, *Vetrare romane*. Opere che tutt'ora vivono come rutilante colonna sonora di una età che si rispecchiava in suoni intrisi di richiami imperiali e imperialistici, di sbatter di tacchi e di stivali, di marce a passo romano, di adunate oceaniche e quant'altro di coreografico è lecito immaginare. Pensiamo, nel caso nostro, al

quadro sinfonico che vive secondo la scontata equazione musica fascista=romanità con *I Pini sulla via Appia* (1924), laddove colpi di timpani, cassa, campane e percussioni fanno da tappeto ritmico al crescendo armonico-fonico – ‘clamoroso’ per davvero, ma non meno trascinate – in uso alla pittura sonora di una legione che torna vittoriosa per il meritato trionfo sui colli dell’Urbe.

Dunque, per collocare degnamente una creazione finale come la *Lucrezia* respighiana su libretto del fido Guastalla<sup>3</sup> occorre tracciare una linea di demarcazione tra un prima e un dopo, tra il decennio del secolo nuovo e il ventennio fascista e italiano declinato in musica.

Intorno alla metà degli anni Trenta, la vita musicale italiana mostrava una gran varietà d’intenti e di risultati compositivi, poiché, allora, non vi era quella che oggi chiameremmo una politica culturale vera e propria, se non per l’occasione davvero fuggevole e fortuita nella quale il Duce, durante il non mai abbastanza noto discorso del cinquantenario della SIAE pronunciato a Roma nel 1933 al Teatro Argentina, ebbe a rivolgersi agli scrittori italiani – e quindi indirettamente a tutti gli artisti del Paese – propugnando la concezione di un’arte fascista con cui «tutti gli uomini di cultura italiani devono diventare veramente e profondamente interpreti del nostro tempo»; e, al contempo, si condannavano le espressioni artistiche guidate da «arroganze individualistiche». Sono i mesi in cui, non a caso, Benito Mussolini (tra l’altro, violinista dilettante) aveva evitato di drammatizzare il famoso incidente avvenuto nel maggio del 1931, quando Arturo Toscanini aveva subito un’aggressione da una squadraccia fascista al suo rifiuto di dirigere la canzone *Giovinezza* al Comunale di Bologna nel concerto in memoria di Giuseppe Martucci. Come è noto, il periodo compreso tra il 1929 e il 1936 – gli anni appunto della definitiva consacrazione nazionale e internazionale respighiana – vengono considerati come il periodo del consenso, ovvero del «ritorno all’ordine», in un clima musicale che spinse molti compositori d’opera a ricorrere a soggetti tratti dalla storia romana. Si pensi al *Nerone* di Mascagni (1934), al *Giulio Cesare* (1935) e *Antonio e Cleopatra* (1937) di Malipiero, all’incompiuta *Lucrezia* di Respighi (1935), laddove si finì col sostenere l’idea di un nuovo

Imperium Romanum che sembrò realizzarsi proprio nel '36 – anno dell'improvvisa morte di Respighi – mediante l'annessione *manu militari* dell'Etiopia.<sup>4</sup> Non casualmente, pertanto, questa avventura d'oltre mare si meritò una risposta musicale da parte di alcuni tra i maggiori esponenti di spicco proprio della Generazione dell'80, quali Casella con *Il deserto tentato* e Ildebrando Pizzetti con le musiche per il film *Scipione l'Africano*: quasi un risvolto politico-programmatico-artistico da tener presente per capire la genesi della *Lucrezia* respighiana. Un risvolto insito nella propaganda di un movimento artistico di ampio raggio, in grado di proporsi nell'Europa delle avanguardie storiche grazie ad alti esempi di legittimazione intellettuale che hanno il nome, a tacer d'altri, di Giovanni Gentile e Luigi Pirandello o di alcuni autori come Bontempelli e Soffici che si riconoscevano nella rivista fiorentina «La voce». Fu proprio Bontempelli a favorire certo nazionalismo che spingeva «i musicisti dell'Ottanta verso un linguaggio arcaico, polimodale, tipico della nostra antica tradizione gregoriana»<sup>5</sup>.

In questo preciso ambito risulta esemplare il movimento del secondo tempo del Futurismo musicale affermatosi con Franco Casavola e compagni, ma dopo il 1924, quando il compositore barese, già allievo tra i prediletti di Respighi, ebbe a rilanciare taluni aspetti dell'estetica futurista<sup>6</sup>, Casella in persona, in quanto esponente più in vista e musicista-intellettuale 'governativo', già nel 1918 aveva individuato «in una specie di classicismo» quel movimento che bene intercettava la necessità «di una musica asciutta, nervosa, antiretorica, rapida, priva di sentimentalità [...], pratica, dinamica, costruita colla saldezza di un meccanismo d'acciaio»<sup>7</sup>. Ancora nel 1935, in *Problemi della musica contemporanea italiana* – che è una sorta di bilancio di quegli anni – egli parlava di dinamismo e di audacia della nuova musica italiana: «... ricordino [...] i giovani che – oggi meno che mai – è lecito agli artisti adagiarsi in un facile quieto vivere, e che il *vivere pericolosamente* è necessario in arte come in ogni altra manifestazione dell'attività umana»<sup>8</sup>.

Quasi superfluo poi sottolineare che le affinità tra fascismo e musica moderna trovarono conferma in uno storico progetto, unico per

la temperie culturale del tempo, che vide la fondazione di festival musicali apprezzati persino a livello internazionale. Sin dal 1930, alla Biennale dell'Arte di Venezia era stato affiancato un Festival di Musica Contemporanea in seno all'istituzione del Maggio Musicale Fiorentino (1933). Tale era la nostra risposta a consimili manifestazioni date dai famosi festival di Bayreuth e di Salisburgo<sup>9</sup>. E quelli erano i medesimi anni della nascita e della successiva affermazione della più spinta modernità musicale raggiunta da Arnold Schoenberg, il quale aveva da tempo licenziato il suo *Manuale d'Armonia*, uscito nel 1911, che poneva le basi della Neue Musik; mentre Paul Hindemith con la Nuova Oggettività e Igor Stravinsky, dall'altra parte del mondo, veleggiavano nel neoclassicismo più spinto con opere come *Pulcinella*, *Il bacio della fata*, *Noces*, *Apollon Musagète*, *Mathis der Mahler*. Da noi, invece, l'atonalismo viennese era ritenuto erroneo nello sviluppo musicale del XX secolo e affatto estraneo allo spirito della "razza latina". Così tuonava Alfredo Casella – il più internazionale dei musicisti della Generazione dell'80 – il quale aveva per primo dichiarato guerra alla modernità più sperimentale proclamando «la definitiva liquidazione dell'intermezzo atonale in Italia», collocandosi così tra i 'sacerdoti del consenso' esplicitatisi con il *Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800* che è del 1932, e che venne pubblicato nel medesimo giorno da diversi quotidiani italiani con un considerevole battage pubblicitario.

Anche in questo scritto programmatico si poneva la questione del rapporto con il "romanticismo del secolo scorso". Fra i sottoscrittori vi erano alcuni musicisti particolarmente vicini al Fascismo (Giuseppe Mulé, Alceo Toni, lo stesso Respighi) che guardavano alla "rivoluzione fascista" come a «una rivoluzione in atto che rivela ancora una volta l'immortalità del genio italiano»<sup>10</sup>. Nonostante tutto, un certo tipo di neo-romanticismo restò pur sempre una corrente sotterranea nella musica degli anni Trenta, come ci dimostrano opere consacrate dal tradizionalissimo melodramma in tre atti: vedi *La fiamma* di Respighi del 1933, egli il più importante compositore in servizio fra i sottoscrittori del Manifesto del 1932; ovvero *Nerone* di

Mascagni (1934), il quale dichiarava la fedeltà all'eredità romantica con parole inequivocabili: «del romanticismo non si potrà mai far senza, se si vuole far dell'arte per il popolo»<sup>11</sup>.

Questo è in breve il quadro di riferimento dentro cui è d'obbligo collocare la *Lucrezia* respighiana, opera sperimentale e, pertanto, quanto mai interessante in virtù della collocazione all'interno del dibattito sulla modernità in musica, accesi, come abbiamo visto in sintesi, durante la fase ascensionale del Regime. Opera per altro preceduta di appena due anni da un ben noto lavoro respighiano *La fiamma* che, invece, si muoveva nel risaputo alveo del melodramma a tutto tondo, forte come era di una struttura ad arie, duetti, terzetti, a numeri chiusi e, dunque, con «la espansione vocale in funzione prioritaria, la formula stereotipa degli accompagnamenti per quartine arpeggiate o terzine, i frequenti interventi del coro, i finali d'atto amplificati a dismisura [...] senza contare la mortificante espunzione di quel virtuosismo sinfonico che non solo aveva caratterizzato la vena migliore dell'orchestratore di razza con *Fontane di Roma*, *Pini di Roma*, *Feste romane*, ma anche le pagine più ispirate della sua produzione teatrale (*Belfagor*, *La campana sommersa*, *Belkis regina di Saba*)»<sup>12</sup>.

Ottorino Respighi, compositore, con la “trilogia romana” aveva raggiunto fama internazionale e restava comunque fedele allo spirito del tardoromanticismo e dell'impressionismo tanto resistente era in lui la formazione europea (russa) che aveva avuto come unico discepolo italiano di Rimsky-Korsakov in quel di San Pietroburgo durante i suoi fervidi vent'anni. Pertanto suona veramente ironico l'impegno di un convinto antifascista come Toscanini, il quale si dimostrò sempre un vero fan dei lavori orchestrali di Respighi accomunato in questo a Mussolini, il quale, invece, ebbe a pensare di utilizzare quei suoi poemi sinfonici, ispirati a Roma e alla romanità, in funzione del sogno di un dominio mediterraneo italiota. Per parte sua e a onor della storia, il musicista bolognese partecipò in minima parte alla successiva evoluzione della musica italiana quando nei primi mesi del 1930 già “serpeggiava in sordina l'equazione musica fascista-romanità”. Egli

morirà nel 1936 lasciando inconclusa *Lucrezia*, poi terminata dalla moglie e dal discepolo Ennio Porrino.

E, dunque, dobbiamo chiederci quale idea di romanità possiamo estrarre dall'ordito musicale di questa partitura? Non certo quella *pompier* cara al Duce. In tal senso, ci guida l'acutezza di Fiamma Nicolodi con parole che sembrano chiare e definitive: «... la romanità cui si ispira Respighi nella sua *Lucrezia* è invece sinonimo di compostezza, solennità, grandiosità trattenuta e priva di enfasi e si esprime assecondando quel processo di scarnificazione sonora, di concentrata riduzione dell'organico, di prosciugate trasparenze strumentali – depurate dai groppi magmatici di un sinfonismo troppo spesso oleografico –, già felicemente risolto nel mistero medievale della *Maria Egiziaca*»<sup>13</sup>. E ancora, più avanti: «... è una romanità, dunque, da bassorilievo scultoreo che si astiene dal gonfiare e dall'esibire sfacciati clangori di trombe o enfatiche perorazioni percussive (il passo più trionfalistico è l'inno finale a Roma, non dovuto però alla mano dell'autore). Il mito dell'antico arioso monteverdiano, oratorio, coniugato alla più prossima radice verdiana vale solo come indicazione della curva, non propulsiva né progressista di un'opera, il cui assunto ideologico è racchiuso nei valori etici, edificatori, indicati dalla figura e dall'esempio di questa orgogliosa, casta, volitiva matrona romana, ma non invece in quel grido insurrezionale di condanna della tirannia – “Morte ai tiranni! Uccidere Sesto! Libertà!” – che chiude *Lucrezia* e su cui richiama un po' forzatamente l'attenzione Guastalla nelle sue memorie»<sup>14</sup>.

Fatte salve tali argomentazioni che riguardano la struttura librettistica del lavoro, ci sembra giunto il momento di entrare più nel merito musicale della questione, che è da noi posta nel senso di una collocazione di *Lucrezia* all'interno sia della produzione respighiana, sia del contesto musicale italiano se non proprio europeo. La già notata parsimonia dei mezzi espressivi (leggi orchestra) è tratto assai distintivo di questa opera, specie se paragonata ai precedenti suoi lavori splendidamente 'corrivi' al gigantismo sonoro che si è aggettivato come 'impressionistico' (Debussy-Ravel). Ne fa fede un breve passo delle memorie raccolte e pubblicate dalla moglie Elsa

Respighi che qui riportiamo a testimonianza della coraggiosa, consapevole scelta del musicista quando si accingeva a uno scarto stilistico più che notevole: «... si divertiva a superare se stesso in semplicità, nello spogliare la sua musica di tutto ciò che non fosse essenziale, nel ridurre l'orchestra al minimo, nel mostrare quanto se ne potesse trarre con mezzi minimi: in qualche momento il canto è solo e l'orchestra tace affatto [...] E il Maestro diceva sorridendo: "Diranno l'orchestra di Respighi!". Chè s'era infastidito degli elogi per la sua prodigiosa sapienza e arte strumentale, lodi che erano infine una critica: e ora si compiaceva a sfatar la leggenda»<sup>15</sup>.

Il dato storico-musicologico vuole che tale, e per lui inconsueta, parsimonia di mezzi musicali si sia incontrata con un altro stile. In verità, un tutt'altro stile messo a punto per un'opera dell'importante compositore britannico Benjamin Britten che ha (quasi) il medesimo titolo *The rape of Lucrezia*. Scritta come fu nel 1946, e cioè dieci anni dopo la prima romana respighiana, Britten ebbe sicuramente a studiare l'analogo titolo italiano forse attingendovi la novità di affidare a una voce femminile di mezzo soprano, 'in buca', il ruolo moderno assai di narratrice-deuteragonista; si pensi al modello insuperato dell'*Oedipus Rex* di Igor Stravinskij, che è di appena dieci anni precedente (1927), e che resta un *unicum* dell'eloquio neoclassico col suo speaker in abiti da sera che spiega e commenta l'azione, mentre attori e coro sono chiusi in ieratici costumi, pressoché immobili sulla scena.

*Lucrezia* viene (quasi) terminata nel 1935 e i mesi dedicati da Respighi a comporla coincisero con la fase finale della sua grave malattia; la morte sopravvenuta gli impedì di assistere alla prima assoluta alla Scala, sotto la direzione di Gino Marinuzzi nel febbraio dell'anno seguente. Tutti i maggiori quotidiani spesero molte parole per recensire uno spettacolo che lasciava perplessi a causa di uno stile per niente respighiano; critici accreditati, gregari del regime come Adriano Lualdi, Alceo Toni, Andrea Della Corte, Michele Lessona si tennero abilmente un po' alla larga dalle questioni estetiche, poiché *Lucrezia* era troppo diversa da quanto ci si attendeva da una tal firma<sup>16</sup>. La si riprese a Roma l'anno seguente, sotto la bacchetta di Tullio Serafin, con Maria Caniglia nel ruolo della protagonista e la

Pederzini nella innovativa parte de *La Voce*. Per noi, a distanza di molti anni e di oramai acquisite coscienze storiche, vale molto di più riportare l'unica voce fuori dal coro (Renato Barilli), che la dice lunga sullo spiazzamento causato dal tentativo respighiano di andar oltre la forma-melodramma che in Italia non mostrava di potersi rinnovare sull'onda lunga del tardo-verismo. Ad esempio, Umberto Giordano, ultimo corifeo di quella fortunata stagione, era assente dalle scene musicali fin dal 1929 e lo sarà per quasi tutto il resto della sua ultima parabola artistica. Ecco dunque uno stralcio della recensione di Barilli che non esita a spingersi in crude valutazioni nei confronti della musica italiana di questa età: «[...] Questa Lucrezia ultima è un vero deposito di oggetti ritrovati. La testa di Johannan e il piatto d'argento della *Salomé* di Strauss, il salice dell'*Otello* di Verdi, il corno portafortuna di *Sigfrido*, i vecchi stivaloni del *Don Giovanni* di Strauss, la barba nera di *Boris Godunov* e cento altre cosette più o meno utili le ritrovi senza cercarle in questo lavoro imbottito, melenso, smodato e gravido di retorica. L'opera postuma, tutta cerotti e rappazzature che scoppiano, è falsa, falsa senza riguardi e senza paura. Povero Respighi! La sua mancanza di personalità era arrivata a tal punto che tutti gli altri musicisti passati e presenti erano venuti a pigiarsi dentro di lui sotto la sua pelle, costringendolo addirittura a sloggiare. Qui è tutta la spiegazione. La sua mente era diventata un sacco spropositatamente pieno di rimasugli, detriti, ciarpame: tutta roba altrui, di suo più niente. Con tutto questo egli credeva ancora di fare la sua musica e il suo teatro. Basta, non c'è che da rassegnarsi definitivamente [...]».<sup>17</sup>

Un'analisi della partitura di *Lucrezia* mostra, in effetti, tutta l'ambiguità della scelta difficile e impopolare (moderna?) adottata dall'autore, il quale era stato, ai suoi esordi, uno studioso di Monteverdi sin da quando, nel 1908, aveva messo mano al *Lamento di Arianna* secondo la poetica dei 'restauri in stile moderno', che non poco egli ebbe a condividere con i correligionari della Generazione dell'80. Monteverdi ma anche Antonio Vivaldi, Tommaso Albinoni, Benedetto Marcello, Arcangelo Corelli, autori del Settecento strumentale italiano che erano stati cassati dalla storia musicale

italiana, investita dal ciclone dell'opera in musica sette-ottocentesca. Questa fase che definiamo sperimentale era in realtà già iniziata, come detto, grazie a *Maria Egiziaca* (1932), definita 'Mistero' o meglio, 'Trittico per concerto', laddove s'era cercato un nuovo equilibrio tra vocazione strumentale ed esigenze del teatro musicale alla scoperta di una personale via innovativa del linguaggio melodrammatico. In questo lavoro Respighi già aveva sperimentato la scarna essenzialità dell'azione messa in scena grazie a un ridotto organico orchestrale, poiché, a suo dire, si poteva e doveva tornare alla purezza del carne monteverdiano attraversando la modernità. In tale prospettiva alternativa, l'Italia musicale del tempo, rappresentata proprio da lui e da Casella (più che da Pizzetti), si giocava una buona fetta di credibilità internazionale appunto nel segno del gusto e della cultura di respiro europeo.

Il fedele Guastalla (giornalista-umanista della bell'acqua, lo abbiamo definito, prestato da amicizia fraterna al difficile ruolo di librettista) aveva proposto uno spunto narrativo tratto dal primo libro delle *Storie* di Tito Livio; egli aveva in pochi mesi approntato il libretto articolandolo in *Un Atto in Tre Momenti* (seguendo quindi il modello sperimentato nella *Egiziaca*), che il compositore avrebbe poi collegato tra loro nella continuità del discorso musicale. A leggere tra le righe, forse una buona dose di dannunzianesimo si può scovare in versi del tipo "*Domani! O notte ansiosa, ore del giorno, volate! O desiderio, sferza i cavalli del sole! Splendi, marmorea fronte; abbagliami, seno di luce; armati, invitta donna, per la gioiosa guerra*"; e, tuttavia, l'armonizzazione insieme alla patina antichista squisitamente respighiana, *old fashioned*, assicurava un esito felice anche se molto in avanti rispetto al consumo musicale del tempo. A distanza di anni, *Lucrezia* mostra ancora intatto il suo fascino un po' eburneo proprio perché, paradossalmente, con la sua scrittura strumentale tersa, capace di rinunciare a ogni barlume di sinfonismo (cosa del resto impossibile da ottenere visto l'organico cameristico) sembra gettare l'occhio più ai francesi che ai tedeschi, a Ravel e Fauré più che a Strauss e Pfitzner.

Il *Primo Momento* – *All’assedio di Ardea* si apre su di un accampamento di romani con echi di ritmi e di corni guerreschi: “*una tenda di color ferrugigno nell’anno 244 di Roma*”: – didascalia – in cui Collatino, Tito, Tarquinio, Arunte, Bruto brindano alla fine della battaglia anelando il ritorno a Roma e alle proprie donne in attesa; come è costume della soldataglia essi si interrogano sulla fedeltà delle rispettive matrone Ersilia, Tanaquilla e Lucrezia “*la più casta sposa... che sta in villa a Collazia... lontana dai rischi*”. E non par vero che i nobili soldati romani scommettano sulle loro reciproche fedeltà col provarle personalmente, magari “*giungendo inattesi*”. Tutti, dunque, partono per la scorribanda amorosa con alla testa il focoso Tarquinio (baritono) che intende attentare alla fedeltà della sposa di Lucio Collatino. Segue il primo intervento de La Voce “*... vanno quindi a Collazia, dove Lucrezia a tarda veglia si sta / con le ancelle in casa a filare la lana... Poiché una brama funesta nel cuor di Tarquinio s’accende*”.

Il *Secondo Momento* risuona su di un delicato, cullante andamento ritmico in 6/4 che muove il bel motivo conduttore affidato ai legni (*Vivace scherzoso*); “è sera d’estate; un candelabro è acceso. In cerchio, Lucrezia e le sue quattro ancelle filano lana”. Lucrezia anela anch’ella, teneramente, il ritorno dell’amato sposo che sta in guerra. Ma la dolce atmosfera del focolare domestico si incupisce sempre di più con presagi di morte all’arrivo, improvviso e inspiegabile, di Sesto Tarquinio, il quale chiede ospitalità per la notte (*strana visita* – dice l’eroina). La padrona si avvia verso il riposo (‘prepara la mia camera... in un dolce pensiero d’amore’), mentre La Voce commenta il suo agitato stato d’animo. La sceneggiatura, in questo punto, diventa palesemente cinematografica, descrive la sortita di Tarquinio il quale nel cuore della notte “*striscia con passo felino dal peristilio nell’atrio...esita... forse torna... ahi, che varca la soglia! ... Ecco: nel letto bianca una forma, un calmo respiro... Brancola una rapace mano sul petto, e preme...*”. Inutili le resistenze di Lucrezia che lo supplica in ogni modo: “*Sesto ti prego... ecco, vedi, ti supplico... uccidimi dunque, ma non l’infamia... Ti prego... dov’è la mia grande fierezza? Son tanto stanca... una donna anch’io... una povera*

*donna... Ah! Ah! Ribrezzo!*”. Ritorna il tema ‘guerresco’ dei corni che infine suggella l’atto crudele e fedifrago, qui mosso da un progressivo diminuendo (sin troppo facile sarebbe l’accostamento con un’altra e ben più celebre scena di tentativo di stupro: Scarpia-Tosca).

A violenza avvenuta si apre infine il *Terzo Momento* (Lento misterioso: 3/2 in do diesis minore) che La Voce drammaticamente descrive nelle *belle membra di lei devastate dai baci*. Lucrezia manda un messaggero a Roma, al padre, a Collatino. La dolorosa, eppure nobile cantilena sopranile, ne svela la vergogna mentre chiede lavacri purificatori (*Dammi la candida stola: voi, datemi l’acqua alle mani*) per poi raccontare allo sposo quanto è appena accaduto (*L’orma di un uomo straniero è nel tuo letto... nel nostro...*); Lucrezia chiede giusta vendetta e la subitanea morte del fedifrago “*che ha fatto scempio di me... Non son più quella di ieri, quella che venne a te un giorno fra i canti nuziali*”. Ma ella si rende conto che solamente la propria morte potrà cancellare l’onta subìta: il gesto purificatore si compie improvvisamente per sua mano e la nobile romana si uccide davanti a tutti: “No, Lucio, no! Così solo potrai amarmi per sempre: morta, io son pura, oh, morta io son tutta tua!” Sarà alla fine Bruto e non il debole suo sposo Collatino ad accoglierne il sacrificio e a cacciare per sempre la famiglia dei Tarquini da Roma: “*Lucio Tarquinio Superbo e la scellerata sua razza perseguirò con il ferro, col fuoco, con ogni mia forza, né patirò che un Tarquinio o altri in Roma più regni!*”. Così dice la storia e così musicalmente dicono le note di Respighi.<sup>18</sup>

#### Note

<sup>1</sup> È di recentissima uscita l’ultimo contributo storico-critico alla figura e all’opera di Ottorino Respighi di cui abbiamo soltanto notizia; si confronti dunque a suo tempo D. GAMBARO, *Ottorino Respighi. Un’idea di modernità del Novecento*, Zecchini, Varese 2011, pp. X-246.

<sup>2</sup> Lo afferma, e senza tanti giri di parole, G. LANZA TOMASI, in *Interventi* che si può leggere in F. NICOLODI (a cura di), *La generazione dell’80 - Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Olschki, Firenze 1981.

<sup>3</sup> Claudio Guastalla, romano di nascita (1880-1946), fu un intellettuale molto vicino a Respighi; si era laureato in Lettere all'Università di Roma per poi diventare redattore-capo della rivista «Minerva» e collaboratore del «Popolo». In odore di anarchia, fu volontario nella Grande Guerra. In possesso di una cultura classica notevole, affiancò l'amico musicista in opere di sapore classico sino a collaborare con la vedova Respighi alla stesura delle sue memorie.

<sup>4</sup> Ne discute ampiamente da par suo L. CANFORA, *Ideologie del classicismo*, Einaudi, Torino 1980, pp. 76 e segg. (in specie nel capitolo *La cultura classica del fascismo*).

<sup>5</sup> Lo sostiene S. Martinotti nel suo *Respighi tra modernità ed arcaismo*, in G. ROSTIROLLA (a cura di), *Ottorino Respighi*, Eri, Torino 1985.

<sup>6</sup> Per il compositore Franco Casavola, si rinvia al mio *Franco Casavola. Il futurismo e lo spettacolo della musica*, Adda, Bari 2000.

<sup>7</sup> Cfr. *La Rassegna musicale. Antologia* a cura di Luigi Pestalozza, Milano 1966, Introduzione, p. LXI.

<sup>8</sup> A. CASELLA, *Problemi della musica contemporanea italiana*, in «La Rassegna Musicale», 8, 1935, p. 173.

<sup>9</sup> M. MILA, *Il Maggio Musicale Fiorentino I/III*, in «La Rassegna Musicale», 6, 1933, pp. 152-163.

<sup>10</sup> Cit. in F. NICOLodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto, Firenze 1984, p. 143.

<sup>11</sup> Ivi, p. 58.

<sup>12</sup> F. NICOLodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Discanto, Firenze 1984, p. 152.

<sup>13</sup> Ivi, p. 157.

<sup>14</sup> Ivi, infra.

<sup>15</sup> E. RESPIGHI, *Ottorino Respighi. Dati biografici ordinati*, Ricordi, Milano 1953, p. 320; per una ricostruzione biografica è utile consultare della stessa E. RESPIGHI, *Cinquant'anni di vita nella musica*, Rebellato, Padova 1975, ovvero il più recente saggio di L. BRAGAGLIA, E. RESPIGHI, *Il teatro di Respighi. Opere, balli e balletti*, Bulzoni, Roma 1978; e infine la notevole raccolta di articoli curata da G. ROSTIROLLA, *Ottorino Respighi*, Eri, Torino 1985, che prima del libro suscitato di Daniele Gambero in uscita, resta il più accreditato contributo scientifico dedicato al compositore.

<sup>16</sup> Un accreditato testimone del tempo, il critico Domenico de' Paoli, così scriveva: «tra i musicisti della sua generazione Respighi fu certamente l'unico che non si tormentò con problemi estetici: dotato di una abilità artigianale sorprendente [...] si curò solamente di comporre musica che,

strutturalmente e grammaticalmente, fosse del suo tempo e potesse essere gradita all'ascoltatore». Riportato in G. ROSTIROLLA (a cura di), cit., p. 222.

<sup>17</sup> Ivi, p. 309.

<sup>18</sup> Riferisce a tale proposito Elsa Respighi: «Negli ultimi mesi della stagione lirica avevamo avuto delle novità interessanti all'Opera di Roma: *L'amore delle tre melarance* di Prokofev e *Peter Grimes* di Britten. Il mio incontro con Britten fu molto cordiale e una sua frase mi dette grande gioia». Egli mi disse: «Respighi è stato, si può dire, uno dei miei maestri e mi dispiace molto di non averlo potuto conoscere. Ma ho studiato a fondo tutte le sue partiture ricavandone molti insegnamenti» cit. in E. RESPIGHI, *Cinquant'anni di vita nella musica*, p. 260.

## Ifigenia nella drammaturgia sei-settecentesca

Rosanna Marzano

I miti greci, fonte inesauribile di ispirazione letteraria, appaiono strettamente correlati ai riti sacrificali. Essi parlano della reciproca sostituibilità di uomo e animale: l'animale muore in luogo di un essere umano, ammettendo talvolta il terribile rovesciamento delle consuetudini, l'uccisione di un essere umano invece di un animale. Nei tragici la situazione del sacrificio, il *thyein*, è spesso sullo sfondo, quando non al centro dell'azione drammatica. Esemplici in tal senso i sacrifici umani trattati da Euripide come motivi secondari in svariati intrecci: *Eraclidi*, *Ecuba*, *Fenicie*, nonché i perduti *Eretteo* e *Frisso*, cui si aggiungono tragedie nelle quali l'offerta della vita costituisce il nucleo sacro dell'azione: *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia in Tauride*, *Baccanti*.

Spazio autonomo rivendicano sulla scena i sacrifici delle vergini – specie se di nobile stirpe –, prevalentemente volti a propiziare l'inizio di una guerra: Macaria, figlia di Eracle, offre spontaneamente la vita per favorire la vittoria dei fratelli contro le persecuzioni del re Euristeo; Polissena si vota alla morte per consentire il ritorno in patria della flotta achea, arenata sul litorale del Chersoneso taurico, in attesa di venti favorevoli dopo la conquista di Troia; Ctonia, figlia di Eretteo, è sacrificata nella mitica guerra del primo re d'Atene contro Eleusi. Straordinarie declinazioni di eroismo al femminile, le loro vicende assurgono a vessillo di amor patrio a fondare e giustificare l'imminente spargimento di sangue come spedizione vendicativa, come punizione della morte della fanciulla.<sup>1</sup>

Interamente incentrata sul sacrificio è la nota vicenda di Ifigenia, vittima prescelta dall'oracolo di Diana per propiziare la partenza della flotta greca, bloccata sulla costa beotica dell'Euripo, e garantire così la conquista di Ilio. Il sacrificio della vergine argiva affonda le radici nella sequela di atti criminosi iscritti *ab origine* nella saga degli Atridi, se si pensa all'atroce banchetto imbandito da Atreo a Tieste, il quale, contaminato in seguito al pasto delle carni dei propri figli, deve abbandonare Micene e cedere lo scettro del dominio al fratello. Un

sacrificio indicibile, denso di *pathos* arcaico, è dunque all'origine della conquista del potere; potere che lo stesso Agamennone, figlio di Atreo, non sdegnava di affermare immolando la propria prole. Ecco allora che una profonda conoscenza dell'animo umano consente a Euripide di far emergere le debolezze e le inconfessabili passioni del condottiero, che nell'*Ifigenia in Aulide* appare in preda a una condizione di *aporia*: accecato dalla brama di gloria e potere, vessato dalla smoderata ambizione di Ulisse e dell'esercito, nei confronti dei quali avverte la vergogna, l'*aidós*, per l'inadeguatezza del proprio ruolo di condottiero, egli acconsente al sacrificio della figlia. Sulla scia di Eschilo, che aveva ben rappresentato nel primo dramma della trilogia dell'*Oresteia* Agamennone vittima di un'ambizione divoratrice, Euripide propone l'immagine del sovrano «uscito di mente, traviato da cupo accecamento» (vv. 136-137),<sup>2</sup> però consapevole della propria meschinità («L'ambizione è dolce, / ma quando si avvicina / non dà che inquietudine», vv. 22-23)<sup>3</sup> e, pertanto, dimidiato fra sentimenti di paterno affetto e peso del ruolo di condottiero dell'armata greca («Mai avrei osato uccidere mia figlia. Senonché mio fratello, adducendo ogni sorta di ragioni, mi persuase a osare l'inaudito», vv. 96-98)<sup>4</sup>. A gettare una luce fosca sulla risoluzione di Agamennone contribuiscono poi le parole di Menelao, che lo definisce «divorato dall'ambizione» (v. 527)<sup>5</sup>: l'intuizione eschilea di un sovrano corresponsabile del crimine cui si riteneva indotto dal giogo di *anàanke*,<sup>6</sup> è qui pienamente sviluppata per acquisire sempre più forza nelle affermazioni denigratorie di Clitennestra, delusa e rancorosa nell'apprendere la subdola macchinazione ordita dal marito a danno della casa (vv. 1199-1200)<sup>7</sup>.

È con il terzo episodio e in particolare con l'ingresso in scena di Achille che l'azione precipita verso l'infausto epilogo. Dall'incontro tra Clitennestra e il Pelide scaturisce il primo dialogo in cui si modula il motivo dell'*aidós*, la vergogna, che la regina attribuisce al futuro genero giustificandola quale caratteristica dell'uomo al cospetto dei nuovi parenti (vv. 839-840), e che ben presto sarà invece rimodulata nella vergogna provata dalla medesima alla rivelazione dell'inganno tesole da Agamennone: «Dunque sono vittima di un inganno atroce?

Immaginavo nozze inesistenti, a quanto pare. Ah, che vergogna!» (vv. 847-848)<sup>8</sup>. La problematica dell'*aidós* si estende per tutto l'atto conclusivo, allorché Ifigenia, appreso l'inganno del matrimonio, si copre il volto per evitare lo sguardo paterno e celare il pianto (vv. 1122-1123)<sup>9</sup>. Accanto a tale motivo è significativo quello dell'antitesi *onoma/soma*, col ricorso alla considerazione che Achille è stato già chiamato sposo della ragazza (v. 908) e che è stato proprio il suo *nome* a trarre la regina in inganno. In virtù dell'applicazione di tali valori, Achille acconsente a proteggere la fanciulla adoperando le medesime argomentazioni di Clitennestra (vv. 936, 938 e 947).

Struggenti le argomentazioni impugnate dalla regina per far desistere Agamennone dal fiero proposito: nel suo discorso si adombrano cupamente le motivazioni che la spingeranno all'assassinio del consorte e di cui è testimone la ricca tradizione epica, nonché l'archetipo eschileo dell'*Agamennone*.<sup>10</sup>

Anche Ifigenia si prostra ai piedi del padre invocando pietà:

Ecco, protendo il mio corpo alle tue ginocchia come un supplice ramo: è il corpo che lei partorì a te! Non mi uccidere prima del tempo [...]. Per prima ti chiamai padre e me per prima tu chiamasti figlia; per prima, accoccolandomi sulle tue ginocchia, a te io diedi e da te ricevetti tenere carezze. [...] Guardami, dammi un bacio perché dopo la morte mi resti almeno questo segno di te, se non ti lascerai convincere dalle mie parole. [...] Risparmia la mia vita, abbi pietà! (vv. 1216-1246)<sup>11</sup>

Ella ricorre a tutte le risorse, verbali e non verbali, a sua disposizione, rievocando l'infanzia felice, i gesti d'affetto del padre e le preoccupazioni per il suo futuro. Eppure, nonostante la reciprocità del vincolo affettivo tra padre e figlia, il richiamo all'*aidós* paterna riesce del tutto vano, poiché l'unica vergogna avvertita da Agamennone è quella nei confronti dell'esercito: «È necessario che l'Ellade sia libera per quanto sta in te, o figlia, e per quanto sta in me» (vv. 1273-1274)<sup>12</sup>.

Difronte all'insostenibilità della situazione Agamennone si ritira; segue il grande lamento lirico di Ifigenia (vv. 1279-1335), cui subentra repentina la decisione di lasciarsi immolare ad Artemide:

Ascolta madre mia quello che riflettendo mi è avvenuto di pensare. Ho deciso di morire e desidero andare incontro nobilmente a questa fine allontanando da me ogni ombra di viltà. [...] Ora tutta l'Ellade immensa volge gli occhi a me e da me dipende la partenza della flotta e la rovina dei Frigi e che mai più i barbari possano rapire dall'Ellade felice le donne a venire, una volta che abbiano pagato caro l'oltraggio di Elena, che fu rapita da Paride. Tutto ciò io salverò con la mia morte, e sarà benedetta la mia gloria di liberatrice dell'Ellade. Ecco perché non devo essere troppo attaccata alla vita. Tu mi hai partorito per il bene di tutti gli Elleni, non di me soltanto. [...] E se Artemide vuole prendersi il mio corpo, io che sono mortale resisterò a una dea? No, non è possibile. Io offro il mio corpo all'Ellade. Sacrificatelo! Espugnat Troia! Questo sacrificio è un ricordo di me che vivrà nel tempo: ecco i miei figli, le mie nozze, la mia fama (vv. 1374-1399).<sup>13</sup>

Vedendo appressarsi il momento fatale, Ifigenia piange la coincidenza fra morte per sé e gloria per gli Elleni, motivo questo ricorrente nella lunga *rhēsis* in cui la fanciulla fonderà la propria fama (*onoma*) sull'offerta del proprio corpo (*soma*) all'Ellade. È proprio l'*aidós* per le fallite nozze a supportare la decisione dell'autosacrificio, mentre il medesimo sentimento di vergogna pervade anche Achille di fronte al coinvolgimento del proprio *onoma*. Dunque, il connubio tra le problematiche dell'*aidós* e il binomio *onomalsoma* si snoda senza soluzione di continuità per tutto il dramma, costituendo quel complesso di motivi-guida che si avrà modo di individuare anche negli epigoni drammatici di età moderna.

Il brusco cambiamento di carattere della figlia di Agamennone, che da supplice si muta in fiera liberatrice dell'Ellade, aveva attirato le critiche di Aristotele (*Poetica*, 1454 a, 1-3) che ne rilevava l'*anomalìa*. Si tratterebbe del recupero, da parte di Euripide, di una tipologia antica di personaggio costruita sull'accostamento di effusione lirica e riflessione intellettuale, il cui modello è rintracciabile nella Polissena dell'*Ecuba*, laddove la giovane figlia di Priamo, alla notizia di dover essere sacrificata sulla tomba di Achille, prima si abbandona a un intenso lamento lirico (vv. 197-210) e poco dopo, nella lunga *rhēsis* in trimetri giambici, decide di morire per non soccombere a un destino di schiavitù e disonore (vv. 342-378). La

volontaria scelta di Ifigenia si definisce, invece, diversamente da situazioni analoghe sviluppatesi in seno al teatro euripideo: mentre, infatti, la principessa troiana, destinata a un futuro di umiliante schiavitù, si avvia al sacrificio denunciando la ferocia della supposta superiorità greca, a Ifigenia si fa intravedere un futuro di gloria e la si convince di essere la liberatrice dell'Ellade. Osserva a tal proposito Franco Ferrari: «l'*aidós* fa da supporto alla motivazione dell'autosacrificio, che non è più l'*eleutheria*/libertà di Polissena, ma l'aspirazione a un *kleos*/fama che ripropone la tematica dell'*onoma*, nuovamente esibendola come ricongiunzione del binomio *onoma/soma*, scisso dall'inganno di Agamennone: il *kleos* della ragazza si fonderà precisamente sull'offerta del proprio *corpo* all'Ellade»<sup>14</sup>. Ciò non toglie che il gesto estremo di Ifigenia possa configurarsi, stando alle parole di Achille, quale *aphrosune*, «folle esaltazione» (v. 1430),<sup>15</sup> ammettendo una collimazione parziale col giudizio di *anomalìa* mosso da Aristotele. Un'esaltazione irrazionale vieppiù avallata dalle recise affermazioni con cui la principessa argiva si rivolge alla madre per convincerla di essere «la benefattrice dell'Ellade» (v. 1446): «Io vengo a portare vittoria e salvezza agli Elleni» (vv. 1472-1473)<sup>16</sup>.

Una consolidata tradizione letteraria voleva invece Ifigenia sacrificata suo malgrado: nella parodo dell'*Agamennone* eschileo, il coro evocava il sacrificio della fanciulla in Aulide, ponendo l'attenzione sull'empietà del gesto che la conduceva all'altare imbavagliata perché non scagliasse l'anatema contro la stirpe (vv. 228-247); anzi, la ribellione della vittima emergeva chiaramente anche dal racconto dell'*Ifigenia in Tauride* euripidea (vv. 361-371). In questi passi – e in altri dell'*Elettra* di Sofocle (vv. 566 sgg.) nonché dell'*Ifigenia in Tauride* (vv. 18-21) – si faceva riferimento alla *hybris* o a una promessa di Agamennone di sacrificare alla dea il più bel frutto dell'anno; precedenti cui necessariamente segue la richiesta di sacrificio espiatorio. L'assoluta novità della rielaborazione del tema mitico nell'*Ifigenia in Aulide* s'inscriverebbe, allora, nelle situazioni di sacrificio spontaneo su cui si imperniano altri drammi di Euripide –

i già citati *Eraclidi, Ecuba, Fenicie* –, che ha così allineato Ifigenia ad altri personaggi del suo teatro, quali Macaria, Polissena o Meneceo.

Gli elementi essenziali enucleabili dal racconto (la designazione della vittima, una vergine figlia del re disposto a offrirla in nome dell'interesse collettivo; la vittima che si offre spontaneamente; l'opposizione del promesso sposo alla morte) evocano una sorta di sacrificio propiziatorio, su cui gli studi antropologici si sono soffermati con grande interesse, arrivando a dimostrare l'enorme diffusione nel mondo classico di sacrifici, spesso volontari, di uomini o animali. L'atto sacrificale era considerato il naturale presupposto di ogni azione che implicasse un mutamento (carestia, inizio di una guerra...), sicché l'immolazione spontanea da parte della vittima era un necessario riconoscimento dell'ordine che si intendeva rifondare con l'atto cruento: valga su tutti l'esempio di Aristodemo che offre spontaneamente la figlia durante la guerra messenica (Pausania, *Guida della Grecia*, IV, 9, 4-6)<sup>17</sup>. Il rito sacrificale tocca in questo modo le fondamenta dell'esistenza umana: il conflitto tra uomo, società e potere e tra uomo e divinità, l'opposizione padri/figli entro le turpi logiche della ragion di Stato – che obbligano i padri anche al sacrificio dei propri figli –, si attestano quali temi fondamentali del genere tragico; tant'è vero che, nell'ambito delle letterature drammatiche europee, la tematica dell'uccisione rituale si snoda attraverso i secoli, vantando esiti fortunati in rifacimenti e volgarizzamenti ricalcati sul modello della nota *fabula* di *Ifigenia in Aulide*, più ricca di personaggi e contrasti e più aperta alla tematica amorosa (elemento, quest'ultimo, indispensabile nel melodramma).

Già nella seconda metà del Cinquecento il poligrafo veneziano Ludovico Dolce componeva e dava più volte alle stampe la sua *Ifigenia* (1551), volgarizzamento dall'originale euripideo, tragedia in cinque atti secondo il modello giraldiano. E se questa *Ifigenia* pare condotta con scarsa disinvoltura rispetto al modello, non altrettanto può dirsi di una delle tragedie più audaci del Barocco italiano – ispirata al già citato episodio narrato da Pausania –, l'*Aristodemo* del padovano Carlo de' Dottori (1657), in cui collidono tragicamente i caratteri di Merope/vittima sublimata dai nobili ideali della

sottomissione al padre e dell'amor patrio, e Aristodemo/carnefice che nobilita il proprio agire politico nell'etica mondana dell'onore. La tragedia, in cinque atti con coro, offre una patetica rappresentazione delle devastanti conseguenze cui conduce un'ambizione smodata o un cieco interesse personale, nelle dinamiche del potere come nella sfera privata degli affetti familiari. Alla pienezza e all'originalità strutturale dei caratteri dei protagonisti si unisce ora una riflessione più articolata sul mito, trovando illustri modelli nei classici: Euripide nell'*Ifigenia*, Sofocle nei cori, Seneca per i momenti atroci della tragedia, come afferma lo stesso autore.<sup>18</sup>

Lo svolgimento è lineare, tutto proiettato verso la catastrofe finale: a Itome, capitale della Messenia, l'oracolo delfico decreta il sacrificio di una vergine di stirpe regale in espiazione di una colpa che grava sulla patria. Si procede al sorteggio tra Merope, figlia di Aristodemo, e Arena, figlia di Licisco. È estratta Arena. Merope pare ormai salva e destinata al matrimonio col valoroso Policare, quando viene annunciata la fuga della prima. Aristodemo, che non conosce se non il dovere verso la patria e la sua inconfessata ambizione politica, non esita a proporre il sacrificio della figlia, incurante anche del dolore della moglie Amfia, cui obietta: «Amo, qual deve uom forte, / più che la figlia mia la patria e 'l nome»<sup>19</sup>. Policare, innamorato della fanciulla, in accordo con la Nutrice, architetta una congiura per strapparla alla morte, rivelando ad Aristodemo che la fanciulla non sia vergine e, dunque, non adatta ad adempiere quanto richiesto dall'oracolo. Aristodemo, ferito nell'onore, simula di accettare l'unione ma in realtà trama vendetta; nell'ultimo atto si apprende che egli, accecato dal suo "furore vendicator", ha ucciso con le sue stesse mani la figlia e ne ha sondato le viscere fino a scoprirne la verginità. Nel frattempo si è consumata anche la morte di Arena, rivelatasi figlia di una precedente relazione tra Aristodemo e la sacerdotessa Erasitea. Aristodemo, reo del sacrilegio compiuto e indirettamente colpevole anche della morte di Arena, si abbandona sulla stessa spada con la quale aveva trafitto Merope, divenendo nella catarsi il vendicatore di se stesso.

In questa operazione di riscrittura il Dottori fonde e assimila, nella lingua e nello stile, i classici greci, ma uno dei tratti peculiari del suo trapunto poetico consiste nella maestria con cui egli tratteggia il tenero sentimento amoroso che lega Merope e Policare nelle grandi scene in cui il giovane si mostra risoluto a morire con lei o per lei, mentre la vergine Messenia lo esorta a proseguire nel cammino della vita:

POLICARE

Prima quel colpo  
scenderà sul mio capo, e pria di mano  
trarrolla al sacerdote;  
violerò la pompa;  
smorzerò con l'altrui, col sangue mio  
l'indegno foco: abatterò gli altari;  
sacrilego, profano, disperato,  
contro gli uomini e i Dei, contro me stesso.<sup>20</sup>  
[...]

MEROPE

Policare, vicino  
è 'l fin della mia vita. Il colpo attende,  
che libera la patria: e mi preparo  
a non temer sì gloriosa morte.  
Io vado, e nulla meco  
porterò di più nobile e più degno  
della mia fé. Tu le memorie mie  
pietoso accogli, e vivi.  
Un cener poco, un molto amor ti lascio,  
prendine cura. Unico e dolce erede  
de' miei candidi affetti,  
rendi l'ossa al sepolcro e serba il nome.  
Duolmi di te; ma di morir mi piace  
per te, che sei compreso  
nella Messenia liberata gente.  
Così 'l mio sangue pur ti plachi il Cielo,  
ti concili fortuna. Io fra le opache  
ombre d'Eliso andrò narrando i casi;  
e della storia mia non poca parte  
Policare sarà [...].<sup>21</sup>

Versi vibranti, in cui il carattere di Merope – votata all’acquisto della fama eterna che le sarà garantita dalla morte liberatrice della Messenia – è tratteggiato con verosimiglianza psicologica: è personaggio tragico, partecipe dei palpiti che animano l’Ifigenia euripidea, pur scostandosi profondamente da essa che è, secondo Benedetto Croce, «pensata e sentita assai meno profondamente»<sup>22</sup>. La scena piacque molto a Jean Racine, che conosceva bene le tragedie italiane e non a caso imitò il Dottori in qualche luogo della sua *Iphigénie*, come a breve si avrà occasione di osservare. E se l’attrito fra valori spirituali e ragion di Stato porta Aristodemo a «prendere atto della sconfitta che il suo furor tirannico ha inflitto alla sua intima umanità»<sup>23</sup>, non mancavano certo sulle scene italiane del periodo altre leggi implacabili della politica: basti pensare al torelliano Polinestore che, accecato dall’«empia sua voragine», confonde «i tesori, i figli e ’l regno»<sup>24</sup> e immola inconsapevolmente il figlio Deifilo, stimato Polidoro; o ancora al Solimano del Bonarelli, «scelerato omicida» del figlio Mustafà.<sup>25</sup>

Malgrado la modesta diffusione europea, la leggenda del sacrificio di Ifigenia non veste che scarso rilievo nel panorama letterario al principio del XVII secolo. A parte qualche traduzione in versi da Lucrezio<sup>26</sup> e una *pièce* intitolata *Métamorphoses d’Ovide mises en rondeaux* di Isaac de Benserade (1694), la poesia ignora Ifigenia. Il trionfo del classicismo francese modifica in parte questa situazione: solo nel 1640 infatti – a seguito delle traduzioni dell’*Ifigenia in Aulide* euripidea di Thomas Sebillet e Jacques Amyot (1549 circa) –<sup>27</sup> l’ellenista Gilbert Gaumin, consigliere di Stato e autore di un numero considerevole di opere in latino, fa rappresentare un’*Iphigénie*. Seguono una dozzina di tragedie dedicate al ciclo troiano, tra cui l’*Iphigénie* di Michel Le Clerc (1675), l’*Électre* e la *Troade* di Nicolas Pradon (1677-1679), nonché l’*Agamemnon* e l’*Oreste* di Claude Boyer (1680-1681). Ma il crescente interesse per il mito di *Ifigenia in Aulide* si avverte all’altezza dell’*Iphigénie* di Jean de Rotrou, edita nel 1642, antesignana della più celebre *Iphigénie* di Jean Racine (1674).

In tali operazioni di riscrittura del mito i drammaturghi moderni conferiscono una coloritura originale al tradizionale conflitto tra ragioni del cuore e coercizioni della ragion di Stato: con maggior tensione essi sottolineano il valore del sacrificio del sangue reale, si concentrano nella critica del sentimento di ambizione e smorzano le dinamiche legate all'orgoglio patriottico per mettere in luce la crisi del potere. Il sentimento di gloria in Rotrou, le passioni che ruotano attorno al potere in Racine: questi i cardini di poetiche che – raffigurando un assolutismo imbevuto di passioni – smascherano le debolezze del potere reale dibattuto tra politica e leggi sanguinarie, per poi portarlo in trionfo e sancirne l'eclatante forza. Come spesso accade in Pierre Corneille, il sovrano s'imbatte nella necessità di sostenere un grande interesse di Stato: la crisi del potere non si prospetta, tuttavia, quale frattura di ordine squisitamente giuridico, ma risiede, piuttosto, nelle crepe dell'animo del sovrano, incapace di sopportare il carico del proprio ruolo e di agire conseguentemente. Così, al tenore nostalgico dell'Agamennone euripideo che compiangere la sorte dei grandi, subentra in Rotrou e Racine l'immagine di un sovrano dolorosamente carico delle proprie responsabilità, oscillante attraverso un'ampia gamma di stati d'animo.<sup>28</sup>

A sottolineare la novità e gli esiti di inaudita tragicità nel trattamento riservato alla materia del ciclo troiano da parte dei drammaturghi di oltralpe, risuonano le parole di un raffinato letterato napoletano, ben inserito nella celebre "Quérelle des anciens et des moderns" e sostenitore del partito degli antichi:

La greca Ifigenia corse per ben venti secoli almeno per le contrade europee senza imbattersi in qualunque lingua in un poeta che sapesse tragicamente ritrarla, e che meritasse mentovarsi con onore. Nel 1675 il successore del gran tragico francese P. Cornelio, l'esimio Giovanni Racine, diede sul teatro di Parigi la sua *Ifigenia in Aulide*, che io considero come il miglior panegirico delle tragedie di Euripide, a costo di tirar sopra di me tutte le inette fanfaluche periodiche de' possibili Gazzettieri d'Italia presenti, futuri e passati, sprezzatori del greco tesoro.<sup>29</sup>

La stima e la venerazione di Pietro Napoli-Signorelli per le opere dell'antichità – ben espresse nelle intense pagine di ermeneutica

drammatica delle *Migliori tragedie greche e francesi. Traduzioni ed analisi comparative* – si intrecciano significativamente all'ammirazione per colui che si ritiene il più grande tragico della modernità, Jean Racine, del quale si esaltano la «dipintura eroica» dei caratteri, il «carattere moderno» della *fabula*, nonché «l'armoniosa versificazione». <sup>30</sup> Attraverso l'innesto di nuovi episodi nel tronco possente della drammaturgia euripidea, Racine origina un organismo drammatico complesso, molto apprezzato per la sua capacità di ispirare in altri autori nuove realizzazioni teatrali più vicine alla sensibilità moderna per il carattere di Ifigenia quale «sposa innamorata soggetta ad un pericolo di morte», eludendo il «terribile sacrificio umano di una donna reale». <sup>31</sup>

Con *Iphigénie* Racine s'ispira all'*Aristodemo* – «il più regolare e compatto prodotto della drammaturgia secentesca» <sup>32</sup> –, riprende un soggetto già caro al Rotrou, che lo aveva presentato trentacinque anni prima in pieno clima barocco, e tenta altresì di competere con il nuovo genere che negli anni Settanta del Seicento andava conquistando il favore del Re e del pubblico, ovvero l'*opéra* di Quinault e Lully, basandosi sull'*auctoritas* degli antichi, in particolare assumendo a modello l'Euripide delle tragedie di lieto fine. <sup>33</sup>

Nel redigere la *Préface d'Iphigénie* nel 1675, Racine designava Euripide come «*extrêmement tragique entre les poètes*» <sup>34</sup>, vale a dire il più tragico in assoluto, e osservava in prima istanza: «*Il n'y a rien de plus célèbre dans les Poètes que le Sacrifice d'Iphigénie*» <sup>35</sup>. Tuttavia, la rappresentabilità di un tale sacrificio si scontrava con i codici della tragedia classica a causa di due epiloghi alternativi offerti dal mito: l'uno prevedeva l'uccisione della virtuosa eroina, sacrificio moralmente inaccettabile; l'altro la sua sostituzione con una cerva a opera di Artemide *ex machina*, con l'introduzione di un «meraviglioso», esteticamente incongruo per i tempi. <sup>36</sup> Il drammaturgo ricorre allora a una terza versione del mito, accreditata da Stesicoro e Pausania, secondo cui Ifigenia sarebbe figlia illegittima di Elena e Teseo. Inserita nella trama sotto il falso nome di Erifile, giovane principessa rapita da Achille come bottino per la vittoria della guerra di Lesbo (anche questo elemento nuovo rispetto alla trama euripidea,

che Racine deve al poeta greco Euforione di Calcide) e innamorata di lui, quest'altra Ifigenia si rivelerà nell'epilogo la vera vittima designata dall'oracolo.

A differenza di quanto accadeva in Euripide, nella *pièce* francese un autentico sentimento di amore infiamma Achille e il suo legame con Ifigenia è dato come precedente l'inizio della tragedia, alterando la dimensione in senso più patetico al punto da incidere sul profilo psicologico dei personaggi.<sup>37</sup> Quando infatti Arcade rivela che Ifigenia è prossima non alle nozze bensì al sacrificio, un Achille "furioso" rivendica le ragioni dell'amata e scuote la coscienza di Agamennone per farlo recedere dall'iniziale proposito: «*On dit, et sans horreur je ne puis le redire, / qu'aujourd'hui par votre ordre Iphigénie expire, [...] On dit que sous mon nom à l'Autel appelée, / je ne l'y conduisais que pour être immolée, / et que d'un faux hymen nous abusant tous deux, / vous voulez me charger d'un employ si honteux*»<sup>38</sup>. Egli rivendica, poi, la sua sposa in nome dell'amore e dell'onore e, riappropriandosi dell'*ethos* eroico classico, dichiara minacciosamente: «*Pour aller jusqu'au coeur, que vous voulez percer, / voilà par quel chemin vos coups doivent passer*»<sup>39</sup>.

Agamennone, ancora esitante e per di più vinto dall'affetto paterno e dall'opposizione congiunta di Achille e Clitennestra, che rinfaccia al marito «*cette soif de régner, que rien ne peut éteindre, / l'orgueil de voir vingt Rois vous servir et vous craindre*»<sup>40</sup>, ordina alle guardie di scortare moglie e figlia lontano da Aulide, affinché quest'ultima possa salvarsi. Ma la gelosa Erifile, perfetta *furieuse racinienne*, per turbare l'imeneo e precipitare nella disgrazia la sua rivale, svela a Calcante il progetto di fuga.<sup>41</sup>

L'atto quinto muove rapidamente verso l'epilogo. Un sacrificio più grande ordina Agamennone al cuore di Ifigenia: il divieto di rivedere Achille. Solo dopo questo divieto la fanciulla decide di immolarsi e, guardando alla sua morte in una prospettiva diversa da quella dell'eroina euripidea, ella auspica che possa garantire gloria all'amato e unirla a lui nel ricordo dei posteri. Nella scena seconda – scena cardine in cui Racine si è largamente ispirato al Dottori – Ifigenia si

mostra risoluta a morire, mentre Achille non si rassegna a trascorrere senza di lei il resto della vita:

IPHIGÉNIE

Notre amour nous trompait. Et les arrêts du Sort  
veulent que ce bonheur soit un fruit de ma mort.  
Songez, Seigneur, songez à ces moissons de gloire  
qu'à vos vaillantes mains présente la Victoire.  
Ce champ si glorieux, où vous aspirez tous,  
si mon sang ne l'arrose, est sterile pour vous.  
Telle est la loi des Dieux à mon Père dictée.  
En vain sourd à Calchas il l'avait rejetée.  
Pour la bouche des Grecs contre moi conjures  
leurs ordres éternels se sont trop déclarés.  
Partez. À vos honneurs j'apporte trop d'obstacles.  
Vous-même dégagez la foi de vos Oracles.

[...]

Je meurs dans cet espoir satisfaite, et tranquille.  
Si je n'ai pas vécu la compagne d'Achille,  
j'aspère que du moins un heureux Avenir  
à vos faits immortels joindra mon souvenir,  
et qu'un jour mon trépas, source de votre gloire,  
ouvrira le récit d'une si belle Histoire.

[...]

ACHILLE

Hé bien! N'en parlons plus. Obéissez, cruelle,  
et cherchez une mort, qui vous semble si belle.

[...]

Si de sang et de morts le Ciel est affamé,  
jamais de plus de sang ses Autels n'ont fumé.  
À mon aveugle amour tout sera légitime.  
Le Prêtre deviendra la première Victime.  
Le bûcher par mes mains détruit, et renversé,  
dans le sang des bourreaux nagera dispersé.<sup>42</sup>

Ecco la scena in cui più chiaramente si avverte l'influenza della tragedia italiana del Dottori: è probabile che Racine abbia colto il momento di più alto lirismo dell'*Aristodemo* nella tenerezza del sentimento spezzato che accomuna la giovane vittima destinata al

sacrificio e il suo amante. L'intenso *vis-à-vis* della scena terza dell'atto terzo del modello italiano – i cui vigorosi versi sono qui ripresi nella scena seconda dell'atto quinto – emerge quale momento privato: la dimensione sentimentale dei due protagonisti guadagna prevalenza assoluta nei confronti della sorda antitesi fra esigenze personalistiche del tiranno (a. II, sc. 4) e mondo degli affetti familiari (a. IV, sc. 1), alternando intimi languori e inquietudini psicologiche. Da questo dialogo, denso di implicazioni di carattere psichico-emotivo, riceve decisiva propulsione l'azione del Pelide, che schiera i suoi uomini sull'altare bloccando l'infausto cerimoniale tra le grida e i tumulti nel campo, finché Calcante, invasato, svela che altra è la vittima designata dall'oracolo: «*Un autre sang d'Hélène, un autre Iphigénie / sur ce bord immolée y doit laisser sa vie. / Thésée avec Hélène uni secrètement / fit succéder l'hymen à son enlèvement. / Un Fille en sortit, que sa Mère a celée. / Du nom d'Iphigénie elle fut appelée*»<sup>43</sup>. Egli pronunzia la sentenza mortale rivolgendosi a Erifile, e subito costei, rivendicando il sangue eroico da cui discende, s'invola sull'altare e si affonda il sacro coltello nel petto.

Se, dunque, lo scioglimento dell'intreccio euripideo era garantito dall'intervento di Artemide *ex machina*, nell'*Iphigénie* Racine opta per un riconoscimento che, secondo i dettami della *Poetica* aristotelica, scaturisca dal fondo stesso della tragedia in modo verosimile, grazie alla piena integrazione nel *plot* del personaggio di Erifile, doppio antitetico di Ifigenia e suo *eidolon*. Avvalorando la versione fornita da Stesicoro nella *Palinodia*,<sup>44</sup> per cui a causare la guerra di Troia sarebbe stata non Elena, ma il suo *eidolon*, il drammaturgo francese manifesta la propria originalità nel rapportarsi alla fonte classica, ascrivendo questo destino anche alla sua discendenza.<sup>45</sup> La reduplicazione della protagonista consente a Racine di salvare le norme morali ed estetiche, evitando la morte della “pia” Ifigenia e condannando nell'intrigante Erifile quella colpa meritevole di punizione ma, nel contempo, non del tutto indegna di compassione.<sup>46</sup> Oltretutto, l'inserimento dell'elemento amoroso nello sviluppo della favola determina un modello drammaturgico innovativo rispetto all'originale, complicando di risvolti passionali i profili dei

protagonisti, i loro conflitti, e fondando uno schema narrativo destinato a larga fortuna presso tragediografi e librettisti del Settecento, sulla scia del generale adattamento dell'espressione e della tecnica drammatica italiana al gusto francese.

Nell'ambito dell'opera musicale sono innumerevoli i melodrammi sul tema: l'*Ifigenia in Aulide* di Apostolo Zeno (1718), musicata più volte nel corso del Settecento; l'*Ifigenia in Aulide* di Mattia Verazi intonata da Niccolò Jommelli (1753); l'*Ifigenia in Aulide* di Luigi Cherubini su libretto di Ferdinando Moretti; senza contare le innumerevoli traduzioni italiane del dramma francese.<sup>47</sup> Siffatto panorama testimonia l'interesse di drammaturghi e librettisti nei confronti della *mise française* dell'eroina argiva: fra gli intellettuali meridionali in particolare, il letterato napoletano Luigi Serio – amico di Mario Pagano, che lo elogiava nel *Discorso sulla poesia* quale poeta «che per le italiche contrade fa risonare le muse argive»<sup>48</sup> –, durante la sua attività di revisore teatrale (1778-1795) ebbe modo di cimentarsi con questo mito approdando a inediti risultati.<sup>49</sup>

Nel gennaio 1779, in occasione dei festeggiamenti per il compleanno di Ferdinando IV di Borbone, va in scena al Teatro San Carlo di Napoli l'*Ifigenia in Aulide*, opera seria in tre atti intonata da Vicente Martìn y Soler: un dramma per musica dalla toccante espressività patetica, con un intreccio più denso articolato in un linguaggio icastico e serrato.<sup>50</sup> Serio si accosta agli archetipi tragici più consolidati, Euripide e Racine, nella consapevolezza che «la poesia drammatica è difficilissima ancora per la costanza de' caratteri, de' personaggi e per la invenzione de' caratteri medesimi»<sup>51</sup>; sin dagli inizi del dramma è chiaro poi che esso non esaurisce i pregi più caratteristici dell'arte metastasiana: quel gusto del patetico, della cura delle fluttuazioni sentimentali e dei toni melodrammatici impostisi in seguito all'affermazione di Racine al di là dei limiti del teatro tragico.

Nell'*Argomento* il poeta fornisce le coordinate essenziali della vicenda, dal responso dell'oracolo di Diana al lieto fine garantito dalla morte della “vera Ifigenia”, figlia di Elena e Teseo.<sup>52</sup> Già nel primo atto, al moto di gioia che pervade Agamennone alla vista della figlia subito subentra il dissidio interiore dovuto alla necessità dell'offerta

della «vittima fatal», reclamata da Ulisse: «Se della prole accanto / ti sovrerà del padre / tra le tue fide squadre / ricordati del Re. / Tra le querele, e'l pianto / Vinci te stesso, e poi / tutti i nemici tuoi / vedrai caderti al piè»<sup>53</sup>.

A ostacolare i piani del crudele ingegno di Ulisse è l'inatteso ritorno di Achille dalla guerra di Lesbo, accompagnato dalla prigioniera Elissena, innamorata di lui. Venuto a conoscenza della presenza di Ifigenia al campo, egli gioisce per le future nozze, mentre Elissena arde dalla gelosia. Facendo leva sui sentimenti della prigioniera nei confronti di Achille, Ulisse architetta ad arte una frode per condurre più rapidamente Ifigenia al sacrificio, proprio nel momento in cui più cupa si fa la coscienza di Agamennone del proprio gesto: «Giogo superbo / è il mio diadema, ed è la mia possanza / schiavitù coronata».<sup>54</sup> Egli induce così Elissena a prospettare a Ifigenia il tradimento di Achille: in tal modo, il ritegno e la gelosia avrebbero distolto la giovane dall'antica fiamma, mentre Agamennone avrebbe finto di voler preservare sua figlia dal perfido traditore, conducendola poi al tempio dove Calcante l'avrebbe offerta a Diana. Infatti, nella scena successiva, la nona dell'atto primo, Elissena le tende l'inganno non senza rimorso.

L'intervento di Arcade conferisce impulso decisivo all'azione. Dal dialogo tra questi e Achille emergono il bieco accordo di Ulisse e Agamennone e l'atroce rivelazione: «Al tempio di Diana / Ifigenia n'andrà con empio inganno / a lei prometteranno / i lacci di consorte, / e l'infelice incontrerà la morte»<sup>55</sup>, rivelazione cui il Pelide si oppone fermamente esclamando: «Sì, ma quel ferro / ch'è destinato ad isvenar la sposa, / deve prima passar per questo seno»<sup>56</sup>, minacciando vendetta poco dopo: «Se per placar la Dea / sangue cercando vai, / tra poco tu vedrai / che a fiumi correrà»<sup>57</sup>.

Nella scena centrale del dramma – la settima dell'atto secondo – Serio racchiude il dissidio eminentemente politico che oppone Agamennone e Ulisse, il quale nuovamente rammenta al condottiero il ruolo di re e di eroe e, facendo appello all'onore e all'amor patrio, lo esorta con accenti riecheggianti i versi raciniani:

Ecco l'Eroe, che a comandar fu eletto

a tanti Re! Sacrifica lo Stato  
alla tua debolezza: il tuo germano  
per colpa tua rimanga  
deriso, e invendicato: i Numi oltraggia  
quando irati più sono, e toglia a' Greci  
il promesso dal Ciel dell'Asia impero.  
[...]  
Va ne' paterni lari  
a invecchiar avvilito  
tra gli affetti di Padre, e di marito.<sup>58</sup>

L'acerbo rimprovero suona terribile alle orecchie di Agamennone, che esclama: «O tormento, o rossor!»<sup>59</sup>, esprimendo tutto il cordoglio di un padre e la *vergogna* di un re tristemente inadeguato al proprio ruolo.

Nelle scene successive, Ulisse, cui Elissena ha rivelato il progetto di fuga, raccoglie uno stuolo di armati e raggiunge i fuggiaschi: la giovane principessa si offre senza indugio nelle mani degli aguzzini, per la gloria della patria e il buon esito della spedizione. Con piglio saggio e risoluto ella si appresta a morire proiettando su Achille quella gloria che l'Ifigenia euripidea reclamava per sé, con una perorazione che risente notevolmente del modello francese:

Gloria, ed Amore,  
questo, che qui si aduna  
esercito temuto, ohimè, dovrei  
tra gli scherni dell'Asia al patrio lido  
tornar per colpa mia! Veder dovrei  
esposto il genitore  
agl'insulti del volgo, Achille istesso  
da Troiani deriso... Ah, che in pensarvi  
sento che l'anima è piena  
di spavento e d'orror. Lascia, ch'io mora:  
non è lieve compenso alla mia morte  
la patria vendicata. Al tempio, al tempio  
vieni a veder tu stesso  
con immote pupille  
ch'io son nel mio morir degna d'Achille.

[...]  
Alla comun vendetta, ecco il mio fato  
v'apre libera strada: ite, abbattete  
l'ospite infido, e o me felice appieno,  
se ne'trionfi tuoi con un sospiro  
dirai così: questi famosi allori,  
ch'eterna renderan la *gloria* mia  
il sangue gl'innaffiò d'Ifigenia.<sup>60</sup>

Proprio nel momento in cui riesce vano l'appello del Pelide, l'ultimo commiato di Ifigenia dal padre svela, in una luce più netta, l'irresistibile audacia che da sempre contraddistingue il suo personaggio, non senza fare appello *in extremis* ad argomentazioni di ascendenza euripidea:

IFIGENIA  
Signor non venni  
a mendicar pietà: dir non saprei  
chi di noi due più sventurato sia,  
ma nel fatal cimento, in cui mi vedo,  
no, padre, io di coraggio a te non cedo.

AGAMENNONE  
Perché tal prezzo, o Numi,  
hanno pur da costarci Elena, e Troia!

IFIGENIA  
Permetti sol, che per l'etrema volta  
padre io ti chiami, e che al tuo piè prostrata  
un rispettoso bacio imprima ancora  
sull'augusta tua man prima ch'io mora.<sup>61</sup>

Attestandosi sulla linea inaugurata dal genio francese e poi battuta dalla maggior parte dei drammaturghi della seconda metà del Settecento, Luigi Serio elude la teofania dello scioglimento euripideo e opta per un lieto fine garantito dal riconoscimento della vera identità dell'ingannatrice Elissena. Dal dialogo finale tra costei e Calcante, difatti, si evince che ella altri non è che la "vera" Ifigenia, figlia ignota di Elena e Teseo, allevata dai suoi sotto falso nome per sottrarla al crudele destino che l'indovino da bambina le aveva predetto. Lacerata

dal rimorso per i suoi tradimenti e dal dolore per un amore non corrisposto, Elissena si trafigge col coltello sacrificale, assicurando, come accade nell'*Iphigénie* raciniana, la risoluzione del conflitto tra interessi pubblici e privati.

Lo schema dell'azione drammatica fin qui analizzato consente di evidenziare il trattamento che Serio riserva al racconto mitico. Con la sua *Ifigenia in Aulide* egli ripropone la struttura tragica densa di passioni contrastanti propria del modello francese: dal fitto intarsio delle suggestioni letterarie emergono l'angoscia di Agamennone, la gioia di Achille per l'arrivo di Ifigenia, l'afflizione della stessa per il presunto tradimento dell'amato, l'ira di Achille, la felicità degli amanti dopo il chiarimento degli equivoci che li separano. Alcuni caratteri del dramma acquisiscono poi inedito spessore rispetto all'archetipo classico: Ulisse, appena abbozzato in Euripide, è divenuto abile costruttore di strategie persuasive, nonché simbolo dell'astuzia ingannatrice ai limiti della spietatezza; Agamennone ricalca la statura tragica dell'Agamennone raciniano, irresoluto fino all'epilogo del quarto atto; Ifigenia riassume in sé tratti della Merope messenia e dell'eroina francese; il Pelide, appassionato e intrepido, è ben lontano dall'accomodante Achille euripideo; Arcade, confidente di Agamennone, è tratto integralmente dal genio di Racine, come pure Elissena, novella Erifile.

Unica omissione nei confronti delle fonti è data dall'assenza, nell'economia dell'intreccio, del personaggio di Clitennestra, che avrebbe consentito al poeta di far emergere la fragilità del condottiero anche di fronte alla propria donna e di porre in luce il travaglio materno al cospetto dell'irrevocabile destino di morte, altrove ben espresso attraverso il consueto modulo scenico della supplica della regina nei confronti del Pelide. Una tale licenza può forse spiegarsi con la volontà dell'autore di chiudere il cerchio attorno all'eroina argiva, nella solitudine di un sacrificio impostole senza che l'intervento materno possa mai essere davvero risolutivo, e di valorizzare il confronto con l'unico altro personaggio femminile presente in scena, quello di Elissena. In tal modo, Ifigenia, la vera protagonista, campeggia nel dramma grazie all'antitesi delle

corrispondenze: devozione filiale contro ambizione e leggi del potere, innocenza contro colpevolezza, con sapienti tocchi volti a esaltare l'incertezza e la conflittualità delle diverse ipotesi in cui si dibatte il suo animo.

Alla luce di tali considerazioni è lecito supporre una filiazione diretta dell'opera di Serio dal *plot* raciniano, piuttosto che dal noto, e sempre molto influente, modello greco. Trattandosi di opera in musica, però, la serrata dialogicità tragica è sostituita da un'altra tecnica drammatica, che nella fattispecie è di stampo metastasiano. Attraverso il labirinto degli intrecci, si offrono ai protagonisti sempre nuove occasioni per dare sfogo agli affetti nei momenti lirici: difatti, le arie di Luigi Serio ricalcano talvolta le peculiarità formali e strutturali dell'aria metastasiana, soprattutto nella predilezione per due strofe tetrastiche o pentastiche di versi brevi (senari o settenari) con clausola tronca in fine di strofa; laddove il dialogato dei recitativi ricorre a espedienti retorici (pause, allitterazioni, *enjambements*) e poetici, come la rima, che imprimono ritmo alla sequenza delle battute conferendo alla materia dignità letteraria e, nel contempo, esaltandone i valori musicali.

#### Note

<sup>1</sup> Su questi aspetti cfr. almeno D.D. HUGHES, *Human sacrifice in ancient Greece*, Routledge, London-New York 1991, e W. BURCKERT, *Origini selvagge. Sacrificio e mito nella Grecia arcaica*, Laterza, Roma-Bari 1992, in particolare pp. 3-33. Accanto ai già citati sacrifici di Macaria (*Eraclidi*), Polissena (*Ecuba*) e Ctonia (*Eretteo*), celebre è pure il sacrificio di Meneceo nelle *Fenicie*, allorché il giovane figlio di Creonte si offre ad Ares e col suo generoso gesto garantisce la salvezza di Tebe assediata; quanto al *Frisso*, poi, pare che il giovane fu immolato dal padre Atamante per un intrigo della matrigna Ino. Relativamente a *Eraclidi*, *Fenicie*, *Ecuba* e *Eretteo*, cfr. almeno G. MASTROMARCO, P. TOTARO, *Storia del teatro greco*, Le Monnier Università, Firenze 2008, pp. 129-143. Si tratta di situazioni topiche, seppure segnate da tratti specifici che differenziano i vari protagonisti di fronte all'accettazione volontaria della morte.

<sup>2</sup> EURIPIDE, *Ifigenia in Aulide*, in EURIPIDE, *Ifigenia in Aulide. Ifigenia in Tauride*, a cura di F. Ferrari, BUR, Milano 2007, pp. 210-211.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 202-203.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 206-207.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 238-239. Poco prima lo stesso Menelao aveva denunciato la terribile malattia del fratello (vv. 349-364), ivi, pp. 226-227.

<sup>6</sup> Sulla necessità cogente del suo gesto si pronuncia ripetutamente lo stesso Agamennone euripideo ai vv. 443, 551 e 537.

<sup>7</sup> Agamennone avrebbe dovuto proporre il sorteggio della vittima, non certo concedere Ifigenia come «prescelta vittima» (vv. 1199-1200), non designata dalla sorte; egli si è macchiato così di empietà nei confronti del *nomos* della casa, delle leggi sacre, e ha anteposto la garanzia della buona riuscita della spedizione (vv. 1261-1263) agli affetti di padre. In tal senso, egli è direttamente responsabile della morte di Ifigenia; il rimprovero di «inettitudine a guidare gli interessi dello Stato» (v. 369), mossogli da Menelao, unito all'*impasse* tragica in cui egli versa nel momento in cui, inaspettatamente, sopraggiungono al campo Ifigenia e Clitennestra («Ahimè sventurato! Che cosa dirò? Da dove cominciare?», v. 442), definiscono i tratti salienti del carattere del sovrano, tristemente inadeguato al proprio ruolo.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 262-263.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 282-283. Il motivo dell'*aidós* si riverbera anche nel canto del coro: «Ma sui riccioli belli / una corona / gli Argivi poseranno a te / come a pura giovenca maculata / venuta da pietrose grotte, / la tua gola mortale di sangue / arrosseranno. [...] / Qual potere serba ormai / Il volto del Pudore o di Virtù? / Regna empietà» (vv. 1080-1091), ivi, pp. 280-281.

<sup>10</sup> Clitennestra: «Se andrai in guerra lasciandomi a casa, e la tua assenza si prolungherà, con quali sentimenti credi che me ne starò nel palazzo, quando vuoti vedrò i seggi di lei e vuota la sua stanza e quando resterò lì seduta tutta sola fra le lacrime, rinnovando il duolo per la mia creatura: «Figlia mia, ti uccise con le sue mani colui che ti diede la vita, il padre tuo»? Dunque partirai lasciando dietro di te un tale odio; e allora basterà un lieve pretesto perché io e le figlie superstiti ti diamo l'accoglienza che meriti di ricevere. No, in nome degli dèi, non costringermi a farti del male. [...] Che cosa potrai invocare di bello per te se sgozzi tua figlia? Che altro se non un funesto ritorno visto che parti col peso di questo crimine? [...] Tornato in Argo abbraccerai i tuoi figli? No non ne hai il diritto. E chi delle tue creature potrà guardarti in faccia se una di loro oggi l'abbracci e poi la

uccidi? Ci hai pensato o a te importa solo di tenere in mano uno scettro e di fare il comandante in capo?» (vv. 1171-1190), ivi, pp. 286-289.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 290-293.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 292-293.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 302-303. Riecheggiano nelle parole di Ifigenia le ragioni che il padre aveva addotto per giustificarne il sacrificio (si guardino i vv. 1258 sgg.), ma qui assumono più complesse valenze. Sul «personaggio ossimorico di Ifigenia, fragile e forte, timido e impavido» cfr. R. PRETAGOSTINI, *Il personaggio di Ifigenia nell'Ifigenia fra i Tauri e nell'Ifigenia in Aulide di Euripide*, in *Il mito di Ifigenia da Euripide al Novecento*, a cura di L. Secci, Artemide, Roma 2008, pp. 33-43.

<sup>14</sup> EURIPIDE, *Ifigenia in Aulide*, pp. 47-48; secondo Franco Ferrari la scelta di Ifigenia si articolerebbe come «presa di coscienza» della realtà della situazione e dell'unica soluzione che essa consente. Sull'aspetto irrazionale dell'autosacrificio osserva Emanuela Masaracchia: «La prova di completa identificazione nei principi della civiltà che la conduce a morte, lasciandole l'illusione di assoluta libertà, non annulla, ma anzi sottolinea presso gli spettatori il processo di alienazione che si è sviluppato in lei», per cui cfr. E. MASARACCHIA, *Il sacrificio nell'Ifigenia in Aulide*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s., 14, 1983, pp. 43-77, in particolare p. 68.

<sup>15</sup> EURIPIDE, *Ifigenia in Aulide*, pp. 304-305.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 306-309. Nonostante la promessa di aiuto di Achille, la decisione di morire è frutto di una profonda condivisione dei valori su cui si fonda la civiltà greca: gloria (vv. 1376, 1383, 1398), libertà (vv. 1384, 1401), disprezzo della morte (vv. 1385, 1397), importanza dell'interesse collettivo (vv. 1378 sgg. e 1397), maggior stima per la vita maschile (v. 1394). L'amor patrio e l'accettazione eroica del sacrificio assimila Ifigenia a un giovane guerriero disposto a far dono della vita: per questi aspetti della tragedia e sull'audace rielaborazione euripidea della nota metafora della morte come matrimonio con Ade cfr. M.S. MIRTO, *La tragedia e la morte delle donne. A proposito di un saggio di Nicole Loraux*, in «Rivista di filologia e istruzione classica», 118 (1990), pp. 359-375.

<sup>17</sup> Cfr. PAUSANIA, *Guida della Grecia*, Libro IV. *La Messenia*, a cura di D. Musti e M. Torelli, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, Milano 1991, pp. 54-57. Di fronte alla necessità proclamata dall'oracolo di sacrificare agli dei inferi una fanciulla di stirpe regale estratta a sorte e alla rivelazione che la designata figlia di Licisco non può essere immolata perché appartenente solo di nome alla stirpe, Aristodemo, appartenente alla

medesima famiglia degli Epitidi e smanioso di gloria militare, non esita a offrire spontaneamente la figlia, dato che l'oracolo garantiva la possibilità di un'offerta spontanea da parte del padre di un'altra vergine. Un parallelismo è allora possibile tra la figura di Aristodemo e quella dell'Agamennone euripideo, ritratto da Menelao nella frustrazione della possibile perdita della sua fama (v. 357). Ulteriore accostamento di situazioni è poi favorito dalle argomentazioni adoperate dal giovane fidanzato della figlia di Aristodemo per evitarle il sacrificio e dalle motivazioni avanzate da Achille per negare ad Agamennone il diritto di disporre della sua sposa senza il suo consenso; entrambi i giovani, in Pausania come in Euripide (vv. 1352-54), rischiano la morte per tale intromissione; su questi aspetti si sofferma W. BURKERT, *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, Boringhieri, Torino 1981, in particolare nella sezione riguardante la *Sessualizzazione dei riti di uccisione: sacrifici di vergini e culto fallico*, pp. 58-66.

<sup>18</sup> Cfr. *Lettera del 16 marzo 1654*, in N. Busetto, *Carlo de' Dottori, letterato padovano del secolo decimo settimo*, Lapi, Città di Castello 1902, documento n. LXIV, pp. 291-292. Dopo l'*editio princeps*, la tragedia fu accolta nella ristampa veneziana del maffeiiano *Teatro italiano* (1746); in tempi più recenti ne ha curato l'edizione B. Croce, *Aristodemo*, Le Monnier, Firenze 1948, e oggi può leggersi anche in G. Gasparini (a cura di), *La tragedia classica dalle Origini al Maffei*, Utet, Torino 1989, pp. 593-739, edizione cui si farà riferimento per le citazioni. Sull'*Aristodemo* si vedano almeno i contributi della critica più accreditata: G. Getto, *Aristodemo, capolavoro del Barocco*, in *Barocco in Prosa e in Poesia*, Rizzoli, Milano 1969; F. Croce, *Carlo de' Dottori*, La Nuova Italia, Firenze 1957; F. Angelini, *Barocco italiano*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Einaudi, Torino 2000, pp. 193-275, in particolare pp. 236-238.

<sup>19</sup> DE' DOTTORI, *Aristodemo*, a. II, sc. 5, vv. 296-297, p. 654.

<sup>20</sup> DE' DOTTORI, *Aristodemo*, a. III, sc. 2, vv. 105-112, p. 671. Tale sentimento di amore è sconosciuto all'originale euripideo, in cui Achille offre protezione alla fanciulla solo in quanto ferito nell'onore per l'abuso che l'Atride ha fatto del suo nome.

<sup>21</sup> Ivi, a. III, sc. 3, vv. 134-153, pp. 672-673.

<sup>22</sup> B. Croce, *Aristodemo (Introduzione)*, p. 31.

<sup>23</sup> M. Ariani, *Tra Classicismo e Manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Olschki, Firenze 1974, p. 302.

<sup>24</sup> P. TORELLI, *Polidoro*, vv. 2729 e 2755, in ID., *Teatro*, introduzione di V. Guercio, Guanda, Parma 2009, rispettivamente a pp. 540-541.

<sup>25</sup> P. BONARELLI, *Solimano*, a. V, sc. 4, v. 497, in G. GASPARINI (a cura di), *La tragedia classica italiana*, p. 589. La concezione del potere assoluto, che consente in chi governa ogni deviazione dalla norma, è una costante che percorre la tragedia italiana tardo-cinquecentesca e seicentesca: alle atmosfere cupe del sacrificio di Ifigenia in Aulide – il cui mito scorre più o meno latente nella produzione drammatica italiana del periodo –, si rifà anche il napoletano Giovan Battista della Porta col *Georgio* (1611), tragedia in cinque atti con coro, allorché prospetta il sacrificio della principessa Alcinoe nelle stesse modalità di quello dell'Ifigenia euripidea; e non a caso è qui proposta, nelle parole del Senatore, l'immagine di Sileno quale sovrano «da ambizion fastosa spinto / e di regnar dall'esecrabil voglia», G.B. DELLA PORTA, *Georgio*, a. I, sc. 2, vv. 326-332, in ID., *Teatro*, Tomo I. *Tragedie*, a cura di R. Sirri, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000, p. 196; per cui cfr. almeno lo studio di G. DISTASO, *Le tragedie del Della Porta*, in *Giovan Battista Della Porta in Edizione Nazionale*, a cura di R. Sirri, Atti del Convegno di Studi (Napoli, 26-28 ottobre 2004), Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 2007, pp. 127-147. Sul tema del potere intrecciato al motivo dell'instabilità delle sorti umane, in particolare dei re e dei governanti, si sofferma approfonditamente G. DISTASO, *L'«instabil scena» del potere nella tragedia politica italiana del Seicento*, in *Ragion di Stato a Teatro*, Atti del Convegno (Foggia-Lucera-Bari, 18-20 aprile 2002), a cura di S. Castellaneta e F.S. Minervini, Lisi, Taranto 2005, pp. 161-173.

<sup>26</sup> Il poema di Lucrezio nel Medioevo fu pressoché ignorato, sebbene non ne manchino citazioni ed echi in Dante, Petrarca, Boccaccio. Da quando nel 1417 Poggio Bracciolini scoprì un manoscritto, poi andato perduto, si moltiplicarono gli studi sul testo lucreziano, che cominciò a diffondersi e a essere imitato in tutta Europa. Avvenimento rilevante per la storia della fortuna italiana di Lucrezio è dato dalla traduzione del *De rerum natura* del toscano Alessandro Marchetti, elaborata tra il 1664 e il 1669, per cui si veda LUCREZIO, *Della natura delle cose*, traduzione di A. Marchetti, a cura di M. Saccenti, Mucchi, Modena 1992.

<sup>27</sup> Cfr. EURIPIDE, *Les Troades, Iphigénie en Aulis*, traductions inédites de Jacques Amyot, Textes établis par L. De Nardis avec un essai préliminaire, Préface de J. De Romilly, Bibliopolis, Napoli 1996.

<sup>28</sup> Sulla crisi del potere in Rotrou, Racine, Le Clerc cfr. J.M. GLIKSOHN, *Iphigénie de la Grèce antique à l'Europe des lumières*, Presses

Universitaires de France, Paris 1985, pp. 92-95. Ampio spazio è accordato al personaggio di Agamennone nella critica dei paralleli, in particolare nel parallelo Racine-tragici greci, per cui Padre Brumoy nel suo *Théâtre des Grecs* riteneva il re euripideo un sovrano «à la greque», mentre l'Agamennone raciniano «majestueux à la française», M. FUBINI, *Jean Racine e la critica delle sue tragedie*, Sansoni, Firenze 1925, p. 173.

<sup>29</sup> P. NAPOLI-SIGNORELLI, *Delle migliori tragedie greche e francesi. Traduzioni ed analisi comparative di Pietro Napoli Signorelli, professore di Diplomazia in Bologna*, tomo III, Dalla stamperia e fonderia al Genio, Milano 1805, p. XXX.

<sup>30</sup> Ivi, p. XLVIII.

<sup>31</sup> Ivi, pp. XXXII-XXXIII.

<sup>32</sup> G. GUCCINI, *Il teatro italiano nel Settecento*, il Mulino, Bologna 1988, p. 188.

<sup>33</sup> L'*Iphigénie* di Racine fu rappresentata a Versailles nel 1674 in occasione dei festeggiamenti per la conquista della Franca Contea, con una *troupe* d'eccezione: il ruolo di protagonista fu interpretato dalla Champmeslé; La Fleur, noto per l'interpretazione di Mitridate, interpretava il ruolo di Agamennone e Mlle d'Ennebaut incarnava Erifile; il brillante Baron impersonava invece Achille. Cfr. a riguardo la *Notice di Iphigénie* in J. RACINE, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par G. Forestier, Gallimard, Paris 1999, vol. I, pp. 1558-1560.

<sup>34</sup> RACINE, *Ifigenia*, a cura di F. Mariotti, Marsilio, Venezia 2007, pp. 56-57; in questo giudizio Racine ricalca il parere già espresso da Aristotele nella *Poetica* (1453 a 28-30).

<sup>35</sup> J. RACINE, *Ifigenia*, pp. 50-51. Profondi mutamenti ha apportato Racine al carattere dell'*Ifigenia* greca, «rendendolo più fermo e più eguale, mentre nella *Ifigenia* di Euripide “*le mélange de faiblesse et de courage*” è oltre ogni dire commovente», M. FUBINI, *Jean Racine ...*, p. 173. Oltre che successore del greco Euripide, Racine aspirava a essere considerato poeta alla pari di Corneille, del quale conosceva bene la produzione drammatica, avendo egli dato impulso decisivo alla tragedia francese a partire dall'*Horace*, storia di un fratello che uccide la sorella, a sancire la preferenza – già espressa da Aristotele (*Poetica*, 1453b 20-23) – per quei soggetti tragici che contemplavano la violenza dei legami familiari per cui un marito è pronto a uccidere la moglie, un fratello la sorella, una madre i propri figli, per cui cfr. P. CORNEILLE, *Discorso sulla tragedia e sui mezzi di trattarla secondo il verisimile o il necessario*, in Id., *Teatro*, 2 voll., a cura di M. Ortiz, con introduzione di G. Macchia, Sansoni, Firenze 1964,

vol. II, pp. 1199-1232, in particolare pp. 1208-1210. Il parallelo Corneille-Racine è un classico della critica raciniana: in esso si contrappone l'*esprit* del primo al *coeur* del secondo; un'ampia rassegna dei più validi giudizi critici a riguardo è offerta da M. FUBINI, *Jean Racine...*, pp. 157-166. Su Racine «poeta delle passioni» cfr. anche B. CROCE, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Laterza, Bari 1950, pp. 267-274.

<sup>36</sup> L'introduzione del *deus ex machina* era infatti contraria all'imperativo di verosimiglianza che permeava la tragedia francese e si considerava una specialità dell'*opéra*; su questi aspetti cfr. ancora la *Notice* in J. RACINE, *Œuvres*, pp. 1557-1558.

<sup>37</sup> Il carattere della vergine innamorata era stato appena abbozzato da Racine nel progetto, anteriore al 1674 e mai portato a termine, di un'*Iphigénie en Tauride* (che il poeta aveva cominciato ad adattare preferendola all'*Ifigenia in Aulide*), in cui Iphigénie si dichiara innamorata del figlio del sanguinario Thoas. Cfr. J. RACINE, *Œuvres complètes: I. Théâtre – Poésies*, par R. Picard, Gallimard, Paris 1950, pp. 5-102; cfr. anche J. RACINE, *Teatro*, a cura di M. Ortiz, Sansoni, Firenze 1963, che contiene in *Appendice* il Piano del primo atto, steso in prosa in cinque scene, dell'*Iphigénie en Tauride*, pp. 827-829.

<sup>38</sup> «Dicono, e senza orrore io non posso ripeterlo, / che oggi per vostro ordine spirerà Ifigenia, / [...] /Dicono che a mio nome invitata all'altare, / non ve l'avrei condotta che per il sacrificio, / e che ingannando entrambi con un falso imeneo, / tanto ignobile compito mi volete affidare», J. RACINE, *Ifigenia*, a. IV, sc. 5, vv. 1325-1332, pp. 178-181.

<sup>39</sup> «Per arrivare al cuore che volete trafiggere, / i vostri colpi devono per questa via passare», *ivi*, a. IV, sc. 6, vv. 1423-1424, pp. 186-187.

<sup>40</sup> «La sete di regnare, che a nulla è dato estinguere, / l'orgoglio di vedervi da venti Re servito, / dell'impero i diritti tutti a voi affidati, / crudele, ecco gli Dei a cui sacrificate», *ivi*, a. IV, sc. 4, vv. 1289-1292, pp. 176-177. Sullo statuto politico del sovrano raciniano si sofferma G. VIOLATO, *Ragion di stato e sentimenti privati in Iphigénie di Racine*, in *Ragion di Stato a Teatro*, Atti del Convegno (Foggia-Lucera-Bari, 18-20 aprile 2002), a cura di S. Castellaneta e F.S. Minervini, Lisi, Taranto 2005, pp. 175-185.

<sup>41</sup> Sui caratteri antitetici di Erifile e Ifigenia, rispettivamente incarnanti «*le malheur*» e «*le bonheur*», e in particolare su alcuni tratti della prigioniera innamorata di Achille, in cui Gorge Forestier ravvisa alcuni tratti della Briseide ovidiana (*Heroides*, III), cfr. J. RACINE, *Œuvres*, p. 1570. Il tragico amore di Erifile per Achille, modellato sulla scorta dei

tòpoi della tradizione amorosa dell'innamoramento al primo sguardo, è scandagliato da A. GENÉTIOT, *Lyrisme galant et amour tragique chez Racine*, in *Cahiers de littérature française*, IV. *Racine*, dirigé par G. Violato et F. Fiorentino, Bergamo University Press, Bergamo 2006, pp. 28-29.

<sup>42</sup> IFIGENIA: «L'amore ci ingannava. Frutto della mia morte / vuole il fato che sia questa felicità. / Pensate, orsù, Signore, alle messi di gloria / che offrirà la vittoria alle vostre prodezze. / Quel campo sì glorioso cui voi tutti aspirate, / arido del mio sangue, è sterile per voi. / Tale legge gli Dei han dettata a mio padre. / Sordo invano a Calcante, egli l'aveva elusa. / Ma per bocca dei Greci che a mio danno cospirano / gli ordini loro eterni si sono dichiarati. / Partite. Ai vostri onori io reco troppi ostacoli. Fate che i vostri oracoli giungano a compimento. / [...] / Muoio in questa speranza soddisfatta e tranquilla. / E se non ho vissuto come sposa d'Achille, / spero che almeno un felice avvenire / alla vostra grandezza legherà il mio ricordo, / che un giorno la mia morte, fonte del vostro onore, / il racconto aprirà di una sì bella storia». [...]. ACHILLE: «Ebbene! Non insisto. Obbedite, crudele, / e cercate una morte che vi appare sì bella. / [...] / Se di sangue e di morti vuol sfamarsi il Cielo, / mai sangue più copioso scorrerà sugli altari. / Al mio amore assoluto sarà lecito tutto. / Diverrà il sacerdote la prima delle mie vittime. / Dalle mie mani il rogo distrutto e rovesciato, / in pezzi nuoterà nel sangue dei carnefici», J. RACINE, *Ifigenia*, a. V, sc. 2, vv. 1539-1562 e vv. 1597-1608, pp. 200-205. Sull'analogia tra la scena seconda dell'atto terzo di *Aristodemo* e la scena seconda dell'atto quinto dell'*Iphigénie* raciniana si sofferma B. CROCE, *Aristodemo*, p. 35; Emilio Bertana aveva già evidenziato l'affinità della citata scena di Racine con la terza dell'atto terzo di *Aristodemo*, in cui Merope, prossima alla morte, dialoga con Policare, cfr. E. BERTANA, *La tragedia*, Vallardi, Milano 1903, p. 158.

<sup>43</sup> «Un altro sangue d'Elena, un'altra Ifigenia / deve su questi lidi offrire la sua vita. Con Elena Teseo segretamente unito / al rapimento fece seguire l'imeneo. Una figlia ne nacque, nascosta da sua madre. Ifigenia è il nome col quale fu chiamata», J. RACINE, *Ifigenia*, a. V, sc. ultima, vv. 1749-1754, pp. 218-219.

<sup>44</sup> Secondo Stesicoro il simulacro di Elena (nella forma di un'immagine incisa su una tavola e donata a Paride perché così confortasse il suo amore) andò a Troia, mentre la donna rimase presso Proteo; cfr. F. DE MARTINO, *Stesicoro*, Levante, Bari 1984, pp. 44-49.

<sup>45</sup> Su Erifile, «l'autre réel» di Ifigenia e sua «double sombre» cfr. rispettivamente la *Notice...*, p. 1569 e lo studio di F. MARIOTTI, *L'eidolon d'Iphigénie. À propos d'une source possible de Racine*, in *Cahiers de littérature française...*, pp. 157-173. Flavia Mariotti ravvisa nell'Esiodo del *Catalogo delle donne* – in particolare nel frammento (fr. 23 a) in cui Ifimeda, al momento di essere immolata, è sostituita da Diana con un fantasma (*eidolon*) – l'autentica, seppur taciuta, fonte di ispirazione raciniana per la creazione del “doppio” di Ifigenia: «*Faire allusion à l'eidolon signifiait dévoiler d'emblée et d'avance ce que l'auteur cherche à dissimuler tout au long de la pièce, à savoir le caractère merveilleux et au fond perturbant du lien qui unit Iphigénie à Ériphile, leur 'gemellité profonde', le fait qu'elles sont en même temps deux et une, ce qui ne devait se découvrir qu'après coup et comme en filigraine*», ivi, p. 158.

<sup>46</sup> «*Ériphile ne port pas que le nom d'Iphigénie, elle est Iphigénie, ou, si l'on veut, sa partie coupable*», ivi, p. 159. La combinazione della rivelazione dell'identità di Erifile e della morte della vera Ifigenia porta a compimento la migliore delle peripezie aristoteliche; a riguardo afferma Forestier: «*ce dénouement peut passer pour authentiquement grec, et en tout cas pour parfaitement orthodoxe*», per cui cfr. *Notice...*, p. 1570.

<sup>47</sup> Si ricordino almeno: *Ifigenia, tragedia di Monsieur Racine tradotta dal francese*. In Bologna, per il Longhi s.a. con licenza de' Superiori (traduzione anonima e senza data); la *Iffigenia di Monsieur de Racine, trasportata in versi italiani dal conte Fulvio Grati Accademico Difettuoso*. In Mantova il primo maggio 1728, nella stamperia di S. Benedetto, per Alberto Pazzoni, Impress. Arcid. Con licenza de' Superiori; *Ifigenia, tragedia di M. Racine, tradotta dal francese*. In Venetia, MDCCXXXVI. Per Domenico Lovisa. Con licenza de' Superiori, e Privilegio, in «*Racine*», t. II, pp. 1-94 (versione in prosa di Luisa Bergalli Gozzi); *Ifigenia del Sig. Racine trasportata dal verso francese all'italiano dal cavaliere Lorenzo Guazzesi Aretino*, dedicata a Sua Eccellenza il Sig. Cavaliere Gaetano Antinori [...]. In Firenze, l'anno MDCCXLVIII. Nella Stamperia Imperiale con licenza de' Superiori (cui seguono ristampe nel 1762, 1765, 1766); *L'Ifigenia tragedia di Monsieur Racine tradotta dal Sig. Marchese Francesco Albergati Capacelli* (1764, poi 1784) e la traduzione veneziana dell'abate Placido Bordon, *Ifigenia tragedia di Giovanni Racine* (1793 e poi 1799), per cui cfr. L. FERRARI, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII. Saggio bibliografico*, Librairie Ancienne Édouard Champion, Paris 1925, pp. 132-138. Relativamente all'influsso esercitato dal teatro classico francese sulla drammaturgia italiana

settecentesca si rinvia all'ormai classico saggio di S. INGEGNO GUIDI, *Per la storia del teatro francese in Italia: L.A. Muratori, G.G. Orsi e P.J. Martello*, in «La Rassegna della letteratura italiana», a. 78, s. VII (1974), pp. 64-94. Qui pare opportuno ricordare, almeno, che l'operazione culturale di ampia portata condotta dalla cerchia bolognese, coadiuvata dal comico romano Pietro Cotta detto Celio, era protesa alla drammaturgia scritta come alla diffusione del teatro tragico francese attraverso le rappresentazioni: tant'è vero che lo stesso Cotta in quegli anni interpretava con successo proprio la raciniana *Iphigénie en Aulide* – attesta Luigi Riccoboni nell'*Histoire du Théâtre Italien* – e vantava peraltro il merito di aver recuperato alla scena con somma dignità l'*Aristodemo* del Dottori, decretando così l'inserimento nel teatro professionale non solo di opere tratte da un patrimonio letterario lontano ma anche dal repertorio tragico francese.

<sup>48</sup> F.M. PAGANO, *Appendice / a' Saggi politici / di / Francesco Mario Pagano / che / contiene i Discorsi su la poesia, e sul / gusto, e le belle arti / Volume IV / Napoli 1806 / Nella stamperia di Raffaele Raimondi*; la citazione è tratta dal *Discorso su la poesia*, p. 22. Pagano e Serio condivisero la triste sorte di martiri della Repubblica partenopea del 1799: Serio morì il 13 giugno 1799 presso il castello del Carmine, combattendo contro le schiere del Ruffo, mentre Pagano, è ben noto, fu giustiziato sulla piazza del Mercato il 29 ottobre 1799. Serio dedicò proprio a Pagano, il 29 marzo 1799, il suo *Ragionamento al popolo napoletano*, considerato da Raffaele Giglio come il suo «testamento spirituale»; a riguardo cfr. R. GIGLIO, *Un letterato per la Rivoluzione. Luigi Serio (1744-1799)*, Loffredo, Napoli 1999, pp. 242-252 e M. BRUNO, *Luigi Serio. Letterato e patriota napoletano del Settecento*, vol. VIII, in *Studi di letteratura italiana*, Cav. Nicola Novene & C. Editori, Napoli 1908, pp. 218-291 (il *Proclama* è qui pubblicato in *Appendice* a pp. 270-283). Alle «muse argive», che percorrono la linea teorica degli scritti estetici, s'ispira anche l'esercizio tragico del Pagano, autore di un *Agamennone in Aulide* (Napoli, 1787) in cui il protagonista – come nel *Gerbino*, pubblicato contestualmente – è figura di sovrano saggio, amante del popolo e rispettoso delle leggi; mentre nel *Corradino*, di poco posteriore, all'empio tiranno Carlo, «che adopera le arti della finzione e della deteriore ragion di stato», si contrappone la purissima figura dell'eroe svevo: F.M. PAGANO, *Corradino*, a cura di G. Distaso, Palomar, Bari 1994, p. 24; per un'analisi dell'*Agamennone*, riscrittura classicistica dell'*Ifigenia in Aulide* euripidea, mi permetto di rimandare al mio saggio *Religione e potere*

nell'Agamennone di Francesco Mario Pagano, in «Atti del XIII Congresso Nazionale degli Italianisti Italiani», Pugnochiuso, 16-19 settembre 2009, in corso di pubblicazione.

<sup>49</sup> In seguito alla riforma dell'amministrazione dei teatri nel 1778, Luigi Serio fu investito della nomina a poeta di corte con l'obbligo di comporre prologhi e cantate, ottenendo nello stesso anno l'incarico di regio revisore. La sua attività consisteva nell'adattare i libretti per le rappresentazioni che si allestivano, intervenendo persino su quelli del Metastasio (cosa che rifiutò di fare nel 1780 col *Demetrio*, ma che prese ad adempiere nel 1782 dopo la morte del poeta cesareo); egli era oltretutto preposto a valutare i manoscritti dei nuovi libretti presentati dai drammaturghi napoletani alla sua deputazione per sopperire alle opere metastasiane consunte dal lungo uso. Cfr. a riguardo B. CROCE, *I teatri di Napoli*, Laterza, Bari 1947, pp. 263-270 e Id., *Aneddoti di varia letteratura*, vol. II, Laterza, Bari 1953, pp. 453-458.

<sup>50</sup> *Ifigenia in Aulide / Dramma per musica / di Luigi Serio poeta di corte / da rappresentarsi nel Real Teatro di San Carlo nel dì 12 Gennaro 1779 / festeggiandosi la nascita di Ferdinando IV / Nostro Amabilissimo Sovrano / ed alla S. R. M. dedicato. / In Napoli MDCCLXXIX / presso Vincenzo Flauto*. Vicente Martìn y Soler, compositore spagnolo (Valenza, 2-V-1754 – Pietroburgo, 11-II-1806), debuttò come compositore teatrale nel 1776; tra il 1779 e il 1785 soggiornò tra Napoli, Venezia, Torino e forse Firenze e con la sua *Ifigenia* (1779) conseguì risonanza internazionale; nel 1785 si trasferì a Vienna, dove godette il favore di Giuseppe II e conobbe Lorenzo Da Ponte, del quale musicò tre libretti. Fra questi *Una cosa rara, ossia bellezza ed onestà* (1786) ebbe successo maggiore delle *Nozze di Figaro* di Mozart, rappresentate nello stesso anno; per un agile profilo biografico del compositore cfr. la voce *Martìn y Soler, Vicente*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Le biografie*, vol. IV, Utet, Torino 1986, p. 683.

<sup>51</sup> Serio si pronuncia in particolare sulla necessità, soprattutto qualora si riprendano argomenti o favole del mondo classico, di conservare le peculiarità dei personaggi che davano vita al racconto in modo che la loro condotta non si discostasse molto da quella tramandata dalla letteratura; relativamente all'attività drammaturgica e di revisore teatrale di Luigi Serio cfr. R. GIGLIO, *Frammenti di inediti. Studi sulla letteratura meridionale*, Loffredo, Napoli 1984, pp. 7-59, la citazione è tratta in particolare da p. 17. Nel tentativo di comprendere la reazione negativa del popolo napoletano nei confronti del dramma che ancora doveva essere rappresentato, egli

scrive una lunga lettera, in forma impersonale, a un caro amico (se il destinatario fosse reale o fittizio non è dato sapere). Il documento, che è una minuta incompleta, è riportato nel testo di R. GIGLIO, *Frammenti di inediti...*, pp. 33-38 e si fonda sul Ms. Fusco B. XLIV, cc. 348-352 – allestito, almeno per la parte riguardante Luigi Serio, da Salvatore Fusco, proprietario delle carte e destinatario di alcune lettere inviategli dal Serio da Bisceglie nel 1798 –, conservato presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli. Se ne riportano alcuni estratti per meglio comprendere la qualità delle accuse mosse al Poeta di Corte: «Pochi giorni prima della pubblicazione del dramma, ne intesi parlare in qualche compagnia, e ognuno diceva la sua. Chi voleva che fosse una parafrasi della tragedia del Racine, chi la dichiarava un plagio fatto ad Apostolo Zeno, chi la condannava come inetta, e chi voleva che fosse un miserabil centone. [...]. Non vi è neppur uno, che non lo condanni per la sola temerità di avere scritto un dramma dopo che n'abbiamo tanti, e tutti belli, perfetti e divini dell'impareggiabil Metastasio. Questa condanna è la più sciocca e ingiusta, poiché non v'è culta nazione in Europa che non desideri che si facciano nuove tragedie, commedie, e poemi di ogni genere di poesia, nonostante che vi sieno stati tanti celebri e grandi autori già trapassati. [...]. L'altra condanna è per un delitto anche curioso. Luigi Serio è reo perché ha scelto l'argomento d'*Ifigenia in Aulide*. Bisognerebbe ignorare la storia poetica per menar ancora tal condanna, e la sola *Drammaturgia* di Leone Allacci fa vedere in quante volte in Italia è stato trattato un argomento medesimo e senza partirci dal nostro soggetto, il Zeno scrisse su ciò che avea scritto Racine, ed Euripide, il Voltaire ha scritto sull'argomento del Maffei, il Maffei su quello del Torelli, e l'ammiratissimo Metastasio ha scritto il *Temistocle* dopo lo Zeno, la *Didone* dopo tre altri drammi per musica di Francesco Busenello, di Vincenzio della Rena, e di Curzio Manara e *l'Achille in Sciro* dopo un altro, che si rappresentò in musica in Ferrara nell'anno 1663. Negli ultimi tempi il Sig. Calzabigi trattò *l'Orfeo* e prima di lui sullo stesso argomento Ottavio Rinuccini avea composto una poesia drammatica col titolo di *Euridice* e ultimamente nell'anno 1782 si cantò qui il dramma del Coltellini, che era una vera traduzione dell'*Ifigenia* del Racine». L'autodifesa del Serio si snoda, dunque, tutta attorno alle accuse di audacia per aver osato scrivere un dramma dopo l'impareggiabile produzione metastasiana nel settore, e di aver oltretutto scelto un tema già sapientemente trattato da Racine; una terza condanna investiva la virtù che lo rese principalmente noto, ovvero quella di poeta estemporaneo di versi, per cui «un poeta improvvisatore non può scriver bene». Più tardi,

nell'intento di proseguire nell'opera riformatrice, sulla scia di Zeno e Metastasio, sarebbe tornato a interessarsi della saga atride componendo nel 1783 un *Oreste*, allestito sulle scene del San Carlo con la musica di Cimarosa; a riguardo cfr. B. CROCE, *I teatri...*, pp. 264-270.

<sup>52</sup> «L'armata de' Greci nella spedizione della guerra troiana fu arrestata in Aulide da insuperabile calma. Si ricorse all'oracolo di Diana, e si ottenne per bocca dell'indovino Calcante la seguente risposta: "*Troia cadrà; ma per aprir la via / a que' trionfi, ove il destin v'appella, / il sangue io voglio di regal Donzella; / sacrificate, o Greci, Ifigenia*". Agamennone, vincendo tutti gli ostacoli che gli si opponeano dalle tenere voci della natura, spedì un messo ad Argo a chiamar la figlia sotto pretesto di darla in isposa ad Achille, che fu anche chiamato Pelide, perché figlio di Peleo, e impose a Clitennestra di rimanersi al governo de' suoi dominii. Non obbedì la Reina, e accompagnò la figlia; ma giunta appena in Aulide fu per comando del Re costretta a tornarsene. Credeasi non aver alcun impedimento al sacrificio d'Ifigenia, perché Achille si trovava nella guerra di Lesbo (che si era ribellata alla lega de' Greci); ma inopinatamente ritornò vittorioso menando prigioniera Elissena, ignota figlia di Elena e Teseo, e – sapendo qual sacrificio si preparava –, si oppose con tutto il vigore. Mentre si temeano tutti i mali di una guerra civile, l'indovino Calcante riconobbe in Elissena la vera Ifigenia cercata in sacrificio dall'oracolo, e colla di lei morte ritornò la pace nel campo, e spirò subito il vento propizio», L. SERIO, *Ifigenia in Aulide*, p. 5.

<sup>53</sup> L. SERIO, *Ifigenia in Aulide*, a. I, sc. 3, p. 20.

<sup>54</sup> Ivi, a. I, sc. 8, p. 24.

<sup>55</sup> Ivi, a. II, sc. 4, p. 35.

<sup>56</sup> Ivi, a. II, sc. cit., p. 36.

<sup>57</sup> Ivi, a. II, sc. 6, p. 39.

<sup>58</sup> Ivi, a. II, sc. 7, p. 40. Sensibile l'affinità di questi versi con quelli pronunciati da Ulisse nell'*Iphigénie* raciniana, per cui cfr. J. RACINE, *Ifigenia*, a. I, sc. 3, vv. 307-320, pp. 86-89.

<sup>59</sup> L. SERIO, *Ifigenia in Aulide*, a. II, sc. 7, p. 40.

<sup>60</sup> Ivi, a. II, sc. 13, p. 46. Le parole di Ifigenia riecheggiano qui i versi dell'omonima francese: J. RACINE, *Ifigenia*, a. v, sc. 2, vv. 1537-1562.

<sup>61</sup> L. SERIO, *Ifigenia in Aulide*, a. III, sc. 3, pp. 51-52.

## Figure femminili nel teatro 'romano' di Alfieri

Monia De Bernardis

Solo alla morte di Virginia il popolo insorge; al richiamo di Ottavia, la folla, seppur instupidita lungamente dalle violenze e dalle usurpazioni di Nerone imperatore, osa infine levare almeno un grido di protesta; proprio dinanzi al corpo suicida della romana Lucrezia e dinanzi al coraggio eccezionale di Porzia, la 'romanità' si riconosce e si risveglia: un *fil rouge* immaginifico e statutario serra le tragedie alfieriane di storia romana, come una costellazione di donne suicide, trafitte, esangui, incastrate in un monumento crudele alla virtù. Scorre, in questo teatro 'romano' di Vittorio Alfieri, il sangue delle donne, scorre componendo e descrivendo un immaginario sessuato, in cui il femminile è figura di una immolazione e principio di una rinascita.

Il sacrificio della vita, che le eroine alfieriane agiscono o subiscono a difesa della propria *castitas* o a dimostrazione della propria *fides*<sup>1</sup>, da una parte eredita la 'dinamica dell'immolazione' dalla declinazione repubblicana del patriottismo illuminato, mentre dall'altra incarna il 'modello della rigenerazione' in una sottile ma vivida consonanza a quel simbolismo metastorico che Carl Gustav Jung definirà 'archetipo della grande madre', rimanendo, in entrambi i casi, significativamente escluso dal 'paradigma dell'azione', come proposizione e redenzione, rappresentato invece dagli eroi maschili. Perché, come 'modello della rigenerazione', il femminile è nutrimento, ventre fecondo depositario di uno statuto morale originario, quello della 'romanità', che le donne devono preservare dalla contaminazione e in cui, attraverso l'impatto del gesto sacrificale, gli uomini romani ritroveranno la propria identità. Il principio femminile è cioè – per utilizzare la definizione di Jung stesso – «ciò che favorisce la crescita, la fecondità, la nutrizione; i luoghi della magica trasformazione, della rinascita»<sup>2</sup>: la conferma e l'adesione femminili allo statuto morale della 'romanità', agiti esclusivamente nella preservazione dell'integrità virginale, sono, in queste tragedie alfieriane, tutte funzionali al risveglio del guerriero. Il femminile è ridotto a figura generatrice e custode di una identità originaria che da essa stessa trae origine, per attuarsi e materializzarsi

invece altrove: nel braccio armato degli uomini, proprio grazie a quella figura, ritrovatisi.

Mentre, come ‘modello dell’immolazione’, il femminile incarna il risvolto fiero, ma passivo, di quella retorica patriottica che si stava configurando alla fine del secolo decimottavo, «quando [...] una parte delle classi dominanti e del ceto intellettuale elabora, in anticipo sull’attuazione politica dell’unità nazionale, il concetto di *nazione*, definendo, intorno a esso, una scala di valori, una tradizione letteraria e una nuova figura di intellettuale laico, socialmente ed eticamente impegnato»<sup>3</sup>. Un processo di semantizzazione simbolica in cui la figurazione del femminile accoglie il senso sacrificale del patriottismo illuminato e della sua intima tensione etica: l’identificazione della patria con una repubblica che è comunità ideale e non luogo geografico di nascita, una repubblica cioè garante della libertà e del diritto; la qualificazione quindi della patria come universo di valori in cui l’individuo si riconosce e che l’individuo sceglie, postulava una stretta interdipendenza tra l’interesse particolare e il bene collettivo e, se l’uno non poteva esistere senza la garanzia dell’altro, allora il patriottismo era anche sacrificio del privato per il pubblico, in ottemperanza a un *ethos* condiviso e fondativo. La virtù femminile della purezza sessuale incarnava quindi icasticamente il risvolto intimo della morale collettiva, in rigida adesione alla dinamica gerarchica pubblico/privato che informava il patriottismo settecentesco. La morte dell’eroina certamente conferma e protegge la privata virtù, ma l’efficacia e il ruolo pubblico, esortativo ed esemplare di quel gesto estremo, sono invece tutti affidati alla forza e all’azione degli uomini in battaglia. Attraverso queste eroine e il loro suicidio etico si incrociano, in una dinamica composita e sinergica, una serie di istanze, di formulazioni e di umori, in cui l’Alfieri tardosettecentesco è culturalmente implicato: la loro romanità parla il linguaggio del protonazionalismo italiano, quello che aveva affidato proprio alla tragedia la «funzione di dar vita a una poesia della “nazione”»<sup>4</sup> e insieme aveva indicato la storia romana come serbatoio tematico d’elezione, poiché proprio la storia romana «offriva [...] il

vantaggio di costituire il patrimonio storico di tutti i cittadini d'Italia, indipendentemente dai piccoli stati d'appartenenza»<sup>5</sup>.

Ma questo duplice modello di femminilità, passiva e oggettivata, in cui, tra immolazione e rigenerazione, confluiscono tensioni storiche e simbolismi metastorici, vive una parabola di progressiva condensazione all'interno della drammaturgia alfieriana. Così, da Virginia a Porzia, a distanza di un quindicennio, il femminile da 'oggettivazione *in presentia*' diventa 'funzione *in absentia*'. Se, cioè, nel primo sistema tragico alfieriano, il corpo femminile è drammaturgicamente incarnato, e quindi quel modello della passività ha comunque il nome e la voce di una protagonista agente e presente come Virginia, tra il 1786 e il 1787, invece, quando l'ispirazione tragica si sta ormai ribaltando, disillusa e sfinita, nelle commedie e nelle satire, allora i due *Bruti*, il *Bruto primo* e il *Bruto secondo*, possono essere definite tragedie «ambidue romane, tutte due senza donne»<sup>6</sup>, come scrive Alfieri stesso. Allora, cioè, la donna non è più *dramatis persona*, ma 'simbolo' agito: espulsa dalla scena, eppure dalla scena continuamente rievocata, perché il suo esempio sacrificale e la sua virtù rigenerativa sono ancora, nelle parole degli uomini e nei gesti degli uomini, origine e fonte 'sacra' della rinascita.

Ed è con Virginia, appunto, che si apre la costellazione alfieriana delle eroine romane<sup>7</sup>, con quella sua esemplarità tanto esplicita da farsi programmatica e pervasiva sin nell'atto terzo della tragedia che, nelle intenzioni di Alfieri, doveva disegnare il *côté* intimo di una famiglia 'romana', ma che il tempo della scrittura aveva reso una astratta gara eroica.<sup>8</sup> Così suonano le parole dell'eroina eponima:

VIRGINIA  
Sia il popol tutto  
Testimon di mia morte: al furor prisco  
Lo riaccenda tal vista; io di vendetta  
Sarò il vessillo: entro il mio sangue i prodi  
Tingan lor brando a gara, e infino all'elsa  
Lo immergan tutti a' rei tiranni in petto.<sup>9</sup>

Virginia chiama a raccolta il popolo e i prodi, e immola la sua vita alla rigenerazione della romanità e del suo 'furore primigenio'<sup>10</sup>: gli

obiettivi sono la tirannia e la sua colpevolezza; gli strumenti sono il suo sangue di donna integra («non ancor contaminato»)<sup>11</sup> e la spada degli uomini. Se la catarsi della tragedia «vincola il riscatto politico alla riedificazione dei valori morali»<sup>12</sup>, l'intera vicenda drammaturgica di Virginia è funzionale a questo rigido nesso etico-politico, al punto che non si avrà ribellione popolare se non di fronte all'incontrovertibile attestazione di virtù che coincide con il sacrificio dell'eroina; anzi, «questa ossessione della morte esemplare, della morte che avvia alla libertà (libertà come rottura) è il vero filo conduttore della *Virginia* alfieriana»<sup>13</sup>. Nessun richiamo oratorio potrà scuotere il popolo romano: non l'esempio altamente valoroso del padre guerriero, né soprattutto il suicidio di Icilio che intende dimostrare la genuinità del suo impegno politico e la sua estraneità a losche mire tiranniche, ma che, consumato fuori dalla scena e rimasto gesto isolato, ne relega lo statuto a una eroicità astratta e inefficace.

Nella vicenda di Virginia emerge nitidamente il doppio modello femminile di immolazione e rigenerazione, con quel risvolto passivo e oggettivante tutto rappreso 'nella mano del padre' che trafugge Virginia per liberarla, e 'nelle parole del padre' che solo grazie al sangue di Virginia può incitare la folla alla ribellione antitirannica; Virginia è, da un lato, oggetto simbolico agito per una rinascita politica che la esclude, dall'altro ella rimane eroina incarnata. Pur sacrificando la propria vita alla integrità morale e al risveglio dei patrioti romani, Virginia è comunque 'soggetto' del suo dramma e unica egida efficace. Già all'altezza dei primi anni Ottanta, questo circuito costruttivo subisce le prime crepe e nel clima imperiale dell'*Ottavia*, seconda tragedia romana (ideata, stesa e verseggiata tra il 1799 e il 1782), un'eroina si sacrifica lontana dal Foro e dal suo simbolismo libertario.

Il rapporto simbiotico tra immolazione femminile e rinascita etico-politica è infatti sincopato nell'*Ottavia* e poi profondamente scompaginato nella più tarda *Sofonisba*: quel doppio itinerario simbolico doveva attendere una nuova *humus* propizia nel rifugio tutto repubblicano e plutarchiano dei due *Bruti*, entrambi tematicamente e

strutturalmente al riparo dalle svolte critiche di *Saul* e *Mirra*, e della loro eroicità interdetta e anzi impossibile.

L'eroina cartaginese è in effetti solo putativamente 'romana'. Il romanissimo Scipione è esplicito su questo punto, e rimane commosso dalla virtù di Sofonisba, solida seppur figlia di un regno corrotto:

SCIPIONE

Sublime donna ella è costei: Romana

Degna sarebbe. – Io 'l pianto a stento affreno.<sup>14</sup>

Nell'atmosfera pensosa e ripiegata in cui nasce *Sofonisba*, la stessa atmosfera della *Mirra* e della sua parola polifonica (entrambe le tragedie sono portate a compimento tra il 1784 e il 1786), il popolo e il suo risveglio si sono ritirati dall'azione e la 'romanità' ne resta un'astrazione ideologica di moralità, al punto da risultare 'estrinseco' ostacolo all'*intrigue* amoroso, secondo lo stesso Alfieri del *Parere*<sup>15</sup>. D'altronde, il fatto che questa eroina di Cartagine fosse tutt'altra donna rispetto a quella raffigurata nella tradizione tragica del soggetto, da Trissino a Voltaire, è ben testimoniato dalla modifica apportata da Alfieri alla citazione petrarchesca – come per *Virginia* una citazione tratta da un *Trionfo*, questa volta il *Triumphus Cupidinis* – che ammonisce il lettore in apertura dell'opera e che propone la formula "quest'alta donna" al posto dell'originale "questa mia cara"<sup>16</sup>: Alfieri appare dunque rinunciare sistematicamente «a quegli ingredienti che avrebbero accentuato [...] il peso della passione amorosa»<sup>17</sup> per «lumeggiare attraverso la tragedia le virtù *sublimi* di Cartagine e di Roma». <sup>18</sup> Così, il suicidio della protagonista e la sua immolazione alla morte agiscono esclusivamente come attestazioni di *sublimità* individuale e di *sublimità* amorosa: Sofonisba intende salvare la propria libertà e l'incorrotta fama di Massinissa per confermare entrambi reciprocamente degni e moralmente superiori alla mera debolezza della passione.

SOFONISBA

Vergogna or fora a te il morir; che solo

Vi ti trarrebbe amore: a me vergogna

Il viver fora, a cui potria sforzarme

Il solo amore. È necessario, il sai,  
Il mio morire:<sup>19</sup>

A quest'altezza della drammaturgia alfieriana, verso la fine degli anni Ottanta, quindi, all'uscita del popolo dalla scena e alla scomparsa della tensione esemplare ed esortativa interna all'azione, la femminilità rigenerativa si isterilisce, mentre quella immolativa rimane votata a una virtù astratta e non più patriottica, come quella della cartaginese Sofonisba: si tratta, preme sottolinearlo, di una linea su cui Alfieri insiste con la consapevolezza di *homme de lettres* che vive «appieno la problematica inerente alla categoria del sublime, problematica pregnante, nella seconda metà del Settecento, per un processo di riformulazione del bello»<sup>20</sup>, e con la perizia di *homme de théâtre* che forza le alte fonti classiche in funzione di una grandiosità impeccabile, sino a svuotare i monologhi di ogni psicologia della contraddizione.<sup>21</sup>

Nei primi anni Ottanta, invece, sul confine che di poco precede la crisi del *Saul*, Ottavia e il popolo romano si richiamano ancora l'un l'altro, ma rimangono alla fine del dramma lontani: «In cor del volgo addentro molto / Ottavia è fitta»<sup>22</sup>, ricorda infatti Seneca. Ottavia è la detentrica della discendenza dinastica e l'incarnazione di un modello di virtù che, nutrito di pietà sororale, di onore e di fedeltà al vincolo familiare, è costitutivamente irriducibile non solo all'animalità di Nerone, ma soprattutto alla femminilità intrigante e macchinatrice di una Poppea tutta tacitiana e distante da quella dell'*Octavia* pseudo-senechiana, che pure era ben presente ad Alfieri. Ed è proprio tra questi due modelli femminili che il popolo romano sceglie Ottavia quando, fraintendendo le intenzioni di Nerone, si riversa in piazza, esultante come mai prima e, in un eccitato frangente antineroniano di libertà, osa deturpare e addirittura offendere le immagini di Poppea:

TIGELLINO

Altri di alloro trionfal corona  
Ripon sopra le immagini neglette  
Di Ottavia: altri, ebro d'allegrezza, ardisce  
Atterrar quelle di Poppea: tant'oltre  
Giunge l'audacia, che infra grida ed urli

Nel limo indegnamente strascinate  
Giacciono infrante.<sup>23</sup>

Il popolo della Roma imperiale è per l'intera tragedia una sorta di «presenza-assenza» che solo qui, grazie al comune richiamo di Ottavia, «si concretizza»<sup>24</sup> con la forza di una violenza giubilante: esso può ritrovarsi e identificarsi solo in quella virtù per ricostituire il proprio vigore lungamente umiliato; non è dunque casuale, sia detto per inciso, che «le nombre d'occurrences (41) des mots “popolo”, “popol” et “plebe” est le même dans *Ottavia* et *Virginia* – la tragedia più densamente antitirannica – et que cette fréquence est la plus élevée de toutes les tragédies d'Alfieri»<sup>25</sup>. In questo caso è proprio il suicidio finale che interviene a declinare il legame tra il popolo e la sua eroina nei termini di un'impossibilità, perché il sacrificio femminile rimane chiuso, asfitticamente, in quel luogo delimitato – non pubblico – e oscuro che è la reggia neroniana: il sipario scende infatti mentre Seneca – unico sodale e amico della protagonista – consegna alle future età, e non all'urgere della ribellione, la scoperta del vero. La morte, allora, da un lato certamente consegna la purezza di Ottavia a una integrità definitiva e inattaccabile, lontano dagli assalti di Nerone e di Tigellino:

OTTAVIA  
Io ben potea  
Tutto, o Neron, tranne il mio onor, donarti;  
Per te soffrir, tranne l'infamia,  
tutto...<sup>26</sup>

Dall'altro lato, però, quell'avvelenamento, quell'immolazione alla virtù, ha perso del tutto la sua tensione politica ed esortativa e, se ha ormai alle spalle Virginia, la sua 'virtù-stendardo' e il suo pugnale liberatore, prefigura invece un altro avvelenamento, quello della solo 'moralmente romana' Sofonisba. Il nuovo, problematico e disilluso 'sentimento del vivere' che alimenta le tragedie degli anni Ottanta, trova certamente le sue pagine più accorate in *Saul* e in *Mirra*, ma pervade anche i drammi della romanità, minandone la pur sostenuta vocazione eroica. Così, la tensione etico-politica e il suo immaginario

sessuato si sfaldano e se la rinascita popolare non è più possibile come nell'*Ottavia*, o è completamente espulsa dall'azione scenica come in *Sofonisba*, anche la virtù femminile è diversamente declinata: ancora romana per *Ottavia*, ma sterile e inefficace, e pura sublimità ideale, non più patriottica né popolare, per *Sofonisba*.

E proprio in reazione agli approdi pessimistici e dolenti di questi anni, la drammaturgia alfieriana pare volgersi ancora alle «forme più agibili e meno impegnative e compromettenti del suo plutarco»<sup>27</sup>, le forme di quella sua tragedia primitiva e acerba che la *Mirra* aveva superato e metabolizzato.<sup>28</sup> Così, ritornano le atmosfere repubblicane e la romanità da risvegliare nel *Bruto primo* e nel *Bruto secondo*; così si ricostituiscono il simbolismo femminile e i suoi accenti immolativi e rigenerativi. Un rinato processo di significazione che esclude, però, irrimediabilmente il suo significante: il femminile ha perso ormai la sua materia e il suo corpo per fissarsi come mera 'funzione *in absentia*'. Lucrezia e Porzia, infatti, non compaiono in scena: esse non svolgono la propria figuralità agendo o muovendosi come protagoniste, ma riducendosi a ruolo marmorizzato, non più suscettibile di sviluppo, non più abilitato alla parola, eppure irrinunciabile.

La Lucrezia del *Bruto primo*, per esempio, ha lo stesso ruolo dirimente e insostituibile di Virginia: il suo suicidio, compiuto in ammenda alla violenza di Sesto e fulcro altamente significativo dell'intero primo atto, avvierà il risveglio del popolo romano dalla tirannia dei Tarquini:

BRUTO

O casto sangue d'innocente e forte  
Romana donna, alto principio a Roma  
Oggi sarai.<sup>29</sup>

Ma la tragedia si apre solo sullo sconforto di Collatino e sulla rabbia di Bruto: il gesto sacrificale si consuma cioè come antefatto all'azione, escludendo l'attrice dalla presenza scenica; eppure la rigenerazione dei patrioti e degli eroi, che è invece sotto i riflettori del dramma, parte comunque ed esclusivamente da quel gesto.<sup>30</sup> E infatti

«ha voluto l'autore – scriveva Alfieri nel *Parere* – con un poetico anacronismo rapprossimare la uccisione di Lucrezia coll'uccisione dei figli di Bruto, [...] a fine d'infiammare con maggior verisimiglianza il popolo»<sup>31</sup>: l'avvicinamento della morte di Lucrezia all'esecuzione dei figli traditori di Bruto – su cui, dopo questo atto primo, si concentrerà la tragedia alfieriana – e quindi la forzatura della corretta cronologia storica hanno il preciso intento di collegare, direttamente e programmaticamente, proprio l'immolazione alla virtù con la rinascita popolare.

È martellante, per esempio, l'ostentazione che Giunio Bruto fa del sacrificio di Lucrezia dinanzi al popolo raccolto nel Foro, la cui studiata e accorta spettacolarità fece parlare Mario Fubini del *Bruto primo* come di un «teatro della rivoluzione»<sup>32</sup>. L'alta retorica alfieriana insiste sulla ritualità di una triplice ostentazione: *in primis*, del pugnale ancora grondante di sangue,<sup>33</sup> il pugnale che ha salvato Lucrezia dall'infamia e che rimane emblematicamente stretto fra le mani di Bruto per tutto l'atto; poi l'esposizione del volto afflitto di Collatino<sup>34</sup> e il richiamo a Lucrezio<sup>35</sup>, che Bruto addita, marito e padre, come prove dell'invasione della tirannide sin nel nucleo più intimo e privato della patria: li addita, quindi, come esempio del valore pubblico dell'offesa privata; e, infine, in una *climax* di incitazione, l'esposizione del corpo morto e sanguinante di Lucrezia,<sup>36</sup> dinanzi a cui il popolo può ora esclamare: «Ah! tutti / Liberi, sì, saremo noi tutti, o morti»<sup>37</sup>.

La Porzia del *Bruto secondo*, con la sua sintesi simbolica, è invece lontana dal Foro e dal risveglio popolare, ma, sorreggendo e rinvigorendo la 'romanità' del protagonista Marco Giunio Bruto, rimane comunque *ab origine* del rinato patriottismo. L'immolazione di Porzia deve dimostrare una virtù ultrafemminile per attestarsi all'altezza sia del padre, l'illustre Catone, che del consorte, il patriota Bruto: allora ella si trafigge e nasconde la ferita – una «larga orribil piaga»<sup>38</sup> –, consumandosi nel dolore e confermandosi quindi degna di comprendere e di custodire le «gran cose»<sup>39</sup> che agitano Bruto. Il fatto è che la figura della donna romana viene qui inglobata in quel processo di radicalizzazione della sublimità che informa la tragedia

tutta, in ragione delle sue tematiche esclusivamente pubbliche e politiche,<sup>40</sup> e che aveva costituito, agli occhi del suo autore, motivo di superiorità sul coevo e quasi gemellare *Bruto primo*: dall'assenza netta e costitutiva del *côté* privato deriva la grandezza suprema – ovvero a dire “morale” – dell'opera.

La vicenda di Porzia si situa in effetti in un simbolismo parallelo ma diverso rispetto a quello di Lucrezia, poiché sul suo corpo non viene perpetrata una violenza infamante, anzi su di esso viene autoinflitta una ferita ‘onorevole’. Il riscatto della propria integrità sessuale, che Lucrezia ottiene con la morte, si configura come sorgente di una rinascita pubblica in virtù di una volontà maschile: senza il gesto di Lucrezia i romani non avrebbero potuto verificare sino a quale livello si fosse spinta la corruzione tirannica, ma è Bruto che presenta loro il segno di quel disfacimento. Nella figura di Porzia, invece, mai si insinua il dubbio di una degradazione etico-corporea e il suo gesto sacrificale non si propone come ammenda e riparazione, ma come verifica di un'altezza che già il sangue – ovvero la discendenza da Catone – e la scelta – ovvero l'unione matrimoniale con Bruto – testimoniavano ampiamente. Così, quando il nemico tiranno, Giulio Cesare, nella svolta dell'agnizione, si confessa suo padre, Marco Bruto si può nobilmente e degnamente rifugiare presso questa Porzia, che non solo non è affatto delicata consorte e familiare, ma che anzi assume i tratti solidi ed esortativi, seppure accoglienti, di un ‘genio tutelare’, come appare nel racconto a cui il protagonista si abbandona dinanzi ai fedeli amici congiurati:

BRUTO

A lei davante io quindi,  
Quasi a mio tutelar Genio sublime,  
Prostrato caddi, a una tal vista; e muto,  
Piangente, immoto, attonito, mi stava. –<sup>41</sup>

Dalla confessione dinanzi a Porzia di questo terribile legame filiale, il protagonista esce rafforzato: proprio nel momento più potenzialmente intimistico – e, per Alfieri, problematicamente privato – il protagonista riesce a riconoscere in Roma l'unica genitrice e nel proprio nome una libera identità. Affranto dalla sconvolgente scoperta

dell'incompatibilità tra il suo patriottismo e il legame filiale che lo stringe al dittatore, Bruto trova per il suo dissidio una nuova tempra nelle parole di Porzia:

BRUTO

Il solo

Fato avverso ella incolpa: e in darmi forse

Lo abbraccio estremo, osa membrarmi ancora

Ch'io di Roma son figlio, a Porzia sposo,

E ch'io Bruto mi appello.<sup>42</sup>

La figura femminile compare significativamente nella pronuncia del secondo dei giuramenti, attorno a cui si struttura l'azione congiurativa della tragedia:<sup>43</sup> Porzia sta qui come vincolo etico accanto a una Roma-madre e accanto al nome, neutro ed etico al tempo stesso, di Bruto: il suo «pianto / Non è di donna, è di Romano»<sup>44</sup> e la forza del suo modello lascia attoniti anche Cimbro («Qual donna!»)<sup>45</sup> e Cassio («A lei qual puossi / Uom pareggiare»)<sup>46</sup>. Ella è simbolo tra i simboli; rafforzativo in una triade di legami che deve ergersi contro la scoperta destabilizzante. Ma Porzia giunge nella tragedia solo attraverso le parole del campione maschile della forza e del coraggio. Sia la prova di sopportazione a cui Porzia si sottopone per attestare la propria *fides*, che il richiamo alla generazione primigenia di Roma e al suo radicamento elettivo nel matrimonio e nell'eroismo individuale di Bruto stesso, costituiscono solo un racconto. La sua funzione: ostentare la costanza della rettitudine tra il Foro degli eroi e il focolare appartato ma etico, e sviluppare, seppur brevemente, quel dissidio che comunque Alfieri definirà, nel *Parere*, l'«incidente posticcio»<sup>47</sup> della paternità, così debolmente radicato da rimanere sterile espediente drammatico. Il suo registro: il simbolismo femminile, accogliente e rigenerativo, che funge qui precipuamente da riproposizione della romanità mai revocata da Bruto, ma almeno offuscata dall'agnizione.

Il protagonismo delle donne romane è ormai collassato in mera figuratività funzionale. L'asfittico universo eroico e virile dei due *Bruti*, a cui Alfieri pare tornare come a un sistema noto e congeniale in reazione agli esiti del *Saul* e della *Mirra*, può consentire solo questo

femminile condensato di Lucrezia e di Porzia, può accettare solo questo simbolismo altamente figurale e indiretto che abbraccia gli stessi percorsi iconografici dell'immaginario dell'intera Europa repubblicana e patriottica, pur ritagliandovi il profilo di un uomo plutarchiano dalla grandezza plastica e serrata al di sopra di ogni intimismo e di qualunque contraddizione.

#### Note

<sup>1</sup> Cfr. M. ZANCAN, *La donna*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. V: *Le Questioni*, Einaudi, Torino 1997, pp. 765-828.

<sup>2</sup> *Opere di C.G. Jung*, edizione diretta da L. Aurigemma, vol. 9, t. 1: *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 83.

<sup>3</sup> M. ZANCAN, *La donna*, p. 811.

<sup>4</sup> B. ALFONZETTI, *Roma, luogo del volto pubblico*, in *Alfieri a Roma*, Atti del Convegno nazionale, Roma 27-29 novembre 2002, a cura di B. Alfonzetti e N. Bellucci, Bulzoni, Roma 2006, pp. 239-269: p. 242.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> V. ALFIERI, *Parere sul "Bruto primo"*, in Id., *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, testo definitivo e redazioni inedite a cura di M. Pagliai, Casa d'Alfieri, Asti 1978, pp. 134-138: p. 134.

<sup>7</sup> La storia della drammaturgia alfieriana si apre in verità con un altro episodio tratto dalla storia romana, ovvero l'*Antonio e Cleopatra*, opera, si sa, espulsa dalla pubblicazione parigina dell'*opera omnia* tragica (ma anche dalla senese Pazzini-Carli), perché – fra le altre cose (soprattutto le vistose carenze linguistiche) – del tutto compromessa con una passione amorosa il cui rifiuto è davvero «il cavallo di battaglia dei teorici italiani contro la grande stagione tragica del Seicento francese» (E. MATTIODA, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Mucchi, Modena 1994, p. 60), se non vi sfugge neanche il nostro Alfieri, non troppo soddisfatto delle cadenze melodrammatiche e metastasiane della tragedia. Il personaggio di Cleopatra, però, non è in alcun modo assimilabile all'altezza della romanità non solo, banalmente, perché di nascita egiziana, ma anche per lo statuto essenzialmente anti-tico che le appartiene: ella non è in alcun modo un'antica Sofonisba 'romana nello spirito', e anzi ha il volto di un proto tiranno, seppure incerto e in via di definizione.

<sup>8</sup> Un'astratta e comunque contraddittoria gara eroica: l'unico personaggio che proprio nell'atto III davvero aderisce agli intenti intimistici dell'autore è,

paradossalmente, il padre romano, Virginio. A questo proposito, mi permetto di rinviare al mio *Declinazioni di un simbolo. La 'patria' alfieriana*, in *Gli Scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria*, Atti dell'XI Congresso nazionale dell'ADI, Napoli 26-29 settembre 2007, Gradus, 2008 (pubblicazione digitale consultabile *on line* all'indirizzo [www.italianisti.it](http://www.italianisti.it)).

<sup>9</sup> V. ALFIERI, *Virginia*, testo definitivo e redazioni inedite a cura di C. Jannaco, Casa d'Alfieri, Asti 1955, atto III, scena III, vv. 265-270, p. 68.

<sup>10</sup> Quel «furor prisco» tanto più radicale, appassionato e alfieriano del «prisco sdegno», lezione della prima e della seconda versificazione (rispettivamente atto III, scena III, v. 255, p. 240 e atto III, scena III, v. 278, p. 241 in ALFIERI, *Virginia*) che, con la sua forte connotazione razionale, richiamava i due versi del petrarchesco *Trionfo della castità*, isolati in esergo alla tragedia: «Virginia appresso il fero padre armato / Di disdegno, di ferro e di pietate» (per il testo del *Triumphus Pudicitie* si veda F. PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, introduzione di M. Santagata, Mondadori, Milano 1996, alle pp. 227-265; i versi usati da Alfieri sono i vv. 136-137, p. 252).

<sup>11</sup> V. ALFIERI, *Virginia*, atto III, scena III, v. 261, p. 68.

<sup>12</sup> V. MASIELLO, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1964, p. 95.

<sup>13</sup> M. TATTI, *Roma antica soggetto tragico: l'eroismo di Virginia*, in *Alfieri a Roma*, pp. 437-449: p. 443.

<sup>14</sup> V. ALFIERI, *Sofonisba*, testo definitivo e redazioni inedite a cura di L. Rossi, Casa d'Alfieri, Asti 1989, atto III, scena IV, vv. 215-216, p. 53.

<sup>15</sup> «Io son quasi certo in me stesso, che lo spettatore [...] sentirà in questa tragedia molto minor commozione di quello che la sventura di questi eroi dovrebbe naturalmente destare; e ciò soltanto, perché la sventura dei due amanti non diventa di necessità indispensabile per alcuna intrinseca cagione o contrasto che sia in essi, ma per l'ostacolo solo di Scipione e di Roma», in V. ALFIERI, *Parere sulla "Sofonisba"*, in Id., *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, pp. 127-130: p. 128.

<sup>16</sup> Nel testo petrarchesco si legge «Così questa mia cara a morte venne, / ché, vedendosi giunta in forza altrui, / morir in prima che servir sostenne» (PETRARCA, *Triumphus Cupidinis II*, in Id., *Trionfi*, vv. 58-60, p. 109, [corsivo mio]), mentre l'esergo alfieriano recita «Così quest'alta donna a morte venne» (Alfieri, *Sofonisba*, p. 23, [corsivo mio]).

<sup>17</sup> R. TURCHI, *Sofonisba*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», 2 (2003), pp. 687-702: p. 695 [corsivo mio].

<sup>18</sup> Ivi, p. 697. E si consideri anche che «i tempi della scrittura della *Sofonisba* [...] si intrecciano con quelli della *Virtù sconosciuta*» e che i «rimandi da un testo all'altro fanno pensare che attraverso il personaggio di Scipione il poeta intendesse tacitamente celebrare il “sublime pensare” del Gori Gandellini» (ivi, p. 700).

<sup>19</sup> V. ALFIERI, *Sofonisba*, atto V, scena V, vv. 169-172, pp. 73-74.

<sup>20</sup> P. TRIVERO, “*Sublimità del nome: Sofonisba*», in *Alfieri a Roma*, pp. 453-470: p. 463.

<sup>21</sup> «I soliloqui della tragedia non scoprono segreti o palesano oscuri disegni, perché il soggetto non prevede dei contrasti di passione», ivi, p. 463.

<sup>22</sup> V. ALFIERI, *Ottavia*, testo definitivo e redazioni inedite a cura di A. Fabrizi, atto I, scena I, vv. 28-29, p. 28.

<sup>23</sup> Ivi, atto III, scena III, vv. 122-128, p. 61.

<sup>24</sup> P. TRIVERO, *L’“Ottavia” di Alfieri: «né cristiana né moglie»*, in *Il canone e la biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di A. Quondam, Bulzoni, Roma 2002, pp. 331-341: p. 336.

<sup>25</sup> D. ALEXANDRE, *Le peuple dans les tragédies d’Alfieri*, in «*Italiès*», anno 2000, n. 6/2, pp. 503-522: p. 504.

<sup>26</sup> Ivi, atto V, scena V, vv. 238-240, p. 97.

<sup>27</sup> V. MASIELLO, *L’ideologia tragica*, p. 263.

<sup>28</sup> Non a caso, Di Benedetto scrive che «con la *Mirra* si deve considerare idealmente conclusa la carriera alfieriana di autore tragico», anche se «altre tre tragedie dovevano però letteralmente sigillarla: il *Bruto primo*, il *Bruto secondo* e l’*Alceste seconda*»; e, si badi, «un tempo erano molto ammirati i due *Bruti*, per la sapienza costruttiva; ma più che in essi e nel rifacimento dell’*Alceste* di Euripide, qualche scintilla della sua poesia è semmai riconoscibile nella “tramelogedia” *Abele*», in A. DI BENEDETTO, *Il dandy e il sublime. Nuovi studi su Vittorio Alfieri*, Olschki, Firenze 2003, p. 53.

<sup>29</sup> V. ALFIERI, *Bruto primo*, testo definitivo e redazioni inedite a cura di A. Fabrizi, Casa d’Alfieri, Asti 1975, atto I, scena I, vv. 15-17, pp. 27-28.

<sup>30</sup> E si noti, almeno cursoriamente, che negli stessi anni le arti figurative stavano compiendo un itinerario non troppo lontano da quello descritto dalla parabola del tragico romano – e repubblicano – di Alfieri. «Dal Rinascimento in poi – ha scritto Banti – la vicenda – lo stupro di Lucrezia – ha sollecitato moltissime reinterpretazioni iconografiche e letterarie. Gli intellettuali più interessati a mettere in luce la valenza politica dell’episodio hanno concentrato l’attenzione sull’attimo in cui, davanti al corpo insanguinato di Lucrezia, Bruto e gli altri giurano non solo di vendicare l’affronto, ma di trasformare un evento privato in un atto pubblico e collettivo dei più

rilevanti, il rovesciamento di un regime tirannico a favore di una libera e austera repubblica. [...] Lo spostamento è netto rispetto alla sensibilità di molti artisti cinque-seicenteschi che si erano invece soffermati sul momento della violenza o del suicidio», A.M. BANTI, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Einaudi, Torino 2005, p. 65).

<sup>31</sup> V. ALFIERI, *Parere sul "Bruto primo"*, p. 137.

<sup>32</sup> M. FUBINI, *Vittorio Alfieri (Il pensiero – la tragedia)*, Sansoni, Firenze 1937, p. 321 [corsivo mio].

<sup>33</sup> V. ALFIERI, *Bruto primo*, atto I, scena II, vv. 85-88, p. 30: «Mirate: / Questo è il pugnol, caldo, fumante ancora / Dell'innocente sangue di pudica / Romana donna, di sua man svenata».

<sup>34</sup> Ivi, atto I, scena II, vv. 97-102, p. 31: «Voi tutti, / Carchi di pianto e di stupor le ciglia, / Su l'infelice sposo immoti io veggo! / Romani, sì miratelo; scolpita / Mirate in lui, padri, e fratelli, e sposi, / La infamia vostra».

<sup>35</sup> Ivi, atto I, scena II, vv. 139-147: p. 32 «Al campo è giunto, / Tutto asperso del sangue della figlia, / Lucrezio omai, per mio consiglio: in questo / Punto istesso già visto e udito l'hanno / Gli assediator d'Ardéa nemica: e al certo, / In vederlo, in udirlo, l'armi han volte / Ne' rei tiranni, o abbandonate almeno / Lor empie insegne, a noi difender ratti / Volano già».

<sup>36</sup> Ivi, atto I, scena II, vv. 163-169, p. 33: «Sì, Romani; affissate, (ove pur forza/ Sia tanta in voi) nella svenata donna / Gli occhi affissate. Il muto egregio corpo; / La generosa orribil piaga, il puro / Sacro suo sangue, ah! tutto grida a noi: / "Oggi, o tornarvi in libertade, o morti / Cader dovrete, Altro non resta"».

<sup>37</sup> Ivi, atto I, scena II, vv. 169-170, p. 33.

<sup>38</sup> V. ALFIERI, *Bruto secondo*, testo definitivo e redazioni inedite a cura di A. Fabrizi, atto IV, scena II, v. 116, p. 77.

<sup>39</sup> Ivi, atto IV, scena II, v. 109, p. 77.

<sup>40</sup> Cfr. su questo punto B. ALFONZETTI, *Congiure. Dal poeta della botte all'eloquente giacobino (1701-1801)*, Bulzoni, Roma 2001, alle pp. 161-186.

<sup>41</sup> Ivi, atto IV, scena II, vv. 125-128, pp. 78-79.

<sup>42</sup> Ivi, atto IV, scena II, vv. 132-136, p. 78.

<sup>43</sup> Su cui cfr. ancora B. ALFONZETTI, *Congiure*.

<sup>44</sup> V. ALFIERI, *Bruto secondo*, atto IV, scena II, vv. 131-132, p. 78.

<sup>45</sup> Ivi, atto IV, scena II, v. 123, p. 77.

<sup>46</sup> Ivi, atto IV, scena II, vv. 123-124, p. 77.

<sup>47</sup> V. ALFIERI, *Parere sul "Bruto secondo"*, in ID., *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, pp. 138-143: p. 139.

## **Drammaturgia del candore. Statuto e funzioni del personaggio femminile nel teatro bontempelliano**

*Giuseppe Bonifacino*

1. Con insistente attenzione e diffuse variazioni prospettiche sono stati indagati dagli studiosi di Massimo Bontempelli – *et pour cause* – lo spessore e il rilievo assunti, lungo l'intero arco della sua opera, dai personaggi femminili,<sup>1</sup> sia per il carico di responsabilità tematiche delle quali risultano investiti, sia per le implicazioni semantiche di cui si rendono, in diversa misura, vettori. Di fatto, la dinamica delle configurazioni di tale protagonismo del personaggio femminile bontempelliano, così in ambito teatrale come nell'universo narrativo, andrà a costituire – è appena il caso di ribadirlo – una emblematica stratigrafia della stessa poiesi dello scrittore nelle sue molte fasi, sempre nel segno – al di là della “cesura interna” che incide il suo percorso –<sup>2</sup> di una costante e peculiare coniugazione dell'*inventio* diegetica con l'orizzonte latamente simbolico che la sottende. E, nella inquieta fermentazione degli anni Venti, tra avanguardismo modernista e incipiente novecentismo, farà spicco, in sede narrativa o drammaturgica, la dissonante interazione dell'assetto psicologico – il carattere – del personaggio, modernisticamente destrutturato,<sup>3</sup> e fin rastremato, con il suo statuto, per così dire, ontologico: il suo destino di creatura espropriata dell'*autentico*, e tuttavia irriducibilmente vocata – persino nella rarefazione neoplatonizzante dell'*Erlebnis* – a testimoniare l'istanza, anche per negazione.<sup>4</sup>

Ma per circoscrivere, qui, attraverso il ripercorrimento di alcuni suoi momenti sintomatici, entro il solo ambito drammaturgico il problema delle funzioni tematiche e delle focalizzazioni prospettiche demandate dallo scrittore comense ai suoi personaggi femminili, andrà preliminarmente ricordato che la loro fenomenologia trascorrerà dall'ibsenismo curvato in umbratili piegature intimistiche delle due protagoniste de *La Piccola*<sup>5</sup> – una madre e una figlia strette nella paradossale iterazione speculare di un destino di amore senza compenso – al maniacale *voyage* della “candida” Maria de *La guardia alla luna*<sup>6</sup>, tragicamente atteggiata, nel suo delirante cammino

sacrificale, come una “*untröstliche Mutter*” espressionistica,<sup>7</sup> ossessivamente protesa (quasi per introiezione, e parossistica sublimazione lirico-visionaria di un futuristico antagonismo) contro il corrotto incanto di una romantica icona lunare; dal vacuo fulgore simulacrale di una femminilità ‘senza soggetto’, quale quella – asemantica e macchinale – di Dea,<sup>8</sup> segnata dallo stigma metamorfico di una radicale inappartenenza a sé, peraltro ironicamente declinata nell’aggettivo ‘Nostra’ che ne predica la vana sovranità onomastica, allo stupore paradossalmente autodecettivo di Minnie<sup>9</sup> – la più compiuta e paradigmatica, si può affermare, tra le creature femminili del teatro bontempelliano – fino (con rade opacizzazioni o intermissioni) alle inermi o strenue testimoni di un “candore” opposto come una forma pura e tuttavia non immune – o anche come una formula straniante e fruttuosa, tra fiaba e ‘spettacolo’ (*Cenerentola*)<sup>10</sup> – al male del mondo e del tempo, a subirne l’inoppugnabile assedio, la pervasiva e contaminante immanenza, come per Barbara, nella *Fame*<sup>11</sup>, ovvero a testimoniare simbolicamente rifugiandosi in una regressiva e vana purezza, come Regina, in *Nembo*<sup>12</sup> o, infine, a redimerlo nel paradossale ‘innocentismo’ di una dimissionaria e ironica torsione ‘estetica’ del paradigma etico-valoriale (Camilla)<sup>13</sup>.

In ogni caso, alle donne del suo teatro – e, come già si accennava, di tutta la sua opera, lungo l’intero arco della sua parabola ‘metafisica’ e/o ‘magica’ – Bontempelli ascriveva costantemente la responsabilità di condensarne i temi e dettarne o garantirne il senso, nonché l’ufficio elettivo di attivare e alimentare la dinamica interna del dramma, nella interazione del piano performativo con quello dell’astrazione simbolica. Al di là delle sue componenti più contingenti o più estrinseche – quelle che pertengono alle scansioni diacroniche del gusto e rispondono tanto alle sollecitazioni del costume di un’epoca quanto, e più, all’influenza di suggestioni e tipologie in varia misura rivenienti dalle torsioni della crisi modernista, e, segnatamente per il primo tempo del suo teatro,<sup>14</sup> dalla convergenza complessa tra assonanze latamente futuriste e ibsenismo in contratta versione spiritualistica (Bracco)<sup>15</sup>: in Bontempelli, peraltro, residuale e straniata, a fronte delle sollecitazioni problematiche indotte dalla

(reciprocamente) preziosa sodalità con Pirandello<sup>16</sup> –, al di là, si vuol dire, del loro comunque produttivo intreccio, quel che forse più conta rilevare, in ordine alla iterata opzione drammaturgica bontempelliana a favore di uno spiccato investimento poetico nel personaggio femminile, è il fatto che in esso – ma con parallele o anche dismorfiche declinazioni nella suggestiva proliferazione dell'*inventio* narrativa –<sup>17</sup> lo scrittore sembra più agevolmente, e con più largo spettro di armoniche tematiche e figurali, poter fissare e ‘drammatizzare’ i tratti costitutivi della sua poetica dello “stupore”, dell'*innocenza*, del “candore” – cognitivo non meno che morale – necessario al disvelamento e alla rappresentazione (al disvelamento *attraverso la* rappresentazione) del mondo *autre*, inscritto e occultato tra i profili e i volumi di quello consuetamente offerto alla comune esperienza. Il mondo – un ‘reale’ dagli statuti semantici predicabili solo per il tramite dell’intuizione estetica – intrinseco *a*, e però distinto *da*, quello dell’orizzonte empirico e consuetudinario, che sarà messo in scena (o affabulato in racconto), come a prefigurarne assetti e scenari, già prima degli anni del maturo dispiegamento dell’opzione ‘magica’ adibita a investire di modernità e di ‘mistero’ (di una trascendenza, cioè, novecentescamente immanente, e, per così dire, traslata in una stupefatta ma ‘naturale’ restituzione metonimica del contingente), e così dinamizzare, lo stilizzato – e invero solo apparente – ‘realismo’ post-futurista (e post-carducciano)<sup>18</sup> di un classicista in radice, entro e oltre ogni sperimentazione avanguardistica lambito, più che attraversato, e alimentato, più che messo in crisi, dalle contraddizioni irrisolvibili della condizione letteraria modernista.

Se, infatti, per Pirandello, per esempio, ogni diffrazione prospettica si rivelava cifra e funzione espressiva di una torturante vertigine ermeneutica, per Bontempelli la relativizzazione dell’ottica entro cui trapiantare il “reale” – il mondo, la ‘vita’, da reinventare in scrittura – sarebbe stata come garantita da perigliose derive, o, più propriamente, bloccata dalla geometrica *distinzione* – nel cuore dell’organismo rappresentativo – tra “mondo immaginario” e “mondo reale”, e dalla loro integrazione “operosa”,<sup>19</sup> nel segno di una impreveduta ma non

perturbante – e semanticamente autotelica – epifania, come per una sorta di normalizzazione novecentistica del codice modernista sotteso alla tensione cognitiva di quella opzione di poetica di varia ascendenza e decantazione ‘europea’.<sup>20</sup> Non la rovina irreversibile di ogni durata ontologica, non la caduta – la resa, liberatoria come un’apocalisse –<sup>21</sup> entro l’abbacinante fulgore di labili apparenze, sempre caduche e di nuovo sorgenti nel loro mai sedato differenziarsi (sempre ritraentisi a non essere, per sottrarsi a un destino di essere per la morte, “in un’ambigua e risolta tensione tra negazione e ricominciamento”),<sup>22</sup> come per Vitangelo Moscarda; ma la ontologizzazione estetica (l’istituzione di una temporalità immota e senza svolgimento) di un cripto-universo simulacrale non altrimenti attingibile che nella scoperta – improvvisa quanto ‘innocente’, non approdo di *quête*, ma attimo irrelato di incanto – di un’alterità senza spessore o tormento metafisico, la mera ostensione – la visione senza concetto – del rovescio eidetico del fenomeno: «La vita più quotidiana e normale, vogliamo vederla come un avventuroso miracolo»<sup>23</sup>.

2. Alterità senza contraddizione (un’alterità, per così dire, non temporalizzata, ma cartografata): gioco di mondi e forme drammaturgicamente paralleli in quanto ontologicamente ‘distinti’, come, esemplarmente, in *Siepe a Nord-Ovest*. Dove, appunto, risulteranno osservabili, nella loro complanarità scenica senza intreccio di esperienze, nella loro co-esistenza lungo assi cronotopici intersecantisi ma interdetti reciprocamente alla visione, solo da soggetti disincarnati e ibridi quali i burattini, simulacri della congiunzione metateatrale fra la antinaturalistica sublimità della marionetta e il vitalistico agitarsi degli umani, in una rappresentazione simultaneisticamente<sup>24</sup> tripartita cui presiederà il Marionettista, ironicamente ostentata allegoria della funzione autoriale. Nel dialogo con la Zingara, che conclude in chiave allegorica la *pièce*, infatti, il Marionettista parrà attestarsi come un Demiurgo improvvisamente interdetto nella sua funzione di artefice dalla irruzione dell’*autentico* operata dalla donna, e dal suo paradossale effetto di *Entzauberung*, e però – in quanto artista modernamente (già novecentisticamente)

‘tecnico’ – pronto ad avvalersi del suo aiuto, cioè a temperare e mediare la forza creatrice del suo ‘candore’ – capace, come sola può la *poesia*, di scorgere la vita (di ‘intuirla’ con lo sguardo trascendentale della mente)<sup>25</sup> al di là delle barriere fenomeniche –, per allestire i suoi spettacoli da presentare al pubblico, in una integrazione per così dire pre-novecentista di tecnica e poesia, nel segno di un artificio redento e sublimato dalla nativa vocazione ‘magica’ dello *stupore*<sup>26</sup>:

IL MARIONETTISTA: Appunto mi occorreva un aiuto. Vieni con me: t’insegnerò a far muovere e parlare le marionette.

LA ZINGARA: Davvero? Crede che imparerò?

IL MARIONETTISTA: Certo: se hai potuto vederle, vuol dire che sei razza anche tu di burattinai, e chi è nato burattinaio non può far altro nella vita. [...] E poi, bisogna che torni un’altra volta a persuadermi anch’io che non sono marionette di legno. Andremo lontano: lontano: non so dove.<sup>27</sup>

La fittizia realtà della scena – la rappresentazione – istituita dal Marionettista sarà dunque interrotta e sconvolta, *et pour cause*, dall’intervento, casuale ma decisivo, della Zingara: vale a dire, di una figura femminile depositaria di risonanze simboliche derivanti dalla sua a-topicità antropologicamente costitutiva (la sua tradizionale appartenenza a un universo magico e nomade, ai domini di un *altrove* miticamente incattivabile), la quale riconnette nella sua percezione libera e straniata – proprio perché ‘candida’ – le *due* realtà incomunicanti ma compresenti (fisica e ‘metafisica’) degli uomini e delle marionette – e violandone, ignara, la omologa e asintotica estraneità, e contaminandone i piani,<sup>28</sup> ne scompone e dilacera il perfetto, ma sterile, artificio estetico (“tutto il mondo delle marionette crolla. La luce dell’aria barcolla e si fa squallida”, recita infatti la didascalia)<sup>29</sup>, sommettendolo alla impreveduta istanza di autenticità di cui è portatrice, alla verità esperienziale di una percezione fisica non pregiudicata dalla coerenza di schemi dettati da una ragione incapace di accessione fantastica all’inesauribile, enigmatica alterità-ulteriorità del mondo fenomenico.

Ribaltato e parodico riflesso – nella sua convenzionalità manieristica – del canonico *deus ex machina*,<sup>30</sup> la Zingara spezza – o meglio, ‘disincanta’, con il suo gesto inopinato e innocentemente

effrattivo, come il caso o il destino<sup>31</sup> – lo spettacolo della convivenza estetica (che ne sublima e compensa la distinzione logico-empirica) tra gli universi analogici e reciprocamente inavvertiti – solo accomunati da una ‘metafisica’ coappartenenza degli oggetti –, i quali compongono, decostruendone il tradizionale assetto naturalistico, la scena di un ‘reale’ da Bontempelli esposto e contemplato nei suoi misteriosi interstizi senza profondità di segreto, nei suoi enigmi senza cifra di arcano: nel suo incantesimo senza vibrazioni di pathos, come sospeso e sopito nella dimensione ambigua e limbale suscitata dalle insistite rifrazioni prospettiche e dalla ironica commistione di modi e temi convenzionali<sup>32</sup> del gioco scenico.

Ma se alle diverse configurazioni – nei suoi personaggi femminili – della funzione metapoetica qui demandata dallo scrittore alla Zingara si dovrà, più avanti, tornare, va intanto ribadito che la contaminazione/distinzione di prospettive inscenata dalla riflessione sommessamente inscritta e traslitterata con ‘farsesca’ (e tuttavia ‘metafisica’) ‘leggerezza’<sup>33</sup> in codice drammaturgico da Bontempelli già, esemplarmente, in *Siepe a nordovest* testimoniava della immanenza di un peculiare intento euristico, in quanto privilegio riservato al lavoro, statutariamente in equilibrio tra cognizione e immaginazione, della parola letteraria: ovvero (in una declinazione, tra avanguardismo tardivo e prefigurazioni di novecentismo,<sup>34</sup> a suo modo – e, per così dire, suo malgrado – modernizzante e/o ‘applicativa’ di presupposti, solo superficialmente rimossi, dell’idealismo estetico crociano, quali, in seguito, si sarebbero profilati entro la filigrana di riflessioni programmatiche)<sup>35</sup> alla sua non mutuabile capacità di perseguire una *cognizione attraverso l’immaginazione*<sup>36</sup> di un universo *solo esteticamente* fondato e legittimato (mimetico per via analogica, non transitiva o speculare: come un iperuranio<sup>37</sup> senza spessore ontologico), nelle sue modalità alterne e complementari, narrazione e teatro. Era il progetto di poetica che, già progressivamente sedimentato nella traslucida sperimentazione avanguardistica dei romanzi ‘futuristi’, avrebbe poi trovato una più organica e propositiva formulazione, nei secondi anni Venti, sui *cahiers* di «900»<sup>38</sup>: dove, dopo aver rivendicato che “il

fondo dell'arte è non altro che incanto"<sup>39</sup> – e “qualunque incanto è magia”, cioè “poesia”<sup>40</sup> –, e che l'arte è “il solo incantesimo concesso all'uomo” in quanto “evocazione di cose morte, apparizione di cose lontane [...] sovvertimento delle leggi di natura, operato *dalla sola immaginazione*”<sup>41</sup>, Bontempelli puntava alla cattura dell'“ambiguità” intrinseca “alle cose quotidiane” e “comuni”: di cui poteva cogliere il tempo immoto e acronico, e restituirne “il senso del mistero”<sup>42</sup>, solo un'arte alla quale, ben più che alla filosofia – pervenuta, con l'idealismo, al “limite non oltrepassabile del suo cammino” – era mitopoieticamente assegnato “il compito di trovare e *rappresentare* le verità superiori”<sup>43</sup>. Bontempelli disegnava un programma di poetica fondato sull'attivazione di uno sguardo ‘altro’, o ‘eccedente’, sulle cose, sul recupero all'orizzonte tematico e affabulatorio del loro universo insondato e antinaturalistico – un recupero, o un disvelamento che comportava l'apertura dell'*inventio* a un ‘differente’ fuoco prospettico, allo sguardo, per così dire, ‘trascendentale’<sup>44</sup> di una soggettività creatrice che in sé coniugasse purezza e astrazione, autenticità e sorpresa, anima e immagine: giusta una condizione percettiva e ideativa di qualità pre-adamitica e *immediatamente*, costitutivamente simbolica, come quella di un “fanciullino” di ritorno,<sup>45</sup> quietamente irretito fra visionari, ma smorzati, innocentismi leopardiano-pascoliani<sup>46</sup> e i matemi fantastici di un Carroll<sup>47</sup>, ovvero quella di una creatura femminile, magari astratta come un archetipo<sup>48</sup> di ossimorica vitalità, spiazzante ma non perturbante, onirica ma iperrealistica, appassionata ma metamorfica, vitale ma distopica, esperienziale ma platonica.

Le istanze discriminanti del modernismo<sup>49</sup> – la spinta inesausta alla interrogazione gnoseologica (ed etica), la destituzione della centralità prospettica ed ‘elocutiva’ del soggetto autoriale, la messa in mora della testura organicistica di una temporalità narrativa garante di senso e di forma – erano, insomma, da Bontempelli recepite e metabolizzate senza traumi o travagli nelle procedure stilisticamente indefettibili e imperturbate di una raffinata e straniante normalizzazione. L'utopia senza compenso felicitario delle poetiche moderniste declinava, e agilmente si pacificava, in una sublimazione mercuriale e stilizzata

della sua ansia interrogativa, nutrendosi del suo moderno (non più modernista) – anti-sublime, anti-psicologista, anti-lirico – potere inventivo e ‘costruttivo’. E invero la drammaturgia bontempelliana – per non riferirci, qui, che alla prima fase della sua non breve vicenda – avrebbe fissato, entro le mobili filigrane che ne connettevano situazioni e ‘persone’ agli apparati finzionali del suo *côté* narrativo, esemplarmente nei personaggi femminili (come si anticipava in avvio di queste riflessioni), i temi e le ottiche, i fantasmi e gli incanti, dell’ardua ‘ragion poetica’ che la sommuoveva: rendendone, per loro tramite, performativo lo ‘stupore’, e colmando di inerme e però irriducibile tensione morale, di intatta o violata credulità, il suo intreccio (la sua coalescenza genetica) con l’innocenza e con la follia.

3. Come sospinti da questa loro endogenesi semantica costitutivamente (si vorrebbe dire ontologicamente) *differente*, i personaggi femminili di Bontempelli (non solo nel teatro, come è noto) tenderanno, in modalità diverse o persino inverse, ma in sostanza complementari, a infrangere lo schermo del tempo naturalistico dell’esperienza e del senso comune, a spezzare il cerchio del suo pervasivo dominio, a respingerne il paradigma unilineare e irreversibile: come Maria, unico personaggio a risultare onomasticamente connotato nella *Guardia alla luna*, perché portatore di soggettività identitaria in sé adempiuta (di *anima*, quella di una Madre); o come Dea, suo rovescio decostruttivo e disetico (anti-madre perché, nel suo radicale metamorfismo, infeconda e passiva come un manichino, o una macchina celibe); o come Minnie, strenua antagonista della ossedente artificialità del mondo metropolitano e del suo tempo profano (della sua multicroma trascorrenza per immagini senza fondamento di autenticità).

All’inesorabile tempo di morte che la luna ammantava del suo candore ammaliante e mendace, Maria (convinta che non la malattia le abbia tolto la sua bambina, ma il predace raggio dell’astro) risponde, nell’itinerario folgorato e metaforico della sua “idea fissa”<sup>50</sup>, con il sacrificio di sé, in quanto madre, in quanto donna, in quanto depositaria di una rivendicazione ostinata di vita e di autenticità. In

quanto madre, cioè tipizzazione simbolica della vita, della creazione, dell'origine, Maria *non può pensare* un tempo che in sé contenga la morte. Non può accettarne l'inganno, la decettiva seduzione del divenire, la sua illusione creatrice (l'amore), e subirne il decreto inesorabile. E se è legittimo – come è stato fatto –<sup>51</sup> interpretarne la tragica parabola visionaria<sup>52</sup> come un allegorico pronunciamento, nel riflesso dell'oltranzismo futurista, contro ogni residuale sublime romantico, e rilevare che la donna contrappone al male il suo maniacale “candore” garantito di autenticità e di valore, il buio strazio entro cui la sua immagine, nella scena finale, si configge e si perde, nel suo vano ma eroico gesto sacrificale di offrirsi alla raggelante luce lunare, come ad assumerla tutta su di sé, per vendicare la sua creatura e salvare dalla mortifera seduzione dell'astro “il mondo” e “le mamme che restano...sole...nel...mondo”<sup>53</sup> – andrà anche però rimarcato che la *forma* di Maria (l'atto che ne espone e ne fissa l'*anima*) tiene essa pure del ‘sublime’: ma consiste, infine, in quella sua estrema profferta di sé, nel lasciare che la sua soggettività femminile (la sua anima, appunto), emblematica custode di vita, si spenga e dissolva nelle ombre mute di un mondo per sempre senza più luna – senza più false luci di incanto, che proteggano o fingano illeciti amori (come quello da cui nacque la bambina che il lume del perfido astro, secondo Maria, è venuto a rubarle) –, un mondo nel quale sia il buio a salvare ogni creatura dall'inganno di una bellezza che fa scempio dell'innocenza.

Ma se in Maria lo scrittore può inscenare in metafora drammatica la sua opzione iconoclasta contro un sublime inautentico, ciò non esclude – anzi, a ben guardare, comporta – che in quella rivendicazione di autenticità, in quel disperato schermo corporeo offerto a respingere il rapinoso allettamento dell'icona lunare, in quella vita lacerata e dispersa nel buio, eretta contro il destino di morte – contro la rapina dell'inautentico – che lo stesso gioco della rappresentazione estetica in sé custodisce e nasconde, nella chiave metaforica di quel gesto senza rimedio o catarsi si accampi una recisa ripulsa della temporalità convenzionale e surrettiziamente idillica (della sua mendace partitura armonica) conservata nell'ipostasi lirica o mimetica trasmessa dalle forme letterarie tradizionali. Nella corrotta

bellezza della luna cresce il crudele destino di morte giacente al fondo del tempo – oltre la seduzione delle immagini che ne addobbano e occultano il male –: Maria lo denuncia e lo smaschera, e, come per sempre, lo arresta e lo espelle, in quella apocalittica, e ottativamente catartica, negazione della luna e di sé, stigma simbolico di un'autenticità etica (e, insieme, estetica) profondamente contrastiva alle forme – alle rappresentazioni – che in sé cingono e sublimano il mondo, il suo racconto, il suo canto.

Appena qualche anno più tardi, per un altro martire della follia, il “grande mascherato” Enrico IV, malinconico allegorista pirandelliano,<sup>54</sup> non potrà, paradossalmente, darsi verità altrove che nel tempo composito e mutevole, infondato e informale, delle apparenze, nel tempo dell'età illusa e ignara entro cui la ‘realtà’ non ha ancora inciso – come una “epigrafe funeraria”<sup>55</sup> – il suo stigma, il suo nome, e la luna specchiata nel pozzo può offrirsi “come vera”<sup>56</sup> perché icona di un mondo – di un tempo – innocente e inviolato, di uno sguardo non diffratto tra la cosa e la sua mai ‘perfetta’, mai adempiuta rappresentazione. Per Maria, invece, sembra poter esistere – pur metonimicamente evocato ‘per negazione’ – un tempo redento dal non-essere, dall'antinomica circolarità di luce e buio, di apparenza e durata, di natura e anima: un tempo ‘salvato’ dall'insidia delle *forme*, dalle immagini della vita sublimata a celare – ad accogliere –, dentro, la morte. Pirandello – che, pure, ne aveva già in larga misura anticipato e sperimentato gli assunti e i percorsi in sede novellistica – certo trarrà qualche suggestione dalla luttuosa parabola della Maria bontempelliana per la tragedia di Anna Luna, nella *Vita che ti diedi*, nel '23; ma si tratterà di una madre cui la follia di negare il tempo (la morte del figlio), come per Enrico IV, non offrirà compenso di salvezza, ma soltanto lo spettrale approdo a una condizione di morte-in-vita, quella dei “poveri morti affaccendati”<sup>57</sup>, vale a dire di chi resta irretito entro un tempo non più abitato da anime, desolato carcere, o santuario, di giorni per sempre vani e smarriti. In Pirandello, la ricerca dell'autentico – la redenzione della ‘cattiva infinità’ del tempo – torna sempre a infrangersi, o consumarsi, nello spasmo implacato della logica, nel vuoto mascherale della forma (e l'opzione ‘mitica’, più che

promuovere un riscatto vitalistico, o rinnovare una salvaguardia ontologica dalla dissipazione della temporalità, rivela al suo fondo – come è stato scritto – i “caratteri dell’utopia negativa”, come “una grande allegoria tragica”<sup>58</sup>. Per converso, nel mite e vago pirandellismo, classicisticamente normalizzato, di Bontempelli l’*autentico* dell’arte sembra ancora un’istanza cui fare spazio, quale orizzonte tuttavia accessibile, come già prima si è detto, alla intuizione neo-platonizzante dello scrittore-demiurgo,<sup>59</sup> e dei personaggi che la incarnano nelle figure del “candore”, cioè nell’ipotesi, progressivamente precisatasi in accezione operativa nella riflessione-progettazione novecentista,<sup>60</sup> di una reintegrazione percettiva e cognitiva del “reale” per via di immaginazione: un “reale” non tanto da interpretare, quanto da disvelare non solo decostruendone le parvenze e le ipostasi convenzionali (la luna ‘passatista’, per tutte), ma ‘inventandone’, straniandole, le immagini riposte.<sup>61</sup>

4. Se Maria, opponendo l’autenticità della sua vita di madre, il ‘candido’ martirio della sua follia, allo splendore mortifero dell’astro, cercherà di sottrarre alla pervasiva immanenza della morte, oscurando la finzione che la occulta, il tempo verginale dell’innocenza, in *Nostra Dea* ogni ansia di verità, ogni istanza di autenticità, risulterà, per converso, del tutto azzerata. Dea non ha identità, o valori, da affermare – nulla in lei si declina come sostanza o durata. Il suo ‘carattere’ – la sua *facies* drammatica, la sua parte in commedia – è determinato, si sa, dai vestiti che indossa: anzi che le vengono fatti indossare.<sup>62</sup> Dea è, come è stato acutamente rilevato, mera “icona semiotica”<sup>63</sup>, simulacro di una identità perpetuamente cangiante, curvata a consistere solo nelle interfungibili e casuali mutazioni della sua immagine. Interpreta – recita, drammatizza – il vestito, l’involucro che ne finge lo statuto di ‘persona’. Il suo ethos deriva dalla sua immagine. E questa non ha alcuna interiorità da occultare o mediare. Non si dà *anima*, o autentico, in Dea: ogni *Erlebnis* le è per sempre negato. Il suo cuore è meccanico, vuoto. In essa Bontempelli riversa la sua già esercitata – da *Siepe a nordovest* a *Eva ultima* – predilezione per i manichini e gli automi,<sup>64</sup> figure prive di soggettività – estranee al

rovello e alla devastazione del tempo. Dea non conosce – non ‘interpreta’ – altra dimensione temporale che quella dell’istante. I dati che pertengono alla rappresentazione estetica in lei non si relazionano ad altro: sono del tutto autoreferenziali. Il suo ‘fuori’, il suo volto, il suo corpo non fanno schermo a una interiorità, alla profondità del cuore e alle sue ombre. Per Dea, non vi sono ombre. Se la signora Ponza, nel finale di *Così è (se vi pare)*<sup>65</sup>, predica il proprio statuto identitario come radicalmente ermeneutico (“Per me, io sono colei che mi si crede”)<sup>66</sup>, Dea non è predicabile, invece, che come mera immagine. Non comporta conflitti interpretativi. Consiste nel *come la si vede* – è *solo quella* che, di volta in volta, si *vede*. Il relativismo ermeneutico pirandelliano subisce in Bontempelli uno scarto significativo: dal piano dell’essere come ‘essere interpretati’ a quello dell’‘essere visti’. L’immagine si affranca dal cerchio del soggetto: la sua temporalità è disertata dalla coscienza (l’intenzione è assente dai suoi atti, consegnati alle forme volubili di un accadere senza progetto). Ciò che Dea mette in scena è, appunto, il proprio statuto di *scena*, di mimesi ossimorica dell’apparire. Il tema dell’identità è derubricato: dal ‘credere’ al mostrarsi, dall’interpretare all’osservare. Nulla dell’ostensione di Dea fa segno a una profondità, a un fondamento. Il lavoro della rappresentazione estetica in lei si irretisce e si sterilizza; perde ogni referenzialità. Cade il tradizionale dualismo che in Pirandello stringeva in opposizione irriducibile la vita e la forma. L’anima, in Dea, non ha da cercare nel tempo – nella vita – dimora, non ha da velarsi o ‘trovarsi’ in immagine. È, per converso, l’immagine a determinarne – a simularne – l’anima. Come uno specchio che rifletta solo se stesso. Il suo tempo non è altro che il giro del sole,<sup>67</sup> il circuito primario dell’iterazione naturale del divenire, lo schema cangiante e iterato delle sue circolari parvenze. È un tempo astratto e circolare, fittizio e senza direzione:<sup>68</sup> un tempo che non può farsi *durata*, né *dramma*, né forma della ricerca di un *verum*. Se Dea è metafora, o simulacro,<sup>69</sup> dell’atto rappresentativo, per paradosso questo risulta infine deprivato, per il fatto di esserne radicalmente (letteralmente) caricato, di ogni transitività mimetica. L’apparire non espone né evoca, in lei, altro che se stesso. La sua configurazione

sembra potersi dire meta teatrale, ma il dato tematico a Dea peculiare non è questo. Giacché, per suo tramite, Bontempelli non mostra né interroga alcuna aporia del discorso drammatico moderno. Mostra, invece, l'atto estetico – la rappresentazione – come una superficie senza profondità, come un movimento senza *dynamis* temporale: difatti il tempo di Dea è vuoto e inane metamorfosi, ostensione scenica di un irrelato e casuale mutare, geometria di un accadere senza soggetto o passioni. Gli altri – Vulcano, Astolfo, Orsa, Dorante – vivono nel loro convenzionale tempo scenico, grottesco o tragicomico.<sup>70</sup> Dea è abitata da un tempo istituito e scandito dalle sue stesse immagini, che per lei *sono* la vita, l'identità: il vacuo interno di una maschera senza profilo. L'*in sé* di Dea consiste nel suo 'esser tolta' – o 'esser posta' – dagli altri: dallo sguardo degli altri. È *specchio* degli altri, appartiene agli altri,<sup>71</sup> che la ricevono senza interpretarla (non c'è in lei un *oltre* da interrogare)<sup>72</sup>. Il suo statuto ermeneutico è concavo e senza conflitto. L'identità degli altri trova conferma o riparo nella sua inidentità perpetua. Per ognuno, Dea si rivela così come appare, di volta in volta. Non si schiude profondità, nel suo darsi in figura, ma una interminabile sequenza metamorfica<sup>73</sup> di superfici, di icone, di forme. E se il suo 'tempo' consiste – anzi: esiste – come perenne mutazione delle immagini che ne declinano il non-essere, la sua essenza (la sua *anima*) non sarà altrove che nel suo mero *esser vista*. La sua temporalità è solo estetica.

E, tuttavia, pur così svuotata di anima, così confitta in una rastremata lontananza dall'angosciosa *quête* modernista dell'autentico, Dea, proprio nel suo statuto assolutamente 'fenomenico', priva di "stupore" perché "senza sguardo" – è stato osservato –<sup>74</sup> si attesta lei pure, a ben considerare, paradossale emblema – come straniato, e di grado zero: un'*infanzia* senza *anima* –<sup>75</sup> del "candore"; giacché, per così dire, 'prende alla lettera' ciò che indossa, lo mette in scena, lo accipisce senza alcuna mediazione o diaframma: lo rappresenta senza interpretarlo. I 'vestiti', per Dea, hanno valenza omologa a quella delle parole per la giovane anima credula di Minnie: sono, cioè, intrinsecamente e immediatamente semantici – interscambiabili ma inesorabili produttori di azione e di ethos –, giammai sublimati o

minacciati dal pathos dell'autentico. La loro forma è, per così dire, senza concetto: pura visualizzazione fenomenica, luogo della ostensione di un sé che non sa dire "io", scenario o specchio – teatro – di un flusso di gesti senza memoria: senza il tempo fondato dal ricordo dell'esperienza. Al personaggio di Dea manca, insomma, la dimensione soggettiva: per questo congiunge, o affida, la sua vita – non si può dire l'anima – alle forme che la addobbano. Anzi: vive solo negli abiti che ne compongono l'immagine, in una inerziale innocenza declinata, per così dire, *a parte obiecti*. Se si vuole, la sua 'anima' consiste in una finzione (o una funzione) metonimica. In Dea l'anima è, *radicitus*, le forme – o meglio quelle forme che gli altri (il metateatrale Vulcano, la sarta, le cameriere) le impongono vestendola. Dea non ha, svestita, né vita né sguardo, giacché non è mai "dentro di sé": ma solo nella percezione che ne hanno gli altri. Non ha cognizione del tempo (non ha *differenza* dalle sue immagini), *non sa pensarlo*. La sua vicissitudine metamorfica non è esperienza semantizzabile in un codice che le conferisca *durata*. È 'spettacolo' (esposizione in figura) di un accadere senza vissuto, rappresentazione disertata da *Erlebnis*: moda senza più dialogo con la morte.<sup>76</sup> Proprio perché del tutto immune da pathos, Dea testimonia una temporalità solo estetica.

5. È, per contro, un rinnovato ed estremizzato pathos della verità, e dell'*autentico*, il nucleo drammaturgico di Minnie. Se Dea recide ogni nesso tra *vero* e finzione, fagocitando ermeneutica e temporalità – marche distintive dell'*anima* – nel suo nudo statuto di forma *qua talis*, Minnie – testimone, è stato detto, di un'apocalittica denuncia dei processi alienanti della modernizzazione<sup>77</sup> – si lascia trafiggere dall'improvvisa scoperta dell'inautentico, dallo stigma di una vita inorganica (e perciò dalla frattura semantica) che incide la natura (i pesci rossi e dorati che nuotano in una vasca sarebbero – le fanno credere per celia – meccanici)<sup>78</sup>, cioè dalla pervasiva immanenza dell'artificio in ogni forma del mondo che si offre alla sua esperienza. Ma quello di Minnie è, in sostanza, un dramma del linguaggio: cioè, la drammatizzazione – la *mise-en-scène* – di un problema di poetica (e,

se si vuole, della conoscenza *tout-court*). Come lo stesso autore evidenziava, dalla “credulità” che ne connotava l’anima nella novella Minnie passa, nel dramma, al “candore”: a quella relazione radicalmente ‘innocente’ con la realtà nella quale, per lui, consisteva il discrimine della conoscenza e della creazione estetica: “La Minnie del racconto può anche essere una sciocca, la Minnie del dramma con la sua intelligenza elementare soverchia e semplifica tutto il mondo che le sta intorno; *la sua interpretazione candida della realtà sale in quella zona in cui pensiero e immagine sono fatti della stessa sostanza*”<sup>79</sup>. Il “candore”, una volta di più, si attesta garante del “miracolo” estetico, della consustanzialità di immagine e pensiero (nell’*organon* dell’intuizione, con buona pace del grande sodale anticrociano)<sup>80</sup>. Ironicamente contrastivo alla tragica perdita primonovecentesca della fiducia nel linguaggio,<sup>81</sup> lo straniamento linguistico di Minnie inscena – in un gioco che arriverà a farsi tragedia – il problema della instabilità referenziale della parola, della lacerazione semantica suscitata dalla esperienza della distonia tra i nomi e le cose. Minnie vorrebbe coniugare in perfetta e stabile identità, linguaggio ed esperienza: vorrebbe, per istinto, dare un linguaggio all’*Erlebnis*. La *quête* sempre più ansiosa entro cui si accende e consuma la sua anima “candida” traspone e sublima – si potrebbe dire allegorizza – una istanza di portata decisiva, in varia guisa immanente alla poetica di Bontempelli. Assediata dalla montante marea dell’artificiale (dello iato incolmabile tra la cosa e la sua rappresentazione), Minnie vagheggia o rivendica un mondo, e un tempo, senza scarto – senza crisi ermeneutica – tra l’evento e la sua verbalizzazione: un mondo in cui, simultaneamente, nella felice *complexio temporum* dell’intuizione estetica, del suo istante incorrotto e perpetuo, pensiero e immagine siano uno, e la rappresentazione non patisca il *vulnus* dell’inautentico, la verità non disertino le forme, ma trovi in esse dimora, come l’anima che la scopre, o la cerca.

Ma il mondo è preda dell’inautentico: e Minnie, che non ‘sofferta’ – ‘innocente’ creatura d’arte, portatrice di un’istanza radicalmente estetica – la contraddizione intrinseca al linguaggio, la sua frode inoppugnata e feconda, apprende, infine, che non può, nemmeno lei,

restarne immune. Nell'ultima scena del dramma, guardandosi allo specchio – lo spazio sconfinato e interstiziale dove l'anima precipita o ascende nell'ambigua certezza dell'immagine –, e non riuscendo ad assimilarsi-integrarsi<sup>82</sup> alla figura che di se stessa quello le rimanda (non riuscendo, cioè, a trascendere il diaframma espropriante della artificiosa identità della *rappresentazione*), Minnie scopre che lei pure non può, come tutti, che essere frutto di artificio, non più di natura, senza saperlo:<sup>83</sup> e che anche la memoria,<sup>84</sup> scrigno – o riparo – dell'identità soggettiva, patisce l'effrazione dell'inautentico (“anche ricordare può esser finto”)<sup>85</sup>. E risulta, allora, di marcata evidenza metaforica che Tirreno (qui sommessa proiezione autoriale) compia il gesto di spegnere “tutti i lumi meno quello centrale”, e di “toglie[re] e nasconde[re] lo specchio”<sup>86</sup>: intendendo, così, rimuovere le condizioni che consentivano a Minnie, vedendosi riflessa, di esperire ancora la minaccia dell'inautentico, l'insidia invasiva della *rappresentazione*, per restare a proteggerla, con Skagerrak, come avvolti dall'oscurità, partecipi insieme a lei di un mondo non più dimidiato da luci e specchi che ne diffrangono la ‘verità’ in figura. Minnie, però, con un pretesto manda via entrambi, e chiude la chiavetta della luce, azzerando così ogni rappresentazione: e rimasta infine sola nel buio della stanza<sup>87</sup> – marca cromatica dell'autentico, confinato nello spazio dell'*intérieur*, contrapposto, ma invano, all'inganno accerchiante delle forme rifulgenti del mondo di fuori –, come Maria contro il menzognero fulgore lunare nel tragico epilogo dello *Stationendrama*, si toglie la vita, abbandonandosi nel vuoto,<sup>88</sup> contro – e verso – il fulgore profano e accecante delle luci (le inintermesse rappresentazioni) della metropoli. Non c'è salvezza, per l'anima, che nella morte. Sottraendosi all'assedio di un mondo mendace – e al suo tempo (al suo linguaggio) invaso dalla vertigine della finzione –, non per caso attraverso l'espedito di una sua ‘maliziosa’, disperata finzione che le consente di restare sola e libera di compiere il suo gesto,<sup>89</sup> Minnie – spegnendo, con l'ultima luce, anche la propria vita – toglie l'inganno della rappresentazione, così proteggendo il suo sconvolto “candore” dalla violenza ossedente dell'artificio. In lei, dunque – come in Maria, in Dea, nella Zingara di *Siepe a nordovest*, e

nelle altre donne della sua narrativa e del suo teatro –, Bontempelli conferiva – per via simbolica – corpo e figura alla propria idea, metafisica e moderna, di arte, svolgendone, in dramma o racconto, i temi e le forme: attraverso la loro inappartenenza al mondo degli altri, le sue creature femminili testimoniavano *sub specie æsthetica* di una mai dimessa tensione ontologica: vivendo, tutte, tra specchio e anima, maschere o immagini della poesia.

#### Note

<sup>1</sup> Ne ha ridiscusso lucidamente le scansioni – nel segno dello stratificato e multivoco ‘fantastico’ bontempelliano – un interessante contributo di S. MICALI, *Candide eroine: la magia al femminile in Bontempelli*, in «Transalpina», 2008, n. 11, pp. 103-117.

<sup>2</sup> La quale ha indotto i critici a scinderne i tempi – costringendone le pur sensibili interferenze, e opacizzandone le costanti sottese, entro uno schema anfibologico –, e a contrapporne l’avventurosa fase parafuturista e avanguardista e quella della ‘magia’ novecentista: come ricordava S. Cigliana (*I paradossi del candore: Bontempelli tra avventura e mito*, in «L’illuminista», a. I, n. 1, giugno 2000, pp. 109-118: 109), significativamente rilevando, però, che permaneva, “tra i due ‘modi’, una *liaison* sostanziale”, per la quale, pur nelle mutazioni di stile, durava nello scrittore l’opzione per “un pervicace antirealismo”, confermata, nella parabola della voce narrante, da “un senso di meraviglia, ora scoperto ed esibito ora trattenuto e come congelato in un’aria senza tempo” (ivi, p. 110).

<sup>3</sup> Sulla dissoluzione del personaggio nella prima stagione del teatro bontempelliano si è soffermata M.L. PATRUNO, *La dissoluzione del personaggio. Il teatro di Bontempelli*, in ID., *La deformazione. Forme del teatro moderno*, Progedit, Bari 2006, pp. 115-132.

<sup>4</sup> Come, in differenti ma complementari misure di esemplarità, nella “favola metafisica” di *Eva ultima*, del ’22, e in *Nostra Dea*, del ’25, o, per contro, come nei racconti di *Donna nel sole*, del ’28, o nel romanzo *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, del ’30.

<sup>5</sup> M. BONTEMPELLI, *La Piccola*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1913 (ma rappresentato per la prima volta a Milano nel 1915).

<sup>6</sup> Il dramma in sette quadri *La guardia alla luna. Rappresentazione*, scritto nel 1916, fu messo in scena per la prima volta a Milano nel 1920: cfr.

M. BONTEMPELLI, *Nostra Dea e altre commedie*, a cura di A. Tinterri, Einaudi, Torino 1989, pp. 3-36; d'ora innanzi citato con la sigla ND.

<sup>7</sup> In proposito, era L. Baldacci a rilevare per primo nel “breve violento dramma” – pur escludendo un “rapporto preciso” con le opere teatrali di Georg Kaiser – “i caratteri di un pieno e conflagrante espressionismo” (Id., *Massimo Bontempelli*, Borla, Torino 1967, pp. 106-7, *passim*). P. Puppa, invece, temperava il richiamo alle assonanze espressioniste dell'opera con il rilievo di echi in essa diffusi di simbolismo e di ibsenismo: Id., *Per una metascena intensa e operosa*, in *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Atti del Convegno di Trento, 18-20 aprile 1991 [d'ora in avanti cit. in sigla: *MBSI* ], a cura di C. Donati, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 221-235.

<sup>8</sup> M. BONTEMPELLI, *Nostra Dea. Commedia storica* [1925]: ND, pp. 89-169.

<sup>9</sup> M. BONTEMPELLI, *Minnie la candida* [1928]: ND, pp. 171-215.

<sup>10</sup> M. BONTEMPELLI, *Cenerentola*, Edizioni Della Cometa, Roma 1942.

<sup>11</sup> M. BONTEMPELLI, *La fame*, in Id., *Teatro di Massimo Bontempelli*, Novissima, Roma 1936 (ma rappresentato per la prima volta nel marzo 1949 a Roma). Poi in Id., *Teatro*, Mondadori, Milano 1947.

<sup>12</sup> M. BONTEMPELLI, *Nembo*, in «Occidente», aprile-maggio 1935, poi in Id., *Teatro*.

<sup>13</sup> M. BONTEMPELLI, *Innocenza di Camilla*, in «Sipario», 1949.

<sup>14</sup> Si vedano utilmente in merito le riflessioni, in varia misura articolate, di B. NUCIFORO TOSOLINI, *Il teatro di parola di Massimo Bontempelli*, Liviana, Padova 1976, di L. LAPINI, *Il teatro di Massimo Bontempelli. Dall'avanguardia al novecentismo*, Vallecchi, Firenze 1977, e quelle, più recenti di U. PISCOPO, *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalle pareti lisce*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2001, pp. 307-371 (spec. pp. 309-330). Ma tuttora efficaci risultano pure i profili dinamici tracciati da L. BALDACCI, *Il teatro di Massimo Bontempelli*, in «Rivista italiana di drammaturgia», IV, 1979, n. 13, pp. 7-16, e da F. AIROLDI NAMER, *Massimo Bontempelli*, Mursia, Milano 1979, pp. 151-184.

<sup>15</sup> Rifocalizza analiticamente idee e temi del teatro di Roberto Bracco la stratificata disamina di F. TATEO, *Roberto Bracco: I pazzi*, in *Italienisches Theater des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretation*, hrsg. von M. Lentzen, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2007, pp.126-143.

<sup>16</sup> In merito, si rinvia almeno all'impostazione del problema a suo tempo offerta da L. BALDACCI, *Il teatro di Bontempelli e l'esempio di Pirandello*,

Atti del Congresso internazionale di studi pirandelliani, Venezia 2-5 ottobre 1961, Le Monnier, Firenze 1967.

<sup>17</sup> Per tutte, si pensi almeno a *Donna nel sole e altri idilli* (1928), a *Il figlio di due madri* (1929), a *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1930), alla dominanza delle figure femminili, segnate dalla perturbante congiunzione con un destino inesorabile di morte, in *Gente nel tempo* (1937).

<sup>18</sup> Sulla “profonda” e “decisiva influenza” esercitata dal Carducci sull’apprendistato letterario di Bontempelli cfr. U. PISCOPO, *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalle pareti lisce*, pp. 36 sgg.

<sup>19</sup> Infatti, come è stato acutamente rilevato, se “Pirandello neutralizzava le differenze tra realtà e irrealtà”, aggredendo “la rappresentazione e toglie[ndo] fondamento mimetico all’arte”, così producendo “una crisi del concetto di realtà”, con il Bontempelli ‘sperimentale’ del primo dopoguerra, tra *Vita intensa* (1920) e *Vita operosa* (1921), invece, la letteratura sembra non farsi “operatrice di una crisi della realtà”, ma “volersi dare un fondamento e una giustificazione teorica, assicurarsi presso il pubblico una propria giurisdizione”, provocando il lettore “in nome di mondi possibili che hanno una loro compiuta realtà nelle opere d’arte”, tanto che i “diversi gradi di realtà e irrealtà, anziché mescolarsi e risolversi l’uno nell’altro, tendono” – come, d’altronde, nel dispiegamento scenico e metaforico di *Siepe a nordovest* (del ’19, appunto) – “a costituirsi in sfere autonome”: G. GUGLIELMI, *Un romanzo-manifesto*, in ID., *La prosa italiana del Novecento. Umore. Metafisica. Grottesco*, Einaudi, Torino 1986, p. 209 (ma si veda l’intero saggio alle pp. 198-210).

<sup>20</sup> Su modalità e funzioni della poetica epifanica nel modernismo italiano ed europeo si rinvia alla magistrale analisi di R. LUPERINI, *L’incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell’uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2007, pp. 233-261 e *passim*.

<sup>21</sup> Secondo la linea ermeneutica tracciata da G. Mazzacurati nei saggi raccolti in *Stagioni dell’apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, Einaudi, Torino 1998.

<sup>22</sup> Come, assai efficacemente, R. Cavalluzzi sintetizza la peculiare movenza problematica del nichilismo “che accompagna lo sviluppo dell’opera pirandelliana” nella sua densa monografia *Pirandello: la soglia del nulla*, Dedalo, Bari 2003, p. 7.

<sup>23</sup> M. BONTEMPELLI, *L’avventura novecentista*, a cura e con introduzione di R. Jacobbi, Vallecchi, Firenze 1974, p. 10: d’ora in avanti citato con la sigla AN.

<sup>24</sup> “Nella ‘farsa’ di Bontempelli il palcoscenico tripartito e l’incastro dell’azione giustificano la definizione di ‘simultaneità’ in senso futurista”: come rileva C. Grazioli nel documentato e suggestivo *Da Hanswurst alla metafisica: Siepe a nordovest di Bontempelli*, in «Il castello di Elsinore», XVIII, 52, 2005, pp. 23-56: 31.

<sup>25</sup> Su modalità e percorsi della tipologia dello ‘sguardo interno’ nella fase fondativa della modernità dispiega indagini di rara finezza P. GUARAGNELLA, *Gli occhi della mente. Stili nel Seicento italiano*, Palomar, Bari 1997.

<sup>26</sup> Nel comportamento della Zingara, improntato a una innocenza disvelatrice, sembra infatti profilarsi, con limpida evidenza, una prolettica esemplificazione ‘operativa’ di quella categoria dello *stupore* che andrà a costituire l’asse portante della poetica novecentista del ‘realismo magico’ tematizzata, in ordine alla pittura, nella dichiarazione programmatica posta a inaugurare il quarto *cahier* di «900», nel giugno 1927: “[...] Per ora, i pittori che più attraggono i nostri gusti di novecentisti, che meglio corrispondono con la loro alla nostra arte, sono i pittori italiani del Quattrocento” in ragione di “quel loro realismo preciso, avvolto in una atmosfera di *stupore lucido*” [c. m.], tanto che “il pittore del Quattrocento [...] quanto maggior peso e solidità dava alla sua materia, tanto più teneva a suggerirci che il suo amore più intenso era per *qualche altra cosa* attorno o al disopra di essa. [...] Più sentivasi fedele e geloso della Natura, meglio gli riusciva isolarla avviluppandola d’un pensiero fisso alla sopranatura. Di qui lo *stupore*, espressione di magia”: M. BONTEMPELLI, *IV. Analogie: AN*, p. 21. Ma non è forse implausibile ricordare come già nel 1914, in un intervento apparso nel settembre di quell’anno sulla «Nazione» di Firenze con il titolo *Per i poveri letterati*, poi ripubblicato con il titolo *Meditazioni intorno alla guerra d’Italia e d’Europa* (per i tipi dell’Istituto Editoriale Italiano, Milano 1917), e infine significativamente assunto a “prologo” (Jacobbi) dell’*Avventura novecentista* (*AN*, pp. 5-6, *passim*), lo scrittore, rivolgendosi ai “letterati giovani del secolo ventesimo”, pervenisse a rivendicare l’imminenza, “tra qualche anno, a guerra finita, a crisi risolta”, dell’emergere di “qualche cosa che ora non si può immaginare; [...] qualche cosa di *spontaneo* [c. m.] cui probabilmente” essi non avrebbero fatto caso, non accorgendosi “che [*fosse*] arte, poesia, letteratura”: la letteratura ‘moderna’ del nuovo secolo, prodotta da una gestazione la cui ‘spontaneità’ (*facies* empirica dello “stupore”, se si vuole) si attestava già labilmente testimone di una idea *lato sensu* ‘primitivistica’ dell’autenticità letteraria, in ordine alla quale è stato perentoriamente osservato che per Bontempelli – per il suo vichismo paradossalmente platonizzante – “solo il momento primitivo è folgorante, autentico”: R.

JACOBBI, *Introduzione: AN*, p. XVIII. Ma si veda, al riguardo, lo studio monografico, tuttora imprescindibile, di A. SACCONI, *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*, Liguori, Napoli 1978 (spec. pp. 89-135).

<sup>27</sup> M. BONTEMPELLI, *Siepe a nordovest: AN*, pp. 37-88: 70.

<sup>28</sup> “LA ZINGARA: Ma come? Eccoli lì. Quanto è carino! (*Prende in mano l'Eroe*)”: *ivi*, p. 69.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>30</sup> Secondo C. Grazioli (*Da Hanswurst alla metafisica: Siepe a nordovest di Bontempelli*, cit., p. 29), la Zingara, “anziché svolgere la funzione di *deus ex machina*”, sancisce “lo statuto di *impasse* del dramma”.

<sup>31</sup> A confermare, ovviamente, e a trasporre sull'asse metateatrale la sua qualità divinatoria di chiromante, che infatti – come non manca di rilevare la Grazioli (*ibidem*) – legge la mano della protagonista femminile della ‘farsa’, Laura: v. M. BONTEMPELLI, *Siepe a nordovest, ND*, p. 69. È appena il caso di rilevare la contiguità tematica di questo personaggio a quello della Tricomante, investita, tra l'altro, di una pregnante funzione incipitaria nella ‘favola metafisica’ scritta pochi anni dopo (1922), *Eva ultima*, dove le fa riscontro, dalla sua stessa arte introdotto in scena, lo stregone Evandro: in M. BONTEMPELLI, *Opere scelte [d'ora in avanti OS]*, a cura di L. Balducci, Mondadori, Milano 1978, pp. 341-446: 344 sgg.

<sup>32</sup> “Il gusto del paradosso e la reciproca intrusione di intrecci estranei” seguono in *Siepe a nordovest*, è stato osservato, “modalità che ricordano la rinascimentale commedia *implexa*, con la specificità [...] che le due ‘commedie in commedia’ si ignorano totalmente”, giusta un “concettismo barocco” funzionale all’“intento ‘metafisico’ dello sperimentare bontempelliano”, quasi per una declinazione ironica e una riduzione “a mero marchingegno paradossale” della pirandelliana teosofia di Anselmo Paleari, umoristico ermeneuta del “valore simbolico delle marionette spaventate dallo strappo nel cielo di carta” nel *Fu Mattia Pascal*: M. ARIANI, G. TAFFON, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Carocci, Roma 2001, p. 128.

<sup>33</sup> In una declinazione, va da sé, depurata del nichilismo ‘carnevalesco’ del Perelà palazzeschi (in ordine al quale resta necessario rinviare all'organico studio di P. PIERI, *Ritratto del saltimbanco da giovane. Palazzeschi 1905-1914*, Pàtron, Bologna 1980), e attestata nelle misure di una “inquietudine inventiva” incline talora – come rilevava Baldacci – “a soluzioni di puro divertimento” analoghe a quelle di un Palazzeschi capace però di dissimulare “sotto un'apparenza *enfantine* ben altra carica di follia e di forza erosiva”: L. BALDACCI, *Massimo Bontempelli*, pp. 29-30, *passim*.

<sup>34</sup> Se da un lato, infatti, “Bontempelli, come Savinio, arriva all’avanguardia” quando “sta per essere liquidata dal ritorno all’ordine”, come ricordava L. Baldacci nella sua *Introduzione* a M. BONTEMPELLI, p. XVIII, d’altro canto, come lo stesso studioso, a proposito di «900», metteva in chiaro, quella rivista “non rappresenta[va] altro che la fase acuta e programmatica del novecentismo di Bontempelli, il quale novecentismo esisteva già almeno fin dal 1919”: *ivi*, p. XXXVII. [Corsivo mio]. A sua volta, analizzando la complessa transizione bontempelliana dal futurismo al novecentismo, A. Saccone ha sottolineato che non occorre “aspettare il 1926, l’anno dell’uscita ufficiale del primo numero di ‘900’, per registrare la codificazione della teoria novecentista e la sua capacità protagonista di aderire al nuovo fondale storico”: A. SACCONI, “La trincea avanzata” e “la città dei conquistatori”. *Futurismo e modernità*, Liguori, Napoli 2000, pp. 123-139: 132.

<sup>35</sup> Rispondendo, nell’ottobre 1931, a una ‘inchiesta sulla poesia’ indetta dalla «Gazzetta del Popolo», dopo aver rivendicato un proprio superamento – anche per emancipazione generazionale – del crociansimo, Bontempelli pur nella sua ‘moderna’ attenzione al pubblico, restava di fatto interno ai presupposti teorici dettati dal Croce, anche, ad esempio, in ordine alla omologia non solo funzionale – e in opposizione alla infondabile partizione gerarchica in ‘generi’ – tra le varie modalità dell’“arte dello scrivere”, o, più propriamente, della “poesia”, rivendicando alla “cosiddetta arte narrativa” la capacità di adempiere “al medesimo compito” della “cosiddetta lirica”, in ragione di una sostanziale identità “di compiti e perciò di doveri” tra le diverse “forme esteriori” della ‘poesia’: “Chi scrive, ha lo scopo di creare nel lettore una serie di sensazioni, di [...] ‘atmosfera interiori’; per provocare le quali non importa s’egli si serva del racconto di una vicenda o della esposizione delle proprie impressioni; [...] l’arte comincia, anzi comincia e finisce, non nei *pretesti* (perché tanto i fatti altrui quanto i sentimenti miei non sono che pretesti, materiale ancora brutto) ma negli effetti loro e del loro più o meno armonioso succedersi e variarsi; cioè appunto in quelle ‘atmosfera interiori’, le quali, create appena, vivono per se medesime nell’animo del lettore, e subito gettano via e dimenticano i pretesti” (M. BONTEMPELLI, *Rapporti con l’avanguardia*: “Che cosa è ‘poesia’?”, *AN*, pp. 69-70): dove, ad esempio, sembra lecito ravvisare una sorta di restituzione-restrizione operativa (un’‘applicazione’ *modernamente* attenta all’orizzonte della ricezione) di classiche affermazioni crociane come la seguente: “se il poeta è il lirico dei suoi sentimenti, il prosatore è altresì lirico dei suoi sentimenti, cioè poeta”: B. CROCE, *Breviario di estetica* [1912], Adelphi,

Milano 1990, p. 89. La funzione di “modello implicito” esercitata dal Croce della concezione estetica bontempelliana, ‘costruttiva’ ma “guidata dall’intento di un *fare artistico* metatemporale”, è lucidamente segnalata da E. BUONANNO, *Il Novecento immaginario di Massimo Bontempelli*, in «Studi novecenteschi», XXX, n. 66, luglio-dicembre 2003, pp. 239-262: 255.

<sup>36</sup> Nel paragrafo testé citato del quinto dei “Commenti ai preamboli” (v. *supra*, n. 33), coniugando la condizione poetante, elettiva anche sul piano gnoseologico, dello ‘stupore’ – la ‘meraviglia’ – con la operatività creatrice dell’*immaginare*, Bontempelli poteva, significativamente, affermare che “l’importante per la poesia non è, per esempio, l’aeroplano o il sommergibile: ma *la meraviglia che noi proviamo nel vederli anzi soltanto nell’immaginarli*”: AN, p. 72.

<sup>37</sup> Spunti interessanti, al riguardo, in E. BUONANNO, *Il Novecento immaginario di Massimo Bontempelli*, pp. 250-252.

<sup>38</sup> In proposito, infatti, ancora Baldacci, nella citata *Introduzione* a M. BONTEMPELLI, OS, p. XXXVIII, così puntualizzava: “se Bontempelli aveva, fino allora [il triennio di “900”, *scil.*], valorosamente *resistito al proprio novecentismo*, da quando esso ebbe compiuta definizione teorica la sua maggior preoccupazione fu quella di dimostrarlo, anziché di resistergli” [c. m.].

<sup>39</sup> M. BONTEMPELLI, *Commenti ai preamboli. II. Limiti della magia*, AN, p. 29.

<sup>40</sup> *Ibidem*: dove, appunto, in ordine alle articolazioni semantiche della parola “magia”, Bontempelli rivendica la necessità di “considerare sotto specie di magia le attuazioni e le interpretazioni artistiche che diamo delle cose: *la poesia*” [c. m.].

<sup>41</sup> *Ibidem*. Corsivo mio.

<sup>42</sup> *Ibidem*. E nel novembre del ’35 sinteticamente preciserà, in una connessione terminologica e tematica: “Lo stupore è il senso del mistero. E dove non è senso di mistero, ivi non è poesia”: M. BONTEMPELLI, IV. *Del mestiere*: “Due equivoci”, AN, p. 60. Sul tema, e sulle sue implicazioni, si rinvia al denso contributo di I. CROTTI, *Il fantastico della teoria in Bontempelli*, in MBSI, pp.147-172: 154 sgg.

<sup>43</sup> Cfr. M. BONTEMPELLI, *Commenti ai preamboli. I. Spazio e tempo*, AN, p. 28. Corsivo mio.

<sup>44</sup> Riflettendo sulla poetica novecentista di Bontempelli, M. Rizzante scorge “al fondo del [suo] realismo magico [...] un *desideratum* platonico, un’essenzializzazione della realtà visibile sempre e comunque intesa come

strumento dell'invisibile": ID., *Abitare il moderno. Riflessioni sulla poetica novecentista*, in *MBSI*, pp.173-186: 183.

<sup>45</sup> Secondo tale tipologia, assumendola ed estremizzandola con ironico ma paradigmatico rilievo, Bontempelli 'costruiva' la sconfinata innocenza percettiva della propria regressiva proiezione 'analettica' ne *La scacchiera davanti allo specchio* (1921-1922): *OS*, pp. 287-340.

<sup>46</sup> Cfr. le pertinenti notazioni di G. BOSETTI, *La poetica dell'infanzia nella narrativa di Bontempelli*, in *MBSI*, pp. 3-26: 5 sgg. Ma vedi ora, in proposito, l'innovativa angolazione di lettura offertane da G. ROSA, «*La scacchiera davanti allo specchio*». *Un'avventura per ragazzi*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino. 1. Primo Novecento*, a cura di E. Candela, Liguori, Napoli 2009, pp. 399-417.

<sup>47</sup> Sulla incidenza del modello carrolliano nel Bontempelli 'metafisico' si sofferma M. MASCIA GALATERIA, *Oltre lo specchio: il modello di Lewis Carroll per una favola metafisica*, in ID., *Racconti allo specchio. Studi bontempelliani*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 99-113.

<sup>48</sup> Come, tra gli altri, nel caso di *Eva*, peculiarmente rappresentativo delle funzioni 'metafisiche' latamente ascritte o metonimicamente relate (la marionetta Bululù) alla figura femminile, in *Eva ultima*, su cui si vedano almeno L. FONTANELLA, *Bontempelli tra mito e metafisica: una lettura di "Eva ultima"*, in *MBSI*, pp. 99-112, e R. GLIELMO, *La traversata dell'ironia. Studi su Massimo Bontempelli*, Guida, Napoli 1994, pp. 73-86. Altre angolazioni metaforiche dell'icona tematica della marionetta, pervasiva nella riflessione e nella sperimentazione estetica primo novecentesca, proponeva nella sua drammaturgia P. M. Rosso di San Secondo: in proposito si rinvia al raffinato profilo monografico di G. DISTASO, *Il teatro di Rosso di San Secondo*, Graphis, Bari 1998.

<sup>49</sup> Ai caratteri generali e a esemplari percorsi tematici e testuali del modernismo letterario dedica fondanti analisi critiche e teoriche il volume di R. LUPERINI, *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006.

<sup>50</sup> Secondo la definizione che lo stesso autore ne dava in una – invero ingenerosa – autorecensione, nel '19: "*La guardia alla luna* [...] mette in scena un viaggio: il viaggio d'un'idea fissa". Cfr. M. BONTEMPELLI, "Nota a *La guardia alla luna*", *ND*, pp. 33-36: 33.

<sup>51</sup> Ci riferiamo alla classica interpretazione di G. LIVIO, *Il teatro di Bontempelli tra grottesco e pirandellismo*, in ID., *Il teatro in rivolta*, Mursia, Milano 1976, pp. 119-135, spec. pp. 123-124. Ma, su altro piano prospettico, cfr. pure il più recente S. CRACOLICI, *La luna che uccide: l'espressionismo di*

“*La guardia alla luna*” di Massimo Bontempelli, in «Forum italicum», 2004, n. 2, pp. 400-417.

<sup>52</sup> “La costruzione scenica” de *La guardia alla luna*, “montata con magnetico nitore su sette rapidi quadri ‘cinematografici’” risulta, per questo, “di fatto a metà fra la tecnica dell’onorico *Stationendrama* strindberghiano e la sintesi futurista dialogata”: L. BOTTONI, *Storia del teatro italiano 1900-1945*, il Mulino, Bologna 1999, p. 86.

<sup>53</sup> *ND*, p. 32.

<sup>54</sup> In merito, mi permetto di rinviare a G. BONIFACINO, *Allegorie malinconiche. Studi su Pirandello e Gadda*, Palomar, Bari 2006, pp. 9-82.

<sup>55</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, vol. II, p. 901.

<sup>56</sup> L. PIRANDELLO, *Enrico IV*, atto II, in ID., *Maschere nude*, a cura di A. d’Amico, Mondadori, Milano 1993, vol. II, p. 852: “ENRICO IV: Appunto! Come vero! Perché solo così non è più una burla la verità”; e cfr. *ivi*, p. 848: “ENRICO IV:[...] Io so che a me, bambino, appariva vera la luna nel pozzo. E quante cose mi parevano vere! E credevo a tutte quelle che mi dicevano gli altri, ed ero beato!”.

<sup>57</sup> L. PIRANDELLO, *La vita che ti diedi*, in ID., *Maschere nude*, a cura di A. d’Amico con la collaborazione di A. Tinterri, vol. III, Mondadori, Milano 2004, p. 302.

<sup>58</sup> V. MASIELLO, *Pirandello: l’identità negata*. “*Uno, nessuno e centomila*”, in «Belfagor», anno IL, settembre 1994, pp. 519-533: 533.

<sup>59</sup> “La poesia è [...] la operazione umana in cui meglio si può attuare la possibilità di armonia tra lo spirito e il demiurgo. Per questo la poesia è l’operazione umana più vicina all’opera del Creatore, come d’istinto tutti hanno sempre riconosciuto”: M. BONTEMPELLI, *Commenti ai preamboli*. IV. *Del mestiere*: “Ispirazione” (giugno 1933), *AN*, pp. 45-46.

<sup>60</sup> “Immaginazione è modificare il mondo esteriore, che è tanto bello, secondo un nostro ritmo interiore, che è ancora più bello; [...] mandare per il mondo nuove persone, Amleto, Angelica, Ulisse, [...], delle quali poi l’umanità non può fare senza. [...] Alle soglie d’un’epoca nuova, l’immaginazione umana ha bisogno di prepararle i miti semplici, di cui essa vivrà”: M. BONTEMPELLI, *Riassunto* (1933-1938), *AN*, pp. 352-353.

<sup>61</sup> A Bontempelli – come ha limpidamente sintetizzato M. Mascia Galateria – interessa “stabilire relazioni tra specie diverse di realtà, accostare alla sfera del quotidiano il mistero [...] per riuscire a vedere la realtà in modo diverso dal consueto”. Nella *Scacchiera davanti allo specchio* “il senso dello stupore [...] consente di guardare le solite cose con una prospettiva”

differente e impregiudicata, “attraverso l’innocenza, la fantasia incontaminata e l’occhio ‘nuovo’ di quello stato di grazia che è l’infanzia”, muovendosi entro la “duplice dimensione del reale e del surreale” (ID., *Racconti allo specchio. Studi bontempelliani*, pp. 111-112).

<sup>62</sup> Da un’altra donna, Anna, sua cameriera anziana, portatrice – prima e altrimenti che Vulcano, poetico “*raisonneur-regista*” (Barsotti), e nella casualità del piano empirico – della funzione di istituire la personalità di Dea, il suo ‘carattere’, il suo ‘tempo’ (il suo trascorrere dall’inerzia alla vita), mettendola, letteralmente, in scena (=inventandola) con gli abiti che trae dal suo guardaroba.

<sup>63</sup> A. SACCONI, *Il simulacro della scena e l’“industria dello spettacolo”*. *Il modello di Nostra Dea*, in «Studi novecenteschi», IX, 24, 1982, pp. 219-247: 246. Poi in ID., “*La trincea avanzata*” e “*la città dei conquistatori*”. *Futurismo e modernità*, p. 121.

<sup>64</sup> Cfr. in merito A. BARSOTTI, “*Nostra Dea*”, *l’automa liberty*, in *MBSI*, pp. 237-257.

<sup>65</sup> L. PIRANDELLO, *Così è (se vi pare)*, in ID., *Maschere nude*, a cura di A. d’Amico, Premessa di G. Macchia, vol. I, Mondadori, Milano 1986.

<sup>66</sup> Ivi, p. 509.

<sup>67</sup> “La commedia si svolge [...] nell’arco perfetto di un giro di sole”, ricorda A. BARSOTTI (“*Nostra Dea*”, *l’automa liberty*, p. 244), sottolineando che la “specularità fra l’inizio e la fine del testo esalta questa assoluta circolarità del tempo scenico” (*ibidem*). Ma vedi anche pp. 251 sgg.

<sup>68</sup> Dea – rileva ancora la Barsotti – “appare sospesa in un presente senza idea di passato e di avvenire, un presente eterno, elastico, infinito”: *ivi*, p. 247.

<sup>69</sup> Cfr. A. SACCONI, *Il simulacro della scena e l’“industria dello spettacolo”*. *Il modello di Nostra Dea*.

<sup>70</sup> Secondo A. BARSOTTI (“*Nostra Dea*”, *l’automa liberty*, p. 251) il Bontempelli di *Nostra Dea* “è un ‘*homme à double face*’, autore non propriamente ‘grottesco’ (alla Chiarelli) ma tragicomico”.

<sup>71</sup> “Dea è lo specchio in cui si riflettono e si sfaccettano i lati estremi dei personaggi che la circondano: uno specchio poliedrico, [...] che rimette in discussione il confine tra spirito e materia, fra soggetto e oggetto, la continuità e la consequenzialità del tempo e dello spazio”: *ivi*, p. 247.

<sup>72</sup> Come, invece, faceva preliminarmente rivendicare (“C’è un *oltre* in tutto”) dal suo protagonista narratore Luigi Pirandello nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in ID., *Tutti i romanzi*, vol. II, p. 519. Un’acuta analisi del tema e delle sue complesse declinazioni nell’opera pirandelliana

offre R. CAVALLUZZI, *Forme dell'oltrepassamento*, in ID., *Pirandello: la soglia del nulla*, pp. 61-80.

<sup>73</sup> Cfr. S. MICALI, *Da Nostra Dea a Madina: la metamorfosi in versione bontempelliana*, in ID., *Miti e riti del moderno. Marinetti, Bontempelli, Pirandello*, Le Monnier, Firenze 2002, pp. 73-90.

<sup>74</sup> “Dea è incapace di stupirsi appunto perché è senza sguardo”: A. BARSOTTI, “*Nostra Dea*”, *L'automa liberty*, p. 245.

<sup>75</sup> Si veda, infatti, come l'autore avvertisse, significativamente, di rappresentare la sua *pièce* in modalità ‘innocenti’ e ‘infantili’: “tutta la messa in scena (scenari e interpretazione) deve scorrere chiara, naturale, *innocente*”, mentre le parole della battuta incipitaria di Dea, come “le ultimissime della commedia” dovranno essere “sillabate con la voce che potrebbe immaginarsi a un manichino, ma con in più un che d'infantile, e guardarsi bene dal cadere nel legnoso e marionettistico”: M. BONTEMPELLI, “Nota a *Nostra Dea*”, *ND*, pp. 167-168.

<sup>76</sup> Ci riferiamo, ovviamente, nel segno di una sua disgiunzione post-baudelairiana e latamente novecentista, al classico binomio tematico leopardiano (*Dialogo della moda e della morte*, in G. LEOPARDI, *Operette morali*, a cura di S. Solmi, Einaudi, Torino 1976, pp. 23-26).

<sup>77</sup> Evidenziata già da L. BALDACCIO, *Massimo Bontempelli*, cit., pp. 123-124; e ribadita, tra gli altri, da F. Airoidi Namer, nella sua fine *Lettura di “Minnie la candida”*, in «Rivista Italiana di Drammaturgia», III, 7, 1978, pp. 81-88: 83.

<sup>78</sup> “TIRRENO: Del resto ho detto che quei pesci sono ben fatti, appunto perché sono pesci finti [...] pieni di elettricità”: M. BONTEMPELLI, *Minnie la candida*, *ND*, p. 184.

<sup>79</sup> M. BONTEMPELLI, “Nota a *Minnie la candida*”, *ND*, p. 218 [corsivo mio]. Genesi e vicenda testuale del dramma sono profilate da M. MASCIA GALATERIA, *Minnie: metamorfosi del testo*, in ID., *Racconti allo specchio* cit., pp. 121-130.

<sup>80</sup> Della notissima polemica estetica intercorsa tra Pirandello e Croce svolge analisi approfondite A.R. PUPINO, *L'idea dell'allegoria e una polemica con Croce*, in *Pirandello e Napoli*, Atti del Convegno di Napoli, 29 novembre-2 dicembre 2000, Salerno Editrice, Roma 2002, pp. 61-73.

<sup>81</sup> Nell'orizzonte europeo suggestivamente tematizzata, tra gli altri, negli studi ormai classici di M. Cacciari e C. Magris.

<sup>82</sup> Cfr. F. AIROLDI NAMER, *Lettura di “Minnie la candida”*, pp. 85-86.

<sup>83</sup> “Non sono vera, io, no, no... sono una di loro, quelle povere... fabbricate. [...] E non lo sapevo...” (*ND*, p. 214).

<sup>84</sup> Vd. F. AIROLDI NAMER, *Lettura di "Minnie la candida"*, p. 86.

<sup>85</sup> *ND*, p. 214.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> "La stanza rimane tutta al buio, le luci di fuori appaiono fulgentissime": *ND*, p. 215.

<sup>88</sup> "Minnie corre alla vetrata, sale sul davanzale. [...] Poi, con un leggero movimento a spirale di tutta la persona, inclina verso il vuoto e si abbandona giù." (*Ibidem*).

<sup>89</sup> "MINNIE ([...] *da gran commediante tenendo le braccia verso l'uscita, grida*): Ma sono là, andate, sento sento, sono per arrivare, in fondo alla scala guardate, correte... ma subito...": *ND*, p. 214.

**Il destino della donna e la grammatica  
del potere. *La regina e gli insorti* di Ugo Betti**

*Tina Achilli*

Nelle scelte di un drammaturgo agisce un metodo, più o meno consapevole. Dare forma a un personaggio è solo un frammento di una impresa assai più complessa. Ma già intorno a questo aspetto della scrittura teatrale, che si pone al centro di un reticolo di interconnessioni con le altre dimensioni dell'ideazione artistica, si addensano molteplici possibilità.

Se pensiamo alla immensa varietà con cui i tipi umani esteriorizzano i significati soggettivi, sia pure dentro la cornice di un tempo storico determinato, possiamo farci un'idea della energica capacità selettiva che impegna le risorse interpretative e di trasposizione simbolica di un autore di teatro. Dove attinge Betti i criteri per quella sorta di partitura delle azioni e intenzioni che i suoi personaggi eseguono dentro l'orchestrazione complessiva del dramma? Se in generale nelle opere teatrali una concezione antropologica rimane allo stato di premessa implicita nella configurazione dei personaggi, nel caso di Betti, a partire dalla giovanile dissertazione di laurea, *Il diritto e la rivoluzione*, ci troviamo di fronte a una elaborazione concettuale articolata su cosa debba intendersi per natura dell'essere umano.

In sintesi, la convinzione che egli respinge, a favore di una immutabilità della mappa di istinti in cui consiste la struttura psichica dell'individuo, è la convinzione che «l'uomo produce se stesso» nelle sue qualità specificamente umane, vale a dire che fa esperienza di sé come entità che trascende il suo essere organico.

Del resto questa convinzione non è nemmeno oggi universalmente condivisa, per quanto si appoggi su argomenti dimostrativi di indubitabile peso nelle discipline antropologiche; almeno non è condivisa in tutte le sue implicazioni.<sup>1</sup> Il presupposto contrario a quello formulato da Betti comporta, dunque, che l'uomo non ha propriamente una natura, nel senso di una natura biologicamente fissata; significa pensare che l'uomo «costituisce» la propria natura, a

partire da costanti antropologiche per così dire «aperte», come per fare un esempio, dimostra l'adattabilità della struttura istintuale.<sup>2</sup> L'accostamento di un autore alla empirica germinazione dei comportamenti umani cambia sensibilmente in dipendenza dell'una o dell'altra posizione implicita alla sua visione dell'uomo.

Il personaggio teatrale risponde alla percezione di una identità, nella forma in cui si presenta soggettivamente all'esperienza dell'io che si pronuncia nella scrittura scenica e che diviene oggettivamente riconoscibile da un destinatario. Questa percezione, insieme all'universo di reazioni, atteggiamenti, emozioni che la individuano nel personaggio sul piano di presentazione della scrittura drammatica, rivela, attraverso il metodo della creazione artistica, la propria natura composita, indiretta, attraversata, cioè, da innumerevoli mediazioni. La competenza psicologica di un drammaturgo, anche dove assuma movenze istintive, oppure dove mostra di non staccarsi dalle tipizzazioni del senso comune, non è mai altro se non un costrutto cognitivo e autorizza in quanto tale un'analisi e una storia.

La sfera di interessi intellettuali di Betti occupa un territorio amplissimo centrato sulla condizione umana e chiama in causa una genealogia filosofica le cui radici affondano nella cultura del post-hegelismo tedesco. Tali radici vengono poi ibridate da una formazione scientifico-positivista e da influssi irrazionalistici contemporanei. All'interno della connessione di origine con l'orizzonte filosofico post-hegeliano, i riscontri tematici e lessicali sono innumerevoli. Termini quali ragione, realtà, libertà, hanno nella riflessione e nell'opera di Betti un'importanza cruciale. Ed è proprio il tema filosofico dell'«essere uomo», in quanto ammetta o neghi la capacità generatrice di se stessi, che agisce nella sua immaginazione drammaturgica come un'esigente interrogazione sulla struttura ontologica della coscienza vivente.

Le tortuosità della risposta si irradiano nell'idea dell'agire storico degli individui e riempiono di pessimismo, fino al non senso di ogni volontà di azione sul mondo esistente, la prospettiva di «umanizzare» l'ambiente materiale della vita, andando alle radici delle assurdità sociali che lo sfigurano nell'epoca contemporanea. Il nucleo

concettuale dell'esplorazione insoddisfatta che si origina da queste premesse è responsabile di un'intensa fenomenologia teatrale che appare dissonante rispetto alla cultura prevalente nella prassi scenica italiana del tempo.

È questo anche il caso di *La regina e gli insorti* (1949). L'eccezionalità della situazione rappresentata, che gira intorno agli eventi sanguinosi di un rovesciamento rivoluzionario sotto la minaccia della reazione armata del governo abbattuto, colloca l'opera in un contesto europeo di produzione teatrale, affine per tematica e intenzioni critiche, che ha tra i suoi autori J.P. Sartre, A. Camus, F. Dürrenmatt, fino al più recente H. Müller.

In questa opera non c'è solo una pessimistica anatomia del profetismo utopistico e distruttore, capace per il fine della liberazione di insopportabile inumanità: «la morte non ha grande importanza per chi è al servizio dell'umanità», dice H. Müller in *La missione*. Betti ha già fatto i conti, nella già citata dissertazione di laurea *Il diritto e la rivoluzione*, con una filosofia della storia che postula una legge immanente e che giustifica un agire votato al fine «precostituito» della emancipazione. Molte delle idee che tramano la sostanza umana di questo dramma derivano da un radicalismo critico che si dirige sul meccanismo del potere in sé, considerato come al centro della storia umana e denunciato dovunque esso instauri i dislivelli che assoggettano l'individuo e dispongono del destino e della vita dell'altro come di una cosa indifferente.

La trama delle forze che preservano la sopraffazione ricopre il rapporto tra persona e persona fin nella più profonda intimità dei contenuti emotivi. Non ha nella lotta politica il suo terreno esclusivo di espressione. I dialoghi tra la prostituta Argia e il suo amante di un tempo, Raim, riempiono l'intenzione dell'autore di un linguaggio che si immerge nel banale, nel volgare, nel grezzo della violenza ordinaria dei rapporti, per trattare la vita senza riguardi, affinché si riveli in tutta la sua grottesca deformità. Il nodo attorno a cui si avvita il cumulo delle distorsioni che avvelenano l'esistenza è quello dell'alienazione. In questa spregiudicata meditazione, cui si può avvicinare l'analisi ininterrotta della forza, compiuta nei suoi scritti dalla filosofa Simone

Weil,<sup>3</sup> si mescolano, la radice religiosa e quella scientifico-positivista dell'universo mentale di Betti.

L'orizzonte del suo pessimismo contiene una materia concettuale contraddittoria, attraversata da continue tensioni, in cui ogni elemento entra in vibrazione con gli altri, spesso difformi, instaurando equilibri sospesi, provvisori. Nella *Regina*, per esempio, Betti celebra in Argia, la protagonista, il principio della vita umana come auto-produzione dell'essere, cui ha sempre opposto, e continuerà a opporre, la concezione di un io che mai potrebbe disancorarsi dalla necessità dettata dai confini di una natura immutabile. L'improbabile conciliazione di punti di vista tanto lontani è resa possibile dalla ibridazione del presupposto biologico con la visione prometeica dell'individuo solitario. Questa fusione si presta facilmente ad ammettere un'evasione «aristocratica», s'intende dal punto di vista dello spirito, dalle costrizioni dell'esistenza; ed è proprio quello che Betti immagina per Argia, privilegiato cuneo che la grazia immette nell'aspra crosta della necessità, per un passaggio mortale.

Una intenzione così astratta nei riguardi della grammatica materialista della psiche individuale accettata dall'autore, trova poi nella condizione scenica quelle sollecitazioni empiriche che fanno penetrare a fondo il drammaturgo nella fattualità; quella, appunto, da cui lo spirito si libera con uno «scatto», cioè dentro la sfera di un agire «altro», voluto risolutamente e assoluto. Il valore umano di Argia, la prostituta, viene sospinto verso il compimento dell'azione esemplare che sigilla con la morte l'aspirazione a essere il fondamento di sé, destinandosi con un arbitrio della volontà alla libertà dell'autentico, contro un'esistenza aberrante.

Interamente in questo territorio è invece confinato il personaggio di Raim. Secondo l'occhio di Raim, la rivoluzione dispensa semplicemente possibilità di carriera. Lui è un aspirante e sta doverosamente al seguito degli «arrivati»: è insicuro e mediocre verso quelli tra i rivoluzionari da cui dipendono per lui dei premi, delle concessioni o almeno la libertà di concludere, all'ombra dei piccoli rapporti di forza, i piccoli affari che lo possono arricchire. Tutta la sua ambizione preme verso le minute crudeltà che possono farlo avanzare.

A questa sacrifica con apparente noncuranza la vita della sua amante di un tempo; la tradisce a cospetto del potente Amos, anche se non è necessario.

L'aspetto più interessante e rivelatore, in rapporto al metodo di Betti di usare anche le proprie idee più familiari come materiale distante e quasi oggettivo di rappresentazione drammaturgica, è il fatto che l'autore attinge a certo suo repertorio filosofico antisociale come alla fonte degli attributi mentali di un'identità così confusa e vile. Le stesse idee che spesso difende con la dura logica di un pensiero sociale dipendente dalle disuguaglianze di fatto, accettate così come sono, vengono esposte in Raim al modo di una sorta di filosofia politica elementare e di una morale individuale che appartiene a un pensiero cosiddetto realistico, molto comune. Voleva tenere gli occhi bene aperti sul mondo, dice Argia alla morte di Raim, trovando il tono della compassione verso un altro miserabile destino, spinto così alla rinfusa, a compiersi proprio in quel modo, senza nessuna ragione. L'ironia del drammaturgo non può essere involontaria e prende anzi un tono beffardo. Il contenuto della mentalità di Raim è trattato con acume «filosofico», a memoria di posizioni analoghe di Rousseau, evocate nei *Miserabili*, da Victor Hugo:

sia detto di sfuggita, il successo è una cosa piuttosto lurida; la sua falsa somiglianza col merito inganna gli uomini. Per la folla, la riuscita ha quasi lo stesso profilo della supremazia. Il successo, sosia della capacità sa ingannare bene la storia... se avete fortuna, avrete anche il resto; siete fortunati e vi si crederà grandi... la prosperità suppone la capacità. Chi trionfa è venerato; il volgo è un vecchio Narciso che adora se stesso e applaude il volgare.

Si tratta per Raim di credere che il mondo dispone gli uni e gli altri ai vertici o all'infelicità delle infime posizioni. La sua determinazione nasce dal vedere chiaro in questa legge immemorabile e dall'adeguarsi con destrezza mimetica a proprio vantaggio. Sarà in alto, certo, alla fine; si immagina sospinto da un di più di energia di conquista e di forza nel mantenere le posizioni e nel sopportarne le responsabilità, poiché deve guardare fino in fondo in tutto quello che nella sua umanità può essere di ostacolo alla riuscita e deve perciò

essere riconosciuto, respinto e annientato. È come se, a proposito delle qualità personali che tanto spesso ha sostenuto come dotazioni naturali inscritte in un atavismo selettivo, Betti dicesse attraverso di lui che sono il risultato della forma sociale. Sono niente altro che le prestazioni verso cui preme un sistema di collocazioni entro la gerarchia sociale, costruito da uomini per gli altri uomini. Risuona nelle parole di Raim un'accettazione non ingenua dei rapporti di competizione senza tregua, né interessi morali, così come sono dati in un certo momento della società, poiché mostra di contenere disposizioni conoscitive non compatibili con una credulità sconcertante da parte dell'autore sullo stesso tema in molti altri luoghi.

Per esempio, Raim parla di una capacità trasmutativa della ricchezza che ha molto in comune con l'analisi marxiana del meccanismo di potere insito nel denaro e con l'invadenza che esso diffonde sull'intero paesaggio delle caratteristiche, in cui consiste l'essenza antropologica dell'essere umano. Dice Marx, commentando un brano dal *Faust* di Goethe e uno dal *Timone di Atene* di Shakespeare, in cui è espressa con eloquenza l'idea del denaro come divinità visibile, come la confusione e il rovesciamento di tutte le qualità umane e naturali:

Le caratteristiche del denaro sono le mie stesse caratteristiche e le mie forze essenziali, cioè sono le caratteristiche e le forze essenziali del suo possessore. Ciò che io *sono* e *posso*, non è quindi affatto determinato dalla mia individualità. Io *sono* brutto, ma posso comprarmi la *più bella* tra le donne. E quindi io non sono *brutto*, perché l'effetto della *bruttezza*, la sua forza repulsiva, è annullata dal denaro. Io, considerato come individuo, sono *storpio*, ma il denaro mi procura ventiquattro gambe; quindi non sono storpio. Io sono un uomo malvagio, disonesto, senza scrupoli, stupido; ma il denaro è onorato, e quindi anche il suo possessore [...] Io sono uno *stupido* ma il denaro è la *vera intelligenza* di tutte le cose; e allora come potrebbe essere stupido chi lo possiede? [...] Io che col denaro ho la facoltà di procurarmi *tutto* quello a cui il cuore umano aspira, non possiedo forse tutte le umane facoltà? Forse che il mio denaro non trasforma tutte le mie deficienze nel loro contrario?<sup>4</sup>

E Betti fa dire al suo personaggio:

Raim - Se non avesse avuto il miraggio d'andarsi a fare un conto in banca, l'uomo non sarebbe mai uscito dalle caverne.

Il viaggiatore - Il progresso.

Raim - Un po' di pepe nel sedere. Altrimenti, pensate un po' che noia. Tutti lì, fermi, inchiodati, come in una cassa da morto. Uno gobbo? Gobbo, per sempre. Brutto? Brutto. Scemo? Scemo. Per lo meno coi soldi ogni disgraziato e plebeo può sperare, dà e dà, di mutare sorte e farsi ricco! Ricco. Cioè non più brutto, né scemo...

Il viaggiatore - ... e nemmeno gobbo.

Raim - Ecco la vera democrazia. Il vero progresso [...].<sup>5</sup>

Del resto anche la configurazione del personaggio di Argia, condotta fino alla definizione astratta di sé, si allea con una meticolosa disposizione conoscitiva verso la contestualità empirica della situazione di fatto. Il destino della donna si compie infatti dentro le asprezze di una rivoluzione che non ha consolidato i propri istituti politici e lotta per il sopravvento sul regime politico avversario non sconfitto in modo definitivo. Una nota patetica, il bambino innocente divenuto oggetto di uno spregevole ricatto, che agghiaccia l'animo della donna-madre, è introdotta da Betti anche per attenuare l'orgoglio imperioso della scelta di Argia. La sostanza umana della volontà quasi onnipotente ha riverberi blasfemi, ed è, in sé, renitente alla genuflessione.

Quando parliamo di fattualità, di attenzione empirica, parliamo naturalmente di realtà nel senso che la teatralità autorizza. Malgrado il riferimento storico alla rivoluzione bolscevica del 1917 sia trasparente, Betti ha voluto rappresentare in questo dramma la scena e il tempo di un'azione possibile ma non reale. Parafrasando Friedrich Dürrenmatt che respinge il modello convenzionale del dramma storico al pari di Betti, possiamo solo dire della scena della *Regina* che è la possibile sala cupa e devastata di un possibile municipio in rovina, in una possibile cittadina di confine sui monti di un paese possibile; e quanto al tempo, che è un possibile presente: «Poco, se vogliamo, ma per il teatro è quanto basta, commenta Dürrenmatt, perché il teatro fa di ogni possibile una sua realtà.[...] Per il teatro, non per la realtà,

tutto è reale. [...] Quello che veramente hanno in comune tanto il teatro quanto la realtà [...] è l'irrealtà dell'uno e dell'altra. [...] Il teatro può inventare tutte le irrealtà che vuole: ma la realtà lo supera»<sup>6</sup>. Betti sosteneva, contro i suoi detrattori e in opposizione a coloro che volevano fossero meglio definiti «storicamente» tipi umani, fatti e circostanze dei suoi drammi, che realtà e teatro sono sostanze diverse, dotate di logiche reciprocamente autonome, sebbene legate da una serie di interrelazioni: coloro che gli chiedevano più realtà, confondevano la realtà con la drammaturgia.

La situazione rivoluzionaria, colta attraverso le operazioni di un gruppo di insorti in un luogo di confine imprecisato, dove uomini armati e il loro generale, alcuni inviati del governo provvisorio e un commissario politico sono sulle tracce della cosiddetta regina, viene condensata in certi indici emblematici: linguaggio, atteggiamenti, condotta di varie figure, individuali e di massa, valore di posizione dei personaggi nell'impresa politico-militare, rappresentata per scorci rivelatori. Un ambiente umano sorpreso nei suoi eccessi e nelle sue angustie, racchiuso in una totalità teatrale eloquente e significativa di interazioni politiche e psicologiche su cui l'autore fa cadere uno sguardo esigente. Il punto di vista del potere è esposto senza concessioni, né indulgenze, sia dalla parte di coloro che lo detengono, sia da quella di chi lo subisce, attraverso l'ideazione claustrofobica del camion intercettato dai controlli e dei viaggiatori sequestrati nell'incubo di una sorte sospesa alla minaccia del caso e degli umori autoritari di chi dispone della vita, al di fuori di ogni limite. Il testo si incurva verso le movenze più minute e sfuggenti della corporeità, dove essa è più vulnerabile alla pressione dei flussi interiori.

Spesso le didascalie riempiono i silenzi lunghi del testo pronunciato (vedi la scena nona del primo atto), rinviando al disegno corporeo dello spazio che solo il teatro rappresentato può portare a completa significazione. La guerra e la rivoluzione non si prestano a una prospettiva politica, non c'è parola che proferisca consapevolezza delle promesse legate alla nuova forma sociale che si annuncia o dei progetti di organizzazione che guardano a un modello inaudito di convivenza civile. Pure si tratta di ciò che è, da tempo immemorabile,

il contenuto ideale di sogni utopistici e di fantasticherie immerse nel sangue di fallimenti secolari. La storia da Betti è liquidata con la ripugnanza dei sensi verso i relitti nauseabondi:

Ingegnere - Io non badavo ai rumori, badavo agli odori. Lo sentivate quel profumo ogni tanto?

Il viaggiatore - È il profumo della storia.

Ingegnere - Non si danno neanche la briga di seppellirli. (atto primo, scena 2)

La grande architettura costruita intorno alle epoche storiche nel *Diritto e la rivoluzione*, l'epifania dura e intransigente della forza che scandisce il ritmo ascendente della civiltà, con le sue illusioni ideologiche, le sue cause, la sua etica unilaterale e guardinga, si ritraggono lasciando nella scia l'odore della morte. Ciò che resta è, nella sua nuda presenza, la materialità fisiologica dell'uomo:

Nicola - Ogni sforzo per sopravvivere implica una certa perdita di stile – non sempre con buoni risultati – Purtroppo tutta la geografia, la storia... e l'astronomia sono contenuti nel granello della nostra vita. Se io perdo quello perdo tutto.<sup>7</sup>

Il corpo, «il solo *ecce homo*, evidente, patetico e concreto»<sup>8</sup> è il centro intorno a cui si annodano le immagini della *Regina*; è ciò che viene piegato, offeso, violato, corrotto; e racconta con la sua dolorosa vitalità lo scandalo della violenza; dice Giacomo in *Acque turbate*:

tu sei per lui un oggetto vivo che soffre, grida, e per questo è eccitante avvilirlo e frustarlo. (atto secondo, scena 6)

È la stessa carne su cui scrive le sue imprese la rivoluzione ne *La Missione* di Heiner Müller:

Togliti le mani dagli occhi e osserva la carne che muore in quella gabbia. È la tua carne, la tua e la mia. Il suo gemito è la marsigliese dei corpi sui quali si sta edificando il nuovo mondo. Imparate la melodia... è la melodia della rivoluzione, del nostro lavoro... Ecco che cosa facciamo ai nostri simili con il nostro lavoro. La rivoluzione è la maschera della morte. La morte è la maschera della rivoluzione. [...] Una rivoluzione non ha il tempo di contare i suoi morti... un blocco di ghiaccio o di metallo che farà il buco definitivo in

questo terreno di fatti nel quale continuiamo a ripiantare le nostre fragili speranze...<sup>9</sup>

La strategia drammaturgica della *Regina* è ancorata attraverso una combinatoria scenica di potente effetto, alle sensazioni di essenza corporea, ai sentimenti, alla finitezza, alla morte. Argia, la protagonista del gesto autodistruttivo che la emancipa, parla solo in questo punto un altro linguaggio. È il linguaggio della «volontà di volere», e, come dice Pierre Bourdieu, qui è l'«affermazione di una volontà messa al servizio non di fini ma del superamento di sé»<sup>10</sup>. È il confronto quasi disperato con i limiti esistenziali per compiere, a cospetto della morte, un'esperienza autentica di libertà. L'inautentico da cui si affranca Argia, con uno scrollare di spalle, ciò che la fa vergognare come lei dice di essere donna, anzi di essere una creatura viva, non affonda però nella nebulosità di uno stato delle cose che rimanga un'indistinta e innominata patologia sociale senza responsabili.

Infatti, nelle distorsioni mitizzanti e vendicative della coscienza popolare vociante contro la regina c'è già come un'affermazione elementare di giustizia. Poi c'è la requisitoria di Amos, il commissario politico: nella tesa retorica che investe la necessità oggettiva del male, di cui la regina è solo un'incarnazione, sono contenuti gli elementi teorici che costituiscono il lucido fondamento della forza morale che emana dal personaggio; essi descrivono la disuguaglianza e le aberrazioni che affliggono l'ordinamento sociale come forme dell'oppressione di classe. Amos non è un predicatore fanatico del pensiero sociale marxista, non eccita nella folla le passioni malvagie, non scalda la sua ragione al fuoco dell'odio viscerale contro la ricchezza e il suo pesante e inutile monopolio. Amos è un teologo, un campione della riflessione coerente e fredda, un calcolatore della morale della causa rivoluzionaria; è un funzionario della rivoluzione che obbedisce nelle sue decisioni a una cognizione del potere che è intransigente, capace di oltrepassare il limite umano rappresentato dall'assassinio di un bambino, con un atto di superbia luciferina. La questione del «limite», che l'etica rivoluzionaria deve imporsi per restare umana, è quella stessa del dramma *Les Justes* (1949) di Albert

Camus. Si pensi ai dialoghi tra i rivoluzionari, che riguardano il sacrificio di bambini nell'azione terroristica e il cinismo di una palingenesi senza valori, imposta all'umanità in modo dispotico:

Dora - L'Organizzazione perderebbe i suoi poteri e la sua influenza se tollerasse un solo momento che dei bambini fossero stritolati dalle nostre bombe.

Stepan - Non ho abbastanza cuore per simili sciocchezze. Quando ci decideremo a dimenticare i bambini, quel giorno, saremo i dominatori del mondo e la rivoluzione trionferà.

Dora - Quel giorno la rivoluzione sarà odiata dall'umanità intera.

Stepan - Cosa importa se noi l'amiamo abbastanza forte per imporla all'umanità intera e per salvarla da essa stessa e dalla sua schiavitù. [...]

Annenkov - [...] non posso lasciarti dire che tutto è permesso. Centinaia di nostri fratelli sono morti perché si sappia che non tutto è permesso.

Stepan - Niente è proibito di ciò che può servire la nostra causa. [...]

Annenkov - [...] Anche nella distruzione c'è un ordine, ci sono dei limiti. [...]

Stepan - Che importa che tu non sia un giustiziere se giustizia è fatta, anche per mano di assassini. Tu e io, non siamo nulla.<sup>11</sup>

Per Amos non c'è un ordine, non ci sono limiti nella distruzione. A questa figura di rivoluzionario si addice l'orgoglio blasfemo di Stepan:

Non ci sono limiti. La verità è che voi non credete alla rivoluzione; se vi credeste totalmente, completamente, se foste sicuri che attraverso i nostri sacrifici e le nostre vittorie riusciremo a costruire una Russia liberata dal dispotismo, una terra di libertà che finirà per ricoprire il mondo intero, se non dubitaste che allora l'uomo liberato dai suoi padroni e dai suoi pregiudizi, leverà al cielo la faccia dei veri dei, cosa peserebbe la morte di due bambini?<sup>12</sup>

Il furore della negazione trova un'eloquente espressione nell'ultimo monologo di Amos, che equivale a un sorvegliato impasto di pensiero nichilista, in cui giacciono molte delle idee che sospendono sul margine del nulla l'angoscia di Betti e il suo approdo a Dio:

Amos - Ma codesto furore, che schizza fuori d'un tratto come un nero petrolio, sale da molto profondo, signora, è distillazione di un ben altro dolore, rimembranza di un ben altro tradimento [...] dice di no a tutto quello che è! Dice collera verso tutto, disperazione verso tutto! [...] Quel furore dice di no al mondo: dice... che esso è sbagliato, un vero sproposito; sterminata e imm modificabile pietraia di disperazioni, grottesco e imm modificabile labirinto di ingiustizie, insensato ingranaggio che costringe un bel giorno voi e me a dire e fare qui ciò che stiamo dicendo e facendo. Dice di no; sterilizzazione totale; via tutto: il giusto e l'ingiusto, la lealtà e il tradimento, meriti colpe glorie [...] tutta questa massa di trappole, questa gran frode!

Così ne *La fuggitiva*:

Dottore - Come vedere un senso di quella mucillagine di casi, vera muffa cresciuta, così, sulle pareti del nulla? [...] questa grottesca macchina di veleni senza veleno, di abbracci senza amore, di andirivieni senza bussola, questa girandola senza perno di contraddizioni, di buffonate, di contrattempi? [...] Ma è la vita in sé: che è sbagliata. Straziante. «Futile»<sup>13</sup>.

Di fronte al nulla, l'individuo è solo. È solo, di fronte al dilemma se avere o no un destino proprio. Nella posizione di un tale «volontarismo etico», Betti permette di mettere in risonanza la teoria del nichilista Stirner con il messaggio dell'esistenzialismo, in cui le voci di Jünger, Heidegger si mescolano con le voci di Kierkegaard, Nietzsche, Dostoevskij.

Quello che è comune alle diverse accentuazioni del volontarismo etico è il gusto dell'autoaffermazione della personalità eccezionale e, unita strettamente a questo, la mistificazione implicita delle condizioni fattuali. Come la lezione critica di P. Bourdieu ha argomentato in forza di quell'idea:

si converte così la dualità oggettiva dei destini sociali in una dualità rispetto all'esistenza, facendo dell'esistenza autentica una modificazione esistenziale del modo ordinario di percepire l'esistenza quotidiana, vale a dire una rivoluzione nel pensiero. E ancora si riduce la dualità oggettiva delle condizioni sociali alla dualità di modi di esistenza che essi favoriscono, com'è evidente, assai disugualmente. Nello stesso tempo significa considerare quelli che si assicurano l'accesso all'esistenza autentica, e

dall'altra parte quelli che si lasciano andare all'esistenza inautentica, come responsabili di ciò che sono.<sup>14</sup>

La regione nebulosa dell'apparenza oggettiva dei rapporti sociali, aggiunge Bourdieu, rimane sullo sfondo, come «l'impensato sociale» che l'analisi esistenzialista non aggredisce. Il radicalismo negativo di Betti ha scelto di tacere sulla fattualità politica, raccogliendosi in una sorta di vigilanza appassionata e patetica sulla «riserva» della interiorità. A questo risultato è approdata in lui la fermentazione concettuale e politica dell'hegelismo di sinistra. La dimensione politica della società è disciplinata dalla violenza e dal privilegio attraverso le sue istituzioni messe a protezione del dominio dei pochi. Non considera, perciò, il diritto una fonte autonoma di giustizia. Quanto alla storia, l'intero suo movimento è generato da oscillazioni imperscrutabili, se non nella forma di tendenze, della carica sotterranea fatta di ostilità, di rancore e di invidia, che nella macchina dell'iniquità sociale muove gli ingranaggi umani. Questo ciclo sanguinoso racconta le esplosioni rovinose di rivolta compiute da enormi strati di popolo per sciogliere la propria esistenza dall'assoggettamento.

Per quanto riconosciuti nella loro vitalità e forza propulsiva, essi non sono illustrazioni di un senso, né di una ragione sopraordinati. Ciò che vibra nelle riflessioni storiche di Betti è la sensibilità verso le forme che nel corso del tempo ha assunto l'autoestranza della coscienza umana; la sensibilità verso la maligna varietà di figure in cui si è di volta in volta incarnata la violenza sociale. Egli guarda alla condizione umana come si presenta nella storia, come a un qualcosa di continuamente violato dalla potenza oggettiva delle cose che domina attraverso i fatti, che sono così come sono. Alla radice dell'estrema violenza, che distrugge fin le concrezioni oggettuali dell'oppressione, stanno non tanto la ragione della storia, né la coscienza dei diritti, ma «gli avvilitamenti e le torture di millenni» che si vendicano nella febbre di un tempo brevissimo<sup>15</sup>. «Siamo impotenti?» dice Franz, uno dei personaggi de *I sequestrati di Altona* di J.P. Sartre, a suo padre, una figura di «perfetta macchina per comandare», che ha dei tratti in comune, per il formidabile potere industriale che ha nelle proprie

mani, col padre manager delle Ferrovie in *Frana allo scalo nord*. E la risposta del padre è: «Sì, se scegliamo l'impotenza. Non puoi far nulla per gli uomini, se passi il tempo a condannarli davanti al Tribunale di Dio»<sup>16</sup>.

Certo la sintonia con Max Stirner e la sua teoria soggettivistica dell'io come Unico, isolato da ogni concreta articolazione sociale, non è un riferimento filosofico adatto a concepire un'azione trasformatrice nella sfera sociale. Betti nega esplicitamente l'attendibilità politica del marxismo, poiché non crede che i bisogni teorici possano diventare bisogni pratici in forza di una «necessità» filosofica che li sospinga verso la realizzazione nella realtà.

Rimane allora in piedi solo la pretesa che l'individuo liberi se stesso dai grumi di irrazionalità che lo imprigionano nella vita reale, attraverso decisioni autonome, mobilitate da una percezione intellettuale delle illibertà, spesso unilaterale. Si tratta di valutazioni e di atteggiamenti che hanno agito a lungo e in profondità nelle idee di Betti e nella sua coscienza. Il suo teatro è un'inesausta variazione di questi temi.

Nella *Regina* opera una carica teorico-critica che rende esplicite le premesse filosofiche e antropologiche fin qui discusse. Il senso del destino umano, la responsabilità dell'intellettuale che vi riflette sopra e che, all'estremo della sua esperienza di drammaturgo, si sente interpellato dalle proprie convinzioni a confrontarsi con la possibilità storica di un cambiamento rivoluzionario della realtà esistente, fanno di Betti un contemporaneo. Il momento più vivo di questa esperienza artistica è nella problematica che affronta e che è capace di essere significativa dentro configurazioni sociali del tutto cambiate, come quelle del presente. Anche il ruolo centrale riconosciuto all'uomo reale, individuale, sensibile come unico fondamento di una riflessione libera da infiltrazioni dogmatiche e da razionalismi autoritari, dopo le più recenti esperienze della nostra storia si propone come una difesa da confortevoli tentazioni di pensiero.

Per Betti, dunque, le forme che vengono mediate dalle qualità sociali sono qualcosa di esteriore e di accidentale dal punto di vista dell'essenza della personalità particolare. Essa risiede da una parte

nell'essere fisico, debitore alla natura di tutto quello che di passivo, vincolante e preformato esso esprime, e risiede dall'altra parte nella decisione assoluta della volontà per l'auto-superamento. I personaggi dei drammi si affacciano tutti sul dilemma dell'emancipazione, ogni volta portandosi dietro il peso caotico di costrizioni, legami, imbrigliamenti emotivi e sentimentali che possono confondere o dilazionare l'ordine istantaneo inaugurato dal gesto risoluto. L'essere uomo è riconoscibile solo in quel momento come libero prodotto dell'uomo. Al pari di una trama evanescente è sospinta nel fondo la cornice empirico-situazionale; a quel punto, conta solo l'esecuzione drammatica di questo partito preso per l'io. Una prova di questo è Argia. Ma l'intero teatro di Betti è il luogo privilegiato di una sperimentazione ininterrotta delle possibilità che si aprono, a ogni grado di intensità, fino alle risoluzioni estreme. Ogni dimensione sociale si presta alla modulazione di quel contenuto di senso.

Anche dal punto di vista tecnico-scenico l'autore mette in campo una sperimentazione aperta e spregiudicata, che mostra di conoscere la simultaneità di matrice futurista e prova atmosfere di irrealismo visionario che fanno pensare alle atmosfere allucinate costruite da H. Müller o alle deformazioni fantastiche di F. Dürrenmatt. A questo proposito la sua idea della flessibilità della forma teatrale richiede di essere confrontata alla luce di una coscienza estetica moderna.

Il principio del volontarismo fa valere la sua universalità in opposizione a tutte le differenze di fatto che pure tengono in loro potere l'individuo. Le differenze non contano evidentemente di fronte all'idea che è solo l'individuo che può stabilire se stesso come fine in sé assoluto. Con questi presupposti l'imperativo egoistico finisce con l'assumere apparenze enigmatiche nella drammaturgia di Betti; si espone alle emanazioni irrazionali dell'arbitrio e del gesto gratuito. L'azione teatrale di questo "Io" viene però fondata su di un'indagine meticolosa. Ambiente e architettura psicologica dei personaggi vengono discussi negli appunti del drammaturgo attraverso anamnesi e sondaggi rigorosi. Il metodo mette l'autore nella condizione di riuscire a un'efficace condensazione della tensione autentica che li abita, in dialoghi sobri e tuttavia densi, molto lontani da ogni

conformismo realistico. Il lavoro drammaturgico tiene a bada sistematicamente la tentazione pedagogica dell'intellettuale e riesce a controllare il rischio della fastidiosa oltranza concettuale o esibitiva delle voci teatrali. Il circuito delle riflessioni rimane ellittico, riuscendo a moltiplicare vibrazioni da ogni articolazione del testo.

Nella *Regina* è riuscita a Betti, senza incertezze, la trasposizione dell'inchiesta etica nella vitalità scenica che salvaguarda l'istanza religiosa dell'Io da ogni linguaggio che la maschera ed eufemizza, quello della politica innanzitutto. Ecco cosa giustifica l'accostamento del suo teatro a quello di H. Müller, di A. Camus. Ma strette analogie sono da rilevare anche con la scrittura di A. Köstler, con la riflessione di S. Weil. In tutti questi autori la politica e la prassi rivoluzionaria vengono immerse nel substrato carnale e sensibile dell'individualità, nella sua miseria misconosciuta e sacrificata. Accadimenti inaspettati si aprono la via grazie a tutto ciò che si muove nei percorsi sotterranei della coscienza, sensazioni, emozioni. L'istrionica teatralizzazione di se stessi che fanno i rivoluzionari nella *Regina*, il loro piacere nel manomettere la percezione di sé nelle vittime occasionali, appartengono a questo ordine di significati. Sono proprio questi significati che esplodono dentro la linea narrativa del tema «rivoluzione» e rendono impronunciabile il verdetto storico.

Così, la paura umana si raccoglie nel comportamento dell'altro personaggio chiave della *pièce*, la contadina/regina, dopo aver attraversato un'intera gradazione di intensità nelle ansie dei viaggiatori intercettati dalla polizia rivoluzionaria. Al centro della scena si installa, attraverso di lei, la figura, qui disperata e perdente, della renitenza della vita alla storia e alle sue macchinazioni.

Lo stesso paesaggio che accoglie la vicenda non ha uno scopo realistico. Evocando un'imponente struttura di rovine, esso è pensato per incrinare la fiducia in se stessi dei viaggiatori stipati nel camion in fuga e sequestrati dagli investigatori; questi sono ossessionati dal compito semicosciente di recitare anche di fronte a se stessi la finzione della normalità. L'inquietante solidità delle forme distrutte e le deformità che gli elementi familiari dell'edificio hanno subito con la violenza disorienta la percezione stessa del loro corpo in quello

spazio stravolto. Il luogo dove vengono reclusi per l'interrogatorio non ha disegni visivi funzionali, è aperto dai crolli e privo di articolazioni percepibili: uomini e donne sospinti là, mentre non sono in grado di prevedere nulla, sperimentano uno spazio pieno di minaccia, che ignora o respinge l'esistenza umana e li rende ancora più vulnerabili. Tutti questi sono i meccanismi dell'umiliazione e dell'intimidazione. Betti fa in modo che il linguaggio particolare delle cose rivolte ai sensi esponga in modo immediato il contenuto simbolico: agisce come parvenza dell'arbitrio e del dominio, studiato per stimolare nella memoria fisica sensazioni di disagio, esperienze di debolezza o di impedimento.

Dunque, c'è un'umanità vittimizzata, queste presenze concretissime, immobilizzate dentro uno spazio annichilente, fatte di smarrimento e di irrefrenabile pulsione alla sopravvivenza e subito pronte al tradimento, all'abbandono, al cinismo, all'avidità. L'inanità di queste presenze è incorniciata dall'andirivieni esagitato dei rivoluzionari, allenati al massacro in nome della libertà e al sacrificio, alla dedizione totale. Immersi questi nella violenta sensualità del potere, arroganti, narcisisti. In mezzo a tutti stanno due coscienze ipersensibili: la prostituta e la contadina.

La prostituta è Argia. Niente di comune nel nome, così delle persone come dei luoghi, niente di riconoscibile che attenui la forza simbolica e l'istanza astratta del dramma attingendo dalla convenzionale familiarità della localizzazione storica e culturale. L'idea di teatro in Betti è contro realistica, contro illusionistica.

Entrambe le donne sono tra i viaggiatori. La prostituta mantiene una distanza ironica rispetto alle cose. Negli intervalli delle sollecitazioni brutali, che la colpiscono dall'esterno come una aggressione senza motivo, innesta uno sguardo stupito, fuori del gioco su quell'universo umano stravolto. Nella violenza, si direbbe casta, delle immagini e delle parole oscene dalla sua bocca galleggiano frammenti di verità, semplicemente: tanto terribili e innaturali sembrano a quest'occhio così imprevedibilmente e così improbabilmente innocente (può una parte, e quanto vulnerabile dell'esistente uniformemente alienato ospitare in sé un'energia e una

coscienza intatte, tanto risolte per poter comprendere e trascenderlo, per non esserne complice?), tanto terribili e innaturali sembrano, dunque, a questo sguardo innocente i rapporti reciproci tra la gente. Una parte per il tutto: simbolicamente è presente per Betti l'ordine sociale in quanto oggettività degradata, di cui la rivoluzione, teatralizzata dall'autore senza pregiudizi e moralismi, è una emanazione interna e nessun autentico riscatto. È solo un mutamento empirico, uno spostamento di tensioni e, come altri di diverso segno nella vicenda storica, pieno di orrori, e nessuna vera rottura. L'unico gesto che apre un varco nella prigione della realtà alienata è quello di Argia che asseconda la falsa opinione circa la propria identità e si lascia uccidere dai soldati, del tutto consapevole dell'inutilità «sociale» della propria immolazione, finanche sul piano della rivendicazione del proprio empirico io come uno sberleffo disperato contro le convenzioni risapute: vedete come muore una puttana! Ancora un'ottusa dipendenza – sarebbe stata – dalle costruzioni ideologiche. No, il suo scatto è per sé, libero e incondizionato: assoluto. Ogni rete che l'esistenza ha tessuto intorno alla sua vita viene recisa. Le parole che pronuncia hanno già l'impassibilità propria dell'esperienza di totale liberazione da tutte le esperienze umilianti, da tutte le paure, come di chi abbia preso definitivamente congedo.

La regina è, invece, interamente risolta nei presupposti sensibili della soggettività. La sua assenza sotto la maschera muta della contadina lascia annasprire gli scambi verbali degli altri intorno a lei tra i favoleggiamenti astrusi e maligni circa la sorte che le è toccata: un modo di presenza/assenza scenica assai fertile. Genera sospensione e attesa, si presta a una sintomatica fenomenologia espressiva della aggressività e del rancore sociale equamente distribuito tra quelli che, estranei e in attesa guardinga e opportunista della conclusione della guerra civile, dubitano della propria salvezza e gli altri che sono a capo della lotta armata contro il vecchio regime.

La maschera non vale unicamente davanti all'intelligenza di Argia. Lei sì, arriva intuitivamente, sulla base del solo imponderabile disegno mimico tracciato dal corpo dell'altra, alla rivelazione dell'identità nascosta. È la regina: un grumo di terrore, un senso tragico e carnale

della morte e, di contro, un viscerale amore per la vita che si nutre di qualsiasi nefandezza pur di esistere. Braccata, completamente sola tra gli opposti interessi di chi, tra i suoi vicini occasionali sul camion, la cederebbe ai rivoluzionari per averne in cambio la salvezza o solo per servile compiacenza verso i potenti del momento, il cui lavoro contro il regime abbattuto esige che si uccida per tutti la responsabile simbolica.

È un archetipo ossessivo nel teatro di Betti quello del personaggio, spesso donna, che riepiloga nella propria naturalità l'indistinto istintuale che non arriva alla coscienza intesa come atto di autoliberazione individuale. In questo lavoro la regina è drammaturgicamente un non «soggetto storico». Lo è, soggetto storico, in effetti, solo nell'argomentazione di Amos, il commissario della rivoluzione, personaggio che presuppone un senso e un valore nella storia a cui sente di appartenere con la politica della rivoluzione. Il suo discorso risolve nel rigore di una ferrea consequenzialità logica il caotico fermentare delle motivazioni, delle pulsioni che fanno la loro apparizione grazie alla strategia scenica, e che dall'inizio alla fine del dramma lo smentiscono. La storia è appunto questo per Betti: empiria, contingenza pura, cumulo di orrori e sofferenze, inaccessibile a concetti ordinativi. Amos, invece, non diffida delle ragioni critico-sociali della sua azione, non si sgomenta di fronte alla maschera di morte della rivoluzione e non denuncia nemmeno una qualche dissonanza tra il fine della storia in quanto riconquista dell'umano, in cui spera, e il mortifero ascetismo che il conseguimento del fine esige dall'individuo, sospingendolo all'estinzione delle esigenze personali e finalmente alla rinuncia dell'umano in se stesso: «La politica chiede cinismo, volontà ferrea, capacità di porre i problemi in termini di efficacia... bisogna guardarsi dalla tentazione di mettersi nei panni dell'altro... come si può cambiare il mondo se ci si identifica con chiunque?... colui che comprende e perdona dove può trovare un motivo per agire?». Sono parole del protagonista (Rubasciov) di *Buio a mezzogiorno* di Arthur Koestler.<sup>17</sup> Infatti, chi comprende e chi perdona qui è solo chi muore: Argia, la prostituta.

La regina è, dunque, un modello esistenziale, una fenomenologia delle reazioni possibili al limite estremo della individualità, che si trova a fronteggiare la prospettiva della morte e convulsamente se ne difende. La morte per i capi della rivoluzione è diventata l'elemento di un'equazione logica, ha perduto ogni intima caratteristica corporea. La morte è, invece, per la regina, nell'ininterrotta lacerante acutezza del terrore, un avvertimento dei sensi, un allarme continuo e spasmodico di tutta la sua fisicità. Fuori del cerchio di queste violente scosse emotive, la sua condotta è un misto di vergogna, rassegnazione e apatia. Ma l'istinto di conservazione indistruttibile e astuto ha fallito anch'esso. Una lotta per l'esistenza a cui hanno tolto qualsiasi risorsa diversa dall'ipocrisia e dall'istinto mimetico, meschino e furtivo, non ha saputo sottrarla alla morte. Betti usa una strategia sofisticata: tratta questo personaggio senza intrusioni, mettendo ai margini l'autore. La pietà è dentro l'impianto ideologico dell'opera che sistema i personaggi sulla scacchiera simbolica della scena. La regina viene tradita, mentre credeva di essere riuscita a fuggire grazie a un patto in cui aveva avuto torto a credere o piuttosto in cui semiconsapevolmente aveva osato sperare. L'andamento stereotipato del pensiero, invaso da immagini di tortura e uccisione, l'aveva sospinta ormai verso una cappa di orrore e di irrealtà. Si uccide per sottrarsi.

C'è un elemento sarcastico che Betti presta allo svolgersi dei fatti. Proprio tra i militanti della rivoluzione – e il commissario stesso, ragionatore «freddo come un coltello», è preda dell'inganno manipolato da Argia attraverso lo scambio della propria identità con la regina – l'autore colloca quella sorta di molto umana resa a un meccanismo mimetico ancestrale, il momento puramente istintivo del riconoscimento gerarchico del dominante, l'«ipnosi del privilegio», come la chiamerebbe Koestler.

Un convenzionalismo commovente? O forse i fatti miserevolmente ordinari e nudi vengono a infrangere con il luogo comune la pretesa tradizionale del «drammatico»? Lo spazio teatrale con Betti prende su di sé, grazie a questo andamento blando dell'onnipotenza creativa proprio alla coscienza estetica del moderno, la rivelazione niente

affatto mistica, ma cruda e disinibita, della permanente miseria della storia. Il circolo vizioso del rapporto dell'intelligenza critica con la trasformazione della prassi lascia, onestamente, la domanda sospesa e trattiene dentro l'arco di una contingente disperazione gli elaborati congegni della teatralità.

#### Note

<sup>1</sup> Così in P.L. BERGER e T. LUCKMANN, *La realtà come costruzione sociale*, il Mulino, Bologna 1969.

<sup>2</sup> Per questo argomento: K. LORENZ, *L'altra faccia dello specchio*, Adelphi, Milano 1991, in particolare il capitolo V, p. 118.

<sup>3</sup> In particolare: S. WEIL, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Borla, Roma 2008; e ancora: *Réflexions sur les causes de la liberté et de l'oppression sociale*, Gallimard, Paris 1955.

<sup>4</sup> K. MARX, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, La Biblioteca di Repubblica-L'Espresso, Roma 2006, p. 119.

<sup>5</sup> *La regina e gli insorti*, atto primo, scena 6.

<sup>6</sup> F. DÜRRENMATT, *La dilazione*, Einaudi, Torino 1979, p. 2.

<sup>7</sup> *L'aiuola bruciata* (1951-1952), atto secondo, scena 6.

<sup>8</sup> In M. KUNDERA, *Un incontro*, dedicato all'artista F. Bacon, Adelphi, Milano 2009.

<sup>9</sup> H. MÜLLER, *Teatro I*, Ubulibri, Milano 1984, p. 83.

<sup>10</sup> L'affermazione è di E. Jünger, in P. BOURDIEU, *L'ontologie politique de Martin Heidegger*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988, p. 45.

<sup>11</sup> A. CAMUS, *Les Justes*, Gallimard, Paris 1950 (atto secondo, pp. 59-62).

<sup>12</sup> Ivi, p. 63.

<sup>13</sup> *La fuggitiva* 1952-1953 (atto terzo, scena 7).

<sup>14</sup> P. BOURDIEU, *L'ontologie politique de M. Heidegger*, p. 100.

<sup>15</sup> U. BETTI, *Il diritto e la rivoluzione*, p. 69.

<sup>16</sup> J.P. SARTRE, *Teatro*, Mondadori, Milano 1964, p. 733.

<sup>17</sup> A. KOESTLER, *Buio a mezzogiorno*, Mondadori, Milano 1996, p. 27.

## La trappola mortale dell'identità. Il femminile in Pasolini traduttore dell'*Antigone* e dell'*Orestide*

Augusto Ponzio

### Antigone, la «piamente sacrilega»

Ismene: Ah, ricordo infine, che siamo nate donne, / che contro gli uomini non possiamo lottare: / dobbiamo chinare la testa e soffrire / anche angosce peggiori di questa. / Io per me, pregherò le anime dei morti / perché mi perdonino: non posso non obbedire a chi tiene il potere. / I gesti disperati sono vani. (*Antigone*, vv. 60-68, trad. di P.P. Pasolini)

La traduzione di Pasolini dell'*Antigone* di Sofocle è del 1960. Resta interrotta dopo la scena in cui a Creonte viene portata la notizia della sepoltura di Polinice. (Pasolini 2001, pp. 1013-1024)

Particolarmente interessante in questa traduzione abbastanza fedele è la scelta delle espressioni e particolarmente degli aggettivi riferiti ai due personaggi femminili, Antigone e Ismene.

(v. 1) Antigone: «*O koinon autadelphon Ismenes kara*», espressione d'affetto con riferimento a un'origine e a un destino comune; «*Ismenes kara*», espressione comune ai greci e ai latini, e che troviamo anche in Foscolo, *Sepolcri*, 71-72, «Il sacro capo / del tuo Parini». «O caro fraterno capo d'Ismene mia». Tr. di Raffaele Cantarella, 2007 (R.C.)<sup>1</sup>: «Ismene, sorella nel sangue comune».

Pasolini traduce: Dolce capo fraterno, mia Ismene.

(38) Antigone; «*eit'eugenes pèphykas eit'esthlon kake*». *Eugenes*, di indole di natura nobile, capace di alto sentire. Tr. R.C.: «di nobile razza, ovvero pur di nobile stirpe, vile».

Pasolini traduce: degna dei padri.

(39) «*o talaiphron*», detto da Ismene, che non può giungere a immaginare il disegno della sorella e che chiede «che cosa posso fare io?». Tr. R.C.: «o infelice» («che cosa potrei aggiungere di più io?»).

Pasolini traduce: Io, povera sciagurata che sono!

(47) «*o sketlia*», apostrofe da parte di Ismene, in cui c'è insieme preoccupazione e commiserazione per la sorella. Tr. R.C.: «Sventurata».

Pasolini traduce: O infelice.

(48) Antigone: «*all'ouden autho(i) ton emon <m>'eirgein mèta*», «ma lui (Creonte) non ha alcun diritto di impedire i miei disegni». Tr. R.C.: «Ma egli non ha alcun diritto di impedirmelo».

Pasolini traduce introducendo l'aggettivo «lontana» (riferito da Antigone a se stessa): Non ha il diritto di tenermi lontana da lui (dal fratello Polinice del quale Creonte ha vietato la sepoltura).

Nella risposta di Ismene che invita la sorella a riflettere, ricordando le sciagure che già si sono abbattute sulla loro casa, sciagura su sciagura – Edipo, Giocasta, Eteocle, Polinice –, si dice a un certo punto (58) «*nyn d'au mona de no leleimmena*», «ed ecco ora siamo rimaste sole»; tr. R.C.: «Ora siamo rimaste noi due sole».

Pasolini, seguendo, a quanto pare, il codice Laurenziano che non pone il punto tra *leleimmetha* e il verbo successivo *skopei* collegando la frase con quanto segue nei due righi successivi (59-60), traduce: Pensa ora come miseramente anche noi / moriremo, sole, senza nessuno, se andremo contro il volere del Re. Qui al posto dell'invito a riflettere sul fatto (ovvio) di essere rimaste sole, c'è l'avvertimento che, trasgredendo il volere del sovrano, moriranno e *moriranno sole, senza nessuno*.

Segue quindi la rassegnazione di Ismene, sintetizzabile nella constatazione di essere «nate donne», le quali non lottano contro gli uomini (60-68): «*gynaich'hoti / ephymen, hos pros andras ou machoumena*», «siamo nate donne, sì da non poter lottare contro gli uomini».

Nella traduzione di Pasolini (versi che ho collocato all'inizio quasi come epigrafe):

Ah, ricordo, infine, che siamo nate donne, / che contro gli uomini non possiamo lottare: / dobbiamo chinare la testa e soffrire / anche angosce peggiori di questa. / Io per me, pregherò le anime dei morti / perché mi perdonino: non posso non obbedire a chi tiene il potere. / I gesti disperati sono vani.

(71-74) Antigone: «*kéinon d'egò / thàpso. kalòn moi toyto poioyse thanèin / file metr'aytoy kèisomai, philoy mèta / òsia panoyrgesas'epèi...*». Tr. R.C.: «io lo seppellirò, e per me sarà bello

fare questo, e morire. Amata giacerò insieme a lui che io amo, avendo commesso un santo crimine».

Pasolini traduce: io lo seppellirò, nostro fratello / e mi sarà dolce per questo morire. / Starò sotterra con lui legata d'amore / piamente sacrilega.

(86-87) Antigone: «*oimoi, katauda-pollon echthion ese(i) / sigos', ean me pasi keryxe(i)s tade*». Tr. R.C.: «Ahimè, gridalo forte, sarai molto più odiosa se, tacendo, non la proclamerai a tutti».

Pasolini traduce: Ah dillo, invece, fallo sapere! Mi sarai / più odiosa tacendo che gridandolo a tutti.

(87-99) Ismene: «*thermen epi psykhroisi kardian echeis*». Antigone: «*all'oid'aréskous'hois malisth'hadein me chre*». [...] Ismene: «*àll'ei dokei soi, stiike-touto d'isth', hoti / anous men erche(i), tois phílois d'orthos phile*». Tr. R.C.: Ismene: «Hai un cuore ardente per cose che raggelano». Antigone: «Ma so di riuscire gradita a chi soprattutto devo piacere». [...]. Ismene: «Certo, tu sei davvero dissennata, ma giustamente cara ai tuoi cari».

Pasolini traduce: Ismene: «Hai un cuore che arde di cose che gelano...». Antigone: «So di essere approvata da chi se lo merita» [...]. Ismene: «Fa' come vuoi: ma sappi che chi t'ama, / benché folle, continuerà ad amarti».

L'aggettivo «dolce», che abbiamo già trovato nelle prime parole di Antigone («Dolce capo fraterno, mia Ismene») e dopo, quando ormai la sua decisione di seppellire il fratello è presa («e mi sarà dolce per questo morire»), è usato da Pasolini anche nel tradurre le prime parole del coro riferite al sorgere del sole. Questo aggettivo, impiegato per il personaggio femminile e ora messo al superlativo e riferito al nuovo giorno che vede compiuta l'opera notturna della «piamente sacrilega» Antigone, fa quasi da elemento di raccordo tra il Prologo e il Parodo, tra le parole di Antigone e le parole del Coro:

(100) «*aktis aeliou, to kal- / liston eptapylo(i) phanen / Theba(i) ton proteron phaos / ephanthes pot'*, [...]». Con «più dolce», Pasolini traduce «*kàlliston ... phàos*», «la luce più bella»:

Tr. R.C.: «Raggio di sole, / luce bellissima fra quante ne apparvero / a Tebe dalle sette porte [si distingue così la Tebe di Beozia dalla Tebe egiziana, dalle cento porte], / sei apparso alfine».

Pasolini traduce: Barlume del giorno, il più / dolce che sia mai apparso / sulle porte di Tebe!

### **Clitennestra, «povera donna» «impazzita»**

L'*Orestide*, la trilogia di Eschilo (*Agamennone*, *Coefore* e *Eumenidi*) nella traduzione di Pasolini fu pubblicata in due edizioni nello stesso anno, 1960, Urbino e Torino. Quest'ultima (Einaudi, poi ripubblicata nel 1985 nella collana "Scrittori tradotti da scrittori") presenta diverse varianti rispetto all'altra ed è il risultato di una lavorazione più avanzata. La traduzione dell'*Orestide* fu commissionata a Pasolini nel 1959 e messa in scena nel 1960 al Teatro Greco di Siracusa da Vittorio Gassman per il Teatro Popolare Italiano. Nel 1960, rispondendo a un lettore di «Vie Nuove», su Pasternak e l'irrazionalità, Pasolini presenta l'*Orestide* come «il contrasto democratico – sia pure rozzamente democratico – a uno stato tirannico e arcaico», e considera «culmine della trilogia»:

il momento in cui la dea Atena (la Ragione: nata dalla mente del padre: priva cioè dell'esperienza uterina, materna, irrazionale) istituisce l'assemblea dei cittadini che giudicano col diritto al voto. Ma la tragedia non finisce qui: dopo l'intervento razionale di Atena, le Erinni – forze scatenate, arcaiche, istintive, della natura sopravvivono e sono dee, sono immortali. Non si possono eliminare, non si possono uccidere. Si devono trasformare, lasciando intatta la loro sostanziale irrazionalità: mutare cioè da "maledizioni" in "benedizioni". (Pasolini, 2001, p. 1218)

Il senso *diretto* del discorso di Pasolini è di ordine politico: il suo riferimento sono i marxisti italiani e la Russia sovietica (in Italia non c'è stato ancora l'intervento di Atena, essa si trova «nel pieno buio arcaico, nell'abisso tenebroso delle processioni, delle censure, dei rotocalchi, dei video. Un regno di pietosi fantasmi»; in Russia c'è stato l'intervento di Atena, ma manca la fase della «trasformazione delle Maledizioni in Benedizioni», cioè «dell'irrazionalismo disperato anarchico borghese nell'irrazionalismo... nuovo!» (ivi, pp. 1218 e

1219). Ma qui ciò che mi interessa è il senso *indiretto* concernente il femminile, quale risulta in particolare nella sua traduzione degli aggettivi che a esso si riferiscono.

Nella *Lettera del traduttore*, pubblicata nell'edizione Einaudi del 1960 e in quella del 1985 come *Nota del traduttore*, dice di aver avviato il non semplice lavoro di traduzione della *Orestiade* dalla bibliografia: «[...] mi sono disposto intorno alla macchina da scrivere tre testi», il tomo II della traduzione in francese di Paul Mazon del 1949, l'edizione in inglese a cura di George Thomson del 1938, e quella italiana a cura di Mario Untersteiner del 1947. «Nei casi di discordanza, sia nei testi, sia nelle interpretazioni, ho fatto quello che l'istinto mi diceva: scegliere il testo e l'interpretazione che mi piaceva di più. Peggio di così non potevo comportarmi» (ivi, p. 1007).

Ma per quanto possa seguire suggestioni e suggerimenti che gli provengono dalle traduzioni già esistenti della trilogia di Eschilo, Pasolini nel tradurre segue soprattutto la *sua* interpretazione di quest'opera.

Nella «lettera» o «nota del traduttore» Pasolini sottolinea che il significato delle tragedie di Oreste «è solo e esclusivamente politico». Sicché, per Pasolini, i due sensi indicati sopra, quello riferito al femminile e quello riferito al politico, sono strettamente collegati, e precisamente il senso che assume il femminile è all'interno del «politico», dell'«ideologico».

Clitennestra, Agamennone, Egisto, Oreste, Apollo, Atena, oltre a essere figure umanamente piene, contraddittorie, ricche, potentemente definite e potentemente indefinite (si veda la nobiltà d'animo che persiste nei personaggi moralmente e politicamente negativi di Clitennestra e Egisto) sono soprattutto – nel senso che così stanno soprattutto a cuore all'autore – dei simboli o degli strumenti per esprimere scenicamente delle idee, dei concetti: insomma, in una parola, per esprimere quella che oggi chiamiamo una ideologia. (ivi, pp. 1008-1009)

Per Pasolini il culmine della trilogia è costituito dalla scena in cui, nelle *Eumenidi*, Atena istituisce la prima assemblea democratica della storia.

(*Eumenidi*, 681-693) Atena: «Cittadini di Atene, ascoltate ciò che ho deciso, / voi che per primi al mondo giudicate un delitto. Da ora in poi, per sempre, questo popolo / avrà diritto a questa assemblea». Il luogo in cui si svolge il processo è il colle di Ares, reso sacro da donne, donne guerriere, le Amazzoni, che «vi posero il loro altare, quando approdarono per combattere Atene, per odio a Teseo [...]. Ebbene, qui, su questo colle, regneranno insieme la Pietà e il Timore tenendo lontano il peccato degli uomini». (Pasolini, cit., p. 992)

Contro sentimenti ancora primordiali, istintivi, oscuri (le Erinni), che travolgono le rozze istituzioni (la monarchia di Agamennone), «operanti sotto il segno uterino della madre», si erge la ragione (Atena) che apporta alla società istituzioni moderne: l'assemblea, il voto. Ma questa ragione è «ancora arcaicamente intesa come prerogativa virile: Atena è nata senza madre, direttamente dal padre». (ivi, p. 1009)

(734-741) Atena: «Io non ho conosciuto madre, nascendo. / Sono tutta, e con tutto il cuore, per l'uomo: / vergine, sto dalla parte del padre. / Per questo non posso indignarmi / al destino di morte di una donna, / che aveva assassinato il suo sposo». (ivi, p. 994)

Bisogna che gli elementi irrazionali (rappresentati dalle Erinni) del mondo arcaico superato non vengano trascurati o repressi, ma che siano riassimilati e trasformati dalla ragione: l'irrazionale, anziché essere rimosso – cosa del resto impossibile – diventa «energia attiva», «passione produttrice e fertile».

Due identità del femminile, quindi, nella lettura-traduzione dell'*Orestide* da parte di Pasolini: quella irrazionale materno-femminile (Clitennestra) e quella razionale paterno-, virile-femminile (Atena). Entrambe sono identità arcaiche da cui uscire, da superare; entrambe indicano i limiti di una società che non riesce ad avere del femminile che una visione dualistica, contrastiva, che non riesce a immaginare forme nuove di differenza che non siano quelle dell'opposizione.

All'inizio dell'*Agamennone* (320 ss.), Clitennestra, che sulla porta del palazzo annunzia che Troia è stata vinta, manifesta non tanto la gioia della vittoria, quanto la preoccupazione che i vincitori non invecchiano sui vinti: la sua è soprattutto la preoccupazione della

vendetta di coloro che hanno sofferto, che non sempre si scatena subito, ma che può sempre irresistibilmente manifestarsi. Spera nella pietà e nel rispetto per i vinti come sentimento inseparabile dalla sua preoccupazione per i vincitori. Pasolini rende così le parole di Clitennestra (p. 880):

Se solo rispetta la loro pietà gli dei / cittadini della nazione vinta, / e le loro chiese, non dovranno temere / più alcuna sconfitta dopo la vittoria. / Ma che nessuna tentazione gli spinga, / i nostri soldati, a qualche empietà! Non sono ancora tornati, al loro focolare! / Non hanno ancora percorso la via del ritorno! / Possano ripartire senza offesa agli dei, / perché il dolore dei morti innocenti / può sempre ridestarsi: non sempre scoppia subito, con furia improvvisa... / Ecco i pensieri di una povera donna ch'io sono. (348) «*Toiaytò toi gynaikòs ex emoy klyeis.*»

Una «povera donna» che già sa di non poter resistere al dolore dell'uccisione della innocente Ifigenia, sacrificata da Agamennone, e alla conseguente furia della vendetta.

Ma il coro, invece, interpreta le parole di Clitennestra come le parole sagge di un uomo: (351) «*gynai, kat'andra sophron' euphronos legeis*», «Donna, tu parli saggiamente, come un uomo assennato». Pasolini traduce (p. 681): Sei donna, ma parli con il criterio di un uomo.

Cassandra, condannata da Apollo – per non aver corrisposto al suo amore – a profetare senza essere creduta, e che ora da Agamennone è condotta schiava a Micene, già sa di questa vendetta e di quella di Egisto, sa di Atreo e del fratello Tieste, sa che la casa di Clitennestra e Agamennone è «casa sacrilega», dove si prepara nuovo «dolore inumano, insopportabile»: «È lei, / la compagna del letto, l'infernale / madre che assassina»; Cassandra sa che cosa Clitennestra, «atroce cagna, la cui voce / non fa che ridere una gioia che è morte», «madre infuriata, uscita dall'inferno, in guerra / contro tutti i suoi», prepara ad Agamennone, «in nome delle vecchie colpe». E sa anche della propria morte imminente, e profetizza che per il suo «sangue di donna / altro sangue di donna scorrerà, e per il sangue / d'un uomo ucciso dalla sposa, scorrerà altro sangue di uomo».

Il rapporto Medea-Glauce nel rapporto Clitennestra-Efigenia è invertito: qui è Cassandra la straniera. (1035 ss.) Agamennone: «Entra anche tu, Cassandra, entra. Non mi senti? / [...] Ah, incomprensibile come una rondine, / essa usa la lingua oscura dei barbari». Straniera e schiava di Agamennone. «Ah, è pazza, piuttosto obbedisce al delirio: / solo ieri strappata alla sua città appena presa non sopporta il giogo [...]. Basta / Non voglio più umiliarmi a sprecare parole». (Pasolini, pp. 902-903) Cassandra, è lei la straniera e anche «la schiava, la maga / la sua concubina [di Agamennone], che condivise il letto / e condivide ora la cuccia sulla nave dei morti». (Pasolini, p. 917)

Quando Agamennone ritorna, ha luogo (855-962) una schermaglia tra Clitennestra che lo invita a camminare su un tappeto, «un sentiero di porpora», disteso per terra fino alla porta del palazzo, e lui che si rifiuta volendo essere «accolto come uomo e non come dio»: Agamennone: «Io penso soltanto alla stima del mio popolo». Clitennestra: «ma chi non è invidiato non è degno di esserlo!». Agamennone: «Ah, non dovrebbe, una donna, essere così impavida!». Clitennestra: «Tu, piuttosto! Proprio chi trionfa deve cedere!». Agamennone: «Vuoi proprio averla vinta, questa nostra disputa!». (Pasolini, pp. 897-898)

Quando ormai sulla scena appaiono i due cadaveri di Agamennone e Cassandra, (1372 ss.) Clitennestra, che impugna la spada, dichiara che non si vergognerà a contraddire tutto ciò che ha detto prima per dovere. Ha dovuto mentire nascondendo l'odio e fingendo l'amore, perché altrimenti avrebbe compromesso la sua vendetta. Perciò aveva detto parole come: (602-604, 861-862) «Nessun sole per una donna splende più dolce / che la gioia di spalancare le porte al marito / che gli dei hanno risparmiato dalla guerra». «Per una donna restare a casa, senza il suo sposo / sola, è già un dolore che può rendere folle». (Pasolini, pp. 889, 896)

Ora risulta «spudorato» il suo linguaggio con cui si fa vanto della colpa; la sua città la rinnega, il popolo la scaccia. Ma Clitennestra ribatte che non le importa di essere considerata come povera donna impazzita, non le importa se è approvata o no: era «suo diritto» uccidere Agamennone. E il popolo che ora la mette al bando avrebbe

invece dovuto scacciare il suo re quando, per propiziarsi il vento, egli sacrificò la figlia. (1496-1504) «Come puoi dire che l'assassina sono io? / Io non so neanche se sono la sua sposa... / Sotto la figura della sposa / di questo morto, è il vecchio, / il nudo spirito, / vendicatore dell'ospite di Atreo, che è tornato qui / a saldare il conto della prima colpa». (Pasolini, p. 919)

A uccidere l'Atride come vendicatore di Tieste avrebbe dovuto essere il figlio Egisto, ma egli, dice il capo coro, da «vile», ha «mandato avanti una donna». (1644: Pasolini, p. 924)

Clitennestra di fronte a Oreste, che uccidendola dopo che ha ucciso Egisto vuole vendicare suo padre, fa appello al suo ruolo di madre per fermarlo e gli ricorda che è sua madre che gli ha dato il latte del suo seno e, al tempo stesso, lo minaccia annunciandogli come terribili le sue maledizioni: (*Coefore*, 924) «*hopa, phylaxai metros enkotous kynas*», «bada stai attento alle cagne rabbiose di tua madre»; Pasolini traduce: «Attento! Abbi paura dei miei urli di cagna».

Anziché la madre, è Kilissa, la balia, colei che effettivamente ha cresciuto Oreste, a esprimere, quando le giunge la falsa notizia della sua morte, il coinvolgimento materno per lui, «il mio Oreste», «il solo pensiero della mia vita!», e a ricordare le cure, la dedizione, nei suoi confronti quando era bambino. (*Coefore*, 749-762) Traduzione di Pasolini (p. 953):

Io l'ho ricevuto tra le braccia dal ventre materno, / io l'ho nutrito, io, l'ho cullato, passeggiando / su e giù per le stanze, quando la notte piangeva, / [...]. Chi non ragiona ancora, bisogna / tirarlo su come un agnellino, lo sapete, ragionare / per lui... il bambino non sa parlare, lui, / nelle fasce non sa dire che sente fame, sete, / che ha qualche bisogno, molte volte si bagna, / o si sporca, il suo corpicino non conosce freno... / Ma bisogna capirlo, essere un po' indovini, ah sì! / E tante volte io stessa ero ingannata, / e allora dovevo lavare, lavare le sue fasce / mi toccava fare la lavandaia oltre che la sua balia! / Ma li facevo ben felice, io, questi due mestieri [...]

### Nota

<sup>1</sup> Ho scelto questa traduzione tra le molte esistenti semplicemente per avere un testo italiano cui fare riferimento come ausilio alla comprensione del testo greco.

### Riferimenti bibliografici

ESCHILO, *Oresteia, Agamennone, Coefore, Eumenidi*, Rizzoli, Milano 2011.

A. PONZIO, *Fuori luogo. L'esorbitante nella riproduzione dell'identico*, Meltemi, Roma 2007.

A. PONZIO (a cura di), *La trappola mortale dell'identità, Athanor. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura*, XXI, n.s., 13, Meltemi, Roma 2010.

P.P. PASOLINI, *Teatro*, Mondadori, Milano 2001.

SOFOCLE, *L'antigone*, S. Lattes, Torino 1960.

SOFOCLE, *Le tragedie*, Mondadori, Milano 2007.

## Donne sui generis nel cinema di Pasolini

Susan Petrilli

### Genere e fuori genere

Come annuncio nel titolo, prenderò in considerazione alcune figure femminili del teatro e del cinema di Pier Paolo Pasolini (1922-1975), considerandone il loro rapporto con il genere, sia nel senso di “gender”, sia, in generale, nel senso di astrazione determinata che attribuisce un’identità a ciascuno caratterizzandolo nella sua individualità. La singolarità femminile nella trappola dell’identità di genere e nella sua (spesso illusoria) possibilità di portarsi fuori dai luoghi del Discorso dominante trova la sua raffigurazione, fuori dalla rappresentazione dominante e dai suoi stereotipi, nel cinema di Pasolini. In particolare, mi interessano *Medea* e *Mamma Roma*.

Il genere è un’astrazione, anche il genere sessuale, ma, come tutte le astrazioni di cui è fatta la “realtà” – gli universali, le classi, gli insiemi, i gruppi, le associazioni, le differenze, le identità, l’essere (il termine “genere” indica tutto questo) –, il genere è un’*astrazione concreta*, in quanto della “realtà” è elemento costitutivo, strutturale. Esso finisce con l’essere una trappola, sia quando non si riesce a venirne fuori, sia quando diventa l’esca di un miraggio per chi vi ambisce, come nel caso di *Mamma Roma*. La realtà, all’interno di un determinato mondo culturale, è la visione che se ne ha, l’insieme dei comportamenti, dei sistemi di valori che vi si riferiscono, i discorsi che se ne fanno. Il genere di sesso, di razza, di etnia, di nazione, di classe, di ruolo, di confessione religiosa, di adesione ideologica ecc., risponde al mondo così com’è; è costruito sulla logica dell’identità, sull’essere, e il suo protagonista è l’elemento fondamentale del giudizio predicativo, il soggetto. In quanto tale, il genere, conformemente alla logica secondo cui si costituisce un qualsiasi insieme, si realizza sulla base dell’indifferenza per alterità, tranne per quanto concerne l’opposizione che serve per caratterizzarlo, per individuarlo, dunque per quanto riguarda l’alterità relativa, funzionale alle opposizioni binarie a cui l’identità riduce la differenza. Ma la differenza come singolarità, come unicità, come alterità non relativa e non situata in paradigmi di concetti

opposti, è espunta all'interno dello stesso genere, dello stesso insieme, che non riconosce altra differenza che quella che identifica quel genere, quell'insieme.

Tutta la realtà sociale è articolata mediante generi identitari. Il genere aderisce alla realtà, al mondo così com'è, lo sostiene, lo rappresenta, lo riproduce. Pasolini ne segue le trasformazioni attraverso le trasformazioni della realtà sociale. E ciò anche come passaggio da un mondo mitico sia in senso metaforico, sia in senso letterale, alla Realtà storica, con le sue esigenze, le sue necessità in nome del Progresso, della Civiltà e della Civilizzazione, in cui è appunto l'alterità singolare, di ciascuno, quella che resiste alla genericità, a pagare il prezzo più alto.

### **La grande trasformazione**

La realtà, il mondo, che fa da contesto storico al cinema di Pasolini, è una forma sociale in trasformazione che egli analizza e raffigura da scrittore, fino alla forma del capitalismo avanzato, da lui lucidamente identificata, diagnosticata al suo primo profilarsi anche in Italia, tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta, e oggi in quella fase di sviluppo estremo, a livello mondiale, comunemente denominata globalizzazione.

Attraverso la scrittura, sia che si tratti della scrittura filmica, sia di quella letteraria, ma anche di quella giornalistica, Pasolini denuncia i processi di degenerazione di comportamenti e di valori, provocati dal rapido inserimento, disumanizzante, nei cicli riproduttivi della civiltà dei consumi, la trasformazione repentina e impietosa della vita di ciascuno in una vita anonima, impersonale, una vita in cui alla crisi dell'identità corrisponde l'illusione della sua affermazione in modi violenti e parossistici, in cui l'alterità non relativa, quella della singolarità inclassificabile e insostituibile di ciascuno è sacrificata, e in cui c'è la costruzione di un Altro generico, astratto, a cui opporsi per affermare la propria differenza a sua volta di genere, generica.

Agli inizi degli anni Settanta, particolarmente negli articoli pubblicati sul "Corriere della Sera", Pasolini conduce una lucida analisi del processo di sviluppo in Italia della civiltà dei consumi, oggi

configurata nella forma del mercato universale, dell'unificazione economica e della comunicazione globale. Ne individua la base nella rivoluzione delle infrastrutture e nella rivoluzione del sistema di informazione. Soprattutto la televisione, «autoritaria e repressiva», divenuta centro di elaborazione dei messaggi, ha avviato, osserva Pasolini, un'opera di «acculturazione omologante» che non ammette altra ideologia che quella del consumo, secondo le norme di quella che egli chiama «produzione creatrice di benessere» (v. *Acculturazione e acculturazione*, 9 dicembre 1973, in Pasolini 1990: 237). L'omologazione prevede alternative, ma esclude ogni alterità. È interessante rilevare che Pasolini impiega direttamente il termine «alterità» distinguendolo da «alternativa» e contrapponendolo a «identità» e «identificazione» (v. *Intervento al Congresso del Partito Radicale*, in Pasolini 1976, pp. 189-190).

Ma i processi di acculturazione omologanti non trovano riscontro nell'effettiva possibilità di soddisfazione dei nuovi bisogni, desideri e immaginari, provocati «dalla produzione creatrice di benessere» presso le classi meno abbienti, a cui mancano i mezzi per realizzarli, tanto da generare frustrazione, rabbia e risentimento, specialmente tra i giovani. Pasolini sapeva bene che l'omologazione apparente nascondeva, anzi acuire le differenze economiche e di condizioni di vita, non cancellando quegli aspetti che l'Italia presenta negli anni Cinquanta e Sessanta, e che possono essere espressi in termini di denutrizione, ghettizzazione e sperequazioni sociali drammatiche.

L'omologazione nella società italiana dei consumi è un fenomeno di superficie manifestantesi nella sempre maggiore identificazione dei comportamenti, delle idee, delle esigenze, dei desideri, degli immaginari delle persone appartenenti a strati sociali diversi. In questa situazione ogni forma di rivendicazione è richiesta di identificazione con chi detiene il potere. Genere contro genere. Ma il punto è che il genere non mette in questione il genere.

### **Lo spazio del femminile nel cinema di Paolini: mondo dell'uomo e humanitas**

Lo spazio del femminile pasoliniano, raffigurato particolarmente in

*Mamma Roma* (1962) e in *Medea* (1969), è lo spazio della denuncia e della presa di posizione critica e creativa nei confronti dei luoghi dell'ordine del discorso, con i suoi paradigmi, le sue opposizioni, le sue sistemazioni in generi e specie, con le sue differenze identitarie, in cui la differenza come unicità, non intercambiabilità, incompatibilità, singolarità, insomma come alterità non relativa, è cancellata.

Rispetto all'inesorabile procedere omologante e indifferente della Storia, con il suo imporre differenze sempre più generiche e identificazioni richiedenti sempre più ampie contrapposizioni, le figure femminili nel cinema di Pasolini, fuori genere, sui generis, rappresentano un elemento di rottura, di resistenza, di non assimilabilità, di rigetto.

Attraverso le raffigurazioni del femminile, Pasolini denuncia i processi di corruzione, la perdita di valori, mette in discussione l'ideologia dominante rispetto alla quale, per usare il linguaggio di Pasolini stesso, i suoi personaggi femminili si pongono, anche loro malgrado, sia pure passivamente, come nel caso di *Mamma Roma*, ma anche di *Bruna* e di *Biancofiore*, in rapporto di «alterità» e non di «alternativa».

Nella produzione cinematografica di Pasolini, la sovversione e la resistenza, la reinterpretazione del mito, la sua reiterazione malgrado i progressi della civiltà e della ragione, sono «figure», nel senso di Roland Barthes, cioè figure del discorso artistico e al tempo stesso espressioni di atteggiamenti etico-logici, in cui le donne svolgono una parte centrale. Nell'universo di discorso pasoliniano, il genere femminile è il luogo della messa in discussione del genere stesso. Rispetto all'affermazione prevaricatrice dell'identico, dello stesso, rispetto alla conferma e riconferma ossessiva della propria identità di Genere, di Soggetto, rispetto alla riproduzione dell'Identico, il femminile mette in scena la forza vitale dell'umano fuori genere, di una *humanitas* il cui significato va ricondotto etimologicamente non al genere *Homo*, ma a *humus*, a terra, come nel caso di *humilitas*. Il femminile non è una qualità inerente al genere donna, esclusiva alle donne, ma al contrario è una qualità intergenere, transgenere di ciascuno, del singolo in rapporto con l'altro singolo, in un rapporto di

volto scoperto a volto scoperto, di ascolto, di accoglienza, in un rapporto di pace preventiva, fuori identità, fuori dall'opposizione che l'indifferente differenza identitaria richiede, fuori dalle sue divisioni e dalle sue divise, dal suo reclutamento e chiamata alle armi, fuori dalla violenza che l'appartenenza a essa comporta.

### **La trappola dell'identità**

Proprio in risposta alla storia culturale del progressivo contrapporsi delle identità, tanto più quanto più entrano in crisi, quanto più producono esse stesse indifferenza e omologazione, Pasolini, nella propria ricerca, sceglie spesso di evidenziare, tramite personaggi femminili, qualità, aperture, orientamenti come la vitalità creatrice, le forze prorompenti della vita, la mitica e rigeneratrice capacità di trascendere i limiti delle categorie e dei discorsi del «razionale ordine sociale», sconvolgendone le logiche a suo fondamento. Le tracce dello sguardo aperto e critico di Pasolini, il suo punto di vista spregiudicato e polilogico, si trovano soprattutto nelle sue raffigurazioni di donne, e non del genere maschile, del soggetto mascolinizzato, sede simbolica di potere e di controllo, ruolo pubblico, funzione di regolamentazione sociale e di sacramentalizzazione dei rapporti tra i sessi. L'universo femminile è plurivoco, dialogico, creativo proprio perché è al margine rispetto all'ideologia ufficiale. Le figure femminili e, con riferimento più ampio, le espressioni, le voci, le ottiche femminili esorbitano dai limiti e dalle costrizioni dei luoghi comuni, dei luoghi del discorso, dai ruoli, dai soggetti, dalle identità, dai generi reclutati a servizio dell'ordine sociale.

Nel monologo che costituisce l'atto unico *Un pesciolino* (1957), destinato alla Compagnia del Teatro de Satiri e mai rappresentato, una donna ormai non più giovanissima ribellandosi alla sua identità di zitella, mette in discussione la prevaricazione che in generale l'identità comporta sulla singolarità di ciascuno, che viene «chiuso in quella cornice, in quello schema di ferro». Il discorso si allarga fino a essere una requisitoria contro la trappola dell'identità:

Quando uno ti conosce, quell'idiota, prima ti classifica nella tua categoria, poi ti prende in considerazione in quanto persona. Non capisce che fa uno sbaglio

spaventoso... che è empio... bestia... che compie un atroce reato contro l'umanità... Umiliare un individuo con un atto aprioristico che poi resta fisso nel giudizio su di lui, *Ineliminabile, ineliminabile*, anche se incoscientemente è una vigliaccheria orrenda [...] Sì *tutti, tutti* gli uomini sono fatti così: presentate a uno un ebreo, e questo prima sarà ebreo, e poi sarò uomo, individuo. [...] Maledetti conformisti, idioti, tutti, tutti! [...] Dentro a questa categoria] c'è tutta una vita che non sopporta categorie: una vita dove scrivere "categoria" è come pretendere di scrivere con un dito nell'acqua. Macché, figuratevi se vi convincete di questo! Maledetti nazisti, *tutti, tutti*! Bisogna essere uguali, *appartenere alla categoria normale*, se no guai! [...] Che peccato spaventoso uscire in qualche modo dalla norma: la scommessa che fa con se stesso questo cretino di uomo nascendo è di non commettere scandalo: perché chi commette scandalo frega tutti gli altri, rivelando che nell'uomo, in tutti gli uomini, la possibilità di scandalo esiste: e chi la fa franca, allora, lo condanna. Con tutto l'essere suo. Con tutto il suo istinto di conservazione! (Pasolini 2001b, pp. 141-142)

### **Dalla rappresentazione dell'identità alla raffigurazione dell'alterità**

Pasolini non si limita a raffigurare con la sua arte la vita, ma riscrive, anche con la macchina da presa, la raffigurazione che, già nella vita stessa, è irriducibile ai luoghi della rappresentazione, alle sue repliche, ai suoi ruoli, ai suoi copioni; scrive della raffigurazione straordinaria che rende la vita vita, che restituisce alla parola, al gesto, al volto, allo sguardo, al riso e al pianto una vitalità rigenerativa, trasformatrice, creativa. La raffigurazione è orientata secondo la logica dell'alterità, il rapporto con altri, l'ascolto dialogizzato: è raffigurazione del propriamente umano, di ciò che fuoriesce dalla funzionalità, dalla produttività, che sfugge al controllo, alla presa, alla pianificazione, alla codificazione; raffigurazione che rende l'invisibile visibile, dice l'indicibile dei luoghi comuni del discorso, ricerca l'infinito nel finito. La raffigurazione è il guardare indiretto («la soggettiva indiretta libera» di Pasolini) che evita la pietrificazione dello sguardo che identifica. È la scrittura intransitiva senza oggetto, ruolo, disciplina; è il ritrovamento del sentire apprensione e paura per l'altro, l'opposto, il diverso, l'estraneo, il non appartenente, uscendo dalla crosta indurita dell'identità trincerata a propria difesa, la quale

impedisce che possa esserci altra paura che lo riguardi da quella che incute a “noi” o quella che “noi” incutiamo a lui. Tutto questo Pasolini lo dice attraverso il femminile e soprattutto attraverso le figure di donne – madri, figlie o prostitute che siano –, ma non rappresentando e oggettivando i personaggi femminili sullo schermo o sulla pagina, ma a partire dall’irriducibilità di ciascuno di loro all’oggettivazione e alla rappresentazione, dal loro sottrarsi all’identità di genere, con le sue opposizioni e gerarchizzazioni.

In contrasto con la posizione individuale nell’ordine sociale e morale, con la degradazione e le ipocrisie che l’ordine stesso genera, con le diverse forme, esplicite o subdole, di coercizione sociale, le donne di Pasolini come Medea e Mamma Roma sono collegate con la simbologia delle forze prorompenti della vita (cicli vitali, madre terra, figli, bambini, acqua, luce), e con la vitalità dell’inquietudine per l’altro.

Metafora dell’apertura alla vita dei personaggi femminili di Pasolini è la scelta di introdurre come protagoniste nelle sue produzioni cinematografiche donne della vita reale: la stessa Susanna Pasolini, madre di Pier Paolo, nel film *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), o in *Teorema* (1968); la scrittrice Elsa Morante come prostituta senza nome in *Accattone* (1961), Maria Callas in *Medea*.

### **Medea straniera, extracomunitaria, fuori luogo**

*Medea* raffigura la lotta tra mondi diversi, rappresentati dalle figure mitiche di Medea e Giasone. Medea è madre sia in senso biologico – con Giasone genera due figli maschi –, sia in senso simbolico, in quanto, sacerdotessa della Colchide, è madre di tutto il popolo su cui regna suo padre Eeta. In un certo modo, come Mamma Roma, Medea rappresenta una cultura originaria primitiva ai margini del mondo ufficiale, la lontana e rocciosa Colchide. E, come Mamma Roma, anche Medea è attratta dalla sfida di intraprendere una nuova vita rappresentata, in questo caso, dall’arrivo di Giasone, il viaggiatore. Lo scenario che il film *Medea* raffigura è quello della relazione tra sacro e profano, della separazione di Medea dalla sua terra, di un rapporto amoroso sperequato, del legame tra amore e morte, tra fecondità e

distruzione – i riti della fertilità basati sul sacrificio umano, il distacco dalla madre terra per seguire uno sconosciuto, lo scontro di culture diverse, il dare la vita e il dare la morte.

Tutte le azioni di Medea fuoriescono dalla logica del mondo chiuso sulla propria identità, dall'essere così delle cose, dall'ordine del discorso, da qualsiasi tendenza alla riconferma dell'identico. Sia quando crea, sia quando distrugge, Medea si comporta secondo un sistema di valori che la collega, in un rapporto di stretta interconnessione e di reciproca rispondenza, con le forze vitali del cosmo. Paradossalmente, tutte le sue azioni, anche le più distruttive, hanno un senso alla luce del progetto per la salvaguardia della qualità della vita stessa.

Ricorrendo a tecniche cinematografiche e a scelte stilistiche precise, Pasolini esalta in Medea la positività delle sue origini, l'innocenza primordiale, la dimensione misteriosa, inconoscibile – i primi piani del volto e degli occhi, l'uso ricorrente di primi piani di profilo. Lo sguardo di Medea viaggia al di là dei limiti del mondo e fa intravedere l'alleanza tacita con gli dei, lo stato di comunione pacifica con la natura, con la sfera sacra della vita. Medea è intensa, regale, vigile. Il suo è uno sguardo distanziato, dignitoso e indiretto, sia quando partecipa ai riti della comunità di origine, sia quando si unisce a Giasone. I suoi comportamenti, le sue parole sono pregni di significati e di significatività, di conseguenze per tutti coloro che entrano in contatto con lei e con il suo mondo.

Medea è sempre fuori luogo, in un continuo differire tra segni, mai totalmente inglobata da alcun genere, in una costante messa in discussione dei mondi a cui appartiene, di cui è espressione, perfino del mondo sacro che rappresenta. La narrazione filmica inizia raffigurando Medea nel ruolo di sacerdotessa, con il compito di garantire, anche con la partecipazione ai riti della fertilità, la qualità di vita della comunità originaria di appartenenza, il suo benessere. Invece, l'elemento che dà sviluppo alla narrazione successiva è il tradimento di questa stessa comunità e del suo popolo, lo spostamento verso l'altro sconosciuto. Pur emergendo come figura femminile centrale e potente, il disagio e l'emarginazione rispetto ai mondi che abita è una costante nella

raffigurazione di questo personaggio. Al termine del viaggio in mare con gli argonauti, Medea, guadagnata la terraferma, cerca i segni del sacro, la comunicazione con gli dei, ma prevale in quell'episodio il senso di disorientamento, di disagio e di differenza rispetto alla terra straniera: «Ahaah! Parlami, Terra, fammi sentire la tua voce! Non ricordo più la tua voce! Sole!» L'esclusione, in quanto straniera, dalla comunità di Corinto, sotto il regno di Creonte, è simboleggiata dalla collocazione della sua casa fuori dalle mura della città.

Rispetto al mondo secolare rappresentato da Giasone e governato da Creonte, Medea è l'eccesso, l'esorbitante, l'altro sacrificato al fine di mantenerne l'integrità, la compattezza, l'identità. Medea è mobile, passa con fluidità da un luogo a un altro, da uno stato sociale a un altro, senza mai identificarsi definitivamente in nessuno. La sua figura è complessa, indefinibile, dinamica, espressione dell'interrelazione continua fra mondi, generi e ruoli diversi: sacro/profano, spirituale/mondano, natura/cultura, pubblico/privato, ufficiale/non ufficiale, interno/esterno. Vive questi mondi simultaneamente in tutti i loro aspetti, come donna nelle sue diverse prerogative di sacerdotessa, madre, moglie, amante, tiranna, paradossalmente inviolabile nella sua alterità e al tempo stesso vulnerabile proprio per questo, per la percezione che ha dell'altro.

La tragedia finale è collegata con l'indifferenza, la chiusura, il rifiuto da parte di un mondo incapace di aprirsi all'altro, di accogliere l'altro, di tenere all'altro. Medea, che dà la morte ai suoi figli, simboleggia il punto massimo della ribellione nei confronti di un ordine sociale indifferente, pronto a segregare, a ricusare, a estromettere l'altro, ma anche e soprattutto nei confronti di ciò che un mondo del genere finisce col produrre. Ciò resta della figura di Medea, nell'immaginario comune, nel discorso comune, nell'ordine del discorso, di Medea come luogo comune, la madre che ammazza i suoi figli, a guardar bene, da un punto di vista fuori luogo, non soltanto è lo scandalo del mondo che espunge l'altro, ma la sua vergogna: la vergogna di un mondo che produce tali figure, che spinge la donna – più precisamente il singolo intrappolato nel genere e nell'identità

impostagli – fino a tale limite, che produce, che continua a produrre Medee.

**La paura dell'altro come alibi e il senso di colpa. Occhio non vede, cuore non sente**

La tolleranza aleggia sull'indifferenza e nasconde l'insofferenza, l'odio. Essa si converte facilmente in intolleranza, in espulsione, in messa al bando. Ma ancora più sotto lo scafandro dell'indifferenza e l'odio c'è il senso di colpa, la cattiva coscienza, che a volte riaffiora.

La paura dell'altro consiglia il suo allontanamento. Il mondo di Giasone non contiene Medea, non resiste alla sua alterità e sceglie di chiudersi davanti a ciò che viene percepito come minaccia al proprio ordine sociale.

Creonte dice a Medea:

Mi fai paura – te lo dico apertamente – per la mia figliola. È noto a tutti in questa città che, come barbara, venuta da una terra straniera, sei molto esperta nei malefici. Sei diversa da tutti noi: perciò non ti vogliamo tra noi. (Pasolini, 2001a, vol. I, p. 1285)

Ma poi confessa il vero motivo per cui vuole cacciarla insieme ai suoi figli. Sua figlia si sente in colpa verso di lei e prova dolore per il dolore di lei. Egli in realtà ha paura per sua figlia, per ciò che sua figlia può fare in tale stato di cattiva coscienza. Proprio perché senza colpa, Medea deve andarsene, perché la sua stessa presenza procura sensi di colpa. Il potere interviene per evitare che chi è troppo sensibile non sappia essere indifferente alla sofferenza altrui. Non vedere chi soffre è un buon rimedio per evitare eventuali sensi di colpa e sentirsi invece con la coscienza in pace.

A dire la verità, Creonte dice:

non è per odio contro di te, né per sospetto della tua diversità di barbara, arrivata alla nostra città coi segni di un'altra razza, che ho paura... Ma è per timore di ciò che può fare mia figlia: che si sente colpevole verso di te e sapendo il tuo dolore, prova un dolore che non le dà pace. (*Ibidem*)

### **Mamma Roma: il sogno dell'escluso di essere identico a chi ha l'identità che conta**

Se ora passiamo a considerare il film *Mamma Roma*, notiamo subito che già il nome «Mamma Roma» (anche qui il nome del personaggio dà il titolo al film) dice dell'interrelazione tra pubblico e privato, della continuità di fatto tra sfere diverse ma non separate della vita, al di là delle divisioni costituite da ruoli, codici e convenzioni sociali, dice della continuità che le circostanze della vita e delle relazioni possono negare o assecondare. Mamma Roma è una prostituta di professione, povera, emarginata e chiassosa, raffigurata come vittima dell'oppressione e del controllo.

Come Medea, Mamma Roma esprime non solo l'umiltà, la dignità, ma anche la potenza prorompente di forze primordiali, un senso originario che fuoriesce ai limiti posti dalla logica della differenza basata sull'identità, sul genere – differenza di specie, razza, colore della pelle, classe sociale, differenza sessuale ecc.

Sia Medea, sia Mamma Roma sono madri, capaci di generare nuova vita, ma entrambe investite di significatività che trascende i significati specifici della relazione ordinaria madre-figlio. Rispetto alla contemporaneità, alla situazione cronotopica immediata, entrambe queste donne guardano oltre: Mamma Roma, figura femminile romana del dopoguerra, guarda verso una condizione di vita migliore al di là della povertà e della miseria; Medea guarda verso la sfera sacra a cui dà un valore sociale.

In *Mamma Roma* la relazione tra madre e figlio rimanda alla borgata romana, quindi a una classe specifica di una determinata comunità, relativamente piccola, limitata. Ma le problematiche che Pasolini affronta in questo film rimandano, in effetti, a una comunità assai più vasta, un contesto globale più ampio, potremmo dire: il mondo occidentale. E forse, anche trascendono quest'ultimo, come avviene pure in *Medea*: la scrittura di Pasolini, generalmente, e non solo quella filmica, risuona di significati rispondenti a una dimensione cosmica che dà un senso al mondo stesso, ai suoi segni, ai suoi linguaggi, collegando elementi particolari e universali, locali e lontani. Un tema costante in Pasolini è l'interrelazionalità fra mondi diversi,

l'impossibilità dell'indifferenza per la vita, il dialogismo strutturale tra tutto ciò che è vivente; di qui, la necessità di riconoscere l'irrevocabile condizione di interdipendenza fra gli elementi, umani e non umani, compositivi di universi di significatività sempre più grandi. E come mostrano le vicende di donne come Mamma Roma e Medea, il non riconoscere la condizione originaria e vitale di interdipendenza dialogica, il senso originario della vita, il senso materno strutturale al rapporto con l'altro, può finire soltanto in devastazione e morte.

La relazione madre-figlio, complessa e problematica, è una metafora impiegata da Pasolini per elaborare la propria critica all'ideologia dominante.

Mamma Roma e anche altre figure femminili, raffigurate sia in questo film sia, ad esempio in *Accattone*, vengono da famiglie estremamente povere, sono vittime di violenza e di controllo da varie parti – il magnaccio, la polizia, gli stessi figli –, vivono una vita di privazioni al margine della società ufficiale, uno spazio ambiguo ai confini fra due mondi. Ma è soprattutto Mamma Roma ad ambire con tutte le forze a migliorare la propria posizione sociale, a soffrire come insopportabile la propria situazione, a essere tormentata dalla consapevolezza di poter mirare ad altro, un altro irraggiungibile; cosa che, al tempo stesso, la rende disperata e attiva. La vista sulla città di Roma dalla sua finestra, dato che la sua casa non è dentro alla borgata ma ai confini della città, sottolinea la condizione di emarginazione rispetto alle classi sociali più abbienti e il desiderio di identificazione con esse. In realtà, Mamma Roma sa di non appartenere né alla "sua" classe rispetto alla quale guarda altrove, né alla classe media che vorrebbe, ma non riesce a raggiungere, nonostante la conquista di merci e di beni materiali che indicano il movimento in quella direzione, oggetti vari tra cui la vespa rossa per il figlio Ettore.

Mamma Roma è relegata nel punto di confine tra due mondi, è bloccata dal desiderio di identificazione, il desiderio di sostituire una posizione sociale con un'altra, una classe sociale con un'altra, di rivendicare i propri diritti avanzando dalla prostituzione alla cittadinanza nel mondo della borghesia media urbana. È mossa dal desiderio di evasione, vive nel e del movimento tra livelli sociali

differenti. Il mezzo per rivendicare la propria libertà di spostamento, di trasformazione, è il lavoro, il lavoro onesto. Mamma Roma sogna il lavoro libero, il lavoro che si compra e si vende sul mercato dello scambio eguale. Anche Ettore è catturato tra due mondi: il passato della vita di campagna da una parte, e il futuro consumistico del progresso dall'altra. Ma, mentre Mamma Roma abbraccia l'etica del lavoro della emergente classe media, Ettore fallisce a scuola, è disoccupato e disorientato, del tutto svuotato di valori, privo di sogni, di progetti, dipendente per il proprio sostentamento dalla madre. Con figure come Ettore, ma anche come Bruna, la ragazza divenuta sua amante, Pasolini mette in scena lo scontro tra culture, la crisi di valori, la disperazione, le frustrazioni che affliggono i giovani. Ettore non si ritrova nel progetto della madre; rispetto a quest'ultima è altro, né trova scappatoie davanti alla volontà, la tirannia della madre. La morte di Ettore è il prezzo pagato da Mamma Roma per il suo sogno di evasione.

Pasolini mostra Mamma Roma mentre con decisione parla, si agita, si dirige fuori dal sottosuolo del sottoproletariato verso la città, la piccola borghesia del futuro, che sogna di raggiungere ma che non raggiungerà mai. Per questo sogno Mamma Roma sacrifica i valori di un passato ormai lontano a cui non vuole appartenere per avvicinarsi a un futuro attraverso il quale riscattarsi, che però resta inaccessibile: nonostante la sua ferrea volontà e il suo atteggiamento deciso, anche autoritario, nell'orientarsi verso di esso, non apparterrà mai al sociale cui ambisce.

#### Riferimenti bibliografici

R. BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Parigi 1977.

D. BUCHBINDER, *Masculinities and Identities*, Melbourne University Press, Melbourne, 1994; tr. it. a cura, con introd. di S. Petrilli, *Sii uomo! Studio sulle identità maschili*, Mimesis, Milano 2004.

E. BALIBAR, I. WALLESTEIN, *Race nation classe. Les identitiés ambigües*, la Découverte, 1988; tr. it. *Razza nazione classe. Le identità ambigue*, Edizioni Associate, Roma 1996.

- P.P. PASOLINI, *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976.
- P.P. PASOLINI, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1990.
- P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1992.
- P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, 2 voll., Mondadori, Milano 2001a.
- P.P. PASOLINI, *Teatro*, Mondadori, Milano 2001b.
- S. PETRILLI, *Fuori identità*, in Id. (ed. e pref.), *Tutt'altro. Infunzionalità ed eccedenza come prerogative dell'umano*, Mimesis, Milano 2008.
- S. PETRILLI, *Signifying and Understanding*, Mouton de Gruyter, Berlino 2009.
- S. PETRILLI, *Sign Crossroads*, Transaction, New Jersey.
- A. PONZIO, *Fuori luogo*, Meltemi, Milano 2007.
- A. PONZIO, *La dissidenza cifrematica*, Spirali, Milano 2008.
- A. PONZIO (a cura di), *Incontri di parole*, *Athanor XXI*, n.s. n. 14 (2010-2011).
- A. PONZIO, *In altre parole*, Mimesis, Milano 2011.

## **La Beatrice Cenci di Alberto Moravia**

*Jole Silvia Imbornone*

«Beatrice Cenci è un nome che si pronuncia con voce sommessa e con un certo involontario raccapriccio»,<sup>1</sup> scriveva Francesco De Sanctis in apertura al suo saggio sull'omonima tragedia del Guerrazzi. La giovane nobile, giustiziata con il fratello Giacomo e la matrigna Lucrezia Petroni, come mandante dell'omicidio del padre Francesco, trovato senza vita il 9 settembre 1598, divenne infatti nei secoli personaggio demoniaco e al contempo angelico e, come martire e assassina del conte, tra orrore e ambigua attrazione, entrò nella letteratura italiana e internazionale nell'arte e nell'opera lirica.

Alberto Moravia nel 1955 decise di farne in qualche modo una *femme révolté*: da una parte l'autore presenta infatti il tema della noia, che poi sarà diversamente sviluppato nel romanzo omonimo (1960) e qui assume in Francesco Cenci tinte sadiche nelle umiliazioni grottesche che egli infligge alla figlia rinchiusa in una fortezza-prigione; dall'altra raffigura i tentativi di Beatrice di uscire dall'inazione e dall'immobilità dell'ennesimo ambiente moraviano moralmente e psicologicamente claustrofobico. La giovane cerca di ribellarsi alle tirannie domestiche di una vita familiare degradata e avara di agi e sentimenti, meditando l'azione per eccellenza, secondo lo scrittore, ovvero l'omicidio. Per assicurarsi la complicità del castellano Olimpio Calvetti contro il padre, Beatrice adopera il suo corpo come merce di scambio; ha osservato in merito Serena Penni:

Pur dedicandovisi con cupa dedizione, Beatrice non scorge nell'atto sessuale alcunché di nobile o sentimentale. Al contrario, esso o è un mero mezzo per raggiungere uno scopo – cosa che accade nel suo caso – oppure è un inutile e vigliacco spreco di energie vitali, come traspare dalle parole che essa rivolge ai sicari, impauriti dall'omicidio che stanno per compiere [...].<sup>2</sup>

La disperazione con cui la ragazza si concede a un uomo rozzo e volgare senza amore o piacere non è apparentabile a quella per cui Cesira nella *Ciocciara* (1957) si darà al carbonaio per ottenere una garanzia sulla sua custodia del magazzino e dell'appartamento. A ben

guardare, infatti, viluppo in cui il Calvetti si trova intrappolato e da cui non potrebbe uscire se non incappando nell'accusa di spergiuro e viltà, ricorda il circolo vizioso di sesso e complicità criminale in cui era scivolato Pietro nelle *Ambizioni sbagliate* (1935), grazie alla tenacia di Andreina.

Quello che Adriana, la protagonista della *Romana* (1947), aveva descritto, dopo essersi per la prima volta venduta a un uomo, come un sentimento inevitabile di «intesa sensuale» e di «soggezione»<sup>3</sup> è percepito *in primis* dai personaggi femminili nelle opere moraviane, ma la sua Beatrice Cenci evita di seguire fino in fondo la strada verso la completa rovina che aveva percorso Carla ne *Gli Indifferenti*, la quale, ormai «assai screditata»<sup>4</sup>, dopo essere diventata l'amante dello spregevole Leo per uscire dalla soffocante stasi della sua miserabile vita, era destinata ad adeguarsi a diventarne la moglie. La giovane Cenci, infatti, nella prima opera scritta da Alberto Moravia direttamente in forma drammatica, dopo il parricidio rifiuta di accettare di essere a vita, secondo le parole di Lucrezia, «la sgualdrina di un uomo brutale, volgare, plebeo»<sup>5</sup>. Come già accennato, la relazione di Beatrice con il castellano, d'altronde, non è ammantata dallo scrittore da alcun velo di romanticismo: anzi, nella sua *Beatrice Cenci*, Moravia si fa beffe del trådito e idealizzato motivo amoroso in una sarcastica fiaba tinta di *noir* che, durante un'allucinata scena specchio del capovolgimento dei ruoli familiari, la ragazza racconta alla matrigna per consolarla e tranquillizzarla, quando, spaventata e tremante come una bimba, è sul punto di mandare a monte il piano delittuoso;<sup>6</sup> René de Ceccatty, d'altronde, ha notato che l'autore probabilmente «mirava a rappresentare il rovesciamento di un rapporto di dominio»<sup>7</sup>, allorché scelse di portare sulle scene ancora una volta proprio quella che potremmo definire la favola storica del parricidio-“tirannicidio” a opera dell’“angelica”, inquietante Beatrice Cenci.

Quello che il Leonetti, con un'etichetta che egli stesso non esitava a definire «posticcia», chiamava «materialismo pansessualista»<sup>8</sup> di Moravia, ha, secondo Fernandez, motivazioni strettamente narrative, dato che lo scrittore eliminerebbe radicalmente dalla propria opera

quanto non possa essere descritto integralmente, e avrebbe pertanto espunto anche l'amore, non narrabile a pieno nelle sue finezze e complicazioni psicologiche, riducendolo alla componente sessuale.<sup>9</sup> Nel caso di Beatrice e Olimpio, tuttavia, il consapevole ridimensionamento del trasporto sentimentale, a favore di una relazione d'interesse e calcolo, è condizione necessaria e sufficiente per conferire alla protagonista femminile del dramma la piena e unica responsabilità del delitto e la statura di un personaggio autonomo, sicuro e deciso, poiché d'altra parte, secondo una dichiarazione di Moravia ad Ajello, anche l'universo del romanzo per l'autore sarebbe «basato sull'autonomia dei personaggi»<sup>10</sup>. Infatti, per Moravia è la stessa Beatrice Cenci, non un pietoso e infuriato amante, il mandante primo del delitto, sicché, il personaggio di Olimpio viene fissato e irrigidito come corpo maschile animato da evidenti brame sensuali, e al tempo stesso demaiuscolizzato ironicamente come semplice pedina di un gioco di cui crede di essere l'artefice.

Quello di Beatrice è un piano ben definito: la ragazza porta a compimento l'opera della corruzione di se stessa, intrapresa dal padre e da lei subita, per poter raggiungere, ossimoricamente, la propria purificazione. La sua tragedia è quella della perdita della purezza, vissuta allorché il padre nel dramma moraviano l'ha esposta forzatamente, ancora bambina, alla brutalità dell'esistenza, non attraverso l'eccesso mitico non storicamente accertato dell'incesto, ma facendola assistere alla visione di una scena primaria degradata, quella di un amplesso animalesco con una serva. In realtà, il tema dell'unione incestuosa era stato pure sviluppato dall'autore, ma in una versione più ampia della tragedia, rimasta inedita.<sup>11</sup> Ne resta un'eco morbosa nel contatto fisico, frutto di un'attrazione erotica da complesso di Elettra al rovescio, che Francesco impone alla figlia sotto forma di cure ripugnanti che la giovane è costretta a somministrargli in una sorta di sadismo minore e impotente, degno dell'apatia del personaggio paterno.<sup>12</sup>

Dato che per l'autore «il sesso, prima di tutto, è lo strumento del rapporto col mondo»<sup>13</sup>, il rapporto sessuale, vissuto o osservato che sia, equivale all'impatto spesso traumatico con la realtà, che può

irrompere con l'irruenza della violenza. È il caso celeberrimo di Rosetta nella *Ciociara*, la cui «perfezione di santa, che era fatta [...] soprattutto di inesperienza e di ignoranza alla vita»<sup>14</sup>, si tramuta dopo lo stupro quasi in una sorta di sindrome di Stoccolma. Anche il dramma di Agostino e quello di Luca nella *Disubbidienza* era stato già una forma di drammatica agnizione, giacché tali personaggi nel loro percorso di crescita erano destinati necessariamente ad accorgersi del coacervo di interessi e impulsi materialistici che si celano dietro le apparenze venerabili degli affetti. Agostino, in particolare, dopo aver subito la scoperta ineludibile del sesso, come rivelazione cruda e intollerabile dell'«esistenza del male», inteso come «non-purezza», «debolezza, corruzione e abbandono alla insidiosa potenza degli impulsi vitali (in primo luogo il sesso)»,<sup>15</sup> aveva desiderato dimenticare ciò che aveva imparato troppo in fretta per rimpararlo in maniera naturale, progressiva e dolce. Beatrice protesta di aver «sempre saputo tutto, quel che facevo e quel che facevano gli altri», e aggiunge: «tra tutte le cose che ho saputo, quella della sua morte [i.e. del padre] non è forse la più terribile»<sup>16</sup>. Dinnanzi alla voragine terrificante dell'omicidio, Lucrezia, invece, vorrebbe chiudere gli occhi, pur avendo fornito il suo timoroso assenso; esclama, infatti, frasi come: «Ma io non voglio neppure sentire più nulla di questa morte, voglio dire delle vere ragioni che l'hanno provocata. [...] Io non ho mai saputo nulla»<sup>17</sup> e «Io non so nulla, non ho visto nulla, non ho fatto nulla»<sup>18</sup>. Anche il servo e maestro di chitarra Marzio, coinvolto suo malgrado nel delitto Cenci, dato che la povertà della sua famiglia lo rendeva facilmente ricattabile, cercherà di tirarsi indietro, di simulare di non sapere e di non aver contribuito alle macchinazioni contro Francesco; tuttavia si era già mostrato pienamente consapevole che la conoscenza, una volta acquisita, è irreversibile, non può essere ignorata<sup>19</sup> e implica inoltre irrimediabilmente complicità: «sapere vuol dire essere complici».<sup>20</sup>

Eppure, per raggiungere una dimensione morale autentica, personale e matura, è necessario “compromettersi” con la realtà e testare l'immensità dell'abisso del male che si può spalancare nell'uomo: «Maturità è tutto, gridavano i romantici del decadentismo.

Maturità è complicità, scopriva l'amaro Moravia»<sup>21</sup>. Alla stessa conclusione era arrivato, per vie diverse e in un'altra temperie culturale, anche Nathaniel Hawthorne nel suo *Fauno di marmo* (1860), percorso dalla suggestione fascinosa esercitata sull'autore e sui suoi personaggi dal ritratto di Beatrice, attribuito a Guido Reni ed esposto a Palazzo Barberini a Roma. In questo romanzo, la morigerata e pura Hilda assiste alla scena in cui la sensuale e magnetica amica Miriam si scontra insieme al suo amante Donatello con un losco individuo, che la infastidisce e che viene poi scaraventato giù dalla Rupe Tarpea; vedere questo omicidio per Hilda si traduce in una complicità incancellabile ed equivale a un'iniziazione al sesso e al male.<sup>22</sup> Tuttavia, solo attraverso l'estrema presa di coscienza delle fragilità dell'uomo, della sua connaturata cattiveria e maligna pericolosità, i personaggi potranno acquisire una propria moralità, poiché la vera innocenza è quella riconquistata dopo la conoscenza del peccato, il pentimento e l'espiazione.<sup>23</sup>

Allo stesso modo, Beatrice, in un'ottica più laica ma in qualche modo – *mutatis mutandis* – non meno “deterministica” –, deve prima conoscere il fondo della corrosione della propria moralità, attraverso la relazione con Olimpio e il parricidio “contro natura”, per poter riacquistare la purezza a cui aspira, dopo essersi vendicata e quindi liberata, con il delitto, di chi gliel'aveva strappata. Secondo Moravia, d'altronde, nella tragedia la sola catarsi possibile «è la morte. [...] Grazie a essa il personaggio tragico si salva dai compromessi e prova in maniera definitiva la propria esistenza»<sup>24</sup>.

Sulla scena la non-eroina Cenci non trova tuttavia in se stessa la profonda forza morale necessaria a porre fine alla sua vita, seppure poi nel finale sospeso del dramma, che non porta sul palco l'inevitabile condanna a morte, l'auditore della corte di Napoli per la provincia degli Abruzzi Carlo Tirone, giunto a ristabilire l'ordine e la giustizia infranta, temerà il suo suicidio in attesa della sentenza. Quando l'omicidio paterno è ormai compiuto, alla ragazza non resta invece che proclamare per sé un altro tipo di morte nell'annunciare il desiderio di una mortificazione nella vita monacale, dimensione claustrale priva di violenze e di ipocrisia che la porrà sola dinnanzi a

Dio con il suo angoscioso fardello di colpe e il suo disperato, mai sconfitto, desiderio di innocenza. L'azione di Beatrice, come già quella paterna, che era orientata non verso le azioni più convenienti, ma solo verso quelle che potessero costituire un temporaneo rimedio per la sua noia, non ha come limite l'interesse personale o l'auto-conservazione; quella della giovane Cenci è stata una non-vita che può solo continuare a negarsi, ma non può più cominciare o ri-cominciare, come invece aveva desiderato e previsto nel suo "miope" raziocinio Olimpico. Al castellano, ormai ex-strumento del piano omicida ed ex-amante, non resta che confessare, basito: «tutto avrei preveduto fuorché tu non volessi più vivere. Perché questo vuol dire la tua nuova decisione, Beatrice: non più vivere»<sup>25</sup>.

#### Note

<sup>1</sup> F. DE SANCTIS, «Beatrice Cenci». *Storia del secolo XVI di F.D. Guerrazzi*, originariamente su «Il Cimento. Rivista di scienze, lettere e arti», III (1855), 1, ora in ID., *Opere di Francesco De Sanctis*, a cura di C. Muscetta, vol. IV, *La crisi del romanticismo. Scritti del carcere e primi saggi critici*, Einaudi, Torino 1972, p. 477.

<sup>2</sup> S. PENNI, «Beatrice Cenci» di Alberto Moravia, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, p. 97.

<sup>3</sup> A. MORAVIA, *La romana*, introduzione di D. Conrieri, bibliografia di T. Tornitore, cronologia di E. Romano, Bompiani, Milano 2004, p. 108.

<sup>4</sup> A. MORAVIA, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1986, p. 297.

<sup>5</sup> A. MORAVIA, *Beatrice Cenci*, ora in ID., *Teatro*, a cura di A. Nari e F. Vazzoler, Bompiani, Milano 2004, vol. I, p. 242.

<sup>6</sup> «Eppure, ecco una bella favola. C'era una volta un re che aveva una figlia bella e buona. La regina era morta quando la figlia era ancora bambina e il re si era sposato di nuovo. La matrigna era anche lei bella e buona. E anche il re, strano a dirsi, era bello e buono. Eppure, come fu come non fu, tutto andò a finir male lo stesso, in questa famiglia così perfetta. La figliastra si mise d'accordo con la matrigna e con il suo fidanzato che era anche lui, manco a dirlo, bello e buono e ammazzarono tutti insieme questo re così bello e così buono. L'ammazzarono davvero, chissà perché, ma dicono che poi vissero felici, lunghissimi anni» (ivi, pp. 274-275).

<sup>7</sup> R. DE CECCATTY, *Alberto Moravia*, trad. di S. Arecco, Bompiani, Milano 2010, p. 466. Il critico e scrittore esprime un giudizio negativo sul dramma e, in generale, sul Moravia drammaturgo, deplorando la «forma estremamente convenzionale e stereotipata» (ivi, p. 464) della *Beatrice Cenci* e l'incapacità dell'autore di «trasformare la parola in azione drammatica» (ivi, p. 466).

<sup>8</sup> F. LEONETTI, *Moravia, una struttura discussa*, in «Paragone», XII (1961), 134, p. 38.

<sup>9</sup> Cfr. D. FERNANDEZ, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Lerici, Milano 1960.

<sup>10</sup> A. MORAVIA in N. AJELLO, *Intervista sullo scrittore scomodo*, Laterza, Roma-Bari 1978, p. 104.

<sup>11</sup> Cfr. una lettera di Moravia a Valentino Bompiani conservata presso l'Archivio Bompiani, datata 24 gennaio 1956.

<sup>12</sup> Cfr. su questo punto E. GROPPALI, *L'ossessione e il fantasma: il teatro di Pasolini e Moravia*, Marsilio, Venezia 1979, p. 171 e S. PENNI, «*Beatrice Cenci*» di *Alberto Moravia*, pp. 87-88.

<sup>13</sup> D. FERNANDEZ, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, p. 57.

<sup>14</sup> A. MORAVIA, *La ciociara*, Bompiani, Milano 1994, p. 270.

<sup>15</sup> G. PAMPALONI, *Introduzione*, in A. MORAVIA, *Gli indifferenti e Le ambizioni sbagliate*, Bompiani, Milano 1967, p. 23.

<sup>16</sup> A. MORAVIA, *Beatrice Cenci*, pp. 272-273.

<sup>17</sup> Ivi, p. 244.

<sup>18</sup> Ivi, p. 278.

<sup>19</sup> «E come farò adesso a non saperlo se vorrò ignorarlo?» (ivi, p. 238).

<sup>20</sup> Ivi, p. 244.

<sup>21</sup> G. PAMPALONI, *Introduzione*, in A. MORAVIA, *Gli indifferenti e Le ambizioni sbagliate*, p. 23.

<sup>22</sup> Cfr. F. C. CREWS, *The Sins of the Fathers: Hawthorne's Psychological Themes*, Oxford University Press, New York 1966, p. 217.

<sup>23</sup> Cfr. le parole del personaggio di Kenyon: «Sin has educated Donatello, and elevated him. Is Sin, then – which we deem such a dreadful blackness in the Universe – is it, like Sorrow, merely an element of human education, through which we struggle to a higher and purer states than we could otherwise have attained?» (N. HAWTHORNE, *The Marble Faun: or the Romance of Monte Beni*, in *The Centenary Editions of the Works of Nathaniel Hawthorne*, vol. IV, Ohio State University Press, Columbus 1968, p. 460).

<sup>24</sup> A. MORAVIA, *La tragedia*, in «Il Dramma», XI (1935), 202, ora in ID., *Teatro*, vol. II, p. 848.

<sup>25</sup> A. MORAVIA, *Beatrice Cenci*, p. 296.

## **La disfatta dei generi: dialogo sulla trascendenza del corpo nello spazio-mondo teatrale**

*Francesca R. Recchia Luciani, Clarissa Veronico*

Questo intervento a due voci gioca col tema del doppio. È infatti una conversazione a due, un dialogo che si interroga su una doppia disfatta: da una parte, mettendo a tema la disfatta dei generi artistico-letterari in quanto ambiti separati di espressione simbolico-creativa, dall'altra, riprendendo la tesi butleriana relativa alla disfatta dei generi sessuali,<sup>1</sup> che in passato connotavano in forme stabili e definitive le identità. In un caso come nell'altro, ciò che è andato soggetto a dissoluzione, anzi a una vera e propria evaporazione, sono i confini tra i territori, le barriere che differenziavano sia le autonome regioni della poesia, della narrativa, del teatro o della pittura, per esempio, sia, in forma netta e biologicamente atavica, il maschile dal femminile.

Questa premessa si rende indispensabile per comprendere che questo intervento "doppio", nel contesto di una raccolta dedicata alla relazione tra le donne e il teatro, si articola sui margini della discussione, poiché programmaticamente sceglie di oltrepassare i confini, tanto disciplinari che sessuali, per provare a comprendere cosa è sopraggiunto a spargliare l'ordine costituito in questi settori e cosa ciò ha comportato. Parlare oggi di "donne" e di "teatro" comporta la necessità di osare un'analisi che parta dal disfarsi dell'autoreferenzialità del femminile (e del maschile) rispetto alla trasformazione dei generi sessuali e, al contempo, dal dissolversi del teatro in quanto specifico genere artistico-spettacolare nelle sue varianti consuete e intrise di tradizione.

Ciò di fatto non cancella ma, piuttosto, inaugura una nuova relazione tra "donne" e "teatro", che però non può più essere declinata secondo la formula classica del "genere" nella misura in cui il termine stesso non può più essere rigidamente e univocamente inteso sia nella sua correlazione semantica con il termine "donna", sia con il termine "teatro". È questo il doppio movimento che intendiamo interrogare: come l'oltrepassamento ormai compiuto del "genere" artistico, letterario, culturale *tout court* in qualche modo corrisponda al

sincronico superamento della medesima nozione nel contesto del biologico e dell'etico-biologico, ovvero in relazione alla questione dei generi sessuali.

**Al di là del “genere”: un'ermeneutica dell'opera teatrale**  
[F.R.R.L.]

*La disfatta del genere* è anche il titolo di un celebre saggio di Judith Butler, la maggiore teorica *queer* e femminista americana, nel quale ella sostiene che il «genere è il meccanismo attraverso cui vengono prodotte e naturalizzate le nozioni di maschile e di femminile, ma potrebbe anche rappresentare lo strumento tramite il quale decostruire e denaturalizzare tali termini»<sup>2</sup>. Ora la stessa modalità decostruttiva può essere applicata alla questione del “genere” in ordine alla produzione culturale, e in particolare a quella teatrale contemporanea, soprattutto facendola passare al vaglio di una riflessione filosofica che metta allo scoperto quanto di nuovo è maturato almeno a partire dagli ultimi due decenni in questo ambito. In questa ipotesi di lavoro, orientata allo smontaggio e alla scomposizione di legami classici tra saperi, adopereremo strumentalmente il medesimo approccio all'opera all'interno di esperienze teoriche recenti che hanno messo al vaglio della decostruzione filosofica significativi prodotti della *popular culture* contemporanea<sup>3</sup>, provando a esportarle sui luoghi della produzione teatrale. Il tentativo è quello di inaugurare un nuovo ordine o meglio un dis-ordine dei discorsi specialistici che metta in rotta di collisione e faccia cortocircuitare forme di sapere filosofico in grado di mettersi in gioco senza infingimenti e rituali paludati col pluriverso sfaccettato delle arti, del cinema, del teatro, dei media contemporanei.

Se concepiamo il teatro come luogo di incontro e relazione, e la filosofia come uno spazio di intrecci, di legami, di connessioni tra i “generi” e al di là di essi, l'esercizio dialogico che proponiamo serve a cogliere le rifrazioni e i riverberi che mettono in collegamento i testi e le opere teatrali contemporanee con talune riflessioni critiche provenienti da universi “altri” del sapere, che pur venendo espressi

con linguaggi eterogenei hanno in comune un'ermeneutica della realtà disposta a incrociare e a dialogare con altre ermeneutiche della realtà.

Lo sguardo filosofico offre una chiave di lettura privilegiata che consente l'accesso a un livello di significazione dell'agire culturale che lo ripositiona rispetto alla tradizione, restituendone un senso nuovo e diverso. È in questo spazio semantico e comunicativo che saltano le barriere tra i "generi" e le "arti", contesto nel quale il contemporaneo, con la disseminazione estetica che lo caratterizza, si mostra come una costellazione modulare, articolata, nella quale la contaminazione, il meticcio, l'ibridismo disciplinare è la regola piuttosto che l'eccezione, proprio perché è quel che è normale/normato che non può più essere struttura rigida e immutabile.

La filosofia è sin da principio naturalmente orientata a confrontarsi con le altre pratiche culturali di produzione immateriale, e se continua a riproporsi in queste forme non è per riaffermare una primazia cui ha da tempo rinunciato, una sorta di statuto speciale e sovradisciplinare, uno status di super-scienza, ma piuttosto allo scopo di avviare un processo auto-riflessivo e meta-riflessivo sul senso dei saperi e sui prodotti, ossia sulle merci, che essi generano e veicolano. La cultura nel tempo presente non può che essere interpretata come forma della produzione – e dunque anche del mercato –, capace di coniugare le vette dell'astrazione con i bassifondi dello scambio di merce. A una filosofia che si sappia tradurre in una teoria critica del contemporaneo compete l'obbligo di favorire uno slittamento dalla cultura individuale del profitto verso un profitto collettivo che derivi dalla cultura, proprio in quanto la cultura – soprattutto nella sua variante più autenticamente umanistica – si connota, oggi più che mai in passato, come "bene comune"<sup>4</sup>, come la base valoriale della democrazia.<sup>5</sup> La pluralità delle forme artistico-espressive è qui intesa come territorio cosmopolita e *trans-gender* (nel senso "doppio" di *gender* che abbiamo assunto) per eccellenza, e dunque muoversi nei territori dell'arte significa aprirsi all'alterità, a quel che è diverso da noi, estraneo ma mai alieno – *humani nihil a me alienum puto* (Terenzio, *Heautontimorumenos*) –, anzi essa, interrogata filosoficamente, può avere un ruolo

fondamentale nell'organizzare l'orizzonte assiologico di riferimento, nel ristabilire paradigmi di senso.

Rispetto al consumo massificato di prodotti culturali di qualità sempre più bassa, il teatro contemporaneo conserva le sue caratteristiche connotative in quanto arte dai forti tratti "artigianali", cioè ancora immune da quelle forme di riproduzione "industrializzata" che, invece, hanno investito massicciamente il cinema. Ciò nondimeno il teatro resta, come la filosofia, come le forme culturali "alte", essenziale veicolo dell'*universale* attraverso una *rappresentazione del pensiero* che consente di esplicitare temi fondamentali per tutti gli esseri umani, come avevano già ampiamente illustrato Aristotele (nella *Poetica*) o Nietzsche (nella *Nascita della tragedia*).

Il comune tratto "universalistico" consente di leggere il teatro filosoficamente, cioè di creare un cortocircuito teorico ed ermeneutico ogni qualvolta determinate opere teatrali vengono, per così dire, esposte alla luce della filosofia in modo che si produca quella sorta di reazione chimica che rischiarà il testo o l'opera drammaturgica attraverso il contatto con le *infinite* possibili interpretazioni filosofiche di esso. Avvicinarsi al teatro con spirito "filosofico", ovvero con intento "interrogativo", è un'operazione produttiva di senso perché prima *costringe* e poi *abitua* ad andare oltre la superficie, a lacerare il "velo di Maia" dell'illusione teatrale, scenica. Se l'obiettivo che si vuole conseguire è l'*intelligibilità* del testo teatrale, occorre sapere che questa operazione di scavo e di scoperta comporta una "pratica" complessa del pensiero, una sorta di "fatica del concetto" che pretende – per produrre risultati ermeneutici e cognitivi – di essere svolta con rigore e con impegno. Insomma, l'intelligibilità di un'opera artistica in generale, e teatrale in particolare, non è qualcosa che si consegue in modo *immediato*, ma piuttosto attraverso e grazie alla *mediazione* delle interpretazioni filosofiche depositate dentro il nostro sapere, dentro le nostre cognizioni e le nostre visioni del mondo, parti integranti della nostra cultura. Dunque, si tratta di far emergere qualcosa che è inglobato e per così dire *intramato* in quel che consideriamo il bagaglio delle nostre conoscenze, il portato storico

della produzione millenaria di pensiero che ha caratterizzato l'Occidente, e che ci induce a leggere la realtà attraverso le sue lenti.

È una *pratica filosofico-ermeneutica* quella che ci fa attraversare l'esperienza teatrale, non un metodo, poiché occorre sbarazzarsi della schiavitù epistemologica che pretende la definizione quanto più possibile "scientifica" di un protocollo, di una procedura standardizzata che fissi i criteri e i limiti dell'approccio teorico individuato e che nel rifiuto di una metodologia pre-disposta e pre-costituita realizza anche il rigetto di un'univoca, sola possibile forma estetica. Il criterio assunto è, piuttosto, quello dell'intelligibilità, il solo metodo adottabile è quello della comprensione, di un'interpretazione attiva e fattiva dell'opera teatrale nella sua complessità, la via è quella di un'ermeneutica aperta e trasparente che riveli la "sintassi" con cui la narrazione drammaturgica e la sua "messa in scena" viene costruita. È la riproposizione di un'idea in un certo senso wittgensteiniana perché mira a un'interpretazione "grammaticale" dell'azione teatrale e del suo specifico linguaggio, al di là delle attribuzioni di appartenenza a una tipologia o a un genere identificabile attraverso rimandi collaudati alla tradizione, che osi dare un senso nuovo al pensiero drammatizzato e alla creazione scenica, a ciò che sulla scena è il "rappresentato".

L'ancora valida descrizione aristotelica del funzionamento della tragedia, sulla cui base il teatro e la filosofia condividono modalità proprie di esposizione o di manifestazione dell'*universale*, attraverso la rappresentazione del *verosimile* nelle sembianze della *probabilità*, può essere utilmente integrata da un approccio ermeneutico che insista anche sul *pathos* e su quella costitutiva dimensione esperienziale del teatro che ha potere trasformativo sullo spettatore. Metamorfosi del pensiero e del sentire messe in moto dalla "messinscena" contemporanea.

#### **Sulla coesistenza dei generi [C.V.]**

Parlare di pratica teatrale senza poter *assistere* a uno spettacolo è di per sé un atto monco, mancante della specificità del teatro che sta tutta nel suo essere dal vivo, incomunicabile se non nella relazione tra

attore e spettatore. Quello di cui parlerò dunque si limita, senza poter essere esaustivo, a raccontare esperienze di spettatrice che sono diventate poi la trama per elaborare uno studio, inevitabilmente parziale, di spettacoli fondanti per il teatro contemporaneo di cui esistono pochissimi documenti registrati e di cui invece, per fortuna, esiste la memoria e gli appunti scritti degli stessi artisti e dei critici. Si fonda, appunto, sulle sensazioni prima e sulle riflessioni poi di quanto vissuto nel momento stesso dell'atto teatrale, senza la mediazione di una storicizzazione a posteriori o di una elaborazione a priori del movimento artistico nel suo divenire. Ma occorre ribadire, parlando del teatro, che ogni storia che lo documenta è scritta da critici e studiosi che a quegli spettacoli hanno potuto assistere, dunque ogni documentazione rimane inevitabilmente parziale e soggettiva e del resto molta parte della produzione è inevitabilmente sfuggita alla documentazione, perché non vista, non comunicata o perché è durata una breve stagione e poi è rimasta solo nella memoria di altri che ne hanno continuato lo sviluppo.

L'esperienza teatrale da cui vorrei prendere le mosse appartiene a una stagione del teatro italiano, la seconda avanguardia (per distinguerla dall'avanguardia storica), che ha visto, a partire dalla fine degli anni Sessanta, un'incredibile produzione di opere e di riflessioni che prendevano spunto e nutrimento dalle esperienze teatrali europee e americane per confrontarsi in Italia con il tessuto del teatro di tradizione, ma soprattutto teneva conto della composizione sociale degli spettatori a cui si riferiva: una comunità che, proprio in quegli anni, viveva grandi trasformazioni di carattere politico, civile ed economico, che contribuiva per forza di cose, per la natura stessa del teatro nell'ordine della messa in scena, a costituire il senso stesso del fare teatro. Per cogliere, dunque, le trasformazioni che hanno investito i generi artistici e i generi sociali a partire da quegli anni, non si può non tenere conto delle trasformazioni storiche, collettive e individuali, di fronte alle quali si trovano gli artisti nel proprio procedere. È dalle spinte e dagli stimoli di diversa provenienza che il teatro contemporaneo ha generato il tessuto per comporsi come atto teatrale.

Poiché da qualche anno si parla molto di contaminazione tra i generi e tra i linguaggi artistici, mi piace ricordare una riflessione di Antonio Neiwiller a questo proposito. Oggi, infatti, la contaminazione dei linguaggi è addirittura considerato un parametro qualitativo per il raggiungimento del punteggio di valutazione di un progetto artistico presso il Ministero e gli enti locali deputati all'attribuzione dei fondi per lo spettacolo. Ma cosa significa contaminazione? Come spesso accade le indicazioni ministeriali e le indicazioni della critica per definire la qualità e la complessità di un'opera d'arte sono postume: definiscono per approssimazione quanto già è presente nel percorso dell'arte e degli artisti. Ma leggiamo Neiwiller: «È come se a un certo punto mi sia messo in contatto con il mondo attraverso i poeti e i pittori. Attraverso la loro arte, attraverso la trasfigurazione del loro mondo, soltanto alla fine di questo percorso giunge il teatro. Giungere al teatro – come dice Kantor – da altri territori: questo è stato ed è l'obiettivo della mia ricerca. E in ciò non esiste alcun procedimento schematico o avanguardistico, ma solo il tentativo di far convivere in teatro prospettive che, per convenzione, non gli appartengono. E tuttavia, voglio precisarlo, non ho mai proiettato sulla scena un solo quadro, un solo dipinto di questi grandi artisti. Ho cercato di cogliere il loro modo di porsi in rapporto al mondo»<sup>6</sup>.

Giungere al teatro attraverso altro. Attraversare il proprio contatto con il mondo e farsi attraversare da esso. Qualsiasi cosa lo componga. Qualsiasi arte lo componga.

In realtà, se la parola d'ordine della critica e dell'organizzazione teatrale è contaminazione, la parola d'arte per un autore sarebbe coesistenza. Un approccio che non parte dall'esterno per giustapporre temi e strumenti di indagine del mondo, ma che emerge dall'interno, depurandosi di identificazioni e di rappresentazioni, facendo vivere e rivivere percorsi e assunzioni personali fino a portare in scena vissuti e stati di coscienza. In tale prospettiva la coesistenza dei generi, come dei linguaggi, arriva a comprendere l'intero universo delle identificazioni e delle distinzioni. Se il teatro contemporaneo è pronto ad attraversare la musica, la pittura, la letteratura per giungere all'atto scenico, inevitabilmente è pronto ad attraversare i generi sessuali

come distinzione sociale e sovrastrutturale e con essi i generi sociali, per arrivare a stabilire un senso, generale e nuovo, di *umano*.

Per indagare cosa veramente sia per il teatro contemporaneo la coesistenza dei generi artistici è importante approfondire il rapporto con la tradizione. È da essa che si parte per continuare.

Per gli artisti di provenienza napoletana, che hanno rappresentato un nucleo composito e variegato, ma imprescindibile, per lo sviluppo del teatro contemporaneo, la tradizione tiene naturalmente conto del teatro di Eduardo. Ne indaga però non i testi e i personaggi, bensì il modo di essere in scena, l'energia della presenza scenica di Eduardo, l'essere in sé. Eduardo, approfondito e studiato dagli artisti contemporanei, rivela la capacità di ripetere la stessa battuta perdendone quasi il contenuto e lasciandone il potere del suono, la ripetizione dei gesti portati a estrema lentezza, fino a perdere la connotazione di realtà rappresentata per divenire porta di accesso all'irrealtà della vita, quel visibile che è solo una piccola porzione di tutto l'invisibile che c'è dietro la rappresentazione.

Nel 1989, Leo de Berardinis, uno dei più grandi artisti e teorici del teatro contemporaneo degli ultimi quarant'anni, porta in scena una propria rivisitazione del teatro di Eduardo con lo spettacolo *Ha da passà a nuttata*. Di quello spettacolo, presentato al XXXII Festival di Spoleto, Franco Quadri scrisse: «[...] su uno sfondo in bianco e nero, davanti a proiezioni di bassi napoletani, di spicciole realtà, ma anche del Teatro San Carlo dove Napoli milionaria andò in scena la prima volta nel '45, si risentono come slogan altre battute divenute proverbiali: "A me nun me piace o' presebbio", per il figlio Cupiello espressione del rifiuto a una rifondazione dei valori; o "E figlie so' figlie", fatidico grido al quale Filumena affida la ricostruzione di un focolare e Eduardo una filosofia. Mentre Leo-Gennaro-Eduardo percorre il suo viaggio, riaffacciandosi più volte alla ribalta, nel cuore del palcoscenico si ricompongono i riti del mattino, si preparano i caffè per tanti risvegli forzati e negati, tra il freddo, la fame, la paura. Nell'incantevole trama dei dettagli domestici e dei piccoli perpetui litigi, Leo figura sempre da capofamiglia, anzi arriva a impersonare lui stesso Filumena Marturano, come un suggerimento o una incarnazione

dell'autore a profitto dell'attrice che ripeterà l'assolo. Cambiano invece a volte le effigi dei suoi congiunti, e la moglie (e madre) più impressionante risulta quella impersonata con straziante penetrazione di ogni segno da Antonio Neiwiller [...]»<sup>7</sup>.

*Ha da passà a nuttata* è uno spettacolo pietra miliare del teatro contemporaneo, non solo in esso è destrutturato il testo-contesto di Eduardo per interagire con il potere trans-storico della tradizione, ma si concede senza travestimenti che un attore maschio interpreti una figura femminile cercando in sé non la mimesi del genere sessuale, quanto l'emersione dal profondo di uno stato di coscienza, di una condizione in cui il genere sessuale non è dato legittimo ma dato conquistato. Neiwiller non ha bisogno di fingersi donna e di trucchi, attraversa sé e si lascia attraversare dal suo essere in una condizione di donna, come si lascia attraversare in tutto il suo lavoro da Kantor o da Klee, senza mettere in scena ma portando alla luce ciò che già esiste, compone, co-esiste.

Nel suo percorso di ricerca è capitato altre volte che Leo de Berardinis abbia interpretato ruoli femminili, lo ha fatto ne *I giganti della montagna* in cui era Ilse e ancora nel suo ultimo spettacolo *Past Eve and Adam's* in cui a tratti era Ofelia. Nessun tono di voce diverso o gesto apparente lasciavano spazio all'imitazione, semplicemente l'essere lì in senso totale e totalmente compreso al femminile dal pubblico presente.

Se per gli attori abbiamo dei casi straordinari di interpretazioni al femminile, più rari e meno storicizzati sono i casi delle attrici al maschile. Prezzo e specchio forse di una società che non ancora ha approfondito, nemmeno con l'arte, non già la questione di genere, ma lo *stato* di genere.

### **Il corpo tra presenza e trascendenza [F.R.R.L.]**

«[...] ciò che si chiama un "soggetto" viene alla presenza, cioè ancora una volta alla "rappresentazione", secondo il valore intensivo e in effetti originario e proprio della parola. In questo senso un soggetto è un corpo».<sup>8</sup> E per Nancy l'originaria soggettività disincarnata dei filosofi acquista densità corporea proprio sul punto di confine o di

innesto tra filosofia e teatro, infatti, nella storia della filosofia occidentale essa resta pura e semplice «configurazione incorporea di un punto di proiezione», finché non viene trasformata, anzi trasfigurata dalla/nella “rappresentazione”. La relazione tra il corpo e il mondo è di questa natura: «Ogni volta che vengo al mondo, ogni giorno, quindi, le mie palpebre si aprono su quello che non si può chiamare uno spettacolo, perché subito sono preso, trascinato da tutte le forze del mio corpo che avanza in questo mondo, che ne incorpora lo spazio, le direzioni, le resistenze e le aperture, muovendosi in quella percezione di cui è soltanto il punto di vista a partire da cui si organizza quel percepire che è anche agire»<sup>9</sup>.

Il mondo, allora, non è per noi uno spettacolo, un esterno/estraneo fuori di noi, oggettivato, e non può esserlo perché noi siamo *nel* mondo, e in questo spazio «l’esistenza vuole mettersi in scena» e perciò la nostra relazione col “fuori” su cui solleviamo lo sguardo è contrassegnata dalla «venuta alla presenza»: è «una *rap-presentazione*, un *ri-presentarsi*, cioè un intensivo della presenza».<sup>10</sup>

«Ci ritroviamo allora nell’ordine del corpo e del teatro. Il corpo è ciò che viene, si avvicina su una scena e il teatro è ciò che dà luogo all’avvicinarsi di un corpo».<sup>11</sup> Il nostro corpo ci colloca nel mondo, e così ci situa in uno spazio di rappresentazione in cui rivestiamo ruoli e recitiamo parti, disegnamo identità e articoliamo relazioni, diveniamo soggetti in carne e ossa, ma perché questo accada abbiamo bisogno di un luogo, di una spazialità che contestualizzi, di un orizzonte di senso che in definitiva è il mondo stesso o, meglio, il mondo in quanto “scena”: «Con le sue diverse maniere di aprirsi e chiudersi, di piazzarsi e spiazarsi, di disporsi, imporsi o sottrarsi, un corpo intraprende un dramma che non ha niente di “personale” o di “soggettivo”, ma che è ogni volta la drammatizzazione singolare del suo modo singolare di spiccare in mezzo ad altri corpi – con i quali è stato lanciato nel cosmo. [...] un luogo da cui si genera e si prende il tempo di una presentazione di corpi in quanto spinte di senso tra i vuoti delle loro esistenze fortuite, un luogo in cui questa casualità assume la necessità del dramma e il vuoto assume la consistenza di un punto di raccolta del senso: ecco che cosa chiamiamo scena»<sup>12</sup>.

Questa caratterizzazione apre una riflessione sul teatro contemporaneo come ambito nel quale si è aperta una frattura incompatibile tra testo e corpo che ne rivela continuamente lo scarto essenziale, luogo di contrapposizione dialettica che nell'antitesi ne svela la differenza ontologica e l'incommensurabilità. Tale disvelata discrasia di fondo introduce l'attore sulla scena in un mondo nuovo (lo *spazio-mondo teatrale*) e lo induce a giocare la vita – col corpo – e a stare nella rappresentazione con tutto se stesso. Nelle *Sovrapposizioni a quattro mani* di Carmelo Bene e Gilles Deleuze (1978)<sup>13</sup> è nello iato tra *ripetersi* e *rinnovarsi*, tra *persistenza* e *cambiamento*, nell'intervallo tra *ripetizione* e *trasgressione*, che si dà la *differenza*, valore aggiunto alla rappresentazione, invenzione nella ripetitività, fatto creativo nella riproduzione infedele. In tal senso, per esempio, nell'esperienza teatrale e attoriale di Carmelo Bene il rapporto con i classici, l'assidua frequentazione delle letterature, è mediato – secondo Deleuze – dal paradigma della *sottrazione* o dell'*amputazione*, una sorta di riduzione fenomenologica del testo e dei personaggi che consenta di giungere a quel residuo di coscienza pura che è l'azione teatrale stessa.

Ciò che Nancy sembra suggerire è che la *presenza* corporea del singolo sulla scena, così come dell'individuo materialmente biologico nella realtà mondana, è il segno e il senso della sua esistenza nel mondo, dell'essere corpo tra corpi, entità fisica che si relaziona con altri enti fisici, che occupano spazi e luoghi, e che si presentano in scena, si costruiscono sulla scena del mondo, dello spazio-mondo teatrale, proprio in quanto "sostanze estese", corporee, anche quando – come fa Carmelo Bene – si proclama e si pratica una *poetica dell'assenza*. In questo processo ciò che residua è l'identità, prodotto di un'evoluzione costruttiva, di un percorso di edificazione del proprio "io" lungo e complesso, che si articola all'interno di un tessuto fitto di trame, di relazioni, di legami, di incontri e di scontri che mettono "in rapporto" ente con ente, corpo con corpo.

«"Sé" avviene così: personaggio, ruolo, maschera, maniera, andatura, esibizione, presentazione – cioè, variazione singolare della

deiscenza e della distinzione attraverso la quale c'è un corpo, una presenza».<sup>14</sup>

È dentro quell'aprirsi unico e peculiare che il sé viene alla presenza, si distingue dagli altri come unicità, come identità singolare e irripetibile, come ente psico-fisico diverso da tutti gli altri che, tuttavia, come le altre entità mente-corpo, necessita di un luogo ove costituirsi come identità, e quel luogo è la scena: «Questo spazio-tempo è ciò che chiamiamo “scena”, è quel *proskenion* sul quale i corpi avanzano presentando ciò che ogni corpo fa in quanto corpo: presentarsi nel suo apparire e scomparire, presentare l'azione – il “dramma” – di una partizione del senso».<sup>15</sup> In tal senso, la «condizione del corpo» equivale nella sua necessità alla «condizione del mondo», vale a dire, è lo spazio-mondo nella sua essenza teatrale, cioè di rappresentazione e messinscena, il luogo «della comparizione dei corpi, della loro attrazione e repulsione». Ma sia il luogo-mondo che il luogo-teatro sono anche zone di composizione e scomposizione delle identità, e il genere non è che una delle possibili declinazioni dell'identità, anzi è una connotazione identitaria che negli ultimi decenni va progressivamente perdendo spessore, densità rispetto al passato, divenendo sfumata e, pertanto, anche più inafferrabile.

La disfatta del genere sessuale trova corrispondenza nello spazio-mondo teatrale proprio in sincronia con la decostruzione del genere teatrale tradizionale in quanto tale: attori che interpretano donne, corpi sessuati che giocano allo scambio continuo dell'appartenenza biologica, rompendo la continuità dei codici tradizionali di riconoscimento proprio mentre sulla scena teatrale si disfa la barriera tra le forme della rappresentazione. Ancora constatiamo che è il normale/normato a non valere più come regola, né per i generi artistici, né per quelli sessuali, e non si tratta di una pura e semplice coincidenza, si tratta di un universo di senso che è nelle sfumature, nelle *nuances* che giunge a rimescolarsi, supera i suoi stessi confini e si fa altro da sé, si trasforma. E questa metamorfosi può essere così profonda da investire i corpi stessi col suo potere trasmutativo, farli diventare altro e altri, così che possano essere trascesi, trapassati dalle varianti di significato che ne segnano il profilo identitario, che fanno

di loro ciò che sono. In questo orizzonte, la *trascendenza* del corpo, l'affermazione della sua *assenza* (in senso beniano), si realizza tanto nello spazio-mondo quanto nello spazio-teatro, e a queste condizioni anche la presenza dei corpi diviene segno che rimanda ad altro, può, per esempio, rimandare o evocare una mancanza, una privazione, un'assenza, per l'appunto.

### **Presenza di corpi assenti [C.V.]**

Nel 1994, il Festival di Santarcangelo iniziava un nuovo percorso teatrale. In continuità con il passato, ma con una portata di riflessione profondamente innovativa, la direzione artistica del Festival passava a Leo de Berardinis, che lo avrebbe diretto fino al 1997.

Il 1994 per la storia d'Italia è stato un anno campale, per la storia del teatro contemporaneo è stato l'inizio di una prova di storicizzazione di istanze poetiche, visioni, questioni etiche ed estetiche sul rapporto tra teatro e mondo, teatro e umanità, che si sono poi appuntate nei quaderni di Santarcangelo diretti da Gianni Manzella.

Nei pressi del Teatrino della Collegiata a Santarcangelo c'era un ristorante e, come spesso capita nei paesini emiliano-romagnoli, sotto il ristorante i resti di una vecchia cantina, una grotta.

A poche persone per volta era concesso di scendere nella grotta per entrare in un allestimento, in un'installazione d'arte. Dal caldo afoso della temperatura estiva si passava pian piano all'umidità dei sotterranei, al rumore d'acqua, alla luce fioca e, scese le scale strette, si arrivava in un vano, ampio, quadrato: un altro luogo.

Sul pavimento di pietra una distesa di piccole tessere azzurre, foglietti di cartoncino di circa due centimetri dipinti di un azzurro cangiante, su alcuni la forma semplice di un calice argentato. Messi in ordine, uno accanto all'altro sul pavimento, sugli scalini laterali della stanza, nelle nicchie. Dal riverbero luminoso azzurro del primo vano la grotta proseguiva verso un lungo corridoio perduto verso le viscere chiuse del sottterraneo, e nel corridoio una distesa di piatti di alluminio, quelli usati negli ospedali psichiatrici, o nei tempi di guerra. Piatti vuoti che si perdevano verso l'ultimo buio, verso il

rumore d'acqua di una qualche faglia sottostante. Solo su alcuni una data, di nascita e di morte.

Quell'installazione, creata e curata da Loredana Putignani, artista visiva, scenografa, costumista teatrale, autrice, rimase viva per dieci giorni, i dieci giorni del festival. Poi non più. Gli spettatori, le persone, la attraversavano, provavano a interagirci, a spostarne qualche piatto, una tessera, a portarsi dietro una sensazione, una condizione intima, individuale e soggettiva. Ciascuno con il suo vuoto o con il suo pieno.

Il contesto creativo dell'autrice, anch'esso soggettivo, nasceva invece da un elemento preciso: il ringraziamento, il commiato, l'addio e il dolore per la perdita di una persona amata, compagno d'arte e di vita. Pochi mesi prima era morto Antonio Neiwiller, straordinario attore e artista del teatro contemporaneo e del secondo Novecento.

A saluto ed epitaffio di quella presenza viva e folgorante del teatro italiano e del pensiero, un'artista donna aveva concepito così una distesa di piatti luccicanti e vuoti. Una distesa di oggetti di uso quotidiano, casalingo, storicamente e socialmente consueti per una donna, strumenti di un alfabeto affettivo secolare che, nel dover testimoniare al presente un'assenza, si sublimavano nella scelta della loro materia a-strumentale di alluminio e nella loro disposizione "inutile" di fila, distesa, tappeto. Il corpo tappeto dei piatti come corpo tappeto di una vita e di un sentimento, metafora di un ordinario divenuto straordinario e ineffabile, evocazione di una relazione umana che utilizza l'alfabeto di genere per farsi solo parola emotiva. Visione.

Ecco, una visione che non è possibile definire attraverso gli strumenti della critica se non facendone, a propria volta, ulteriore visione. Non era interessante, nella partecipazione a quella installazione di Loredana Putignani, conoscere chi l'avesse preparata all'accoglienza dei visitatori, né le vicende private e artistiche che avevano portato alla creazione di quella distesa di vuoti. L'autrice era sottratta all'azione, presente ma senza che se ne conoscesse l'identità e la storia. Più che il genere dell'autore era, al più, il genere dello spettatore che ricreava in sé una propria percezione di quel mondo sotterraneo e luccicante così disteso. Non l'opera d'arte a parlare

un'unica lingua, ma il fruitore semmai a tradurla secondo la propria soggettiva capacità di ascolto, secondo il proprio *genere* emotivo.

Sempre rimanendo in tema di genere emotivo la recente ripresa dell'opera *Le cinque rose di Jennifer* di Annibale Ruccello, riportata alle scene da Arturo Cirillo, mi dà l'occasione di parlare di un ulteriore attraversamento di generi di cui quell'opera di Ruccello è un'indimenticabile testimonianza.

L'opera fu scritta e messa in scena dallo stesso Ruccello nel 1980 e poi nuovamente, con degli aggiornamenti, nel 1989.<sup>16</sup> Jennifer è un travestito trasferito da poco in un nuovo quartiere, vive una solitudine faticosa, accompagnata dal continuo trillo del telefono. Aspetta una telefonata che non arriverà, mentre continua a rispondere a sconosciuti che sbagliano numero perché la rete telefonica ha incrociato male i dati degli appartamenti, quindi ognuno cerca qualcun altro ma mai lei/lui. L'accompagna la musica di Radio Cuorelibero e le continue notizie circa un serial killer che starebbe terrorizzando il quartiere e il mondo dei travestiti uccidendo efferatamente e lasciando poi sui cadaveri cinque rose. All'inizio dell'azione teatrale l'avevamo vista entrare in casa con la spesa e cinque rose rosse che poi ha ben disposto in un vaso. La giornata trascorre sempre più in pena, un'ospite inattesa contribuisce a creare disordine e ansia, al colmo del terrore Jennifer si rende conto che il telefono è rimasto senza linea. Nel suo appartamento arredato in pieno stile kitsch anni Ottanta, Jennifer viene presa da un attacco di panico, sposta tutti i mobili contro la porta, serra le finestre, lancia per aria le rose e si spara in bocca. Proprio come tutti gli altri travestiti di cui aveva dato incessanti notizie la radio.

Siamo ancora a Napoli e la connotazione geografica in questo caso non è di poco conto. Napoli ha rappresentato per secoli la patria dei *femminielli*, persone cui la natura aveva dato la sorte di essere uomini e soprattutto donne contemporaneamente, una sorte di tipo sociale di solito, giacché il femminiello era spesso l'ultimo figlio maschio di una famiglia numerosa che si dedicava con la madre ad accudire la casa e le sorelle potendosi permettere di attraversare il mondo dei maschi e delle femmine senza dover appartenere né all'uno né all'altro. Proprio

questa dis-appartenenza faceva del resto del femminiello il protagonista libero delle volgarità salaci a uso di donne e di uomini, che alla luce del giorno potevano alludere alla sessualità senza aver paura che fosse fraintesa. Canzonato ma mai insultato, addirittura portatore di buona fortuna in quanto legato agli antichi riti della fertilità e della nascita senza di fatto essere fertile né partoriente, il femminiello napoletano era tollerato e amato nei quartieri popolari, senza con ciò togliere naturalmente secoli di editti e leggi restrittive contro gli omosessuali, dal periodo della dominazione spagnola fino ai nostri giorni. Bene, se il femminiello napoletano è presente in letteratura, in teatro, in musica, finanche nella musica pop di una celebre canzone di Pino Daniele, questo travestito dal nome televisivo di Jennifer dell'opera di Ruccello non è più l'ermafrodito, la donna-uomo accolto dal suo ambiente e dal suo quartiere, ma un essere umano relegato, isolato, emarginato e portato alla disperazione. Il travestito Jennifer è un uomo che ha perso le radici popolari in una Napoli trasformata dal polo industriale e dal progresso dei consumi, è una donna imbevuta di telenovelas e sogni kitsch, è un essere umano innamorato e deluso, talmente solo/a da uccidersi come annunciato in radio, come si sono uccisi tutti gli altri travestiti seriali, non già aggrediti da un killer ma dalla loro propria paura di essere soli.

Ancora una volta, se addirittura il *transgender* per eccellenza non resiste alle trasformazioni messe in atto dal contesto sociale, come possiamo pensare che i generi in sé siano un dato definito e oggettivo, siano un'identità?

#### Note

<sup>1</sup> J. BUTLER, *La disfatta del genere*, trad. it., Meltemi, Roma 2006, p. 69.

<sup>2</sup> Ivi, p.69.

<sup>3</sup> Mi riferisco al libro curato da S. RAGAZZONI, *Pop Filosofia*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2010, nel quale autori provenienti da ambiti e da esperienze eterogenee intervengono con metodologia filosofico-decostruttiva su alcuni prodotti di grande successo dell'attuale cultura di massa (dal *reality show* "Grande Fratello" alla serie tv "Sex and the City", passando per

Michael Jackson o per il kolossal “300”), frutto di un’interrogazione radicale sulla *pop culture*, sulla sua diffusione, sul suo significato, sul suo impatto sugli stili di vita contemporanei. Obiettivo analitico che condivido e che ho cercato di esplicitare nel mio contributo a questo volume col saggio *Sex and the City. Indizi per un’erotica contemporanea* (ivi, pp. 228-47), e che ho recentemente ripreso in un saggio intitolato *Sex and the City. Il lessico di un’erotica contemporanea*, in C. ATTIMONELLI e A. D’OTTAVIO (a cura di), *To be Continued. I destini del corpo nei serial televisivi*, CaratteriMobili, Bari 2011, pp. 113-28.

<sup>4</sup> Manifesto per la riappropriazione dei beni comuni, in «Post-filosofie», nn. 5-6, gennaio 2009-dicembre 2010, pp. 4-5.

<sup>5</sup> M. NUSSBAUM, *Non per profitto*, trad. it. il Mulino, Bologna 2011.

<sup>6</sup> A. NEIWILLER, *Sogno un teatro visionario*, intervista a cura di A. Greco, in «Dove sta Zazà», 3-4, 1994.

<sup>7</sup> F. QUADRI, *De Berardinis “magico” nel mondo di Eduardo*, «la Repubblica», 4 luglio 1989.

<sup>8</sup> J.-L. NANCY, *Corpo-teatro*, trad. it., Cronopio, Napoli 2010, p. 14.

<sup>9</sup> Ivi, p. 9.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 11 e 13.

<sup>11</sup> Ivi, p. 18.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 24-25.

<sup>13</sup> C. BENE e G. DELEUZE, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata 2002. Sul teatro di Carmelo Bene e sulle sue “frequentazioni” filosofiche si veda il recente libro di L. LIBERATORE, *Il Salento metafisico di Carmelo Bene*, F.A.L. Vision, Bari 2012.

<sup>14</sup> Ivi, p. 26.

<sup>15</sup> Ivi, p. 29.

<sup>16</sup> A. RUCCELLO, *Le cinque rose di Jennifer*, in ID., *Teatro*, Ubulibri, Milano 2005.

## **Una scrittrice zingara dal fascino di fata: Annie Vivanti**

*Caterina Colosimo*

Riscoprire la scrittrice Annie Vivanti (1866-1942) oggi. Perché?

Per ridare voce e giusti meriti a quella che è stata forse l'artista più intrigante e originale nel panorama letterario italiano tra l'ultimo Ottocento e il primo Novecento<sup>1</sup>, e che ha affidato alla scrittura messaggi di portata ancora attuale. La sua figura umana e professionale ha saputo distinguersi all'interno di uno scenario politico, culturale, economico e sociale difficile, soprattutto per le donne. Le due guerre mondiali certo segnarono quel periodo storico. Ma c'erano anche regimi politici autoritari, rigidi concetti maschilisti e canoni estetici obsoleti hanno condizionato per lungo tempo la libertà dell'espressione femminile. Tra l'Unità d'Italia e la Seconda Guerra Mondiale la donna è stata oggetto di una marcata sottomissione alla figura maschile, (padre, marito o datore di lavoro), nella convinzione che ella fosse fisicamente e psicologicamente più fragile. Anche nei confronti dei figli era il padre a stabilire il destino, dall'istruzione alla professione, fino alla scelta del coniuge; alla donna, invece, erano riconosciuti esclusivamente i ruoli di moglie e di madre. La stessa conquista del diritto allo studio non fu né rapida, né agevole.<sup>2</sup> Il Regno d'Italia aveva sì raggiunto l'unità e l'indipendenza, ma non ancora la piena parità di diritti tra i due sessi. Ancora poco presenti sulla scena politica, non sempre tutelate e ben pagate sui posti di un lavoro prettamente agricolo, le donne lottavano (tanto pacificamente, quanto decisamente) per il diritto di voto alle elezioni, un obiettivo che avrebbero raggiunto solo con la Costituzione repubblicana del 1948.<sup>3</sup> Nel frattempo i segnali di evoluzione non erano mancati, grazie alle tante battaglie combattute coraggiosamente dalle donne sia nelle file del Movimento per l'emancipazione, che sulle pagine di libri e giornali. Dopo l'Unità d'Italia, grazie alla maggior diffusione dell'istruzione era aumentato infatti il numero delle lettrici e delle scrittrici e questo apportava alla società maschilista del tempo la forza preziosa di una prospettiva differente, di un sapere nuovo: quello della "periferia", capace di lanciare un

limpido sguardo sulla realtà, di svelare il non visto.<sup>4</sup> Gli stessi critici letterari riconoscevano alla scrittura femminile la capacità esclusiva di veicolare una portata morale, analizzando il valore della vita e il percorso della coscienza. La Vivanti non ebbe timore di sfidare le ideologie del suo tempo precostituite, mostrando di osare qualcosa in più delle scrittrici a lei contemporanee, soprattutto nella visione del personaggio donna. Su di lei influì moltissimo la mentalità d'Oltralpe e d'Oltreoceano, quell'apertura che solo i viaggi possono dare, e l'artista anglo-italiana guardò da una prospettiva nuova la realtà del tempo, letteraria e non solo. Le piaceva aggirarsi da "zingara" tra una vicenda e un'altra, tra vari generi letterari, tra paesi, culture e sguardi diversi, rivelandosi poi "fata" al momento che solo lei decideva opportuno. Fata che canta e incanta, l'adorato paterno amico Giosuè Carducci come il lettore, di ieri e di oggi. Nonostante qualche pennellata drammatica dettata dai contesti del tempo, la Vivanti inneggia sempre e comunque all'amore, alla forza selvaggia del Genio, al fuoco della gioventù.<sup>5</sup>

Molte sue scelte artistiche trovano ragion d'essere in una vita tanto ricca quanto fuori dagli schemi.

Londra, 7 aprile 1866: dall'italiano Anselmo Vivanti e dalla tedesca Anna Lindau nacque Annie. Il padre, patriota italiano di religione ebraica, rifugiatosi all'estero in seguito ai moti di metà Ottocento per l'unità e l'indipendenza dell'Italia; la madre, cattolica protestante, scrittrice di libri per l'infanzia e sorella di noti letterati.<sup>6</sup> Nel sangue misto di Annie Vivanti, il critico Lorenzo Giusso individuava uno dei motivi del successo letterario di lei: i suoi libri, infatti, rivelano sì tracce del pensiero borghese imperante nell'Italia di fine Ottocento, ma rivisitato dalle correnti romantiche tedesche e francesi. Con il prezioso apporto dell'aperto mondo letterario inglese, e la malinconica bellezza dell'ultima poetica carducciana. La formazione letteraria di Annie coinvolse, dunque, più nazioni e movimenti culturali, complice la sua naturale curiosità e i numerosi viaggi compiuti tra Italia, Inghilterra, America e Egitto, sia da piccola (al seguito del padre commerciante), che da adulta.<sup>7</sup> Ma è tutto per la nostra nazione il cuore della Vivanti: l'artista, infatti, pur conoscendo

diverse lingue (inglese, francese e tedesco), scelse di scrivere la maggior parte delle opere in italiano e di pubblicarle in Italia.<sup>8</sup> Una passione manifestata anche negli stessi contenuti. Sarà stato per quel clima patriottico respirato fin dai primi anni di vita nella casa londinese, dove intellettuali di tutta Europa discutevano con fervore della causa italiana. Sarà stato per l'amore delicato e costante del famoso poeta Giosuè Carducci, che scrisse la prefazione al primo libro di poesie della giovane artista (*Lirica*, 1890), e le riservò utili consigli di composizione, oltre al sostegno morale nei momenti più difficili. Sarà stato per quel clima mite e soleggiato di cui Annie tanto aveva nostalgia durante gli anni da sposata in Inghilterra, e che dal 1911 in poi ispirò la sua produzione migliore. O forse per quel sentimentalismo latino, che tanto l'aveva colpita, e che torna spesso nelle novelle della raccolta *Zingaresca* (1918). Annie non amava l'Inghilterra d'origine, sentita fredda nel clima come nelle abitudini della gente,<sup>9</sup> eppure il successo di questa artista deve merito anche alla terra d'origine, che le ha fornito spunti preziosi di ironia e il senso concreto della vita come della letteratura.

All'età di sette anni, Annie rientrò in Italia con la sua famiglia, stabilendosi a Milano. Una città che dell'Italia postunitaria era considerata la capitale culturale, in quanto sede di importanti case editrici (Sonzogno e Treves), testate giornalistiche (Il Corriere della Sera) e ambienti letterari. Insomma, un centro adibito alla promozione della cultura moderna, ma soprattutto un polo d'attrazione per tante donne italiane che, all'impegno culturale come scrittrici o giornaliste, univano quello politico nelle fila del Movimento per l'emancipazione femminile.<sup>10</sup> Da adulta, Annie non rimarrà indifferente a questo contesto culturale, accettando il confronto con le altre sue colleghe.

Un grave dolore la colpì nel 1878, quando appena adolescente perse la madre ammalatasi di tubercolosi. Ne seguì un periodo difficile, segnato dalla presenza della matrigna e dalla permanenza all'interno di un collegio svizzero, dal quale riuscì a fuggire dopo due anni. Tornata in Italia, l'arte – nelle sue forme più diverse – le fu d'aiuto per guadagnarsi da vivere: la giovane Vivanti, infatti, si esibì dapprima come cantante per le strade e nei caffè-concerto, in seguito

come attrice teatrale, a Venezia e a Trieste.<sup>11</sup> Capelli al vento e occhi pieni di luce: la sua nordica bellezza ne avrebbe agevolato sin da ora il successo. Durante queste esperienze giovanili, la Vivanti mostrò una precocità artistica che sarebbe tornata spesso nei suoi romanzi, a cominciare dal primo, *Marion, artista di caffè-concerto* (1891). Dietro l'immagine della "bambina prodigio" quasi inconsapevole, e dal nome di volta in volta diverso, si nasconde infatti la Vivanti stessa. Proprio queste pagine squisitamente autobiografiche sono considerate dall'autrice il "lievito attivo" di tutta la sua produzione, nonché quelle che contribuiscono a decretarne il successo.<sup>12</sup> L'intuizione dell'impostazione autobiografica avrebbe caratterizzato anche il romanzo *Una donna* (1906), il più famoso di Sibilla Aleramo. A differenza di Sibilla, però, la Vivanti ha preferito mostrarsi al pubblico e ai critici letterari con il nome e il cognome della famiglia originaria, evitando lo pseudonimo cui, invece, sono ricorse molte delle sue colleghe (Neera o la Contessa Lara, ad esempio), per evitare i severi giudizi della critica o nascondersi a un potere che faceva paura.

La Vivanti ha sperimentato anche altre forme d'arte, come il disegno e la musica, in particolare la chitarra e il pianoforte.<sup>13</sup> Tutti questi spunti, in qualche modo, sono poi confluiti nella magia della sua scrittura. Intanto, ancora giovanissima, Annie iniziò a scrivere poesie e cercò ostinatamente il parere di Giosuè Carducci, sia per via epistolare che personalmente. Era il 1889. Il poeta, nonostante la sua iniziale diffidenza nei confronti della poesia al femminile, alla fine si lasciò conquistare dai versi di Annie e ne seguì la genesi. Così prese vita la raccolta *Lirica*. Ma l'editore milanese Emilio Treves rifiutò di pubblicare il quadernetto dei versi corretti, perché ritenuto mancante di una prefazione di mano famosa che li avrebbe lanciati sul mercato. Carducci non tardò a scrivere quella prefazione, suggerendo alla giovane poetessa di mutare inizialmente il titolo pensato (*Per amore*). L'apporto del Carducci si rivelò decisivo per il successo di questa raccolta che, pubblicata nel 1890, incuriosì il pubblico in quanto capace di rapire il grande poeta «per l'immediatezza della rappresentazione e per la verginità dell'espressione».<sup>14</sup> La fresca spontaneità dei versi di Annie era così diversa dalla letteratura

femminile del suo tempo. Se pur già accennavano a quel Fatalismo tanto amato dalla Vivanti,<sup>15</sup> quelle poesie si muovevano libere da regole metriche o rigidi concetti, lontane da ogni tradizione letteraria, piene di ritmo scalpitante.

Il Carducci e la Vivanti erano molto diversi tra loro. Lui cinquantatreenne, da tutti acclamato “Vate della nuova Italia”, laureato in Lettere e brillante professore universitario. Stabile in Italia, dedito allo studio, rispettoso delle norme classiche di composizione, seguace dei valori risorgimentali, taciturno e scontroso. Lei una sconosciuta poetessa di ventitré anni, alla ricerca di una voce famosa per l’esordio nel mondo letterario italiano, dove lo spazio per la penna femminile era ancora esiguo. Nessuna laurea o preparazione teorica in Annie che, anzi, rifiutava di seguire schemi tradizionali e poetiche ben precise, in nome della libertà di pensiero e d’espressione. Cosmopolita e girovaga, aveva un carattere solare e spiritoso, curioso quanto capriccioso e spregiudicato, tipico di chi ha tutta la vita davanti.<sup>16</sup>

Nella poesia *Ego*, inserita in *Lirica*, dice di sé:

E quale la mia méta? Ancor l’ignoro.  
Che cerco? Nulla. Attendo il mio destino  
e rido e piango e canto e m’innamoro.

A tutto ciò non rimase indifferente un Carducci convinto di avere davanti solo una grigia esistenza in declino e un’impossibile ispirazione lirica. Quell’improvviso lampo di lieta e spensierata giovinezza, unito all’originalissimo ingegno artistico di Annie, se da un lato avrebbe acceso in lui l’ultima fiamma d’amore, dall’altro ne avrebbe rinvigorito la vena poetica, portandolo a comporre liriche delicate e suggestive come *Mezzogiorno Alpino* (1895).<sup>17</sup>

Dopo la pubblicazione di *Lirica*, la corrispondenza epistolare tra il Carducci e la Vivanti continuò, fino alla morte del poeta (1907). Le lettere aiutavano i due amanti ad aggiornarsi, a darsi appuntamento, a esprimere sentimenti e commenti letterari. Tuttavia, se Carducci era veramente innamorato di Annie, e nell’ora del suo tramonto sentirà ancora più forte il desiderio di lei, Annie vedeva nel grande Vate solo

un modello per la vita e la letteratura, il saggio consigliere e insieme l'amico adorato, nulla più che un grande mito al pari dell'Italia.

E di lui presenta aspetti insoliti nella lunga bellissima novella *Giosuè Carducci*, che chiude la raccolta *Zingaresca*:

Egli, per me, fu l'amico adorato, l'ideale della mia sognante fanciullezza, il secondo padre della mia orfana gioventù. E la sua mano mi sorresse e mi innalzò nella lieta primavera di mia vita.

Le lettere della scrittrice rispecchiano questo suo carattere bizzarro e spontaneo, pronto alla tenerezza e al sorriso come all'ironica battuta o alla replica, anche quando il tono si fa più riflessivo.<sup>18</sup> Il 25 febbraio 1898 Annie scrive: «Caro orco, grazie del libro di discorsi saggi intorno alla poco saggia Piccola Annie poetessa».

È stato il critico Pietro Pancrazi il primo a procurarsi, riordinare e commentare queste lettere scambiate tra il sommo poeta e la fanciulla di genio dal 1889 al 1906. Ne è nato il libro *Un amoroso incontro della fine dell'Ottocento*, pubblicato nel 1951: a lui s'ispira il recente *Addio caro orco. Lettere e ricordi*, curato da Anna Folli e pubblicato nel 2004 con Feltrinelli. Su questo avvincente carteggio ha relazionato anche Wanda De Nunzio Schilardi, il 1 marzo 2005 in occasione di un incontro organizzato a Bari dalla Federazione Italiana Donne Arti Professioni Mestieri (FIDAPA). Nel 1891 intanto la Vivanti aveva pubblicato *Marion, artista di caffè concerto* (oggi disponibile nell'edizione Sellerio), breve romanzo autobiografico dove s'intravede un primo modello dei personaggi femminili di Annie: fragili creature nelle mani del Destino, che le rende colpevoli e virtuose senza loro merito né responsabilità. La canzonettista Marion, infatti, appare come un angelo alla ricerca del grande amore, ma al tempo stesso è donna esibizionista e desiderosa d'avventura. Siamo davanti a quella romantica visione della vita ereditata dalla cultura d'Oltralpe, che se pure attirò qualche parere negativo della critica letteraria (Lorenzo Giusso, ad esempio, vedeva quei personaggi soffocati da un'ermetica immobilità),<sup>19</sup> certo piacque molto per la spiccata originalità in un contesto, quello italiano, povero e grigio.<sup>20</sup>

Con questo secondo libro di successo, la Vivanti anticipava *Il rovescio del music-hall* (1913) della francese Gabrielle Colette, anch'esso incentrato su esperienze dell'autrice nel mondo dello spettacolo.<sup>21</sup>

A questo punto, mentre tutti si aspettavano altre pubblicazioni della Vivanti in Italia, la scrittrice tornò nella sua terra natia, l'Inghilterra. Qui, a 26 anni, sposò l'irlandese John Chartres, uomo d'affari e giornalista, dal quale nel 1893 ebbe la graziosa Vivien. Annie e l'intera famiglia si trasferirono in seguito a New York, sempre più lontano da quell'Italia che, comunque, la scrittrice mai avrebbe dimenticato.<sup>22</sup> Vi sarebbe tornata saltuariamente, per breve tempo, con l'intento di rincontrare l'amico Carducci di cui tanto era orgogliosa.

Il 9 novembre 1897 scrive Carducci: «Annie, bentornata in Italia! Ma non ritornata nella mia memoria, dove tu abitasti perpetua signora».

Il grande Vate presto si legò anche a John e soprattutto a Vivien. Era proprio la piccola che, con arguzia, lo soprannominava “caro orco”, espressione ripresa scherzosamente dalla stessa Annie al principio di molte sue lettere.<sup>23</sup> Il soggiorno negli Stati Uniti, dove le lettrici superavano numericamente i lettori e le scrittrici risultavano più lette degli scrittori, indusse la Vivanti a scrivere in inglese romanzi, drammi teatrali e quattro divertenti racconti. Ancora una volta sono protagoniste le donne, con i loro capricci e giochi mentali, mentre gli uomini restano relegati sullo sfondo. Carducci s'interessò alla traduzione e alla pubblicazione di quei racconti in Italia, ma l'iniziativa non ebbe successo. Recentemente, l'Editrice Sellerio ha pubblicato questi *Racconti americani*.<sup>24</sup> In quegli anni la Vivanti scrisse anche una commedia in italiano, *La rosa azzurra*, mai pubblicata, e rappresentata nel luglio 1898 a Bologna per iniziativa del Carducci. Nonostante l'appassionata difesa da parte del sommo poeta, questa commedia si rivelò l'unico insuccesso di tutta la felice carriera di Annie Vivanti. Seguì un episodio che suscitò scandalo, e rischiò di oscurare per sempre la fama della scrittrice: un giovane si uccise per amore di lei. Ma a salvare la Vivanti intervennero il Carducci, con gli incoraggiamenti letterari e il suo amore delicato e costante e Vivien che per il suo genio precoce stava diventando in breve tempo

violinista di fama internazionale. Annie seguiva la figlia in tutta Europa, e questa forte esperienza di vita avrebbe segnato la sua futura produzione letteraria.<sup>25</sup>

Con i primi del Novecento, terminò per Annie un periodo difficile e poco gratificante. Nel Regno d'Italia, intanto, lo Stato e la Chiesa cercavano di allontanare le donne dal lavoro, facendole tornare in quella che ritenevano essere la loro sede naturale: la casa. Ma le associazioni femministe aumentarono di numero, forti di quanto stava avvenendo nel resto del mondo (specie negli Stati Uniti), e nelle grandi città continuarono le loro battaglie. Nel 1902 le donne avrebbero ottenuto una legge atta a tutelarle sui luoghi di lavoro, e nel 1919 l'abolizione dell'autorizzazione del marito in campo giuridico.<sup>26</sup> Dalla letteratura estera arrivava aria di rinnovamento, con i romanzi *Il risveglio* della statunitense Kate Chopin (1899) e *La vagabonda* della francese Gabrielle Colette (1910): opere audaci di coraggiosa opposizione alle ideologie maschiliste del tempo, spesso celate dal fascino della Belle Époque e dalla fiducia nella scienza.<sup>27</sup> Quanto alle scrittrici italiane, invece, erano ancora imbrigliate tra le due tipologie letterarie imposte dal sistema borghese di fine Ottocento, garanzia di successo dinanzi a pubblico e critica: la "donna fatale" da un lato, l'"angelo del focolare" dall'altro. Ne derivava, per le loro eroine, un difficile percorso verso la piena presa di coscienza della loro reale situazione di asservimento, e una fuga o ribellione intese come sogni impossibili a realizzarsi. Si pensi alle donne protagoniste della raccolta poetica *Le seduzioni*, pubblicata nel 1909 dalla torinese Amalia Guglielminetti. Il ruolo materno diventa, dunque, uno degli inevitabili rifugi, fino ad assumere i tratti inquietanti di un polo che attira e costringe a rinunce: ne sono esempio le poesie della raccolta *Maternità* (1904) di Ada Negri.<sup>28</sup> Da Parigi, intanto, si diffondeva in tutta Europa il fascino della Belle Époque.

Nel 1910 la Vivanti era ancora in Inghilterra, dove pubblicò il suo primo vero e proprio romanzo, *The devourers*. Ma l'amore per l'Italia non era venuto meno nel cuore di questa scrittrice "figlia del sole" (come la definiva il critico Lorenzo Giusso), pur essendo morto Carducci da qualche anno. Pertanto, poco più che quarantenne, Annie

decise di stabilirsi a Torino (nell'era del governo Giolitti) e pensò bene di tradurre l'ultima sua fatica letteraria in lingua italiana: ne nacque *I divoratori* (1911), l'opera per cui tutt'oggi è maggiormente ricordata, un grandioso poema morale del Genio.<sup>29</sup> Dopo vent'anni di assenza, la Vivanti aveva ripreso a dominare il nostro mercato editoriale, inaugurando una nuova stagione letteraria in lingua esclusivamente italiana, capace di attraversare un po' tutti i generi della prosa: romanzi, novelle, drammi teatrali, racconti per ragazzi, reportage di viaggio, articoli giornalistici. Un successo che presto sarebbe divenuto internazionale, dando vita a numerose traduzioni. Nessuna ombra avrebbe più oscurato la fama di quest'artista poliglotta, dal carattere multiforme, legata a più terre: una squisita varietà che emerge bene nelle sue opere, ricche di spunti autobiografici.<sup>30</sup> Scrittrice dall'animo di "fata" (come la chiamava Carducci), ne *I divoratori* la Vivanti mostrò di saper superare la soggettività lirica per iniziare un percorso "zingaresco" di narrazione oggettiva, lasciandosi guidare dai capricci del genio artistico. Genio che in questo romanzo, per quella legge romantica di un Destino padrone delle volontà umane, genera il sacrificio a catena di più generazioni di madri, attratte dal fascino della celebrità che aleggia intorno alle loro figlie:

Era per lei, per la bambina, che Valeria era corsa traverso questi stessi campi una mattina, anni fa, barcollando e incespicando nella sua fretta d'arrivare a casa – lasciando dietro di sé ciò che forse era l'amore, perché la bambina non piangesse, perché la bambina non avesse fame.

Inevitabile il riferimento alle inquietudini che la stessa Vivanti mamma stava attraversando in quegli anni, al fianco della figlia diciottenne Vivien, prodigio della musica. La maternità è qui affrontata in modo differente rispetto alle opere delle altre scrittrici del tempo: la Vivanti, infatti, non solo avvolge la tematica con la forma romanzesca (ed è la prima volta), ma l'affida a donne un po' speciali e fuori dal comune. Valeria, Nancy e Anne Marie sono infatti poetesse, violiniste, pittrici, insomma artiste. Come la stessa autrice, in fondo. Ne *I divoratori*, e più in generale in tutte le opere di Annie, il

protagonismo delle donne è assoluto, mentre agli uomini, belli ma vili, è lasciato un ruolo di sfondo, di comparsa. Ed è solo alle donne, in particolare alle figlie uniche, che il Genio si trasmette, per una legge quasi fiabesca voluta dalla stessa Annie. Tutti i personaggi e i fatti di questo capolavoro si susseguono velocemente, riservando spazio a sorprese e novità che attirano l'interesse del lettore e lo spingono a leggere tutto d'un fiato, nonostante la lunghezza del romanzo. A rendere la storia ancora più accattivante contribuiscono il respiro della fantasia, l'immane tocco umoristico e sprazzi di luce poetica nel grigiore della prosa, come quando si parla dell'inizio della primavera:

E all'improvviso, un giorno, eccola alta, alata e inghirlandata! Gli astri di brina si sciolsero ai suoi piedi, e le allodole si lanciarono nei cieli.<sup>31</sup>

Senza dimenticare quanto siano veri questi personaggi che, pur pervasi da un alone di tristezza dovuto a eventi indipendenti dalle loro volontà, conservano un'anima semplice, festosa e... geniale.<sup>32</sup> L'anno 1911, inoltre, aveva visto l'Italia dichiarare guerra alla Turchia per la conquista della Libia, cosa che poi sarebbe avvenuta l'anno successivo. La decisione italiana aveva incontrato l'avversità di quasi tutti i paesi europei, ma la Vivanti intervenne in difesa della tanto amata nazione, e lo fece attraverso una bellissima poesia scritta in inglese e poi tradotta in italiano. Il filosofo Benedetto Croce mostrò entusiasmo e ammirazione verso questa originale presa di posizione, stupito di quanto la Vivanti, con la sua fervida fantasia, fosse stata capace di trasformare l'Italia in una donna bella e desiderata, circondata da ammiratori e innamorati.<sup>33</sup> Un'ulteriore testimonianza della femminilità di questa scrittrice, un po' sfuggente e civettuola, ma comunque nitida, graziosa. Un istinto che l'ha resa capace di rappresentare la donna in tutti i suoi aspetti, dalle diverse età della vita a quel mondo tutto femminile di segreti e sofferenze. Evidente la distanza dalle altre scrittrici del suo tempo, la cui creatività (per quanto apprezzabile) rimaneva ancora influenzata dai modelli estetici e stilistici dei loro colleghi maschi.<sup>34</sup>

Protagoniste delle sue opere, dunque, restano le donne. Creature della fantasia o personaggi reali, magari conosciuti personalmente

dalla stessa scrittrice. Come Maria Tarnowska, affascinante contessa originaria dell'Ucraina, di una decina di anni più giovane della Vivanti. La Tarnowska si era trovata coinvolta in un episodio delittuoso, avvenuto il 4 settembre 1907 a Venezia, e che aveva visto coinvolti tre uomini innamorati di lei. Ingiustamente la nobildonna era stata accusata di aver causato quel fatto di sangue: ne erano derivati, nel 1910, un processo e una condanna ad alcuni anni di reclusione, nel carcere di Trani.<sup>35</sup> In realtà, l'unica vera colpa della Tarnowska poteva essere quella di esercitare un potere seduttivo alla maniera della diabolica «vamp» dannunziana, come conferma uno degli amanti a Maria stessa:

Ti amo perché sei perfida e pericolosa. Perché ho paura di te. Perché Bozevskij è morto per te. Perché Kamarovskij è pazzo di te [...]. Perché hai quella faccia bianca e sottile, la bocca terribile, gli occhi lunghi e crudeli. Ti amo perché sei diversa da tutte [...], più appassionata di tutte.

Questo astratto modello letterario aveva garantito successo a tanti libri dell'epoca, fra cui il romanzo *L'innamorata* (1892) della Contessa Lara. Tuttavia, nel romanzo *Circe* di Annie Vivanti, la protagonista Maria Tarnowska è mostrata da una prospettiva nuova. Viene evidenziato come la nobildonna si sia trovata, senza volerlo né saperlo, vittima di un contesto depravato e corrotto che trovava il suo punto di forza nell'autoritarismo maschile. Nel libro la parola è affidata alla stessa Maria che racconta la sua vita sul filo dell'autodifesa e denuncia volontariamente gli artefici del suo male: c'è una consapevolezza, seppur ancora iniziale, della propria condizione di asservimento. Come abbiamo già visto, il percorso verso la coscienza femminile – tra fine Ottocento e primo Novecento – era tutt'altro che facile e scontato. Ma, comunque, è un passo avanti questa inaspettata solidarietà della Vivanti che, attraverso il riferimento al doloroso passato della Tarnowska, tenta di assolvere la sua eroina o, perlomeno, attenuarne le colpe. Nel romanzo *L'innamorata*, infatti, la Contessa Lara non lasciava emergere nella sua eroina Leona alcuna coscienza. Dunque è un passo avanti questa inaspettata solidarietà della Vivanti che, attraverso il riferimento al

doloroso passato della Tarnowska, tenta di assolvere la sua eroina o, perlomeno, attenuarne le colpe.<sup>36</sup> La trama di *Circe* è nata a seguito della lettura di un memoriale che la stessa Tarnowska aveva scritto in carcere. Impressionata da quelle pagine, la Vivanti aveva deciso di andare a visitare la prigioniera personalmente nel luglio del 1911, e in questo suo proposito (inizialmente difficile a realizzarsi) era stata agevolata dal vecchio padre della Tarnowska, il conte Nicolaj, profondamente segnato dalla vicenda della figlia. *Circe* uscì nel 1912, inizialmente a puntate sul quotidiano «Le Journal» e, tradotto dalla stessa Vivanti, sul «Corriere della Sera». Entusiasta la critica, sia italiana che francese: la Vivanti aveva incredibilmente donato tocchi di luce e poesia a un'oscura vicenda di cronaca, con un impianto di prosa per nulla pesante.<sup>37</sup> Tuttavia, al momento della pubblicazione in libro (con l'editore milanese Quintieri), ne derivò grande clamore, che costrinse la scrittrice a scrivere un articolo giornalistico in sua difesa. Il successo, tuttavia, non ne risentì, tanto che di lì a poco *Circe* sarebbe stato tradotto in altre lingue. Dall'intervista in carcere, inoltre, era nata la novella *Visita ad una penitente*, inserita nella raccolta *Zingaresca* del 1918: uno scritto dalla delicata bellezza, in cui la fede in Dio viene vista come unico modo per alleviare il dolore e sopportare l'angoscia della prigionia. Che, agli occhi della Vivanti, non toglie alla Tarnowska la sua nobiltà:

Con superbia innata, con aristocratico garbo, Maria indossava l'uniforme dell'onta, il tragico abito a larghe righe bianche e gialle.<sup>38</sup>

Ancor più della cronaca del tempo, furono le tragiche fasi della Prima Guerra Mondiale (1914-1918) a irrompere nei libri della Vivanti. Dopo 40 anni di pace stavano per essere sconvolti gli equilibri storico-geografici del mondo intero, in un conflitto lungo (1914-1918), logorante e di portata appunto mondiale. La posizione della scrittrice è chiara: paura e preoccupazione sì, ma anche denuncia e condanna della guerra, senza riserve. Un pensiero che si avvicinava a quello espresso del critico Renato Serra, che nel suo *Esame di coscienza di un letterato* (1915) vede la guerra come una distruzione enorme e inutile, uno strazio umano a danno soprattutto dei più deboli

e indifesi, senza possibilità di compenso.<sup>39</sup> La Vivanti affida, invece, il suo coraggioso messaggio a due drammi teatrali e a un romanzo, composti nel pieno di quel conflitto che cambiò non solo il modo di fare guerra, ma anche quello di raccontarla. Caddero infatti in pochi mesi le illusioni progressiste di fine Ottocento, lasciando spazio – nell'arte come nella letteratura – ad angoscia e irrazionalità. Nel 1915 (anno dell'entrata in guerra dell'Italia) la Vivanti pubblicò il dramma *L'invasore*, tanto forte quanto poetico, confluito due anni dopo nel più vasto e articolato romanzo *Vae victis!* (Guai ai vinti!).<sup>40</sup> Con una potenza drammatica senza precedenti, l'artista ripercorre in queste pagine la feroce invasione dell'innocente Belgio da parte della furia militare tedesca, soffermandosi sulla violenza fisica subita da spose e vergini belghe che si ritrovano a essere madri senza la propria volontà. Se alcune di loro si mostrano decise a sopprimere il frutto di quella violenza, altre si sacrificano e portano a termine la gravidanza nel rispetto del sacro sentimento della maternità. L'autrice si schiera con queste ultime e, in particolare, con la protagonista Chèrie, che diventa quasi un modello comportamentale:

Nel consacrato atteggiamento di verginale estasi e umiltà, Chèrie ascoltava un'altra voce: la voce della creatura non nata, che a lei chiedeva il dono della vita. E a quella voce rispondeva il suo sangue, rispondeva la sua anima, rispondeva l'istinto sublime e trionfale della Maternità.

Una brutale aggressione strappa improvvisamente la tenera Chèrie alla sua patria, alla famiglia e al fidanzato. Ma nel recupero degli eterni naturali connotati di madre Chèrie vede l'unica ancora di salvezza, per ritrovare se stessa e ricomporre la sua frantumata dignità di donna anche se questa scelta la esporrà alla più completa indifferenza e solitudine.<sup>41</sup> Pur nel segno del dolore è ancora il personaggio femminile a trionfare in un'opera di Annie Vivanti. Sia il dramma *L'invasore*, che il romanzo *Vae victis!* ottennero grandissimo successo. Quest'ultimo, in particolare, fu molto apprezzato dalla stampa inglese, che ne impose la lettura a tutti gli inglesi affinché conoscessero quelle verità troppo spesso nascoste dalle autorità. Torna a grandeggiare, in quello che è uno dei romanzi più belli e grandi della

Vivanti, il conflitto romantico tra l’Innocenza e il Peccato, con un inesorabile Fato alla greca che continua a piegare ai suoi decreti le impotenti volontà umane.<sup>42</sup> Nel dramma teatrale *Le bocche inutili* (1918), la Vivanti si sofferma, invece, sul dolore morale di un soldato, lacerato dalla scelta tra la donna amata e il dovere verso la patria. Intanto per la condizione delle donne non vi furono vistosi cambiamenti, nonostante il grande sconvolgimento arrecato dalla Prima Guerra Mondiale.

L’anno di conclusione della guerra, il 1918, vide anche l’uscita di quello che, a detta di molti critici letterari, è ritenuto essere il libro migliore di Annie Vivanti: *Zingaresca*. Una raccolta di novelle, ma anche di articoli giornalistici, note personali, appunti letterari e ricordi. È il prodotto più suo, il più sincero, perché lontano dagli scenari pesanti del romanzo o dalla prigione delle strofe, da indagini psicologiche o dalla cronaca contingente. Qui, infatti, la Vivanti scrive semplicemente perché ha voglia di esprimersi, si lascia andare in bilico tra serietà e monelleria, tra l’istinto da “zingara” e quello di “fata”, dandoci l’immagine ora di donna riflessiva, ora di bambina curiosa. Che è poi il suo ritratto più fedele.<sup>43</sup> Così attraverso un’accurata preghiera non dimentica i soldati partiti al fronte:

Ah, per ognuno di voi, che combattete e soffrite, vi sia chi palpita e prega!

Ma sa dare vita anche a pagine divertenti, come quando descrive il viaggio suo e della sua famiglia nel Texas:

Durante il mio breve soggiorno in quel ranch, nessuna pecora si ammalò; ma davvero non so come non m’ammalassi io.

E con un tocco di magia si finge fata, svelando così il segreto del successo di Vivien violinista:

Carissima Vivien, se studi molto, un giorno mi vedrai [...] ogni volta che fai una scala, mi cresce una piuma nelle ali; e quando saranno tutte cresciute, potrò volare fuori di qui, e ci vedremo.

In *Zingaresca* tutto vive sotto la stessa luce, il senso dell’infinito come il sapore degli alimenti, tutto si riflette nell’anima della scrittrice

con la stessa intensità. Con quest'opera fortemente autobiografica, l'artista angloitaliana ha saputo mostrarci la misura del suo temperamento, che in altre opere abbiamo visto essere un po' troppo romantico.<sup>44</sup> *Zingaresca* racchiude tutto il mondo della scrittrice: la famiglia, gli amori, i viaggi, questi ultimi ben espressi dalle tante parole lasciate in lingua originale. Frequenti le critiche alla città di Londra, compensati dall'elogio dell'aperta mentalità americana e del calore italiano. Grande fu, dunque, il successo, ancor più di quello ottenuto dalle altre due raccolte di novelle: *Gioia* (1921) e *Perdonate Eglantina* (1926).

Londra è ancora protagonista, sempre però in termini negativi, di altri due romanzi composti dalla Vivanti. Il primo è *Naja tripudians* (1920), pubblicato con l'editore Bemporad di Firenze e ambientato in Inghilterra. Qui l'autrice, servendosi dell'efficacissimo mezzo ironico, denuncia e smaschera la corrotta società londinese del primo Dopoguerra, in particolare gli ambienti aristocratici. Dalle apparenze belle, ma in realtà ingannevoli, esse si rivelano pronti a catturare con le sue false promesse di felicità le persone più ingenui e culturalmente meno preparate. Ritorna in queste pagine quel Destino irrazionale padrone di innocenti volontà umane, rappresentato dalla raffinata signora Lady Randolph che trascina le sorelle Leslie e Myosotis, giovani e graziose, in una casa londinese di malaffare.<sup>45</sup> Il tutto però viene alleggerito da un pizzico di sano umorismo attinto proprio dall'Inghilterra di origine e presente un po' in tutte le opere della scrittrice, soprattutto nelle novelle. Una felice intuizione che la Vivanti unisce alla sua maniera bizzarra di raccontare le cose. Ne nascono stupore e un rapido sorriso, capaci di catturare il lettore di ogni età e di ogni epoca. L'ironia è una componente quasi inesistente nella letteratura italiana maschile e femminile, a parte qualche eccezione, come il romanzo *Un matrimonio in provincia* (1885) della Marchesa Colombi.<sup>46</sup> L'altro romanzo che chiama in causa la nazione inglese è *Mea culpa* (1927), l'ultimo scritto dalla Vivanti. S'ispira a un viaggio da lei compiuto in Egitto qualche anno prima, già confluito nel reportage *Terra di Cleopatra* (1925).<sup>47</sup> Protagonista del romanzo è Astrid, ragazza irlandese e dallo spirito inquieto e ribelle, pronta a

lottare per la libertà e l'indipendenza della nazione egiziana, oppressa da quel colonialismo inglese che l'energico capitano Norman, promesso sposo di Astrid, ben rappresenta. Ancora una volta interviene il tragico Destino a dirigere le impotenti volontà umane: Astrid, durante un viaggio in Egitto con Norman, per qualche giorno è spinta al peccato tra le braccia dell'affascinante rivoluzionario egiziano Saad Hassir. Pur intuita dai genitori di Astrid, la colpa di lei viene a lungo tenuta nascosta, fino a quando Darling, figlia di Astrid e Norman, dà alla luce un bambino dalla carnagione olivastrea. La verità si rivela in tutta la sua potenza, creando il vuoto attorno all'affranta Astrid che, ammesso il suo errore, non vedrà altra via d'uscita se non la fuga verso Hassir, l'unico uomo da lei veramente amato.<sup>48</sup> Con quest'opera la Vivanti lanciò un forte atto d'accusa agli inglesi conquistatori, e al tempo stesso difese appassionatamente le rivendicazioni nazionalistiche della colonia egiziana. Questo patriottismo, coltivato dalla scrittrice negli anni della maturità, era derivato dall'esempio del padre Anselmo, ma venne rafforzato dall'impegno giornalistico del marito John Chartres, intento a difendere l'indipendenza della sua Irlanda dal colonialismo inglese.

Tra le creature predilette da Annie Vivanti c'erano anche bambini e ragazzi, ed è per loro che la scrittrice compone due raccolte di racconti: *Sua altezza* (1924) e *Il viaggio incantato* (1935).<sup>49</sup> Siamo negli anni del Fascismo: nonostante le promesse e le prime aperture mostrate da Mussolini, nei confronti delle donne fu seguita una linea politica ostile che portò allo scioglimento di molte associazioni femministe e al rafforzamento della funzione materna. Ma le donne avrebbero continuato ugualmente le loro battaglie.<sup>50</sup> Intanto, il successo della Vivanti appariva ormai decretato dai romanzi. Perché presentavano elementi di novità rispetto ai romanzi epistolari, storici, realisti, che il pubblico italiano del tempo era abituato a leggere. Ispirandosi al romanzo di tipo inglese, la Vivanti si manteneva su un'impostazione agile e snella, evitando indagini psicologiche, pesanti approfondimenti sul senso della vita e la riproduzione ostinata del vero, anche quando trattava temi impegnativi. Dunque, il suo romanzo non è un'opera d'arte in senso stretto, ma un modo per trascorrere

piacevolmente il tempo, magari in viaggio o nelle pause tra le varie preoccupazioni della vita. Storie dove l'ironia è una bella occasione per sorridere e guardare oltre, l'essenzialità della scrittura attrae il lettore senza stancarlo, i riferimenti autobiografici incuriosiscono senza per questo tralasciare i temi portanti della vita di ogni giorno. E poi spicca l'elemento donna.<sup>51</sup> Più in generale, tutte le scrittrici operanti tra Ottocento e Novecento preferirono affidare al genere romanzesco, piuttosto che a poesie o novelle, le testimonianze più veritiere della condizione femminile di quel tempo.

Nonostante la fama raggiunta, Annie trascorse gli ultimi anni da sola, a Torino, in preda al dolore fisico e morale. La Seconda Guerra Mondiale (1939-1945) inevitabilmente lasciò tracce nella vita dell'anziana scrittrice. Dopo la morte del marito John in guerra, Annie (segnata anche dalla malattia) nel 1941 fu costretta a trasferirsi per qualche mese ad Arezzo, a causa di un provvedimento del regime fascista che la colpiva in quanto cittadina inglese. Intanto, morivano a Londra, sotto un bombardamento, l'adorata figlia Vivien e il marito di lei, Richard. L'esistenza di Annie terminò il 20 febbraio 1942. Pochi giorni prima, la scrittrice si era convertita al cristianesimo cattolico, una tappa fortemente desiderata dopo aver attraversato varie forme di spiritualità.<sup>52</sup> La fede ebraica del padre, tuttavia, impedì ad artisti, scrittori, giornalisti e amici di Annie di ricordare pubblicamente la bravissima artista dopo la morte, a causa delle ingiuste leggi razziali vigenti nell'Italia del tempo.<sup>53</sup> Ma rimane il fascino immortale delle opere da lei scritte, o di quelle che lei ha ispirato. Fra tutte, la celebre poesia *Ad Annie* che Giosuè Carducci le aveva dedicato nel 1890, celebrando così il luminoso apparire della giovane poetessa nella sua vita. I primi due versi sono stati riportati sulla tomba della Vivanti, all'interno del Cimitero Monumentale di Torino:

Batto alla chiusa imposta con un ramicello di fiori/glauchi e azzurri come i tuoi occhi, oh Annie.

Nel 2006 la Casa Olschki ha pubblicato l'edizione critica *Tutte le poesie* di Annie Vivanti, a cura di Carlo Caporossi, con antologia di testi tradotti da grandi personalità di fine Ottocento e inizi Novecento.

Vengono presentati per la prima volta le musiche e i film ispirati alla figura dell'artista, oltre all'apparato della critica italiana, europea e americana, a testimonianza della statura internazionale raggiunta da Annie Vivanti. Il professor Caporossi è stato, inoltre, uno dei relatori in occasione del concerto "Carducci e Vivanti: un incontro nella musica", svoltosi nel comune veneto di Valdobbiadene (TV) il 2 dicembre 2007, per il centenario dalla morte del grande poeta. Sono state riproposte le due personalità poetiche attraverso la resa musicale dei loro versi, dove si evince bene l'affetto che li univa.

Nonostante le conquiste raggiunte nel Novecento, nel Duemila le donne vivono ancora realtà di violenza e di ingiustizia perché si fatica a vederle soggetto e non più oggetto della storia. Ma il loro apporto alla società è così prezioso, fondamentale, insostituibile. Ricorrenze come quelle dell'8 marzo e del 25 novembre (giornata contro la violenza sulle donne) si riempiono allora di tanti significati, così come le pagine della letteratura femminile contemporanea inducono alla riflessione, quasi fossero uno specchio per fare il punto e guardare avanti. La prosa e la poesia non devono solamente abbellire un concetto, ma arrivare al cuore di una verità e darci quella ragione che altrimenti non potremmo ottenere: è la sfida della letteratura. E Annie Vivanti, che ha saputo imporre la propria arte contro tutto e tutti, in questo dà un suo valido contributo.

#### Note

<sup>1</sup> A. NOZZOLI, *Tabù e coscienza: la condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 36.

<sup>2</sup> M. CACCIAPAGLIA (a cura di), *Nozze al castello. Un matrimonio borghese di fine '800 a Conversano*, Centro Studi Marangelli, Conversano 2010, pp. 53-54.

<sup>3</sup> G. DUBY, M. PERROT, *Storia delle donne: il Novecento*, Laterza, Bari 2007, pp. 96-97.

<sup>4</sup> M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura*, Einaudi, Torino 1998, p. 58.

<sup>5</sup> L. GIUSSO, *Il viandante e le statue. Saggi sulla letteratura contemporanea*, Cremonese, Roma 1942, p. 24.

- <sup>6</sup> Fonte: [www.lib.uchicago.edu](http://www.lib.uchicago.edu).
- <sup>7</sup> L. GIUSSO, *Il viandante e le statue...*, p. 69.
- <sup>8</sup> G. BORGHESE, *La vita e il libro*, Bocca, Torino 1913, pp. 45-46.
- <sup>9</sup> A. VIVANTI, *Zingaresca*, Mondadori, Milano 1931, p. 52.
- <sup>10</sup> M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura*, p. 38.
- <sup>11</sup> Fonte: [www.lib.uchicago.edu](http://www.lib.uchicago.edu).
- <sup>12</sup> Fonte: [www.lib.uchicago.edu](http://www.lib.uchicago.edu).
- <sup>13</sup> Fonte: [www.lafeltrinelli.it](http://www.lafeltrinelli.it).
- <sup>14</sup> A. VIVANTI, *Zingaresca*, p. 63.
- <sup>15</sup> P. PANCRAZI, *Italiani e stranieri*, Mondadori, Milano 1957, p. 28.
- <sup>16</sup> Fonte: [www.lafeltrinelli.it](http://www.lafeltrinelli.it).
- <sup>17</sup> G. BORGHESE, *La vita e il libro*, p. 51.
- <sup>18</sup> P. PANCRAZI (a cura di), *Un amoroso incontro della fine Ottocento: lettere e ricordi di G. Carducci e A. Vivanti*, Le Monnier, Firenze 1951, p. 19.
- <sup>20</sup> G. ANTONINI, *Il romanzo contemporaneo in Italia*, Vacchioni, L'Aquila 1928, p. 89.
- <sup>21</sup> P. PANCRAZI, *Italiani e stranieri*, p. 38.
- <sup>22</sup> Fonte: [www.lib.uchicago.edu](http://www.lib.uchicago.edu).
- <sup>23</sup> P. PANCRAZI (a cura di), *Un amoroso incontro della fine Ottocento...*, pp. 67-68.
- <sup>24</sup> Fonte: [www.lib.uchicago.edu](http://www.lib.uchicago.edu).
- <sup>25</sup> P. PANCRAZI (a cura di), *Un amoroso incontro della fine Ottocento...*, p. 77.
- <sup>26</sup> Fonte: [www.romacivica.net](http://www.romacivica.net).
- <sup>27</sup> L. TUFANI, *Leggere donna: nuova guida all'acquisto dei libri di donne*, Tufani, Ferrara 1996, pp. 24-25.
- <sup>28</sup> A. NOZZOLI, *Tabù e coscienza: la condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 33.
- <sup>30</sup> Fonte: [www.lafeltrinelli.it](http://www.lafeltrinelli.it).
- <sup>31</sup> G. BORGHESE, *La vita e il libro*, p. 63.
- <sup>32</sup> L. GIUSSO, *Il viandante e le statue...*, p. 47.
- <sup>33</sup> B. CROCE, *La letteratura della Nuova Italia. Saggi critici*, Laterza, Bari 1940, p. 19.
- <sup>34</sup> G. RAVEGNANI, *I contemporanei*, Ceschina, Milano 1960, pp. 33-34.
- <sup>35</sup> Fonte: [www.storiain.net](http://www.storiain.net).
- <sup>36</sup> A. NOZZOLI, *Tabù e coscienza: la condizione femminile...*, pp. 13-14.
- <sup>37</sup> P. PANCRAZI, *Italiani e stranieri*, p. 67.
- <sup>38</sup> A. VIVANTI, *Zingaresca*, p. 87.

- <sup>40</sup> Fonte: [www.lib.uchicago.edu](http://www.lib.uchicago.edu).
- <sup>41</sup> A. NOZZOLI, *Tabù e coscienza: la condizione femminile...*, p. 82.
- <sup>42</sup> L. GIUSSO, *Il viandante e le statue...*, pp. 91-92.
- <sup>43</sup> P. PANCRAZI, *Scrittori d'oggi*, Laterza, Bari 1946, p. 28.
- <sup>44</sup> G. RAVEGNANI, *I contemporanei*, p. 15.
- <sup>45</sup> G. ANTONINI, *Il romanzo contemporaneo in Italia*, p. 31.
- <sup>46</sup> P. PANCRAZI, *Italiani e stranieri*, p. 49.
- <sup>47</sup> Fonte: [www.lib.uchicago.edu](http://www.lib.uchicago.edu).
- <sup>48</sup> L. GIUSSO, *Il viandante e le statue...*, pp. 96-97.
- <sup>50</sup> Fonte: [www.romacivica.net](http://www.romacivica.net).
- <sup>51</sup> G. RAVEGNANI, *I contemporanei*, p. 70.
- <sup>52</sup> Fonte: [www.lib.uchicago.edu](http://www.lib.uchicago.edu).
- <sup>53</sup> P. PANCRAZI, *Italiani e stranieri*, pp. 10-11.

## ***La Bella Addormentata di Pier Rosso di San Secondo***

*Gabriella Capozza*

Pier Maria Rosso di San Secondo, autore estremamente originale e poliedrico, in cui convivono elementi di diversa e a volte in contrasto matrice culturale, si trova a vivere nel primo Novecento, in quel particolare periodo storico caratterizzato dal definitivo crollo del saldo sistema di certezze che aveva sostenuto e contraddistinto il mondo ottocentesco. Di qui, quel senso di inquietudine, sofferenza, mancanza di stabilità che, così fortemente, sottende le sue opere e definisce i suoi personaggi.

Nato e cresciuto in Sicilia «fra l'ardore dello zolfo e il sole africano», egli è capace di affiancare nella pagina scritta a un sanguigno vitalismo e a un esuberante tratto coloristico, propri della sua assoluta terra, un razionalismo allegorico, metafisico, dando vita a uno stile artistico-letterario che, scardinando le salde e ormai consolidate strutture del dramma borghese, inserisce a pieno titolo il nostro autore in un panorama avanguardistico di stampo europeo. Così, elementi veristici, appartenenti a una tradizione siciliana, si affiancano contaminandosi a elementi delle avanguardie europee (da Strindberg a Maeterlinck, ad Andreev, a Wedeking), in un singolare *pastiche* letterario che ha fatto parlare la critica di 'espressionismo mediterraneo'.

Autore teatrale, narratore e critico, egli aderisce solo apparentemente al Verismo: il bozzetto di stampo verista viene immediatamente infranto dall'interno da colori, immagini, gesti e modalità espressive non più utilizzati, come nelle opere e nei drammi ottocenteschi, per rappresentare il reale, per riprodurlo oggettivamente, ma per dar corpo e consistenza a stati d'animo, a soggettività estraniare. Così, a una rappresentazione fotografica del reale si sostituiscono la deformazione grottesca, la dimensione onirico-visionaria, surreale che, mettendo a nudo la grettezza e la mancanza di senso del reale, ritraggono una disgregazione in atto, un naufragio privo di consolazione. Il soggetto, non più disposto ad accettare quel mondo incomprensibile, popolato da «monadi prive di

nesso», si chiude nella propria solitudine, consegnandosi a una condizione di sradicamento ed emarginazione. Ed è da questa condizione che nasce la tenace forma di rivolta e ribellione di tanti personaggi sanseondiani che non intendono uniformarsi a un'esistenza grigia e ingiusta e anelano a una consistenza, a una verità di vita che, negata nel vivere sociale, viene raggiunta e perseguita in una sfera che è fuori e contro la storia: una «regione celeste», da cui i personaggi sono venuti e a cui ritornano, recuperando una pienezza ormai perduta.

Tutti gli uomini siamo, nel nostro passaggio terrestre, “emigrati” giunti da una misteriosa e pur luminosa regione celeste, nostra vera patria, da cui un giorno salpammo ed alla quale, in conclusione, agognamo di ritornare: né la mia vecchia definizione di Nord e Sud volle mai coincidere con i termini semplici della geografia: pretese, piuttosto, fra tutti gli emigrati terrestri, distinguere quelli che della patria celeste perdettero per intero o quasi ogni ricordo, dai più solari, i quali non vivono l'esperienza della vita, se non per ritrovare in sé medesimi la luce del Paese natale; e più soffrono e più si sentono di natura divisa, più spasimano e più dalla Terra si distaccano.<sup>1</sup>

L'atteggiamento di fuga, di rivolta dei personaggi sanseondiani si inserisce nella più ampia visione critica dell'autore nei confronti di una borghesia avida e affaristica che, avendo perso valori e fedeltà eroiche, sviliti ormai a retorica parlamentare e ridotti nei termini di un utilitarismo e perbenismo piccolo-borghese, mira unicamente al proprio tornaconto personale e si perde dietro i miraggi del dio 'denaro'.

Tra dissoluzione del dramma borghese di tipo naturalistico e costruzione di un dramma critico e surrealistico di stampo europeo, si definisce dunque l'arte di Rosso di San Secondo che, in maniera così originale, ha lasciato un segno nella storia del nostro teatro.<sup>2</sup> Emblematica, da questo punto di vista, è la commedia *La Bella Addormentata*, messa in scena per la prima volta nel 1919 dalla Compagnia diretta da Virgilio Talli con Maria Melato, al Teatro Olimpia di Milano, e salutata dalla critica come un'opera capace di liberarsi da formule del passato e aprirsi a nuovi orizzonti.

La protagonista della commedia, Carmelina, da quando viene sfruttata e costretta a venderci nelle fiere da due mezzani, Guanceblù e Nasoviola, si fa chiamare Bella Addormentata. La condizione di 'addormentata', che la contraddistingue e che compare sotto forma di metafora anche nel titolo, appare subito non un semplice elemento qualificativo, accessorio del soggetto, ma piuttosto una categoria dell'anima, una condizione esistenziale. Ella, difatti, appare addormentata sin dal suo primo apparire sulla scena:

Si presenta come un'apparizione di dietro il paravento. Senza guardare, senza vedere, va dritta a sinistra a sedere sulla panca rimasta vuota. Intreccia le dita sulla pancia e resta immobile [...] fa appena una mossa del capo; guarda l'Allocco, come da lontano, impassibile, trasognata: un minuto di sospensione, poi rivolge lo sguardo altrove.<sup>3</sup>

Immersa in un mondo che le appare crudele e cinico, riesce a vivere soltanto in quel modo straniato e allucinato, nell'unica condizione che le permette di difendersi dalla sua stessa condizione di prostituta e di non partecipare a un reale che non condivide e che disprezza. Se quella realtà non le appartiene, allora questo suo modo di stare al mondo assume i caratteri di una regressione nella sfera dell'inconscio, in un universo primitivo, non intaccato dalla storia.

L'opera si apre, tra i litigi di Guanceblù e Nasoviola, con l'arrivo nella casa in cui lavora la Bella di alcuni clienti (due Giovinastri di miniera, l'Allocco dai fichidindia, due Grassi di Velluto) che immediatamente vanno a qualificare lo squallido e miserabile panorama umano che attraversa l'intera opera e costituisce quel grumo di brutalità e insensatezza contro cui si dipanerà l'azione oppositiva e di ribellione della Bella. Sotto lo sguardo deformante del soggetto che *zoomma* particolari e dettagli, le creature umane, espressionisticamente ritratte, appaiono raffigurazioni deformate, burattinizzate, prive di identità: un dettaglio fisico o morale (da cui i nomi: Nasoviola, Vecchia Disperata, Zitella Angosciata ecc...), ingigantito e isolato, diviene elemento disarmonico che grottescamente rende concreta e visibile una bruttezza e una degradazione interiori. Da questo punto di vista, l'impalcatura verista

viene svuotata dall'interno, destrutturata attraverso il punto di vista del personaggio della Bella che, calato in una dimensione onirica e allucinata, si accosta a una umanità in preda allo sfacelo, priva di compiutezza e di candore, irrimediabilmente perduti.

La Bella, ritratta in un'aurea fiabesca nella sua imperturbabile solitudine, una sorta di donna-angelo, appare un personaggio candido e distante, del tutto indifferente e per nulla interessata a instaurare una qualche forma di comunicazione con gli uomini venuti a farle visita. Ella, assorta nel suo alone, con la purezza nel cuore, stupita e meravigliata, pare non capire quel mondo che ha di fronte e che le scorre accanto:

E se uno di fiera le dice in questo paese, con una voce di gola febbrile, ch'ella è meglio di una fontana per dissetare, e un altro di fiera in un altro paese le dice di volerla suggerire come una prugna settembrina, e un altro ancora con la congestione sanguigna negli occhi le gorgoglia che a spendere denaro con soddisfazione non c'è per Santantonio altro che lei - non sa nemmeno rispondere, stupita, la Bella, perché non si persuade come mai abbian tanto piacere a toccarla, e davvero li guarda con meraviglia ancora dopo molto tempo che le passano nella vita tutti a sorridere e a celiare, strizzando l'occhio perché dica di sì.<sup>4</sup>

In quest'opera, attraverso la Bella, figura «pura perché inconsapevole», domina la suggestione psicologica e simbolica della protagonista che, chiusa nella sua condizione di lontananza estraniata, dichiara l'impossibilità di intessere una reale forma di comunicazione nel vivere sociale. Ne deriva un linguaggio carico di una forte tensione espressiva, segnato da pause, interruzioni, periodi brevi, secchi, a tratti nervosi, che tanto ci ricorda i dialoghi pirandelliani. Ma, a differenza dei personaggi pirandelliani che sono spinti dalla smania ragionativa e che si struggono, si disperano nel vano tentativo di trovare in tanto sfacelo un approdo ultimo, una qualche verità che dia senso all'esistenza e ricomponga la frantumazione, i personaggi di Rosso di San Secondo appaiono rassegnati di fronte a tanta insensatezza e ingiustizia: passati attraverso la lezione di Pirandello, conoscono le regole della vita. Il personaggio sansecondiano non tenta neanche di trovare una *ratio* in quel reale frantumato, perché sa che in quel

mondo, caratterizzato dalle contraddizioni e dal naufragio di ogni fede, non è possibile rintracciare alcuna forma di autenticità e che, anzi, l'unico modo per affermare la propria esistenza è quello di porsi fuori e sopra la vita, in una forma di totale estraneità a essa.

Così la Bella sprofonda in una condizione di estraneità al mondo, in una sorta di atarassia.

La svolta nell'esistenza sempre uguale della Bella è costituita da un evento che segna una vera e propria cesura nell'opera e nella vita della donna: la scoperta della maternità, di aspettare un bambino. Di qui, il desiderio-necessità di dare una direzione diversa alla sua esistenza, ma soprattutto di chiedere a quel mondo che l'ha così brutalmente sfruttata e offesa, una sorta di risarcimento, di resa dei conti, in nome di quel figlio che esige un'esistenza dignitosa e un futuro rispettabile. Da questo momento ella si ribella alla sua condizione di donna-oggetto – «Possa divenire cionca, se m'alzo!»<sup>5</sup> – dirà a Guanceblù, che la implora di alzarsi e avvicinarsi ai clienti.

Decide, allora, di rivolgersi e chiedere giustizia a colui che, seducendola e abusando di lei per primo, segnò il suo destino. Si rivolge al Notaro Tremulo e gli chiede di accoglierla in casa e di provvedere al mantenimento di quella creatura innocente che porta in grembo. Indispensabile, per la buona riuscita dell'impresa, l'aiuto del Nero della Zolfara, figura positiva, uomo che ha il senso della terra e della vita e che con la Bella ha instaurato un rapporto basato sul vero sentire, perché il Nero, a differenza di tutti gli altri uomini, non le chiede nulla, nulla vuole da lei, soltanto che rida («Ridi, simpatia»<sup>6</sup>). Personaggio di una sicilianità sanguigna, figura controcorrente, sa guardare oltre le ipocrisie del perbenismo borghese e riconoscere un signore, un vero zolfatario, un uomo d'onore dai tanti falsi signori che si danno arie da padroni.

Il Nero, cavaliere con la Bella e galantuomo di sangue, quando va in visita alla Bella si toglie il garofano dall'occhiello e glielo dona dicendo che «a uno zolfatario il garofano non glie lo toglierebbe al mondo né il Re né l'Imperatore, e solo il castigo di Dio, o la femina. E vostra eccellenza è padrona».<sup>7</sup> Alle parole e ai gesti del Nero la Bella ride beata, perché il Nero è l'unica creatura che la rispetti veramente.

La risata, che lega istintivamente i due, sancisce una complicità profonda e un affetto autentico, fatto di piccoli gesti, di sorrisi, di una delicatezza e di una speciale tenerezza che va a contrapporsi all'arroganza e alla brutalità di una società che ha smarrito qualsiasi magia e verità nel *sentire*. Il rapporto dei due si svolge in un'aurea quasi fiabesca, surreale che si oppone al realismo esasperato, fino alla deformazione grottesca, con cui viene rappresentato il mondo circostante.

«Voglio la mano vostra, ché non avete mai voluto niente da me»<sup>8</sup> - dice la Bella al Nero, nell'intraprendere il suo cammino di riscatto; e il Nero, che le porge entrambe le mani, le risponde:

Va bene! Il Nero della Zolfara s'è messo in avventure di peggio! Avanti! Tutta la vita è un'avventura colorata: giallo è lo zolfo colato; ma sotto terra è cupo, come la galera; il cielo è turchino, bianche le nuvole o grigie; i paesi, sopra le montagne, paiono greggi quando c'è verde all'intorno, ma spesso non ce n'è, sembrano bruciati e ferrigni. Si va e si viene, si gira; qua è fiera, e là carestia; la servitù umana non trova modo di liberarsi. La libertà è la Bella Addormentata pregna, che passa con il Nero della Zolfara. Ecco lo scialle Andiamo.<sup>9</sup>

La Bella e il Nero, lei prostituta, lui un avanzo di galera, sono personaggi capaci di provare sentimenti autentici e sinceri in un mondo senza umanità, in linea con quella visione della vita di Rosso, che divide gli uomini in due grandi categorie, gli 'integrati' e gli 'emarginati' e strizza l'occhio a questi ultimi.<sup>10</sup> Mirabile la traversata dei due attraverso la festa di paese, in cui il Nero «stringe la Bella al braccio come un imperatore»<sup>11</sup>, tra la folla festante, in un'atmosfera di euforico vitalismo e di trionfo coloristico, in un ritratto in cui confluiscono un panismo dionisiaco dannunziano, una simultaneità e una libertà visiva che ricorda atmosfere futuriste e che sancisce l'ottimismo e la sicurezza di chi ha intrapreso il cammino del riscatto.

Ribellandosi alla maschera di prostituta, a cui l'ha inchiodata la società, la Bella ora con sicurezza e orgoglio mostra al mondo il suo nuovo volto di madre.

I due, così, si dirigono a casa del Notaro Tremulo, che tre anni addietro sedusse la Bella consegnandola al suo difficile destino. Se ciò

non fosse accaduto, ella mai sarebbe diventata ciò che è diventata: così cominciò a mettere il rossetto, a ridere, a vestire di rosa e verde («Chi è stato a farla così? Il notaro. Perché infatti non corre acqua in un letto di fiume se non c'è sorgente di dove si parte»<sup>12</sup>).

La Bella, giunta a casa del Notaro, si rivolge a lui e alla sua vecchia zia:

Mi chiamavo Carmelina quando stavo in questa casa. Ora mi chiamo la Bella Addormentata perché mi addormento sempre. Io, per me... che m'importa? In ogni paese è uguale, in ogni contrada è sempre lo stesso non m'importava niente a me! E perciò non ho voluto mai disturbare né Vossia, né il signor notaro. Io, al signor notaro, non gli ho portato rancore. E nemmeno glie ne porto. Ma, ora, come potevo restare dove ero, ora che sono...?<sup>13</sup>

Ed è ancora una volta il Nero che corre in soccorso della Bella sottolineando il volto salvifico della donna:

Il Reverendo onoratissimo pare che abbia visto Belzebù. Finiamola con le imposture! Perché ha sulle guance il rossetto? Perché ha le labbra dipinte? Perché ha le trecce a còccola sulla testa? Perché è vestita di rosa e verde? Cose da poco. Ecco. (Cava un fazzoletto rosso, versa sopr'esso acqua della bottiglia, e lava il viso alla Bella Addormentata: le disfa poi le trecce, glie le riappunta amorosamente in modo normale, le toglie il fazzoletto verde, le sfiabbia la gonna rossa e glie la toglie, in modo che ella rimane in sottanino bianco: prende poi lo scialle nero e con esso l'avvolge. Mentre esegue, egli dice.) Acqua semplice di bottiglia; se fosse di fontana sarebbe più adatta per questa carnagione fine. Queste macchie, ci vuole ben poco a levarle: lo stesso non può fare il notaro con la sua coscienza. Le belle trecce sono messe a ghiribizzo per far colpo agli uomini di fiera. Una puntatina, e l'incanto è finito: si raccolgono con due mani, immacolate, e s'appuntano così e così. [...] Possiamo lasciarla in sottana, che siamo tutte persone d'età. Ora lo scialle. Avvolgiamola così. Reverendo dite l'Avemaria: questa è la Madonna Immacolata!<sup>14</sup>

La donna è assimilata alla Madonna, in nome della creatura innocente che porta in grembo, la presenza più forte tra tutti i presenti, espressione tangibile della potenza della creazione e del mistero della vita che si rinnova.

La Vecchia zia del Notaro, presso la quale questi vive, lo costringe ad accettare la Bella nella sua casa e a farsi carico del futuro del bambino, non solo per un senso di giustizia, ma anche per una sorta di vendetta verso quel nipote che detesta, perché sa che altro non aspetta che ella muoia per percepire l'eredità. In quella casa, infatti, in un'atmosfera di tensione, piena di sofferenza e incomprensioni, il dialogo si svolge tra rimproveri, rancori, inquietudini, sottintesi e su di esso incombe il senso di una sostanziale incomunicabilità.

L'inserimento della Bella nella famiglia del Notaro nel ruolo di moglie, grazie alla sua nuova veste di madre, non equivale a una reale forma d'integrazione ma, piuttosto, per la ragazza, a una sorta di rivalse verso quella società che l'ha relegata a una condizione di emarginata. Tra l'altro, alla Bella non interessa far parte di quella società inautentica, che si presta al gioco incoerente delle parti, ma unicamente assicurare un futuro dignitoso a suo figlio.

La Bella, ormai madre nella casa del Notaro, allatta il bambino mantenendo quell'aria trasognata e abbandonandosi a una sonnolenza beata che trasfigura anche la natura in un'idillica tensione panica:

Pepespezie, non dormo; mi sogno. Tu non lo puoi sapere com'è, che non hai mai allattato. Quando mette le labbruzze alla sua fontana e s'abbevera, che pare abbia sete d'or'è l'anno quando non era nemmeno nato, mi pare che se ne cali tutto il sangue della mia testa, e a poco a poco mi viene sonnolenza... e vedo tante belle cose che non c'è nemmeno esistenza: fiori grandi come un albero, con le foglie larghe larghe, o gialle, o violetta, intorno intorno a vasche che paiono mare, e con le nuvole sopra fine fine come sta cangiante... E un odore, un odore!<sup>15</sup>

La Bella è personaggio che fa parte di quella schiera di «solari, creature autentiche e pure, incapaci di integrazione, ma che sanno vedere un *oltre* che va al di là delle scontate certezze e che esprime soprattutto ansia di purificazione, tensione ideale, interiore vibrazione di coscienza»<sup>16</sup>.

Siamo agli antipodi del Naturalismo per la costante presenza di quelle procedure e modalità di tipo onirico-trascendente, tese ad affermare verità assolute e universali, e per quella cifra grottesco-espressionistica che attraversa tutto il testo.

Il terzo atto è segnato da una nuova condizione della donna: dopo essere stata prostituta, poi madre, ora appare ammalata, così gravemente da non potersi sottrarre al suo destino di morte. Ora che al figlio è assicurato un futuro sereno e agiato («Vossignoria, lo sanno crescere bene assai... Ed io per questo me ne vado contenta»<sup>17</sup>), può lasciare in pace la vita terrena, quella vita che mai l'ha interessata e ascendere a quella «sfera celeste, misteriosa e luminosa», a lungo agognata.

Un ultimo pensiero è rivolto al Nero, suo fedele compagno: non può morire senza averlo salutato per un'ultima volta. D'altronde sono passati sei mesi (il tempo di cui il Nero aveva bisogno per sbrigare le sue faccende con la giustizia) da quando è partito. Così la Bella, donna-madre, sotto un cielo stellato, in un'atmosfera surreale, mentre tutti le consigliano, visto il suo stato, di andare a letto, moribonda ma fiduciosa, aspetta il ritorno del Nero. Fino a che

sente il suono dello scaccia guai e i passi del Nero che arriva. Oh, cristiano che vieni, cammina con passo solerte: io feci già per te quel che potevo... fino all'ultimo t'ho aspettato! (Udendo il suono di uno scacciapensieri che giunge dal vicolo.) Ah! Ecco, ecco, sei giunto! Ora che ti sento!... Addio! Addio... che suono, che suono!

(tra il rantolo della morte) Io lo sapevo che a notte non sarebbe mancato!... Vedi quante stelle sono spuntate!... Un grappolo di stelle... come lui disse...e glie lo butto giù... (Si solleva ritta in piedi per giungere con la mano alle stelle, brilla di pura luce nel volto, poi casca senza respiro.)<sup>18</sup>

«Il personaggio di Rosso di San Secondo [...] dal primo momento che entra in scena sa dove si trova e in quale direzione si deve muovere. Con questo non si vuole affermare una programmazione nella vicenda ma si vuole dire che il personaggio porta una nostalgia platonica di un mondo ideale che va oltre la semplice esistenza terrena».<sup>19</sup>

Così la Bella, personaggio *solare*, desunto dalla realtà, in un processo di dissolvimento fantastico perde sempre più la sua concretezza umana per assumere significati morali e poetici e significazioni favolose, che fanno della maternità una condizione

quasi mitica, ancestrale, primigenia, al di sopra e al di fuori della storia, che tanto ci ricorda il Pirandello della *Nuova colonia*.

La Bella si erge su un'umanità degradata, quale presenza pura e autentica, perché capace di accogliere le forze salvifiche e vitali della creazione; ma la sua morte sancisce una impossibilità storica ed esistenziale di conciliare *autenticità e reale, mito e storia, natura e vita*: la donna, in quanto madre, può ascendere a quella «misteriosa e pur luminosa regione celeste» da cui è provenuta, e lasciare, così, quel mondo terreno che mai le è appartenuto e che mai ha amato.

### Note

<sup>1</sup> R. DI SAN SECONDO, *Una cosa di carne*, in *Teatro*, a cura di L. Ferrante, introduzione di F. Flora, Bulzoni, Roma 1976, vol. I, p. 477.

<sup>2</sup> Per un'analisi delle dinamiche e trasformazioni del teatro nel primo Novecento, anche in relazione a Rosso di San Secondo, si veda F. ANGELINI, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1995.

<sup>3</sup> R. DI SAN SECONDO, *La Bella Addormentata*, in *Teatro*, p. 245.

<sup>4</sup> Ivi, p. 237.

<sup>5</sup> Ivi, p. 247.

<sup>6</sup> Ivi, p. 250.

<sup>7</sup> Ivi, p. 249.

<sup>8</sup> Ivi, p. 253.

<sup>9</sup> Ivi, p. 254.

<sup>10</sup> Per un'analisi dei motivi centrali del teatro di Rosso di San Secondo e della visione dicotomica della società in due grandi categorie si veda l'*Introduzione a Il Teatro di Rosso di San Secondo*, a cura di G. Distaso, Graphis, Bari 1988.

<sup>11</sup> R. DI SAN SECONDO, *La Bella Addormentata*, in *Teatro*, p. 255.

<sup>12</sup> Ivi, p. 263.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 265-266.

<sup>15</sup> Ivi, p. 274.

<sup>16</sup> *Il Teatro di Rosso di San Secondo*, a cura di G. Distaso, p. XXVI.

<sup>17</sup> R. DI SAN SECONDO, *La Bella Addormentata*, in *Teatro*, p. 285.

<sup>18</sup> Ivi, p. 287.

<sup>19</sup> F. GRISI, *Attualità di Rosso di San Secondo*, in «Nuova Antologia», Gennaio-Aprile (1966), vol. 496, pp. 96-101: p. 98.

## Le maschere dell'io nel teatro di Natalia Ginzburg

Vanna Zaccaro

Al teatro la Ginzburg arriva tardi.<sup>1</sup> La sua prima commedia *Ti ho sposato per allegria* (1964) nasce appena dopo l'uscita del suo romanzo più noto *Lessico familiare*, dove racconta in prima persona la storia della propria famiglia, guidata dal ricordo del dialogo, del lessico che tramava il loro quotidiano e che finiva per costituire una sorta di marchio di riconoscimento.

Fino al '64, infatti, si era rifiutata di scrivere per il teatro, scoraggiata dalla scarsa stima che nutriva per la produzione teatrale italiana, come leggiamo in una sua intervista rilasciata a «Sipario» nel maggio del 1965 sull'argomento *Gli scrittori e il teatro*:

In Italia si sono sempre scritte poche commedie e quelle poche, a me sembra, molto brutte. Ora se noi ci proponiamo di accostarci al teatro, ci sentiamo subito investiti da una folata di ricordi sgradevoli di brutte commedie italiane. Potremmo, è vero, richiamarci a Goldoni. Ma Goldoni è scritto in veneto; e anche quando non è scritto in veneto, sempre la ricca e viva linfa dialettale circola come sangue sotto le sue parole perciò il suo esempio è per noi inutilizzabile, per noi che non abbiamo un dialetto, che vorremmo scrivere in prosa italiana. Non amiamo Pirandello. Non amiamo il teatro di D'Annunzio. Amiamo, oggi, il teatro di De Filippo: ma è in dialetto. No, se pensiamo al teatro, se ci configuriamo una commedia situata nella nostra Italia contemporanea, nella nostra realtà, quello che ci vien in testa è un grigio compendio delle più brutte, grigie, dissanguate commedie del teatro italiano.

Per questo, quando prova a scrivere la prima battuta di una commedia «Dov'è il mio cappello?», sente in essa l'eco di tutte le brutte commedie italiane e rinuncia. Ma nella stessa intervista confessa di un suo stato di profondo disagio, di malessere, di «acuto ribrezzo» all'idea di provarsi in tale registro. Anche nella sua *Nota* introduttiva al volume *Teatro*<sup>2</sup>, datata luglio '89, ribadisce:

La prima l'ho scritta subito dopo aver risposto a una domanda che una rivista di teatro rivolgeva agli scrittori: perché non scrivete commedie? Ho risposto che non scrivevo perché non riuscivo a immaginare una commedia scritta da

me senza subito detestarla. Era vero. Pensare a una possibile commedia mia mi ispirava un profondo malessere.

Dobbiamo ritenere essere queste le motivazioni vere, più intime, di questo suo rifiuto. Allora, «l'acuto ribrezzo» e il profondo malessere che la scrittrice (sempre spietatamente presente a se stessa e sempre pronta a mettersi in scena) individua come le molle interiori che giustificano questo suo lungo disamore per il teatro, sono i punti di partenza per seguire il suo percorso interiore e per entrare nel suo laboratorio di scrittura.

Subito dopo quella dichiarazione, quando l'amica attrice Adriana Asti le chiede di comporre per lei una commedia, apparentemente contraddicendosi, comincia a scrivere la sua prima commedia – invertendo la frase «Dov'è il mio cappello?» ne «Il mio cappello, dov'è?» – per «vedere se quel malumore persisteva o spariva», come dice nella *Nota* che premette al suo *Teatro*, preziosissima traccia per questa ricostruzione che lei (e noi con lei) cerca di disegnare a posteriori:

Sul principio avevo in mente le seguenti cose: la faccia di Adriana Asti e il suo sorriso ironico; e il Teatro Carignano di Torino, dove ero stata per la prima volta quando avevo otto anni a vedere una commedia che mi era sembrata magnifica: non ne ricordavo nulla salvo il titolo, *Peg del mio cuore*, e una ragazza sottile con un gran cappello di paglia. Forse per questo ho cominciato una commedia partendo da un cappello. Nelle prime battute compariva un cappello. Però si era trasformato in un cappello da uomo. Via via che scrivevo il Teatro Carignano spariva. Non sentivo nessun malessere. Di Adriana Asti ho fatto una ragazza sottile e gracile: era sottile e gracile ma l'ho fatta più sottile e gracile e più piccola, disordinata e randagia. Vedevo venir fuori una commedia allegra. Come mai fosse allegra, non lo so. Io non ero allegra. Ma forse veniva fuori allegra per quel grande e ilare stupore che uno prova quando fa una cosa che aveva comandato a se stesso di non fare mai... Però via via che la scrivevo la noia spariva... Mi sembrava di essere ripiombata nell'infanzia... Ho scoperto che a quella commedia che avevo scritto per noia e in fretta e sdruciolando e affidandomi al caso, in realtà ero in qualche modo molto legata e speravo molto che qualcuno la recitasse... Io ora rileggevo la mia commedia, ne salvavo qualche piccolo tratto. Là dove erano venuti a insinuarsi fatti e persone della mia vita... A me intanto

succedeva qualcosa. Trovavo ora a volte difficile scrivere dei romanzi, dei racconti. Preferivo provare a scrivere commedie. Nelle commedie, potevo usare la prima persona in forma non autobiografica. Questo mi dava un senso di grande libertà. A dire 'io' poteva essere un uomo, o una donna completamente diversa da me. Le commedie erano diventate per me un mezzo d'espressione.<sup>3</sup>

E ancora, nella prefazione a *Ti ho sposato per allegria*, del '69, leggiamo:

Scrivendo [...] qualcosa che non era un romanzo ma una commedia, avevo di fronte a me il mio prossimo non già come un'oscura nuvola ma come un gruppo di gente vera e corporea, a me estranea e in qualche modo ostile, e il mio rapporto con questo gruppo di gente vera, cioè col pubblico, era un rapporto non profondo né segreto, ma palese, superficiale e mondano, e un simile rapporto mi metteva a disagio e mi ispirava timidezza e ribrezzo. Così capii perché prima di allora non avevo mai scritto commedie.

È il pubblico dei teatri, un pubblico "visibile e corporeo", con cui immediatamente si confronta, a fare la differenza. La Ginzburg sperimenta "lo spavento" che provano a teatro gli scrittori di commedie che il pubblico si annoia, non approva; si sente pesare addosso "il rancore e l'infelicità di un mucchio di gente" se una commedia non ha successo; si mette inesorabilmente in scena, sotto la luce violenta dei riflettori, consapevole di offrirsi a uno svelamento impietoso. «Le commedie generano in chi le ha scritte forti ramificazioni di amore e di odio, e procedono in mezzo al rumore». I libri, invece, possono «sgattaiolare via quieti e chiotti» e il pubblico dei lettori può essere lontano e distante, anche ostile, ma è evanescente, non ti mette direttamente in gioco, non ti invade. Il discrimine è segnato, le ragioni del "malessere" riconosciute.

Pensavo ora alle commedie come pensavo ai romanzi, ai racconti. Il punto di partenza era uguale. Diverso era il dopo.

*Il punto di partenza era uguale.* Già, perché tra narrativa e teatro si stabilisce una stretta correlazione derivando entrambi dal bisogno imperioso che la Ginzburg avverte di comunicare, di rompere il muro

del silenzio (malattia morale della contemporaneità) attraverso la parola, che diventa così l'antidoto contro l'alienazione, di testimoniare proprio attraverso il mestiere di scrittore («la mistica del mestiere padrone», com'è definito dalla Marchionne Picchione<sup>4</sup>), che sceglie per sé come unico lavoro possibile – «so che scrivere è il mio mestiere»<sup>5</sup>, la propria adesione convinta alla vita, alla vita che, comunque, perché dura, ardua e difficile, va letta e interpretata: «esiste un solo modo di essere sinceri, ed è quello di riconoscere la nostra sventurata e maledetta condizione umana e scriverla e dipingerla ovunque» («Corriere della Sera», 29 aprile 1977).

Legge e interpreta la vita con uno «stoicismo di marchio femminile» – come lo definisce Garboli<sup>6</sup> – con lucida pietà, o meglio con una mancanza di pietismo che è «solo la capacità di non arrendersi al dolore e di non idealizzarlo». Il suo punto di vista è femminile, ovvero – è ancora Garboli – «oscuro, viscerale, primitivo, diverso, uterino, sconosciuto all'uomo».

Questo essere donna, e leggere da donna, le fa considerare il “genere” come posizione a partire dalla quale agire nel mondo, le fa eleggere la sua “differenza” come strumento di conoscenza e di intelligenza, «anche se non sa mai che strada prendere, ma dove vuole arrivare, ce l'ha scritto chiarissimo, in qualche angolo della sua oscurità. La cecità di questo pensiero non surroga il sesso, lo è»<sup>7</sup>. E ciò definisce la sua “differenza” rispetto agli apparenti splendori della lucida razionalità del maschio.<sup>8</sup>

Come Derrida, la Irigaray, la Kristeva, la Reinshagen ci confermano, la donna comincia dal semiotico, dalle emozioni, dalla confusione, dalla paura e dallo shock che ha provato, o che ha visto altri provare, per giungere alla costruzione di strutture logiche.

La Ginzburg esercita questa “critica della ragione femminile” sia, ovviamente, nel suo saggismo “militante”, sia nella scrittura dei romanzi e delle commedie. Questa strategia di approccio alla vita e di conoscenza non comporta, comunque, l'eliminazione del “maschile”, anzi, uomo e donna sono letti con lo stesso occhio asciutto e ironico – l'ironia come forma di distanziamento (si ricordi il sorriso ironico di Adriana Asti) – , con pietà indulgente per il loro comune destino di

sofferenza e di solitudine, perché entrambi soffrono di “disappartenenza”.

Certo, preferisce indossare panni da donna, perché ovviamente sono quelli che meglio conosce. Così mette in scena se stessa, o direttamente, autobiograficamente, o riproducendosi in una sorta di “autobiografia laterale” in due tipi di alter-ego, due archetipi del femminile corrispondenti, ritiene Garboli, ai suoi due impulsi fondamentali, di sfida e di scommessa verso il mondo e di paura e di regressione verso la tana: la donna forte, volitiva, la “madre”, e le sbandate, le scombinare, le randagie. Dopo aver usato ed esaurito il pronomi personale di prima persona, ma anche di terza persona, che comporta la presunzione di onniscienza da parte dello scrittore contemporaneo, la Ginzburg riparte con il teatro, che lo consente, da diversi “io” orchestrandoli in modi diversi, moltiplicando l’“io”. Raccontandosi in prima o in terza persona, o attraverso una polifonia di voci, la Ginzburg non ha smesso mai di rappresentarsi. Garboli dice, non scegliendo mai tra il senso della regressione e quello della sfida. Ci sembra, invece, che il percorso arduo e tortuoso che la Ginzburg compie nella rappresentazione del sé vada dal riconoscimento del suo io, alla consapevolezza della instabilità del sé, della complessità dell’io, del decentramento del soggetto: un viaggio tutto dentro la contemporaneità. Questo le consente di uscire dall’autobiografismo eccessivo e le dà «un grande senso di libertà».

Il teatro la costringe a mettersi sotto la luce violenta dell’immediatezza della scena, la costringe a parlare pubblicamente, sul palcoscenico, a esibirsi. Ma questo, in una specie di operazione catartica, la libera finalmente dal «ribrezzo», dal «malessere» che il guardarsi dentro le provocava e le consente di comunicare, pienamente, anche se deve comunicare l’incomunicabilità. Questo è il “dopo diverso”.

Teatro al femminile, quindi, pieno di segni femminili, nel senso indicato dalla Case, dalla Walsh, dalla Curb, dalla Feral.<sup>9</sup> E se il femminile si gioca per la Ginzburg soprattutto negli interni, e in particolare negli interni domestici, nella famiglia, questi interni continua a rappresentare.<sup>10</sup>

Ma non può ormai che rappresentare la famiglia disarticolata, slabbrata della contemporaneità; se finora aveva celebrato, dice Garboli, l'appartenenza, aveva tessuto l'elogio della coesione familiare, come strumento di difesa e di sopravvivenza che nella comunicazione quotidiana si realizza, aveva privilegiato l'"amorosa" memoria per prelevare scaglie del passato che consentano la durata del passato nel presente, ora non può che descrivere la disappartenenza, il randagismo, l'incomunicabilità, la casualità, l'assenza che connotano la condizione dell'uomo oggi.

Il teatro come palinodia del romanzo. Un teatro che, pur continuando a usare la semiotica tradizionale della messa in scena, rompe con la strategia narrativa realista, pur non giungendo agli esiti del teatro intimista. Infatti, per mettere in scena il tragico quotidiano, l'ovvietà del dramma, la Ginzburg si muove sì nell'ambito di un teatro cronaca, ma non vuole processare il presente, piuttosto esprimere un malessere esistenziale.

Lo spazio chiuso, ereditato dalla tradizione ottocentesca, il salotto borghese, il cubo della scena italiana, che le avanguardie avevano trasformato perforando la "quarta parete" e quindi smarginando lo spazio dalla parte del pubblico, torna a contenere la vicenda della vita; il palcoscenico torna un luogo chiuso, disegna una struttura in cui si consumano drammi senza speranza, in cui ogni situazione è una trappola per sorci: muri da ogni parte», per dirla con Sartre, e in cui la scena diventa a porte chiuse o con porte sbagliate come dice la stessa Ginzburg. La drammaturgia "dei giovani arrabbiati" inglesi (da Osborne a Wesker, ad Arden e in particolare a Pinter, autori del cosiddetto Teatro dell'Assurdo) allestisce questo dispositivo drammaturgico di un universo chiuso, uno spazio chiuso che marca in maniera decisiva l'opposizione dentro/fuori, buco nero che consuma e annulla al proprio interno l'energia degli attanti, universo concentrato, denso, compatto, totalizzante, da cui non si entra e non si esce (esemplare lo spazio beckettiano). Lo spazio chiuso del palcoscenico ottocentesco funziona perfettamente per rappresentare la prigione della vita, risulta omologo alla situazione claustrofobica, è metafora di chiusura, di minaccia. La teatralità del dopoguerra compie così una

operazione di “ibridazione”, cioè forza contenuti contemporanei dentro strutture formali non contemporanee: la macchina teatrale tradizionale al servizio dei nuovi contenuti.<sup>11</sup>

La Ginzburg fa riferimento a questa drammaturgia, certo con meno tensione metaforica ma più volontà caparbia e disperata di comunicare, di testimoniare, di seguire questa umanità derelitta con amoroso distacco, con ironia, con umorismo tenero e disincantato,<sup>12</sup> che spesso sconfinava nel comico, che trova forma in un linguaggio costruito sull’ambiguità semantica, sul gioco di parole, sulla frizione tra le battute, sulla ripetizione di frasi-tipo, sulla ripresa o il ribaltamento della parola altrui.<sup>13</sup>

Un’umanità sbandata e randagia sempre più di tipo zoomorfo (le donne, per esempio, sono topi, lucertole, «i topi, le lucertole, non hanno futuro, hanno quei piccoli occhi fissi, tristi. Scappano sempre di qua e di là. Si rimpriattano sotto i sassi. Non chiedono niente e non hanno da dare niente a nessuno»; passerotti caduti dal nido, barboncini, cagnette), una galleria di prototipi dichiarati di falliti, gli uomini più delle donne e gli intellettuali in ispecie. Vittime del caos e del caso, che ne determina i destini («Perché questo le sembra strano? Tutti i rapporti umani sono affidati al caso. Andiamo dove ci porta il vento»; «Quando una persona è felice, non la smette mai di meravigliarsi della grande intelligenza del caso, che l’ha portata alla felicità e invece quando uno è infelice, non si stupisce mica niente a guardare come il caso è stupido. Stupido e cieco»; «Com’è strano il destino! Pensare che io sono capitata qui per caso, per un’inserzione! Potevo non guardare il giornale quel giorno, e non venire qui per niente! E non avrei conosciuto né te né lui!»).

Costretti in una claustrofobica, ineliminabile condizione di incomunicabilità e solitudine (Sofia: «Dove vado, Enrico, dove posso andare?». Enrico: «Non lo so». Sofia: «Parlare con te è proprio come parlare col muro»; Sofia: «La vita è cagna con noi e noi siamo dei cani con la vita. Mi sai dire perché, Luisa? Rispondimi, accidenti, rispondimi. Parlare con te è come parlare col muro»).

Parlare col muro. Si è ridotto a questo il bisogno di comunicare. Quanto è distante *Lessico familiare!* (si pensi alle abitudini

linguistiche della sua famiglia riprodotte nel romanzo nella loro informalità e automatismi come l'indistinzione dei registri sociali, le dislocazioni sintattiche, le ripetizioni, i regionalismi, gli anacoluti). Il dialogo, significativamente titolo di una commedia del '70, quando c'è, quando non è soliloquio, monologo di cui abbondano le commedie della Ginzburg, specie le prime («nelle mie prime commedie, c'erano delle donne che chiacchieravano instancabilmente. In seguito mi è venuta voglia di fare delle donne silenziose. Chiacchieravano allora gli uomini. Le donne parlavano poco. Però non è facile, in una commedia portare avanti un personaggio che parla poco», come leggiamo nella *Nota al Teatro*) è stentato, slabbrato, impigliato in digressioni secondarie che procrastinano il momento della confessione, della trasmissione del messaggio. Quasi prive di indicazioni registiche, queste commedie mettono in scena, diciamo con la Grignani,<sup>14</sup> un "brulichio di dialoghi".

Nella comunicazione della quotidianità o si parla per litigare, e si litiga per delle inezie, perché si è incapaci di affrontare lo scoglio delle difficoltà del vivere (si litiga «su tante cose. Sui soldi... Sulla casa che è sozza... Su sua sorella... Sulle mie stoffe... Sull'aspirina che è scaduta... Sul cane che è scappato... Sulla mia faccia che è triste quando lui è allegro e magari allegra quando lui è triste...»). «Però mi pare che litighiate per delle inezie». «Sì, per delle inezie, ma sono quelle inezie che nascono dalla fatica delle convivenze difficili»), o si parla a pioggia (le chiacchiere)<sup>15</sup>, troppo disordinatamente, per coprire il proprio silenzio interiore, per stordirsi. Si finisce anche per dire tutto di sé e il privato diventa spietatamente pubblico, ma solo perché non c'è rispetto per la propria zona d'ombra, non la si percepisce come tale, non la si difende. Parlare non nasce dal desiderio o bisogno di portare alla luce per mettere ordine al proprio caos interiore. Al caos interiore non c'è rimedio.<sup>16</sup>

Non è un caso che è l'"intruso", personaggio forte del teatro della Ginzburg, coerentemente al processo di smantellamento della centralità del protagonista a raccogliere le confidenze, a catalizzare gli sfoghi dei protagonisti, pur assolvendo solo a una funzione di ascoltatore sostanzialmente non coinvolto: sull'estraneo, appunto, si

può scaricare il proprio disordine interiore, il proprio malessere, inconsapevolmente sicuri dell'inutilità di tale operazione.

Ed è totalmente irrilevante la presenza dell'altro in questo atto comunicativo fortemente distorto, che può essere addirittura soppresso dalla scena, collocato in un altrove che ne segnala meglio la distanza. Pensiamo alle numerosissime conversazioni telefoniche presenti nelle sue commedie (*La Segretaria*, *La porta sbagliata*), per non parlare de *La Parrucca*, l'ultima commedia della Ginzburg, in cui l'unico evento rappresentato è la conversazione telefonica che la protagonista, l'unica di questo atto unico – una delle tante svampite, disordinate, arruffate, infelici donne della Ginzburg – ha con la madre – ancora il confronto tra questi due archetipi femminili – per chiederle soldi (i soldi e il cibo sono sempre presenti nelle sue *pièces!*) e per confessarle una sua relazione extraconiugale con un altro sbandato e frustrato, padre di sei figli, mentre presume che il marito, allontanatosi a sua insaputa, la stia ascoltando nel bagno.

Insieme all'intruso, è l'“assente” a svolgere nella dinamica delle rappresentazioni un ruolo importante, “essenziale”, come dice la stessa autrice. «In questa commedia» si riferisce a *L'intervista*, «ci sono tre personaggi sulla scena e tre di cui si parla soltanto. Gli uni e gli altri sono essenziali. Nelle mie commedie, in tutte, ci sono come qui dei personaggi di cui si parla molto e che non compaiono mai. Tacciono, essendo assenti. Così finalmente c'è qualcuno che tace» (dalla *Nota*).

Pensiamo a Cencio, anticonformista, epicureo, incoscientemente sicuro di sé, ex marito di Angelica de *La porta sbagliata* (Stefano: «L'universo per lui non ha segreti, perché gli appartiene, nuota attorno come un immenso pesce iridato e fosforescente, si insinua negli abissi marini, respirando ingoia pesci piccoli... Sì, lui si sente il padrone della terra però nello stesso tempo si muove con la dolcezza e la semplicità di un pastore... È come quei re antichi, che erano re e portavano i greggi a pascolo. È tutto vestito di velluto come i pastori, come i briganti e come i re». Giorgio: «Non ha il mondo ai suoi piedi? Non è il padrone dell'universo? Non è il re dei re?»), e a Edoardo, l'editore de *La segretaria*: proiezioni entrambi dei bisogni di

affermazione o autodistruzione dei protagonisti, cui si affida la soluzione dei propri grovigli.

È troppo facile pensare ad *Aspettando Godot* di Beckett, ai vagabondi Vladimiro ed Estragone che aspettano un misterioso Godot che dovrebbe in qualche modo salvarli e che invece non arriva.

Anche qui Cencio non risolve, anzi complica la situazione, tanto che Edoardo si suicida. Nel mondo di oggi, Godot non arriva.

Se Beckett drammatizza la perdita di senso e di fine del mondo contemporaneo mettendo in scena la filosofia dell'assenza, e arriva a de-personalizzare i personaggi, solo attanti nel meccanismo drammaturgico che appunto la perdita di senso del mondo contemporaneo vuole rappresentare, la Ginzburg non rinuncia nonostante tutto al suo bisogno di trovare un senso alle cose, di riannodare i fili della vita.

Così chiude la nota introduttiva al suo teatro:

In tutto quello che abbiamo scritto, siano romanzi o commedie o altro, è nascosto e custodito il tempo che abbiamo passato mentre stavamo scrivendo. Nelle commedie quel tempo è custodito più diffusamente e più intensamente. Le commedie hanno un prima e un dopo. Hanno lunghi strascichi e intorno vi ruota una folla di luoghi e di gente. Di alcune commedie magari non ce ne importa più molto, ma quello che vi è nascosto e custodito e vi ruota intorno ci è caro per sempre. Case o stanze in cui abbiamo abitato quando le abbiamo scritte o pensate. A volte sono case o stanze in cui non ci è consentito o non vogliamo rientrare. Paesi dove non torneremo. Teatri. Grossi fili neri sparsi per terra. Amici che abbiamo smesso di frequentare. Voci che abbiamo devotamente ascoltato e il cui suono si è perso. Visi amati. Il ricordo dei morti.

#### Note

<sup>1</sup> Le commedie della Ginzburg sono: *Ti ho sposato per allegria* ('64), *L'inserzione* ('65), *Fragola e Panna* ('66), *La segretaria* ('67), *Paese di mare* ('68), *La porta sbagliata* ('69), *Dialogo* ('70), *La parrucca* ('71), *La poltrona* ('85), *L'intervista* ('88).

<sup>2</sup> N. GINZBURG, *Nota a Teatro (L'intervista, La poltrona, Dialogo, Paesi di mare, La porta sbagliata, La parrucca)*, Einaudi, Torino 1990, p. V.

<sup>3</sup> Ivi, pp. V-VII.

<sup>4</sup> L. MARCHIONNE PICCHIONE, *Natalia Ginzburg*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 13.

<sup>5</sup> Cfr. V. ZACCARO, "Scrivere è come abitare la terra": il mestiere di scrivere per Natalia Ginzburg, in «La nuova ricerca», 4-5, 1995-1996, pp. 51 e segg.

<sup>6</sup> C. GARBOLI, *Prefazione a N. GINZBURG, Opere*, Mondadori, Milano 1995, pp. XV.

<sup>7</sup> Ivi, p. XLVI.

<sup>8</sup> Si veda come riesce sapientemente a mettere in scena questa "differenza" anche attraverso l'alternanza dei pronomi personali: «Pietro: Io non sono niente leggero. Io sono uno che sa sempre quello che fa. Giuliana: io invece non so mai quello che faccio. Prendo una cantonata dietro l'altra. Pietro: Tu. Io no. Io non mi domando niente. Tu sei una persona con la testa confusa. Io no. Io vedo chiaro. Vedo chiaro e lontano. Giuliana: Ma guarda che alta opinione che hai di te! Una sicurezza da sbalordire: "Vedo chiaro e lontano", io ti dico che siamo nelle nebbie! Siamo nelle nebbie fino ai capelli! Non vediamo ad un palmo dal nostro naso!» (da *Ti ho sposato per allegria*).

<sup>9</sup> Si legga soprattutto S. CASE, *Feminism and Theatre*, Methuen, New York 1988; in particolare, la Feral in *Scritture e spiazzamento* (1984) ritiene che la voce femminile dovrebbe essere basata su elementi quali la simultaneità e la contiguità, la sovrapposizione e i significati multipli, e fa riferimento a drammi come *Portrait de Dora* (1976) della Cixous, testo fondamentale della drammaturgia femminista moderna. Tali elementi, secondo lei, potrebbero emergere da caratteristiche come l'assenza di uno sviluppo narrativo lineare, la mobilità e l'incompletezza del testo, la diversità e la simultaneità di voci, un linguaggio scentrato, sintatticamente frammentato (leggo in M. CARLSON, *Teorie del Teatro*, il Mulino, Bologna 1977, p. 568). Tutti elementi già presenti, con largo anticipo, nelle commedie della Ginzburg.

<sup>10</sup> Cfr. V. ZACCARO, *Gli interni nel teatro della Ginzburg*, in *Interni familiari nella letteratura italiana*, a cura di M. Pagliara, Progedit, Bari 2007.

<sup>11</sup> Cfr. L. ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Laterza, Bari 1993, pp. 165 e segg.

<sup>12</sup> Cfr. C. SAMMÀ, *Natalia Ginzburg e la comicità al femminile nel teatro italiano del Novecento*, Carte italiane, vol. 5 (2009).

<sup>13</sup> Cfr. M.A. GRIGNANI, *Novecento plurale. Scrittori e lingua*, Napoli, Liguori, 2007 (i capp. VII e X). P. PUPPA, *Natalia Ginzburg: una scrittura*

per la scena, in *Narratori italiani del Novecento*, a cura di E. Laretta, Palermo, Palumbo, 1996.

<sup>14</sup> Cfr. M.A. GRIGNANI, *Novecento plurale. Scrittori e lingua, ...*: «attento ai mutamenti della società, un parlato-scritto la cui modulazione ritmica e stilistica usa mezzi volutamente semplici, finalizzati all'esecuzione orale. Il periodare spesso procede per frasi brevi, progettazione debole per apporti successivi, con una punteggiatura adatta alle pause della recitazione, imitando le approssimazioni e incertezze del parlato. In conclusione, le scelte stilistiche dell'autrice non si basano su un italiano codificato dalle grammatiche, ma sull'ascolto della realtà linguistica pragmaticamente intesa».

<sup>15</sup> «Ma in quel suo intreccio di chiacchiere la scrittrice riesce a rendere tangibili dolore allegria e misericordia per la vita che s'annoda e si disfa», cfr. E. TAVIANI, *Uomini di scena uomini di libro*, il Mulino, Bologna 1995, p. 205.

<sup>16</sup> Anche quando la Ginzburg sembra utilizzare la psicanalisi per rintracciare nel passato dei suoi personaggi i segni del disastro del presente (vedi *Paese di mare*, *La porta sbagliata* ecc.) ed è tentata da una specie di ipercaratterizzazione psicologica, finisce per riconoscere il sostanziale fallimento di questa ricerca e per denunciare l'inflazionata fiducia nella psicanalisi, altro mito vuoto della contemporaneità.

## Autori degli interventi

**TINA ACHILLI** insegna Letteratura teatrale italiana presso Scienze della Comunicazione dell'Università di Bari. I suoi interessi di ricerca hanno riguardato la forma artistica come strategia conoscitiva sulla scia dell'analisi psicologica della forma inaugurata dalla Teoria della Gestalt. Si è occupata della narrativa in epoca fascista (*Le maschere dell'eros* in *I best seller del Ventennio. Il regime e il libro di massa*, Editori Riuniti, 1991); dei nuovi media elettronici in rapporto alle forme della ricezione e dello sperimentalismo nell'ultimo Novecento, del prisma femminile nelle rifrazioni della scrittura narrativa e drammaturgica (*Il mito della fascinazione* in *Tracce di infanzia nella letteratura italiana fra Ottocento e Novecento*, Liguori, 2000). Con l'editrice Progedit ha pubblicato *Teatro e futurismo*, 2005; *Mariti e regine. Il gioco violento delle coppie nel teatro di Luigi Pirandello e Dacia Maraini*, 2007; *Rivoluzione e diritto. Libertà e persona nel teatro di Ugo Betti*, 2011.

**GIOVANNI ATTOLINI** insegna Storia del Teatro e dello Spettacolo presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari ed è affidatario della cattedra di Storia del Cinema presso la Facoltà di Lettere e Filosofia. Oltre che di cinema, si interessa particolarmente di teatro del Cinquecento e del Novecento. Attualmente si occupa dell'evoluzione del linguaggio teatrale e dell'esperienza registica in Italia. Tra le sue opere: *Teatro e Spettacolo nel Rinascimento* (1988-2006); *Gordon Craig* (1996); *Trent'anni di cinema. Da Griffith a Visconti. 1915-1943* (1997); *Il cinema italiano degli anni Sessanta. Tra commedia e impegno* (1998); *L'antinaturalismo a teatro* (1999); *Storie e uomini di teatro* (2003). Nel 2008 ha pubblicato il volume *Teatro Arte Totale. La teoria dopo la pratica*.

**GIUSEPPE BONIFACINO** insegna Letteratura italiana moderna e contemporanea presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università

di Bari. Studioso delle forme letterarie e della loro connessione dinamica con la storia delle idee, i suoi interessi di ricerca investono prevalentemente la letteratura italiana del Novecento, da Gadda a Pirandello a Bontempelli, da Palazzeschi a Calvino, da Volponi a Montale, al Gramsci teorico del “nazionale-popolare”. Tra le sue pubblicazioni più impegnative, i volumi *Il groviglio delle parvenze. Studio su Carlo Emilio Gadda* (2002) e *Allegorie malinconiche. Studi su Pirandello e Gadda* (2006). Di imminente uscita è una raccolta di saggi su alcuni autori della modernità letteraria, tra i quali è dedicato particolare rilievo a Massimo Bontempelli.

**GABRIELLA CAPOZZA** ha conseguito il dottorato di ricerca in Italianistica e ha pubblicato contributi sulla critica stilistica di Leo Spitzer, sull’umorismo di Luigi Pirandello, sul mondo del contado in Federico Tozzi, sull’immaginario cittadino in Camillo Sbarbaro. Ha insegnato per diversi anni nella scuola superiore. Attualmente sta svolgendo un dottorato di ricerca in Scienze letterarie, linguistiche e artistiche presso l’Università di Bari.

**RAFFAELE CAVALLUZZI** insegna Letteratura e Cinema e Letteratura teatrale italiana presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell’Università di Bari. È studioso di letteratura del Rinascimento e dell’Otto e Novecento, ed è autore di pubblicazioni sul rapporto cinema/letteratura. I suoi saggi più recenti sono: *Tra etica e storia. La storia della colonna infame di A. Manzoni* (Graphis, 2004); *Voci e forme di moderni* (Laterza, 2006); *Il sogno umanistico e la morte* (Serra, 2007); *Le immagini al potere. Cinema e Sessantotto* (Progedit, 2008); *Le forme del governo. Savonarola Machiavelli Guicciardini* (Pensa, 2009); *Lo scarpone e il turbante indiano. Su Volponi e altre occasioni di letteratura e di cinema* (Graphis, 2009).

**CATERINA COLOSIMO** ha conseguito la laurea in Lettere Moderne presso l’Università di Bari. Con la tesi dal titolo *Annie Vivanti* ha vinto il Premio del Centro Studi “Marangelli” di Conversano. Grazie al master in “Management e Marketing dei Beni e delle Attività

culturali” presso la medesima Università, ha iniziato a collaborare con importanti enti pubblici del territorio. Scrive articoli di storia locale.

**CRISTINA CONSIGLIO** è ricercatrice di Letteratura inglese presso l’Università di Bari. I suoi interessi di ricerca sono rivolti prevalentemente al teatro rinascimentale inglese e alla fortuna critica del canone shakespeariano nella tradizione letteraria inglese, con particolare interesse per le rappresentazioni teatrali e il mestiere di attore sulle scene londinesi del primo Ottocento. Dal 2003 svolge lezioni per l’insegnamento di Lingua e traduzione inglese su temi e aspetti della pratica traduttiva nella lettura di testi rappresentativi della tradizione letteraria inglese e dal 2007 svolge seminari per l’insegnamento della Letteratura inglese presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Bari. Ha pubblicato saggi in rivista e in volume sulla ricezione shakespeariana nel primo Ottocento inglese (*Lecture shakespeareane*, Adriatica) e sulla narrativa americana moderna.

**MONIA DE BERNARDIS** è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di “Lettere Lingue Arti. Italianistica e Culture comparate” dell’Università di Bari. Si è occupata prevalentemente di teatro tragico e melodrammatico italiano fra Cinque e Settecento e, in particolare, di Alessandro Striggio, Pomponio Torelli, Gianvincenzo Gravina e Vittorio Alfieri. In tale ambito ha pubblicato saggi e interventi, e recentemente il volume *La drammaturgia alfieriana fra mito e politica* (Pensa Multimedia 2011). Ha collaborato a numerosi progetti di ricerca come “Fruizione dei classici italiani: biblioteca, scrittura, rappresentazione” e Parole, usi e maschere della corte in età moderna”. Sta attualmente lavorando all’edizione della tragedia sacra *Agata* del salentino Luca Riccio.

**ROSALBA DIMUNDO** insegna Letteratura latina presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Bari. Socio corrispondente dell’Accademia Propeziana del Subasio e Membro Ordinario del Centro di Studi Ciceroniani, ha collaborato con una serie di voci all’*Enciclopedia Virgiliana* e all’*Enciclopedia Oraziana*. Rivolge la

sua attenzione alla poesia neoterica ed elegiaca (*Properzio 4,7. Dalla variante di un modello letterario alla costante di una unità tematica*, Edipuglia, 1990; *Properzio. Il libro di Cinzia*, introduzione di P. Fedeli, traduzione di A. Tonelli; *L'elegia allo specchio. Studi sul I libro degli Amores di Ovidio*, Edipuglia, 2000; *Ovidio. Lezioni d'amore. Saggio di commento al I libro dell' 'Ars amatoria'*, Edipuglia, 2003), all'ultima oratoria ciceroniana (*Processo a un re. Pro rege Deiotaro*, Marsilio, 1997), alla produzione lirica oraziana e al romanzo petroniano (*Petronio Arbitro. I racconti del Satyricon*, Salerno Editrice, 2000).

**GIUSEPPE FARESE** insegna Letteratura tedesca presso l'Università di Bari. È autore di numerose pubblicazioni sulla letteratura tedesca e austriaca tra Ottocento e Novecento, in particolare sul *Vormärz* e su scrittori come Eduard von Keyserling, Peter Altenberg, Richard Beer-Hofmann, Franz Kafka, Johannes Urzidil, Rose Ausländer. Il suo principale interesse di ricerca è rivolto all'opera di Arthur Schnitzler di cui ha pubblicato nel 1988 per i "Meridiani" di Mondadori un'ampia scelta di prosa, teatro e aforismi.

**PAOLO FEDELI** ha insegnato fino al 2010 Letteratura latina presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari. Ha rivolto gran parte della sua attività agli autori latini del I sec. a.C. e del I sec. d.C.: di Cicerone ha curato le edizioni critiche del *De officiis*, del *De amicitia*, delle *Philippicae* (per la Teubner di Lipsia) e i commenti della *Pro Milone* e della *Pro Murena*, insieme a quello del *Commentariolum petitionis* del fratello Quinto. Editore (per la Teubner) e commentatore di Properzio, ha scritto saggi e commenti su Catullo, Virgilio, Orazio, Tibullo, Ovidio. È autore di numerosi studi sul romanzo petroniano e sull'oratoria imperiale (*Panegirico di Plinio; Panegirici latini*). Nel volume *La natura violata* (Sellerio, 1990) si è occupato anche di ecologia nel mondo romano

**JOLE SILVIA IMBORNONE**, dottoressa di ricerca in Italianistica e critico musicale, è autrice di diversi studi su Pasolini, Moravia e

Gramsci, tra cui *La diversità a teatro. I drammi giovanili di Pasolini* (Stilo, 2011); *Nel 46!: Pasolini e il dramma della diversità*, «Studi pasoliniani», 1, anno I, 2007; *Tra rivolta e rivoluzione: la vita interiore di Alberto Moravia* ne *Gli scrittori d'Italia*, Atti online del XI Congresso nazionale annuale dell'Associazione degli Italianisti italiani; e oltre 30 lemmi del *Dizionario gramsciano 1926-1937*, a cura di G. Liguori e P. Voza (Carocci, 2009).

**FRANCESCA R. RECCHIA LUCIANI** dopo il post-dottorato di ricerca in Filosofia all'Università di Bari ha studiato presso la University of Illinois a Urbana-Champaign negli Stati Uniti. Ora insegna Filosofie ed epistemologie del Novecento e Filosofia nelle arti e nei media presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari. Dal 2005 è direttore editoriale di «Post-Filosofie. Rivista di pratiche filosofiche e di scienze umane» (Cacucci) e dal 2007 co-dirige «Ri-Specchi - Collana di teatro e saperi teorico-pratici» (Pensa Multimedia). Ha scritto saggi e monografie su Max Weber, Ludwig Wittgenstein, Peter Winch, Hannah Arendt e Simone Weil. Attualmente al centro dei suoi interessi è il corpo come “pluriversale” ed entità multidimensionale.

**ROSANNA MARZANO** ha conseguito il dottorato di ricerca in Italianistica con uno studio dal titolo *Il mito di Ifigenia nel teatro italiano del Settecento*. Privilegia nelle sue ricerche la cultura letteraria cinque-settecentesca, conducendo una serie di indagini sulla drammaturgia nel Mezzogiorno d'Italia, dalla tragedia alla tragicommedia, all'opera in musica. Tra le sue pubblicazioni: *Gian Rinaldo Carli: scrittura teatrale e riflessione teorica*, in «Quaderni del Dottorato di ricerca in Italianistica 5. Forme della scrittura e riflessione teorica nella tradizione italiana» (Graphis, 2009), pp. 115-133; *L'Orfeo nel 'famoso teatro di Palermo'*, in *Angelo Poliziano e dintorni. Percorsi di ricerca*, a cura di C. Corfiati e M. de Nichilo (Cacucci, 2011), pp. 161-198; *Le 'due Ifigenie' di Mattia Verazi e Niccolò Jommelli*, in *Note sul mito, il mito in note*, Atti del Convegno

di studi, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Foggia 13 dicembre 2010, in corso di stampa.

**GIUSEPPE MASTROMARCO** insegna Letteratura greca presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari. Si è occupato di tragedia e commedia greca, di civiltà teatrale ateniese, di mimo letterario greco, di poesia epigrammatica greca, di epica omerica, di esegesi antica di Demostene. Oltre a numerosi contributi su riviste italiane e straniere, ha pubblicato: *Storia di una commedia di Atene* (La Nuova Italia, 1974); *Aristofane. Le commedie*, vol. I, *Testo, traduzione e commento di Acarnesi, Cavalieri, Nuvole, Vespe, Pace* (Utet, 1983); *The Public of Herondas* (Gieben, 1984); *Introduzione a Aristofane* (Laterza, 1994); *Aristofane. Le commedie*, vol. II, *Testo, traduzione e commento di Uccelli, Lisistrata, Tesmoforiazuse, Rane* (in collaborazione con P. Totaro) (Utet, 2006); *Storia del teatro greco* (in collaborazione con P. Totaro) (Mondadori Education, 2008).

**PIERFRANCO MOLITERNI** per lunghi anni ha integrato l'attività didattica con la pratica musicale in complessi da camera e lirico-sinfonici. Nel decennio 1980-1990 è stato consulente del Teatro Petruzzelli, ideando spettacoli lirici di risonanza internazionale. Nell'Ateneo barese insegna Storia della Musica moderna e contemporanea, Storia del Melodramma, Metodologie e Forme della Comunicazione musicale. Tra gli esiti della sua ricerca si segnalano studi di sociologia della musica e di musicologia: *Puglia. L'organizzazione musicale* (Cidim, 1986); *La cittadella della musica* (Laterza, 1994); *Musica a teatro dal '700 al '900* (Scheda, 2000); *Paisielliana. Un 'napoletano' in Europa: Paisiello, Mozart e il Settecento* (Graphis, 2006) [Premio "Paisiello 2008" per la ricerca musicologica]; *L'altro melodramma. Studi sugli operisti meridionali dell'Ottocento* (Graphis, 2007); *Ombre sonore. Musica, Cinema e Musicisti di Puglia* (Edizioni dal Sud, 2009) e *Lessico musicale del Novecento* (Progedit, 2011).

**ROSSELLA PALMIERI** insegna presso l'Università degli studi di Foggia. Si occupa di Letteratura teatrale e in particolare di studi sul Seicento e Novecento. È autrice della monografia *Un'incursione tragica nel comico. Topica dell'addio e del suicidio d'amore* (Palomar, 2004); due edizioni critiche di Giovan Battista Andreini, *La Maddalena lasciva e penitente* (Palomar, 2006) e *La Ferinda* (Lisi, 2008); *Il Martirio di San Sebastiano di Gabriele D'Annunzio* (Palomar, 2010). Di recente pubblicazione è il testo *L'utopia dell'isola felice. Dossi, Strindberg, Pirandello* (Edicampus, 2011) con la presentazione di Giorgio Bàrberi Squarotti.

**MARIA GRAZIA PORCELLI** insegna Drammaturgia francese e Storia del Teatro presso l'Università di Bari. Ha pubblicato studi sul teatro francese del Settecento (Marivaux, la *comédie larmoyante*, Nivelles de La Chaussée, Voltaire, Sedaine e sul teatro francese dell'Ottocento (il balletto romantico, l'età del Secondo Impero, Dumas fils). Ha curato edizioni italiane di opere di Balzac, Stendhal, Mérimée.

**CLARISSA VERONICO** cura progetti e produzioni teatrali dal 1991. Ha lavorato per il Teatro Kismet Opera, il Festival Internazionale Castel dei Mondi, il Progetto ETI/Teatri Meridiani, La primavera dei Diritti 2010. Inoltre, ha curato lo sviluppo artistico di molte giovani compagnie coniugando identità poetica e prassi organizzativa. Dal 2004 al 2011 è stata docente a contratto presso l'Università di Bari per la laurea specialistica in Scienze dello Spettacolo e della Comunicazione multimediale e la laurea triennale in Progettazione e Gestione dell'Evento culturale con sede a Brindisi. Attualmente collabora con diverse riviste specialistiche e si occupa di progettazione poetico-artistica dell'offerta culturale nei settori del teatro e della danza.