

COMITATO PER LE PARI OPPORTUNITÀ

– MATERIALI E STUDI –

DONNE E TEATRO



UNIVERSITÀ
CA' FOSCARI
VENEZIA

Finito di stampare nel mese di dicembre 2004

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA
COMITATO PER LE PARI OPPORTUNITÀ

Editing e fotocomposizione

Pier Giovanni Possamai

Servizio Comunicazione e Relazioni Esterne Ca' Foscari

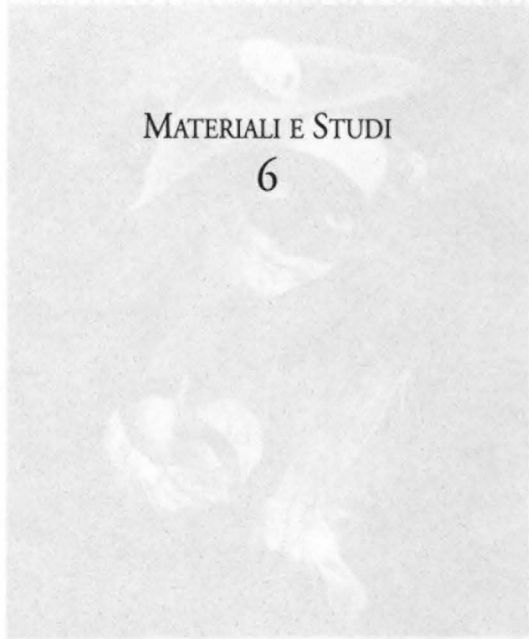
Stampa

Cartotecnica Veneziana s.r.l.



UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA
COMITATO PER LE PARLOPPORTUNITÀ

MATERIALI E STUDI
6



a cura di
Daria Perocco



Pierre-Thomas LeClerc

LeClerc

La Dame de guise ou Arlequine

Exposition de peinture au musée de la ville de Paris

Exposition de peinture au musée de la ville de Paris

Exposition de peinture au musée de la ville de Paris

Exposition de peinture au musée de la ville de Paris

Exposition de peinture au musée de la ville de Paris

Exposition de peinture au musée de la ville de Paris

Exposition de peinture au musée de la ville de Paris

INDICE



UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA COMITATO PER LE PARI OPPORTUNITÀ

Pier Francesco Ghetti, Rettore dell'Università Ca' Foscari di Venezia	
Salvo	pag. 9
Daria Perocco	
Introduzione	pag. 13
Daria Perocco	
Isabella Andreini	pag. 19
Piermaria Venovo	
Virginia Ramponi e Virginia Rotari nello specchio di Giovan Battista Andreini	pag. 41
Atti del Convegno	
Venezia, Auditorium Santa Margherita	
6 ottobre 2003	
Carlo Alberto	pag. 59
Sette commedianti per Carlo	
Teresa Verina	
Adelaide Ristori e Bianca Capranica. Madre attrice, figlia marchesa	pag. 87
Maria Ida Biggi	
La "Libreria delle attrici"	a cura di Daria Perocco pag. 105
Paola Daniela Giovanelli	
La carriera di Maria Abba e le "parole inusate" di Luigi Pirandello	pag. 125
Indice dei nomi citati	pag. 167

INDICE

Pier Francesco Ghetti, Magnifico Rettore	
Pier Francesco Ghetti, Rettore dell'Università Ca' Foscari di Venezia	
Saluto	pag. 9
Daria Perocco	
Introduzione	pag. 13
Daria Perocco	
Isabella Andreini ossia: il teatro non è <i>ianua diabuli</i>	pag. 19
Piermario Vescovo	
Virginia Ramponi e Virginia Rotari nello specchio di Giovan Battista Andreini	pag. 41
Carmelo Alberti	
Sette commedianti per Carlo Goldoni	pag. 59
Teresa Viziano	
Adelaide Ristori e Bianca Capranica. Madre attrice, figlia marchesa	pag. 87
Maria Ida Biggi	
La "Libreria delle attrici"	pag. 105
Paola Daniela Giovanelli	
La carriera di Marta Abba e le "parole inutili" di Luigi Pirandello	pag. 125
Indice dei nomi citati	pag. 167

Pier Francesco Ghetti, Magnifico Rettore
dell'Università Ca' Foscari di Venezia

Saluto

L'attività di un'università non deve limitarsi alle lezioni, agli esami, alle entrate e alle uscite dall'aula, ma si realizza elevando la qualità culturale complessiva della vita universitaria.

Iniziativa come questa non si chiudono all'interno di singole aree disciplinari, ma offrono opportunità a tutti gli studenti, da qualunque area provengano, di vivere una vera atmosfera da *Università*.

Il Comitato Pari Opportunità con questo convegno "Donne e teatro" e con la sua conclusione sulle "deviazioni comiche femminili" colpisce ancora una volta nel segno.

Grazie e buon lavoro.

Questa iniziativa del Comitato Pari Opportunità è di particolare interesse, anche se tutte le iniziative fino ad ora intraprese sono state di buon livello.

I temi del teatro e dell'arte sono infatti al centro dell'attenzione dell'Università e della città.

L'attività di una università non deve limitarsi alle lezioni, agli esami, alle entrate e alle uscite dall'aula, ma si realizza elevando la qualità culturale complessiva della vita universitaria.

Iniziative come questa non si chiudono all'interno di singole aree disciplinari, ma offrono opportunità a tutti gli studenti, da qualunque area provengano, di vivere una vera atmosfera da *Universitas*.

Il Comitato Pari Opportunità con questo convegno "Donne e teatro" e con la sua conclusione sulle "divagazioni comiche femminili" colpisce ancora una volta nel segno.

Grazie e buon lavoro.

Daria Perocco

Introduzione

Che le parole in convegno è operazione sempre rischiosa e difficile: in questo caso particolarmente dato che si è voluto lasciare un titolo che, nella sua possibile verità ed apertura, può creare diversi generi di aspettative. E' un convegno omilino Pari Opportunità dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia, testimonianza scritta di incontri, di dibattiti, del lavoro anche culturale che è uno degli aspetti - e non l'ultimo - del Comitato stesso.

Donne e teatro non vuol dire solo "attrici", primadonne, superiorità femminile: il teatro è un luogo dove la presenza femminile è stata presto accettata e dove la donna ha potuto dimostrare e far valere le sue capacità al di là dell'abilità nel recitare. Non quindi solo sulle donne-attrici si vuol riflettere in questa sede (ben più di un convegno di una giornata sarebbe necessario) ma sulla capacità che, partendo dal teatro, alcune donne hanno avuto di sviluppare ed affermare le loro abilità, le conoscenze, imponendo la loro presenza in una dinamica, come quella culturale, ritenuta e considerata naturalmente predominio maschile. Per legittimare il campo, si è rimasti in Italia, riprendo, con grandi salti, uno spazio temporale che va dalla nascita del teatro moderno al Novecento. Solo un primo appennamento: ci auguriamo di poterne realizzare altri.

Penso non sia inutile ricordare che la scrittura femminile ha, nel corso dei secoli, dovuto subire una serie di blocchi che l'hanno fortemente limitata e determinata.

Il condizionamento più forte è, da sempre, stato determinato dalla convizione, data per originaria ed assoluta, della naturale superiorità maschile. In campo letterario quindi, su ogni altra possibile scrittura quella del maschio veniva vista non solo come superiore, ma quasi come l'unica possibile, il modello a cui tendere: e questo supportato anche dall'appoggio convinto, dalle dichiarazioni non ambigue delle donne, pur dotte e colte. Nel mondo europeo, fino a tempi non così dattui, non si pone neppure il concetto della eventuale realtà di una diversa scrittura per generi, così come in quella femminile, ugualmente e parallelamente veniva percepita come superiore la scrittura dell'uomo bianco su quella, pur ritenuta non priva di proprio culturale, di uomini di razza diversa. Solo la coscienza di una parità di merito, all'interno della diversità, potrà ad

Dire le parole introduttive di un convegno è operazione sempre rischiosa e difficile: in questo caso particolarmente dato che si è voluto lasciare un titolo che, nella sua possibile vastità ed apertura, può creare diversi generi di aspettative. E' un convegno voluto dal Comitato Pari Opportunità dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia, testimonianza scritta di incontri, di dibattiti, del lavoro anche culturale che è uno degli aspetti -e non l'ultimo- del Comitato stesso.

Donne e teatro non vuol dire solo "attrici", primedonne, superiorità femminile¹. Il teatro è un luogo dove la presenza femminile è stata presto accettata e dove la donna ha potuto dimostrare e far valere le sue capacità al di là dell'abilità nel recitare. Non quindi solo sulle donne-attrici si vuol riflettere in questa sede (ben più di un convegno di una giornata sarebbe necessario!) ma sulla capacità che, partendo dal teatro, alcune donne hanno avuto di sviluppare ed affermare le loro abilità, le conoscenze, imponendo la loro presenza in una dinamica, come quella culturale, ritenuta e considerata naturalmente predominio maschile. Per limitare il campo, si è rimasti in Italia, coprendo, con grandi salti, uno spazio temporale che va dalla nascita del teatro moderno al Novecento. Solo un primo appuntamento: ci auguriamo di poterne realizzare altri.

Penso non sia inutile ricordare che la scrittura femminile ha, nel corso dei secoli, dovuto subire una serie di blocchi che l'hanno fortemente limitata e determinata.

Il condizionamento più forte è, da sempre, stato determinato dalla convinzione, data per originaria ed assodata, della naturale superiorità maschile. In campo letterario quindi, su ogni altra possibile scrittura quella del maschio veniva sentita non solo come superiore, ma quasi come l'unica possibile, il modello a cui tendere: e questo supportato anche dall'appoggio convinto, dalle dichiarazioni non retoriche delle donne, pur dotte e colte. Nel mondo europeo, fino a tempi non così distanti, non si pone neppure il concetto della eventuale realtà di una diversa scrittura per generi; così come su quella femminile, ugualmente e parallelamente veniva percepita come superiore la scrittura dell'uomo bianco su quelle, pur ritenute non prive di pregio culturale, di uomini di razza diversa. Solo la coscienza di una parità di merito, all'interno della diversità, porterà ad

un esame della scrittura femminile che prescinda da condizionamenti di secoli, estranei a valori che non siano puramente letterari.

Il secondo motivo, anch'esso presente e ricorrente per periodi cronologici non brevi, è stato voluto dall'uomo (maschio, *pater familias*) che ha dato o fatto impartire, per secoli, una educazione diversa alla figlia femmina rispetto al figlio maschio. E' evidente che una educazione basata sul latino e la retorica non poteva portare allo stesso tipo di scrittura di una educazione che, anche quando c'era, si basava su elementi pratici di economia e sulla lettura. La genesi di una diversa scrittura non era allora basata sulla coscienza che esistesse una scrittura femminile ed una maschile, ma su una evidente differenza di educazione culturale, cui la donna colta cercava di rimediare cercando di imitare gli stessi modelli che erano posti come base per la scrittura maschile (e si pensi, in Italia, per fare l'esempio che maggiormente balza agli occhi, per la lirica, al solito, ricorrente ed un po' ossessionante Petrarca). Per secoli l'educazione maschile si era basata sulla retorica e sul latino: ma praticamente quasi nessuna delle molte scrittrici che pubblicarono la loro opera aveva questo tipo di preparazione. Come ha ben dimostrato Walter Ong, l'uso e la frequentazione costante della scrittura sono in grado di ristrutturare fundamentalmente il pensiero ed invece l'educazione femminile era basilarmente molto più "orale" di quella maschile². La donna perciò entra con piena coscienza in letteratura quando la norma educativa viene ad essere paritaria perché non più basata su una concezione retorica del sapere. Quando, quindi, troviamo il coincidere di fenomeni come i volgarizzamenti, la mancanza del predominio della retorica e della cultura strettamente umanistica, l'approccio "orale" alla produzione letteraria, riusciamo ad avere una letteratura di donne. E per letteratura non si intende solo trovare qualcuno con nome femminile che scriva, significa poter identificare un fenomeno che presenti una sua uniformità funzionale ad un determinato tipo di scrittura. Anche per questo motivo, perché a Venezia intorno alla metà del XVI° secolo si formano queste condizioni, oltre perché, fondamentalmente dall'inizio del Rinascimento possiamo parlare di un teatro in volgare, abbiamo voluto dare questo termine cronologico di inizio agli studi di questa giornata. Da quando la possibilità di conoscere le varietà di scrittura è divenuta più semplice (praticamente dalla prima grande diffusione della stampa, quella veneziana del terzo decennio del cinquecento) compare una scrittura femminile che si impone al di là dell'occasionalità. Da quando il mondo letterario è percorso dagli entusiasmi degli stampatori, che volgarizzano e diffondono testi prima quasi inarrivabili per chi non fosse dotato

di una cultura "alta" (la cultura maschile che abbiamo appena ricordato), la donna è riuscita ad insinuarsi, con prepotente orgoglio, nel mondo della scrittura, creando delle forme nuove, che vedevano, ad esempio, trattare temi alquanto inusitati con il rispetto ed i toni della lingua aulica maschile.

La donna si è insinuata nella scrittura letteraria dando dei risultati personali degni di nota là dove le canonizzazioni erano meno forti. E' difficile che noi riusciamo a trovare elementi di originalità assoluta, se non abbastanza casuali e sporadiche, all'interno della produzione lirica, condizionata fortemente dalla normativa bembesca e anche dalla apparente facilità di una imitazione petrarchesca. E' più facile trovare novità dove le imposizioni, di Bembo prima, di Aristotele poco dopo, non possono arrivare. In quei generi, cioè, in cui le direttive non c'erano o non erano violentemente cogenti. E' necessario ancora sottolineare che qui stiamo parlando della produzione fatta in Italia, che si sente (ed ancora parzialmente è) il centro culturale più importante. Per quello che riguarda il resto dell'Europa le direttive sono state diverse, orientate verso altre tradizioni, che hanno dovuto, però, cercare la loro originalità superando le normative che venivano dall'Italia, sentita comunque come maestra: basta, a proposito, solo pensare all'insofferente: "*laissons la Bembo*" di Montaigne.

Dopo la lirica e le raccolte di epistole (la scrittura più diffusa nel Cinquecento), è la 'forma' teatro, ed in particolare il teatro comico e pastorale che comincia a vedere presenze femminili creative. La tragedia italiana, dominata dalla terribile spada di Damocle della *Poetica* aristotelica, non riesce a produrre, neppure al maschile, nulla di comparabile a quello che accade in Francia ed in Inghilterra.

Quando poi, dalla fine del XVIII secolo³, la progressiva tendenza all'uniformità dell'educazione maschile e femminile fa fare i primi passi per realizzare non solo la pari dignità, ma creare anche, con la presa d'atto della consapevolezza della diversità, la coscienza di un diversificarsi della produzione, comincia a trovarsi la percezione di una scrittura femminile. Nell'ultimo secolo, però, di fronte alla consapevolezza di una differenza di scrittura dettata dal genere, l'eccessivo entusiasmo critico provocato dalla ricerca sul campo e l'autoconsapevolezza negli studi di "gender", ha portato, soprattutto fra studiosi di oltreoceano, ad una specie di confusione tra antropologia e letteratura, con una mistione di parametri in alcuni casi deprecabile. Perché, come ha detto Dionisotti: "Motivi sociali e morali devono essere tenuti in conto, ma in letteratura anzitutto occorrono motivi letterari"⁴.

L'attacco e la denigrazione che a questo atteggiamento sono seguiti, soprattutto in società culturalmente attente ai valori storico-letterari come quella in cui viviamo, ha portato ad una particolare diffidenza verso la riscoperta della scrittura femminile, anche quando questa è di grande valore, o almeno ad una certa automatica penalizzazione per cui le scritture di donne venivano studiate essenzialmente all'interno di ben determinate strutture che sembravano poter essere a ciò delegate: ad esempio la scrittura femminile studiata solo da donne, meglio se femministe, ed in pubblicazioni di argomento incentrato su realtà femminili. Il che, talvolta, ha significato ghettizzare ancora di più, perché ha dato una distinzione di valore e di possibilità di studio prescindendo da contenuto e forma, e privilegiando sempre e comunque la realtà di genere di chi scriveva.

Prima di arrivare al riconoscimento di questi ultimi anni, la donna si è insinuata nel mondo della cultura usando tutte le possibilità che le venivano offerte: a scoprire e ad insinuarsi in questi anfratti abbiamo provato anche noi seguendo dapprima la più famosa attrice del tardo Cinquecento, che ha voluto lasciare un'immagine di sé poliforme e duratura (Isabella Andreini), le storie di suo figlio, continuatore della Compagnia con le sue donne-attrici (Virginia Ramponi e Virginia Rotari), le lotte di Goldoni con le sue attrici, ed avvicinandosi al secolo scorso, quando maggiori frammenti e testimonianze di vita ci sono rimasti, la contrapposizione fra le scelte di vita di una madre rivoluzionaria e di una figlia borghese (Adelaide Ristori e Bianca Capranica), l'esigenza di uno spazio letterario per le donne di teatro, creato da una grande come Eleonora Duse, per finire con le bizzosche di una musa (Marta Abba).

NOTE

¹ V., a proposito, A. L. BELLINA, *Prime donne all'opera*, in *Biografie difficili*, Venezia, Università Ca' Foscari, 2003, pp. 49-57.

² W. J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.

³ Cfr. P. F. GRENDLER, *La scuola nel Rinascimento italiano*, trad. it, Bari, Laterza, 1991.

⁴ C. DIONISOTTI, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino Einaudi, 1967, p. 239

Daria Perocco

Isabella Andreini ossia: il teatro non è *ianua diabuli*

La figura dell'attrice del Cinquecento italiano ha suscitato interesse critico negli anni appena trascorsi; dopo i due interventi di Franco Vazzoler¹ è stata soprattutto la pubblicazione della *Isabella Andreini* per le attente cure di Elena Luisi D'Onofrio² a svegliare l'attenzione nazionale su questa figura di donna e di attrice. L'edizione di quest'opera, ha rinfocolato l'attenzione degli studiosi contemporanei soprattutto sull'attività teatrale della prima donna della compagnia dei Gelosi: Isabella viene vista, studiata e ricordata soprattutto come attrice, come donna di teatro. Se leggiamo i suoi testi, però, percepiamo immediatamente che due, e di uguale importanza, sono le sue «anime» culturali: una letteraria ed una teatrale. La produzione di Isabella comprende, oltre la *Mirilla*, le *Rime*, le *Lettere* e i *Frammenti di alcune scritture*.

Sarebbe indubbiamente più semplice, per uno studioso moderno, attribuire ad Isabella e solo a lei, tutte le opere che sotto il suo nome sono state edite; ma le lettere dedicatorie ed introduttive di Francesco Andreini, il marito che le era stato accanto, professionalmente ed umanamente, tutta la vita³, alle opere edite post mortem, possono e devono gettare dei sospetti sulla totale paternità di tutta la produzione di una donna giunta, in un altro campo, ad una notevole fama. Se da una parte non è certo assurdo ipotizzare, al di là di quella coniugale ed artistica, anche una collaborazione letteraria tra i due, dall'altra è evidente che il rilancio effettuato da Francesco delle opere della moglie dopo la morte di lei, avvenuto in uno dei periodi più felici della sua carriera di attrice, risenta di un uso strumentale della figura di Isabella, che viene condizionata in direzione di un'immagine funzionale a portare fama, a glorificare la compagnia in cui aveva lavorato, e di cui il marito ed il figlio avrebbero continuato a trarre beneficio. Questo sospetto può essere più forte per le opere postume, in cui appunto Francesco vuole accentuare la propria presenza accanto all'immagine di Isabella, posta sempre e comunque in primo piano. Indubbiamente, dato il periodo storico in cui ci si trova ad agire, non possiamo certo parlare di «irregolarità» o di disonestà nell'azione: l'imitazione resta sempre un elemento ben presente nella poetica controriformistica; per un lettore moderno, però, il desiderio di dare a ciascuno la sua parte reale di paternità della scrittura è diventata una richiesta primaria.

La figura della più famosa attrice del Cinquecento italiano ha suscitato interesse critico negli anni appena trascorsi; dopo i due interventi di Franco Vazzoler¹ è stata soprattutto la pubblicazione della favola pastorale, la *Mirtilla* per le attente cure di Maria Luisa Doglio² a svegliare l'attenzione su questa eccezionale figura di donna e di attrice. L'edizione di quest'opera, ha rinfocolato³ l'attenzione degli studiosi contemporanei soprattutto sull'attività teatrale della primadonna della compagnia dei Gelosi: Isabella viene vista, studiata e ricordata soprattutto come attrice, come donna di teatro. Se leggiamo i suoi testi, però, percepiamo immediatamente che due, e di uguale importanza, sono le sue «anime» culturali: una letteraria ed una teatrale. La produzione di Isabella comprende, oltre la *Mirtilla*, le *Rime*, le *Lettere* e i *Fragmenti di alcune scritture*.

Sarebbe indubbiamente più semplice, per uno studioso moderno, attribuire ad Isabella e solo a lei, tutte le opere che sotto il suo nome sono state edite; ma le lettere dedicatorie ed introduttive di Francesco Andreini, il marito che le era stato accanto, professionalmente ed umanamente, tutta la vita⁴, alle opere edite *post mortem*, possono e devono gettare dei sospetti sulla totale paternità di tutta la produzione di una donna giunta, in un altro campo, ad una notevole fama. Se da una parte non è certo assurdo ipotizzare, al di là di quella coniugale ed artistica, anche una collaborazione letteraria tra i due, dall'altra è evidente che il rilancio effettuato da Francesco delle opere della moglie dopo la morte di lei, avvenuto in uno dei periodi più felici della sua carriera di attrice, risenta di un uso strumentale della figura di Isabella, che viene condizionata in direzione di un'immagine funzionale a portare fama, a glorificare la compagnia in cui aveva lavorato, e di cui il marito ed il figlio avrebbero continuato a trarre beneficio. Questo sospetto può essere più forte per le opere postume, in cui appunto Francesco vuole accentuare la propria presenza accanto all'immagine di Isabella, posta sempre e comunque in primo piano. Indubbiamente, dato il periodo storico in cui ci si trova ad agire, non possiamo certo parlare di «irregolarità» o di disonestà nell'azione: l'imitazione resta sempre un elemento ben presente nella poetica contemporanea; per un lettore moderno, però, il desiderio di dare a ciascuno la sua parte reale di paternità della scrittura è diventata una richiesta primaria.

La prima osservazione, apparentemente banale, riguarda la quantità della scrittura: la produzione letteraria della Andreini è di notevole mole, decisamente vasta. Per le *Rime*, ad esempio, ci troviamo di fronte ad un numero veramente alto di componimenti (circa cinquecento), che vedono un alternarsi di sonetti, madrigali, canzoni, canzonette, scherzi, capitoli, sestine, egloghe ed epitalami che denunciano, da parte dell'autrice, una conoscenza metrica notevolissima, di cui, del resto, pare essere ben consapevole: già nella prima edizione, essa fa porre in fondo al testo la *Tavola* dei componimenti riuniti per metro⁵. Si può ragionevolmente sospettare che questa *Tavola* finale non sia stata voluta direttamente da Isabella e che sia frutto, invece, della volontà degli editori (difficile avere sicurezze sulle procedure editoriali e sulle loro paternità, nel periodo di storia della stampa preso in considerazione); essa, comunque, dimostra la coscienza della abilità metrica e la volontà di porla in evidenza. Fenomeno non certo originale nella produzione di raccolte di liriche cinquecentesche, che vede indici finali di diversi tipi, che presuppongono un interesse, o un orientamento al modo di lettura, ma che comunque certo denota una indicazione precisa, visto che la tavola compie anche le funzioni di indice. Insomma avevamo trovato molte più edizioni di Petrarca e dei suoi seguaci indicizzate secondo la divisione «in vita ed in morte di madonna Laura», secondo l'ordine di comparizione dei componimenti nel testo o in ordine alfabetico di *incipit*, che per ordine metrico, e soprattutto soltanto per ordine metrico.

Le *Rime* sono l'opera di Isabella che offre maggiori margini di sicurezza sulla presenza della definitiva ultima volontà dell'autrice nella loro pubblicazione dato che, pur in due diversi libri, da differenti editori e a due anni di distanza, furono pubblicate mentre ella era ancora in vita. La prima edizione è stampata a Milano, nel 1601 ed è dedicata al cardinal Cinzio Aldobrandini⁶, la raccolta finale, completa⁷, delle *Rime*, viene pubblicata, per cura di Francesco, nel 1605 dagli stessi editori, Girolamo Bordone e Pietromartire Locarni, che avevano stampato la prima. La seconda parte delle rime, composta di ventisei componimenti, aveva visto la luce a Parigi nel 1603 presso Claude de Monstr'oeil⁸. L'Andreini, nel ripubblicare a pochissima distanza dalla morte della moglie la produzione lirica, dimostra sostanzialmente di rispettare la volontà di Isabella: l'edizione del 1605, però, presenta una differenza con quella del 1601 e cioè la sostituzione di due madrigali, esattamente il LXX (*Io son condotto a morte*) che viene sostituito con *Qual dispietato artiglio il cor mi svelle* e il LXXI (*O me tre volte e sei*) che diventa *Morrò crudel morirò ma nel morire*. Non è necessario sotto-

lineare che pur nella variazione delle composizioni la forma metrica sia stata mantenuta immutata in entrambi i casi. A questa ripresa della prima edizione seguono le rime presenti nell'edizione del 1603. I cambiamenti apportati sembrano dovuti probabilmente più ad esigenze editoriali che ad una volontà di apporre personalizzazioni da parte del curatore⁹. L'edizione delle *Rime* del 1605 vede, inoltre, anteporre ai versi di Isabella una serie di componimenti in morte dell'attrice, fatti porre dal marito ed ovviamente non presenti nell'edizione del 1601. Si tratta di 18 autori (per un numero più alto di componimenti) più l'epitaffio iniziale di Francesco. La disposizione stessa delle parti del libro di rime dimostra chiaramente che, anche nella edizione postuma, non ci troviamo di fronte ad un «Canzoniere» strutturato come tale, di impostazione petrarchesca, ma ad una raccolta in cui l'alternanza metrica e contenutistica dei vari carmi che compongono il libro rispettano solo una scelta dell'autrice, e che le aggiunte del curatore non hanno cambiato la struttura del testo: neppure Francesco cerca di fare, delle rime della moglie, un *Canzoniere*.

Il testo che ancora si deve prendere a base, per una eventuale, auspicabile edizione critica, è sempre quello del 1601; esso risulta composto da 355 componimenti di cui 196 sonetti, 125 madrigali, 10 canzonette morali, 9 scherzi, 6 canzoni, 3 capitoli, 2 centoni, 2 sestine, 2 epitalami, 4 versi funerali e 9 egloghe. Dei sonetti, 7 sono in risposta a liriche inviate da altrettanti autori presenti nella raccolta e 13 sono intitolati «Soneti spirituali» (anche se uno è un madrigale). La presenza di 3 *Capitoli* può far pensare ad una divisione in tre diverse sezioni dei vari componimenti, ciascuna dedicata ad un tema amoroso (amore non corrisposto – difficoltà nel trovare un oggetto d'amore che corrisponda al sentimento – tensione verso l'amore ultraterreno).

Del resto anche la presenza di numerosi componimenti encomiastici, dedicati a personaggi di vario ordine e grado non sembra seguire una precisa disposizione all'interno del testo, ed il ruolo che i personaggi coprivano non è influente per la loro disposizione all'interno dell'opera: religiosi, politici, nobili, artisti e letterati sono elogiati senza un ordine preciso.

La scrittura di Isabella presenta delle caratteristiche ben definite che la inquadrano all'interno di un «genere» che ha ben codificato le sue regole: Guido Baldassarri, dimostrandolo, ha accostato, emblematicamente la produzione lirica di Isabella a quella di Guido Casoni¹⁰, non certo per caso ambedue dedicate al cardinale Cinzio Aldobrandini. Per Isabella la vicinanza e la frequentazione di autori come Tasso e soprattutto Chiabrera (come ha definitivamente mostra-

to Vazzoler¹¹) sono risultate basilari e portanti per la sua scrittura poetica. La nostra autrice vuole «vendere» la sua produzione lirica come assolutamente indipendente dalla realtà teatrale; data dunque per basilare la suggestione di Chiabrera, viene però da rilevare come una abitudine alla realtà scenica traspaia in molti testi, pur scritti in forme metriche non particolarmente atte ad essere portate o usufruite sulla scena. L'esempio primo che corre alla mente è quella del sonetto iniziale della raccolta, indubbiamente il testo di Isabella che ha visto, nel corso del tempo, il maggior numero di citazioni. Ora qualunque lettore di lirica conosce l'importanza fondamentale del sonetto proemiale, sia o non sia la raccolta che sta per leggere strutturata ad imitazione del *Canzoniere* petrarchesco. Il sonetto di Isabella dà una precisa descrizione del ruolo dell'attrice, avverte il lettore, pronto a credere alle parole che sta per leggere, che si sta recitando, che l'autrice delle liriche sta simulando sul palcoscenico e quindi tutti i sentimenti che egli vedrà espressi sono in realtà costruiti, simulati, non veri. La grande sfida ed abilità di Isabella sarà quella di far dimenticare che siamo sulla scena, che si sta recitando a soggetto: quindi l'autrice avrà ottenuto il suo vero fine quando, come ottiene abitualmente durante lo spettacolo con lo spettatore, illuderà anche il lettore, gli farà credere che le sue parole esprimano reali languori e sospiri d'amore, ammirazione per il gran personaggio, vere lodi per le bellezze di un gruppo di signore. Sotto questo fondamentale aspetto di «recita», di consapevolezza di essere sulla scena vanno lette, in particolare, tutte le liriche in cui Isabella scrive nella parte maschile di innamorato, di amante felice o tradito. Ora noi sappiamo come il ruolo dell'Innamorato sia stato ricoperto a lungo, nella compagnia dei Gelosi, da Francesco Andreini. Anche se le liriche scritte in veste maschile non sono state stese per essere recitate direttamente dal marito, non si può non pensare che il vederlo recitare in quel ruolo, le battute, le tirate che egli ha pronunciato davanti a lei per anni non abbiano avuto una qualche influenza su queste scritture. Soprattutto quando si considera che alcune ben determinate liriche di questo gruppo hanno una notevole somiglianza con i monologhi dell'innamorato sulla scena. E' vero, però, che anche Isabella ha recitato in ruoli maschili, come lei stessa mette in risalto nel sonetto proemiale: «E come nei teatri or donna ed ora / uom fei rappresentando in vario stile / quanto volle insegnar Natura ed Arte»¹². L'*enjambement* che lega il primo al secondo verso della prima terzina (i due versi appena riportati) sottolinea, anche con la posizione della parola *uom* in inizio di verso, l'importanza che l'autrice dà a questa sua bifronte capacità, che ha avuto come dono di natura ed ha saputo perfezio-

nare con studio ed abilità. Come nei teatri è stata capace di sostenere una molteplicità di parti, così, continua nella seconda terzina del sonetto, è stata abile nello scrivere nei più diversi stili e metri. Il passato remoto dell'ultimo verso («vergai...ben mille carte») ricorda che il sonetto proemiale è stato scritto per ultimo della raccolta, quando le varie prove di abilità letteraria erano già state date. E che comunque tutti i suoi versi sono nati da abilità tecnica e da predisposizione naturale (Natura ed Arte già invocate), non certo da ispirazione improvvisa o da reali pene d'amore¹³. Non è un caso credo che proprio Angelo Ingegneri, nel sonetto in morte a lei dedicato e pubblicato nell'edizione delle *Rime* del 1606, ricordi che Isabella ora, da morta, non deve più fingere il pianto ed il riso per far ridere e piangere chi ha di fronte, ma possa non cambiare, non interpretare vari personaggi, restare se stessa o imitare solo il sole e la luna¹⁴. La priorità e la superiorità delle doti ed abilità ottenute attraverso artificio e studio su una spontanea naturalità sono evidenziate proprio con il ricorso ad una delle forme, l'egloga pastorale, che aveva nella felicità di seguire i ritmi «naturali» posto uno dei suoi *topoi* ricorrenti. Abituati a ninfe e pastori che elogiano la bellezza dei boschi e del vivere secondo i ritmi di una presunta età dell'oro priva di artifici, non può non destare meraviglia la presenza, nella *Egloga IV* della Andreini, di un pastore che, per conquistarla¹⁵, esorta la sua ninfa a lasciare le selve e ad andare nella città con lui dove ella trionfarebbe sulle altre donne non solo per la sua bellezza naturale, ma soprattutto perché questa verrebbe esaltata e notevolmente aumentata dagli abiti e dagli ornamenti:

A te farei vestir porpora ed oro [v. 183]

...

così pomposa altrui

sembreresti più bella, ché beltade

cresce talor per ornamento illustre [vv. 194-196]

[...]

e fa meravigliar col tuo sembiante

la città non avvezza

a veder un bel volto

per natural beltade [vv. 239-242]

Queste parole fanno venire alla mente il vanto del sonetto proemiale di aver appreso quanto «Natura e Arte» le avevano voluto insegnare. Se la bellezza naturale, le doti primigenie possono essere aumentate con gli strumenti esterni, è ne-

gativo, se non addirittura colpevole non usarli. Così la sua poesia è una ricerca continua di dimostrazione di abilità retorica che dovrà essere ammirata, sempre, da chi avrà cultura e conoscenza, superando la naturale attitudine alla parola e al verso. Significativi dello sforzo letterario per dimostrare la sua abilità di verseggiatrice possono essere i due centoni, composizioni ottenute usando solo versi petrarcheschi (da Isabella espressamente intitolati *Centone I tutto de' versi del Petrarca* e *Centone II tutto de' versi del Petrarca*¹⁶) o i tre capitoli dichiarati nel titolo *con ogni terzo verso del Petrarca* formati da terzine di endecasillabi incatenate, pure prove di abilità compositiva. Isabella dichiara apertamente di cercare la fama con la sua abilità poetica: questo atteggiamento era già stato limpidamente notato da Maria Luisa Doglio: «Al di là della fascinazione, totale ma effimera, della scena, al di là della magia dei gesti e della voce, al di là della «cattura» sempre nuova del recitare, del «crear sul palco», Isabella vuole «rimanere», non tanto negli occhi e nel ricordo appassionato di quanti la applaudirono sulla scena, [...] ma - proprio attraverso la scrittura - con le pagine delle sue composizioni e delle prove letterarie»¹⁷; ulteriore conferma si trova chiaramente espressa nei versi finali della *Canzonetta morale I^a*, significativamente dedicata a Gabriello Chiabrera:

Di tentar fama io mai non sarò stanca
 Perché il mio nome invido oblio non copra
 Benché m'avvegga che sudando a l'opra
 Divien pallido il volto e il crin s'imbianca. [vv.37-40]

Non a caso alla fine di una canzonetta morale Isabella pone, sottolineandolo, il bisogno di ottenere quella fama letteraria che assicura il ricordo nei secoli, anche se nel cercare di ottenerla sono necessari anni; le figure retoriche sono sottolineate con il sapiente uso delle ormai abituali metafore e topiche petrarchesche che denunciano il sopraggiungere della vecchiaia¹⁸: appare evidente la contrapposizione tra la fama ottenuta attraverso l'apparizione sulla scena, facile ma effimera e quella che abbisogna di lungo studio, ma assicura l'allontanamento dell'«invido oblio».

Non secondo, anche se non dichiarato apertamente, potrebbe essere l'altro motivo che spinge Isabella a cercare il perpetuarsi del suo nome con la scrittura: spesso le attrici godevano, a livello di moralità, di una fama enormemente negativa. Denunciate dal Concilio di Trento che vedeva per mezzo loro realizzarsi quell'*instrumentum diabuli* con cui era identificato il teatro, la donna-attrice era vista come una donna di facili costumi, tanto più pericolosa delle banali mere-

trici, che autodenunciavano la loro immoralità, quanto più aureolata dal fascino illusivo della scena. Il padre somasco Francesco Maria del Monaco, confessore del cardinal Mazzarino, dichiarerà apertamente, parlando del mondo delle alle attrici:

«Prostituisciti fanciulla, non fingerlo soltanto; sii il lupanare che imiti, o Teatro!»¹⁹

Il rispetto per la categoria degli attori passava, come ha dimostrato Fernando Taviani, oltre che per la cultura degli attori, per l'onestà delle attrici²⁰. «Ma il rispetto delle attrici non poteva essere costruito solo sull'immagine di sposa e di madre. Esse, infatti, recitavano. Non poteva neppure essere costruito sull'immagine dei borghesi di roba o di toga, che erano immagini esclusivamente maschili. Restava solo l'eccezione: la grande Arte o la grande Virtù»²¹.

Isabella quindi, fiera della fama fondamentale positiva che nella vita era riuscita ad ottenere, non vuole passare alla storia solo come attrice, in un momento in cui la categoria poteva essere definita, da determinati rami della società come *pompa diabuli* ed assegna all'Arte della scrittura, secondo la tradizione più duratura nel tempo, il compito di tramandare la sua fama nei secoli. Non desta meraviglia, però, che, nonostante la volontà di Isabella di porsi di fronte al mondo come autrice, sia invece ricordata fondamentale come attrice e che manchino di conseguenza un'edizione moderna ed uno studio approfondito sulle *Rime*. Al di là della ripresa ed imitazione di Tasso²² e di Chiabrera²³, a lei contemporanei, incontrati e frequentati direttamente nel corso della vita, la produzione poetica della più famosa attrice dei suoi tempi sembra ben più legata ad una esperienza tardo cinquecentesca che proiettata verso l'esperienza «nuova» del barocco. Isabella scrittrice resta legata rigorosamente ai tempi in cui vive.

Un fenomeno non diverso può essere notato anche per le *Lettere*, ovviamente tali solo per il titolo, che riflettono l'evoluzione avvenuta nelle «carte messaggere»: dalle raccolte di lettere, rivisitate ma che volevano apparire come vere, così come erano state inviate ai destinatari (come quelle dell'iniziatore del genere, Pietro Aretino) si è passati a quelle totalmente di finzione, per così dire «teoriche», che risentono enormemente delle normative date da Francesco Sansovino e che si avviano verso il romanzo epistolare ben più che verso la missiva²⁴. Nella stesura delle lettere dell'Andreini l'influenza della scrittura contemporanea è molto forte, «indubitabili gli esiti barocchi»²⁵: si veda, a conferma, solo questo brano:

«La morte sola può vietar al pensiero che io non pensi a quello ch'egli vuol pensare; infelice mia sorte, poiché mentre ch'io penso di pensar ad ogn'altra cosa che all'avervi amato impensatamente, pensato mi vien di voi, e di voi pensando convien per forza ch'io pensi d'avervi amato: il che più mi dispiace e m'addolora che s'io pensassi alla morte, pensando insieme di dover allora morire»²⁶

Isabella dimostra di essere attenta e puntigliosa nell'uso delle parole, dotta quindi nella citazione della «cosa(parola)» nuova: all'interno di una violenta e disperata perorazione d'amore nella lettera intitolata *Della lontananza*, dopo una serie di ipotetiche («Se voi foste...») afferma:

«Se voi foste finalmente come un crudo crocodillo, o cocodrillo (chiamatelo come vi pare) so certo che, dopo la mia morte, vi moverei a compassione e piangereste l'error vostro»²⁷

dove appare evidente la puntualizzazione lessicale dotta in un periodo in cui l'alternanza tra le due forme era più frequente²⁸, certo improbabile in una lettera amorosa che voglia pur serbare una minima parvenza di autenticità. E del resto anche l'iterazione di un singolo vocabolo o di una formula (ripresa che si presenta talvolta in maniera quasi ossessionante) ricorre in più di una di queste missive; si veda, tra le altre, il ripetersi di «Addio» in *Della deliberatione di non più amare*²⁹, o quello di «Chi non ha...» in *Delle lodi della donna amata*³⁰.

Pur nella ripetizione di determinati fenomeni retorici, le lettere non sono unitarie nello stile. Il che potrebbe essere sintomo di una molteplice paternità oppure effetto della scrittura di una sola persona, ma che aveva agito in tempi molto diversi. Come terza ipotesi si può anche pensare che alcune lettere abbiano subito una revisione in occasione della stampa mentre altre non siano state riprese; se l'operazione si potesse provare, costituirebbe un'ulteriore prova dell'intervento diretto di Francesco sui testi di Isabella, della cui esatta portata non abbiamo sicure certezze, anche se ipotizzare una presenza attiva e massiccia nei testi editi *post mortem* costituisce un'ipotesi altamente probabile.

«Queste lettere, prive del proprio del luogo, del nome, del giorno, producono un repertorio di moralità piacevoli in quanto paradossali e argute. Moralità profondamente ormai radicate nel senso comune, *doxai*, luoghi comuni...strutturati in parole d'ordine che si intrecciano ad altre discorsività, ad altre scritture [...]. Queste moralità piacevoli ... affiorano in forma di lettera, si attribuiscono questa funzione comunicativa, ma riproducono un discorso che è ormai parte integrante del buon senso comune...»³¹

Così Amedeo Quondam, nella sua trattazione sull'epistolografia cinquecentesca, soffermandosi su quest'opera dell'Andreini: e non a caso le *Lettere* «piacevoli» di Isabella vengono accostate alle *Consolatorie*, raccolta edita nel 1550, che si era presentata come miscellanea di situazioni, talvolta paradossali per chi le subisce, ma narrativamente piacevoli per il lettore³².

Le *Lettere* di Isabella appaiono essere, come ha dimostrato recentemente Vazzoler³³, veramente un concentrato di luoghi teatrali che mettono in scena i monologhi e dialoghi incentrati sui due tipi di personaggi (maschile e femminile) che mostrano le loro abilità di recitazione; in alcune sono elencate addirittura le passioni nelle loro diverse sfumature e come esse debbano essere presentate in scena. La definizione della finalità del testo fa sottolineare ancor più l'uso (e l'abuso) della esasperazione barocca della scrittura³⁴.

Fenomeno abbastanza ricorrente è la descrizione della bellezza della donna, secondo le particolarità descrittive usuali: mano, labbra, occhi, capelli. Il fenomeno compare nelle *Rime* (*Madrigale* XXIV, XXVI, XXVII, XXXII, LXXXVIII; *Scherzo* V, VII; *Sonetto* XC, XLVII) per citare solo quelli in cui espressamente vengono elencate le singole parti del corpo; sembra quasi di trovarsi di fronte alla trascrizione pratica della teorizzazione della bellezza femminile, splendidamente elencata da padre Pozzi in *Temi*, topoi, *stereotipi*³⁵. Ma Isabella vuole dimostrare di avere tutte queste abilità scritte non solo quando scrive in poesia ma anche, e soprattutto, in prosa; in una delle *Lettere* si finge una donna innamorata che rimprovera all'amato l'uso di tutti gli artifici retorici usuali per elogiare le bellezze di una donna. Il brano è anche, però, denuncia della falsità non solo dell'innamorato abituato ad elogiare secondo schemi retorici che prevedano l'uso del superlativo, di metafore ormai sclerotizzate dalla tradizione, ma è accusa aperta di quanto sia avvelenato l'ambiente della corte, in cui la falsità si deve apprendere e, più di ogni luogo, è regno dove si deve imparare a fingere e a recitare una parte. La necessità di adeguare il proprio atteggiamento alla disposizione di chi comanda non è certo concetto nuovo in letteratura; le parole di Isabella si pongono lungo la teoria letteraria che ricorda che l'uomo, in società, deve fingere, recitare a soggetto; per trovarne esempi si può partire dal mondo classico (Epicuro) fino ad arrivare, nel Cinquecento a splendidi esempi: al di là della nota trattatistica di comportamento basti solo ricordare l'accorata lettera di Veronica Franco alla madre che le chiedeva consiglio per indirizzare la figlia alla professione di cortigiana. Nonostante la revisione profonda che la famosa cortigiana veneziana aveva fatto subire al suo libro di lettere in vista della pubblica-

zione, l'eliminazione di ogni accenno ed allusione che non la facessero comparire in luce alta, non riesce a non far trapelare la necessità e l'angoscia del fingere: «mangiar con l'altrui bocca, dormir con gli occhi altrui, muoversi secondo l'altrui desiderio»³⁶.

Un altro elemento che accomuna non certo solo le *Lettere* di Veronica Franco e quelle dell'Andreini, ma che è un sintomo dell'atteggiamento letterario del periodo è l'eliminazione dei nomi dei destinatari con rarissime eccezioni di personaggi particolarmente famosi: in Veronica troviamo solo i nomi di Tintoretto e di Enrico III, nelle lettere di Isabella quello di Torquato Tasso.

Un tema particolarmente sentito in *Rime* e *Lettere* è quello dell'onore. Onore, per una donna, è fare in maniera che non si parli male di lei, perché oltre che a lei stessa, questo causerebbe ignominia al marito³⁷. Non è una tematica femminile, ma in funzione maschile, tipica della fine del secolo quando, come dice Dionisotti «il posto che fra Quattro e Cinquecento aveva avuto l'Amore fu preso nella seconda metà del Cinquecento dall'Onore»³⁸; e proprio Amore ed Onore disputano in quell'*Aminta* di Tasso che Isabella recitava in prima persona. Onestà ed onore occupano una gran parte delle *Lettere*: non solo nel contenuto delle singole trattazioni che le compongono, ma anche nei titoli essi compaiono in maniera assolutamente predominante su qualunque altro argomento; si vedano, solo a mo' di esemplificazione: *Scherzi piacevoli e honesti*; *Scherzi amorosi e honorati*; *Scherzi amorosi honesti*; *Scherzi dell'amore honesto*; *Della pudicitia della donna*; *Scherzi d'honesto amante*; *Scherzi d'honesto amore*; *Scherzi amorosi e honestissimi*; *Scherzi d'honesto amore*; *Scherzi amorosi d'honestissimo amante*; e viene posta in ultimo, in questa elencazione, la prima lettera, intitolata *Di quanto pregio sia l'honore*. Ma anche in lettere che dal titolo promettono un argomento diverso non è difficile trovare frasi come:

«Poiché la vera vita della donna è l'onore, siccome il dishonore è dell'istessa la vera morte»

O

«La vera lode d'una donna è l'honestà, hor come volete arricchirmi di lode, se bramate solo d'impoverirmene?»³⁹

Ora se la presenza e l'influenza di Francesco può essere facilmente ipotizzata, soprattutto nella lettera iniziale, certo non può essere attribuita totalmente a lui questa «cupa e imperiosa» ossessione, questo «concetto nuovo dell'onore»⁴⁰.

L'alto numero delle lettere di questo argomento fa presupporre una convinta condivisione ideologica, a proposito, anche di Isabella. Del resto, la presenza del marito è, come si diceva, stata notata e sottolineata: addirittura la lettera di dedica, «cui dà materialmente voce il vedovo Francesco Andreini»⁴¹ fa ricomparire Isabella, morta l'11 giugno 1604, che parla in data 14 marzo 1607, resa immortale dall'Arte e dalla memoria di chi le stava accanto. Ciò nonostante non credo si possa, almeno con i dati ancora in nostro possesso, attribuire più di tanto delle *Lettere* al solo Francesco: l'esempio sempre ripreso, della lettera finale *Della morte della moglie* ha, nel corpo del testo, un antecedente (*Del dolore nella morte della Moglie*) che presenta elementi che non ricorrono nella realtà della fine di Isabella e fanno presupporre la presenza del *topos* del dolore per la perdita e della necessità della conseguente *consolatio* non certo coattamente attribuibile ad un vedovo reale come era Francesco.

Ancora più problematica si presenta la ricerca della identificazione della paternità della scrittura quando si leggono i *Fragmenti*. L'opera, infatti, moltiplica per tre le possibilità di dubbio: basti leggere, nella sua interezza, il frontespizio: *Fragmenti di alcune scritture della signora Isabella Andreini Comica Gelosa e Accademica Intenta. Raccolti da Francesco Andreini Comico Geloso, detto il Capitano Spavento, e dati in luce da Flaminio Scala Comico e da lui dedicati all'illustrissimo signor Filippo Capponi*, Venezia, Presso Giovan Battista Combi, 1617⁴². Così, con i nomi dei tre protagonisti distribuiti come autrice, curatore ed editore dell'opera il frontespizio appare anche nelle numerose ristampe che il testo ebbe nel corso del XVII secolo. Due sono le lettere introduttive; la prima, dedicatoria, è scritta da Flaminio Scala che dichiara di essere stato autorizzato da Francesco ad usare il testo che viene presentato:

«Dirà V[ostra] S[ignoria] illustrissima, patron mio, che ha che far Flamminio Scala con Francesco Andreini? [...] havendomi egli dato facoltà di disporre di questi Fragmenti, io a lei gl'invii e sotto la sua protezione gli faccia vedere; essendo questo tanto più ragionevole, quanto ella ha favorito sempre benignamente l'arte Comica a spada tratta, proteggendo chi l'essercita»⁴³

Una dichiarazione così esplicita dà per assodato che Scala ha avuto facoltà di «disporre» dell'opera, che viene, infatti, da lui dedicata ad un protettore del teatro, anzi meglio dell'«Arte Comica»; nessuna preoccupazione o velleità di dedicare il testo a qualche persona coinvolta con la letteratura, come aveva fatto Isabella: Flaminio Scala ha piena coscienza che ci troviamo all'interno di una

produzione fatta per la rappresentazione, e non per la sola lettura. Inoltre l'uso del verbo «disporre» potrebbe farci ipotizzare, o almeno non escludere, un intervento diretto anche sul testo. Ancora più interessante è la seconda lettera, firmata da Francesco Andreini e dedicata «A' benigni lettori», entità tanto astratta quanto autorizzante ogni confessione ed affermazione. Francesco dichiara subito che sa che verrà accusato che l'opera, «queste mie poche fatiche» «non sono tutte mie e ch'io doveva lasciar stare le fatiche altrui»⁴⁴. Verrebbe subito da obiettare: ma sul frontespizio è dichiarato come quello dell'autore, solo il nome di Isabella, mentre Francesco risulta esplicitamente come «raccolgitore» dell'opera. Che la sua funzione sia invece del tutto diversa e che egli sia responsabile in prima persona della scrittura è dichiarato subito dopo:

«Al che rispondo e dico che con le mie sono annesse alcune *poche* scritture, avanzate alla felice memoria di Isabella comica et Accademica Intenta, mia moglie, delle quali m'è parso servirmene a gloria sua, per non lasciarle in poter della Fortuna»⁴⁵

La situazione è, dal frontespizio, completamente cambiata: l'autore è Francesco che si dichiara apertamente artefice dell'opera, con l'eccezione di «poche» «avanzate» pagine, edite solo perché non siano lasciate in balia della sorte. Del resto dalla morte di Isabella alla data della lettera ai benigni lettori passano ben 12 anni, tempo più che sufficiente per giustificare ogni eventuale cambiamento, anche solo con i mutati gusti del pubblico. La giustificazione della diversità fra frontespizio e ciò che è contenuto all'interno va cercata nella fama che ancora il nome di Isabella godeva, soprattutto tramandato per la sua abilità di attrice. E allora, come succede ai giorni nostri, che il nome della celebrità è esibito per far vendere qualche raccolta cui solo partecipa, così Flaminio Scala e Francesco Andreini dichiarano sul frontespizio una paternità che è subito, ad apertura di libro ridimensionata ampiamente. Nel prosieguo della lettera, tornando a giustificare la sua presenza da presunti, ma sicuri attacchi al testo («quando pure cotai lingue non volessero quietarsi, potrei loro dire...») adduce a giustificazione del suo gesto che

«i morti sono quelli, che fanno parlar' i vivi; e ch'io mi sono ingegnato d'haver vita da loro, come tutti gli altri scrittori fanno, togliendo da questo, da quello e da quell'altro, e leggiadramente applicando»⁴⁶

Francesco, vivo, fa parlare la morta Isabella, riesumando scritture che il tem-

po e l'uso teatrale può aver modificato non poco. La ripresa da diversi autori, che egli ammette, secondo l'abitudine di chi scrive, non giustifica la sua prima affermazione i cui termini vanno, paradossalmente, invertiti: è chi è ancora vivo che usa le parole, non si sa quante e quanto trasformate, di una morta e che la fa parlare per dare ad altre, nuove parole, gloria e diffusione. Tutti i 31 diversi dialoghi che compongono il testo dei *Frammenti* hanno argomento amoroso: non è difficile immaginare che siano stati preparati per essere usati sulla scena, parte scritta di dispute su temi tradizionalmente barocchi che possono essere protratti a piacere: alcuni, infatti hanno una chiusa quasi improvvisa, un finale giustificato solo dalla lunghezza cui era già giunto il dialogo. Certo questi «Amorosi Contrasti» (così sono definiti nella lettera dedicatoria) hanno solo da guadagnare nell'essere messi sulla scena, dove l'alternanza delle voci uomo-donna e la recitazione potrebbe forse togliere loro quel senso di ripetitiva noia che una lettura continuata provoca. La disputa, ad esempio, sulla superiorità o meno delle armi sulle lettere è portata avanti da due personaggi (Corinna ed Alessandro – non occorre sottolineare come i nomi siano «parlanti», significativi della teoria sostenuta) che continuano ad elogiarsi e ad ammirarsi reciprocamente. Le battute sono circa della stessa lunghezza per l'uno e per l'altro personaggio e tendono a divenire più lunghe col procedere del testo fino a produrre due monologhi che sono seguiti solo da convenzionali frasi finali per dichiarare l'uguale validità delle due tesi sostenute e quindi la parità dei due contendenti:

Ales.: Signora Corinna io non voglio fare torto né all'una né all'altra honorotissima professione le quali (come dianzi dissi) hanno l'una dell'altra bisogno, non potendosi l'una senza l'altra mantenere, e perché la nostra questione rimane del pari, mi contento d'amarvi, accioché del pari vadano gli amori nostri e che pari sieno i piaceri, i diletti e gli amorosi contenti.

Corin.: Et così facendo, come mi giova di credere, sarete insieme osservator de i patti fatti tra di noi.

Ales.: La vostra bellezza, la vostra gratia et il vostro alto sapere hanno forza di farmi vostro senza altri patti»⁴⁷.

Il problema teorico della febbre amorosa, conseguenza di un innamoramento non ricambiato, è lungamente trattato con l'autorità di un «mio parente qual'era valentissimo medico e vecchio» (e quindi capace di guardare con obiettività un fenomeno dalla cui pericolosità era ormai messo al sicuro) che distingue le varie tipologie febbrili dovute agli umori: ma alla decisa constatazione della donna

«Se voi siete molestato da febbre amorosa, in vano potete sperar rimedio al vostro male, perché questa è quella piaga crudele e velenosa alla quale non giova né liquore né impiastro, e che per ultimo conduce l'amante a disperata morte»⁴⁸

affermazione certo drastica; l'innamorato, in maniera altrettanto decisa risponde:

«Adagio con questo morire e torniamo al nostro ragionamento. Le febbri d'amore....»⁴⁹

E così, con un piacevole, teatrale contrasto ogni rigida consequenzialità è annullata in favore di un gradevole conversare che si conclude con l'accordo (teorico) delle parti.

I *Frammenti* anno in comune con le *Lettere* allusioni e citazioni dotte⁵⁰; nell'*Amoroso contrasto sopra la Comedia*, Ersilia e Diomede parlano proprio del Teatro. Il brano è uno dei pochi noti dell'opera e quindi non ci si vuole qui soffermare sulle descrizioni delle attrici, sul loro fascino e sulla pericolo di sofferenza che porta l'innamorarsi di loro, ma sulla descrizione della struttura teatrale e sull'importanza, per il testo comico, di un titolo adeguato, argomento questo che viene ritenuto centrale: è espresso biasimo ai «comici erranti e mercenari» che mettono alle loro commedie un titolo «a caso» purché «sia strepitoso, e per invitar gli ascoltanti, per far maggior guadagno»⁵¹. Esempio, per la normativa sulla titolazione, viene citata la *Poetica* di Aristotele, come «principale di tutte l'altre poetiche»: sembra però che chi scrive non si ricordi la il I° libro della poetica aristotelica non può certo parlare del titolo della commedia, che pure, in questa sede è ben distinta (e dichiarata molto più libera) da quello della tragedia e del poema eroico. Il discorso sulla concezione della scrittura teatrale e sulla necessità di un corretto titolo si infrange, se pur momentaneamente, con la necessità di ritornare ad un discorso che sia incentrato sul tema amoroso: «il verace poeta è sempre amante». Questo dialogo, con la sua teorizzazione sulla differenza tra commedia e tragedia, con la sottolineatura della necessità di scrivere le commedie in prosa piuttosto che in versi, per renderle più comprensibili e grate agli ascoltatori ed anche a coloro che recitano («l'arei composta in prosa per esser più accomodata all'orecchie de i recitanti e de gli ascoltatori, e perché più grata sarebbe stata l'amorosa mia favola»⁵²) può veramente rappresentare il momento «teorico» della narrazione teatrale di Francesco ed Isabella. Solo uno studio attento ed una collazione completa dei testi dell'uno e dell'altra, delle *Bravure del Capitano Spavento* e dei *Ragionamenti fantastici posti in forma di dia-*

loghi rappresentativi da una parte e della *Mirtilla*, delle *Lettere* e dei *Frammenti* dall'altra riusciranno a dirci che cosa è attribuibile, delle ultime due opere citate, al marito rispetto alla moglie, al ghost writer rispetto a colei che veniva usata come autore principale. Le riprese, i centoni, sono presenti in tutti questi testi: la filologia ci può aiutare a districare e a risolvere questo complesso rapporto non solo di vita, ma di scrittura.

¹ F. VAZZOLER, *Chiabrera fra dilettanti e professionisti dello spettacolo*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano. Arti del convegno di studi su Gabriello Chiabrera [...] Savona, 3-6 novembre 1988*, a cura di F. Bianchi e P. Russo, Genova, Costa & Nolan, 1993, pp. 429-466; una versione diversa, che sottolineava gli elementi teatrali in F. VAZZOLER, *Il poeta, l'attrice, la cantante. A proposito di Chiabrera nella vita teatrale e musicale del XVII secolo*, in «Teatro e storia», VI, 1991, pp. 305-334; F. VAZZOLER, *Le pastorali dei Comici dell'Arte: la Mirtilla di Isabella Andreini*, in *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Viterbo, Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, 1992, pp. 281-299.

² I. ANDREINI, *La Mirtilla*, a cura di M. L. Doglio, Lucca, Pacini Fazzi, 1995. Nell'*Introduzione* è prestata grande attenzione a tutta la produzione di Isabella.

³ Su Isabella attrice sono sempre da tener presenti C. MOLINARI, *L'altra faccia del 1589: Isabella Andreini e la sua «Pazzia»*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500. II. Musica e spettacolo. Scienze dell'uomo e della natura*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 565-573; F. TAVIANI, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, in «Paragone letteratura», XXXV, 1984, pp. 3-76; R. TESSARI, *O Diva, o «Estable à tous chevaux». L'ultimo viaggio di Isabella Andreini*, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, Genova, Costa & Nolan, 1989, pp. 128-142; più recente G. GUCCINI, *Intorno alla prima Pazzia d'Isabella. Fonti - intersezioni - tecniche*, in «Culture Teatrali», 7/8, (2002-03): *Storia e storiografia del teatro oggi. Per Fabrizio Cruciani*, pp. 167-207.

⁴ Su Francesco Andreini v. la voce di F. Angelini Frajese in D.B.I. e S. MAZZONI, *Genealogie e vicende della famiglia Andreini*, in *Origini della commedia improvvisa o dell'arte*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 107-152, alle pp. 109-113.

⁵ *Rime d'Isabella Andreini*, Milano, Giacomo Bordone e Pietromartire Locarni, 1601. La tavola a pag. 311.

⁶ RIME / D'ISABELLA ANDREINI / PADOVANA / Comica Gelosa / Accademica Intenta / detta l'Accesa / Dedicate all'illustrissimo e reverendissimo Signor / IL SIGNOR CARDINAL SAN GIORGIO / CINZIO ALDOBRANDINI / IN MILANO, / Appresso Girolamo Bordone, e Pietromartire Locarni / compagni, 1601. / Con licenza dei superiori. In 8°, pp. [8], 312. Il recto del frontespizio presenta la marca tipografica (ampliata rispetto a quella di Bordone e Locarni descritta in F. ASCARELLI, M. MENATO, *La tipografia del Cinquecento in Italia*, Firenze, Olschki, 1989, p. 164). Il verso della pagina di frontespizio riporta il celebre ritratto di Isabella, racchiuso in un ovale e riportante la scritta «Isabella Andreini padovana comica gelosa».

⁷ Si intende la silloge voluta come libro unitario. Restano anche altre rime sparse, che non sono presenti nell'edizione del 1605. Vedine un elenco nell'utile *Appendice bibliografica* (pp.

550-552) in L. GIACHINO, *Dall'effimero teatrale alla quète dell'immortalità. Le Rime di Isabella Andreini*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXVIII, 2001, pp. 530-552, analisi tematica di alcune composizioni di Isabella Andreini.

⁸ I. ANDREINI, *Rime*, Parigi, C. de Monstr'oeil, 1603 (su cui cfr. S. e P.-H. MICHEL, *Répertoire des ouvrages imprimés en langue italienne au XVII^e siècle conservés dans les Bibliothèques de France*, Paris, Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1967, I (A-B), p. 51).

⁹ V. a proposito, V. TENCA, «Le Rime di Isabella Andreini», tesi di laurea, Un. «Ca' Foscari» di Venezia, a.a. 2002-2003.

¹⁰ G. BALDASSARRI, «Acutezza» e «ingegno»: teoria e pratica del gusto barocco in *Storia della cultura veneta*, 4/I, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 223-247, partic. pp. 228-29.

¹¹ F. VAZZOLER, *Chiabrera*, cit.

¹² Su Isabella che recita in ruolo maschile v. F. TAVIANI, «Bella d'Asia». Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità, in «Paragone letteratura», XXXV, 1984, pp. 3-76.

¹³ Nello stesso sonetto: «Con bugiardi non men con finti detti / de le Muse spiegai gli alti furori / talor piangendo i falsi miei dolori / talor cantando i falsi miei dilette.» (vv. 5-8).

¹⁴ Si tratta del sonetto *Già si pianse al tuo pianto e rise al riso*.

¹⁵ L'Andreini fa precedere ogni egloga da un *Argomento*. Quello della IV, dal titolo *Amaranta* recita: «Uranio pastore innamorato d'Amaranta non potendo più sopportar l'estrema sua passione, procura disarcercarla parlando; e quasi fosse presente alla sua Ninfa le narra tutto quello che può moverla ad amare; ma perché stima che la ricchezza debba poter più in lei, che l'altre cose, particolarmente si fonda su quella; e sapendo quanto la donna per natura sia vaga delle pompe, e delle grandezze, le offerisce l'abitar alla città con quei maggior comodi e onori, che sian possibili aversi».

¹⁶ Metro: ambedue sonetti con schema: 1) ABBA, ABBA, CDE, EDC; 2) ABBA, ABBA, CDE, CDE.

¹⁷ I. ANDREINI, *La Mirtilla*, a cura di M. L. Doglio, cit.: *Introduzione*, p. 6.

¹⁸ Il volto pallido è quello sul quale non fioriscono più le rose ed ovviamente il crine imbiancato non è più biondo. Sull'uso da parte di Isabella dei *topoi* della bellezza tradizionale v. qui sotto e n. 35. E' da ricordare che Isabella sottolinea la differenza tra pallore dovuto alla perdita della freschezza giovanile e quello causato dagli affanni: si veda la lettera *Della pallidezza degli amanti*, in B. BRANDT, *Das Spiel mit Gattungen bei Isabella Canali Andreini*. Band II: *Lettere (1607)*, Wilhelmsfeld, G. Egert, 2002, pp. 36-37.

¹⁹ Citato da R. TESSARI, *O Diva, o «Estable à tous chevaux»*, cit., p. 134. Nelle pagine precedenti altre citazioni, in particolare del domenicano Gori e del gesuita Pietro Gambacorta, sulla

quasi immediata consequenzialità della visione dell'attrice sulla scena e del peccato di lussuria (p. 133 e nn. 12-13 p. 142).

²⁰ «Il ceto degli attori faceva parte, specialmente nei primi decenni della sua formazione, dell'umanità inferiore e degradata». «La costruzione del rispetto passava attraverso alcuni punti obbligati: la cultura e l'onorabilità degli attori; la regolarità delle famiglie; l'onestà delle attrici»: F. TAVIANI, *Bella d'Asia*, cit., p. 44.

²¹ F. TAVIANI, *Bella d'Asia*, cit., p. 45.

²² F. TAVIANI, *Bella d'Asia*, cit.

²³ F. VAZZOLER, *Chiabrera*, cit.

²⁴ E vedi, a proposito, l'esempio delle *Lettere amorose* di Pasqualigo.

²⁵ La citazione è da F. VAZZOLER, cit.

²⁶ Cfr. B. BRANDT, *Das Spiel mit Gattungen bei Isabella Canali Andreini*, Band II: *Lettere* (1607), Wilhelmsfeld, G. Egert, 2002, p. 123. Questa edizione tedesca, non priva di gravi errori ed imperfezioni, è l'unica edizione moderna completa delle *Lettere* dell'Andreini e per questo la si cita.

²⁷ *Lettere*, ed. cit., p. 112.

²⁸ V. le attestazioni riportate in S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1960-2003 *ad vocem*.

²⁹ *Lettere*, ed. cit., pp. 197-199.

³⁰ *Lettere*, ed. cit., pp. 229-230.

³¹ A. QUONDAM, *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 94-95.

³² A. QUONDAM, *Le «carte messaggere»*, cit., p. 95

³³ In *La saggezza di Isabella. Considerazioni fra la Mirtilla, le Rime, le Lettere e i Frammenti*, conferenza tenuta a Bologna il 7 maggio 2004 all'interno del Seminario: «L'arte dei comici. Invenzioni e pratiche di un teatro multimediale».

³⁴ F. TAVIANI, *Bella d'Asia*, cit., parlando della «vuota retorica delle lettere» afferma che «non nei materiali letterari, ma nel loro montaggio andava ricercato uno spirito originale e rivelatore»: p. 13.

³⁵ G. POZZI, *Temi, topoi, stereotipi*, in *Letteratura italiana, III*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 391-436.

³⁶ V. FRANCO, *Lettere*, a c. di S. Bianchi, Roma, Salerno, 1998, p.

³⁷ Il tema era già ben presente in Bandello: «Tutto l'onore che possa far la moglie al marito consiste in questo, che la femina viva onestissimamente [...] come si sa che la moglie d'un gentiluomo o d'altri faccia del corpo suo copia ad altrui, ella diventa femina del volgo e vien mostrata per tutto a dito, ed il marito anche vien biasimato e schernito da tutti...»: M. M. BANDELLO, *Novelle*, I, 15, in *Tutte le opere*, a c. di F. Flora, 2 voll., Milano, Mondadori 1966 e 1972, I, pp. 176-177.

³⁸ C. DIONISOTTI, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 253.

³⁹ *Dell'adulatione* in *Lettere*, ed. cit., p. 64 e 65.

⁴⁰ C. DIONISOTTI, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, cit. p. 254.

⁴¹ F. TAVIANI, *Bella d'Asia*, cit., p. 13.

⁴² *Frammenti di alcune scritture della signora Isabella Andreini Comica Gelosa e Accademica Intenta. Raccolti da Francesco Andreini Comico Geloso, detto il Capitano Spavento, e dati in luce da Flaminio Scala Comico e da lui dedicati all'illustrissimo signor Filippo Capponi*, Venezia, Presso Giovan Battista Combi, 1617.

⁴³ *Frammenti di alcune scritture della signora Isabella Andreini Comica Gelosa e Accademica Intenta. Raccolti da Francesco Andreini*, cit., p. 3. In questa sede si cita dall'ed. del 1527 (Venezia, Combi), che ad una prima collazione non presenta alcuna differenza con la *princeps*.

⁴⁴ *Frammenti di alcune scritture della signora Isabella Andreini Comica Gelosa e Accademica Intenta. Raccolti da Francesco Andreini*, cit., p. 9.

⁴⁵ *Frammenti di alcune scritture della signora Isabella Andreini Comica Gelosa e Accademica Intenta. Raccolti da Francesco Andreini*, cit., p. 9; il corsivo è mio.

⁴⁶ *Frammenti di alcune scritture della signora Isabella Andreini Comica Gelosa e Accademica Intenta. Raccolti da Francesco Andreini*, cit., p. 10.

⁴⁷ *Frammenti di alcune scritture della signora Isabella Andreini Comica Gelosa e Accademica Intenta. Raccolti da Francesco Andreini*, cit., p. 48.

⁴⁸ *Frammenti di alcune scritture della signora Isabella Andreini Comica Gelosa e Accademica Intenta. Raccolti da Francesco Andreini*, cit., p. 50.

⁴⁹ *Frammenti di alcune scritture della signora Isabella Andreini Comica Gelosa e Accademica Intenta. Raccolti da Francesco Andreini*, cit., p. 50.

⁵⁰ La conoscenza dell'Andreini dei miti classici ed in particolare di Ovidio è stata, per ulti-

ma, notata anche dalla traduttrice americana della *Mirtilla*: cfr. I. ANDREINI, *La Mirtilla: a pastoral*, translated with an Introduction and Notes by J. D. Campbell, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002, p. XV dell'Introduzione, per altri versi molto discutibile.

⁵¹ *Frammenti di alcune scritture della signora Isabella Andreini Comica Gelosa e Accademica Intenta*. Raccolti da Francesco Andreini, cit., pp. 59-60.

⁵² *Frammenti di alcune scritture della signora Isabella Andreini Comica Gelosa e Accademica Intenta*. Raccolti da Francesco Andreini, cit., p. 62.

* Il presente testo riflette una breve presentazione orale – di cui si mantiene volutamente il tono – di un più ampio lavoro, allora in corso d'opera e ora apparso, a cui rinvio per un'analisi più dettagliata: P. Vescovo, *Narciso, Psiche e Marte "mestruato". Una lettura di Amor nello specchio di Giovan Battista Andreini*, in «Lettere Italiane», 1, 2004, pp. 50-80. Il testo è leggibile nell'edizione a cura di S. Maira e A.M. Borracci, Roma, Bulzoni, 1997.

In un incontro dedicato al tema "Donne e teatro" l'argomento di cui qui intendo trattare merita, anzitutto, una preliminare giustificazione. Il testo coinvolto (*Amor nello specchio*) è, infatti, opera di un uomo, ovvero del maggiore – benché, a tutt'oggi, solo relativamente riconosciuto – drammaturgo italiano del XVII secolo.

Ma su un altro piano che Giovan Battista Andreini sia stato, tra l'altro, figlio della prima e più famosa donna di scena nell'età che inventa la figura dell'attrice, Isabella Canali in Andreini, è una circostanza non influente nella scelta del presente argomento, aldilà del fatto che io mi sia recentemente occupato di *Amor nello specchio*. Dalla condizione e dal rapporto discende, infatti, una sorta di accesso a un'apparente aporia, che di qui si rende perfettamente visibile e interrogabile. Si tratta della circostanza per cui sulle scene europee dell'età barocca si fronteggiano, da una parte, grandi personaggi femminili, creati però da drammaturghi di sesso maschile, mentre una produzione letteraria delle prime donne scrittrici di piena evidenza, tra cui donne di teatro, si mostra scarsamente investita da una funzione che oggi si usa chiamare "di genere", nella manifestazione di una identità letteraria "al femminile", per enunciare la questione in termini certo grossolani ma chiari.

Amor nello specchio (recitato e stampato a Parigi nel 1622) non è, tuttavia, un testo drammatico che si impone all'attenzione per la memorabilità dei suoi personaggi femminili, e la sua implicazione in questa sede non riguarda, dunque, la storia di esseri femminili di fantasia immaginati da uomini – in un'ideale galleria, componibile a piacere, che va dalle donne dell'anonima *Veniexiana* a Mirandolina o Giacinta o a Turandot – entrati nel comune immaginario teatrale. I personaggi di questo testo si chiamano Florinda e Lidia e sono, a un livello di definizione minore rispetto a quello delle presenze evocate, anzitutto le donne attrici, in carne ed ossa, che riversano parte della loro esperienza concreta – in un senso ovviamente lato e non pesantemente autobiografico – sulla scena, come indica anche la sigla dei loro nomi d'arte. Partendo da questa condizione comune alla drammaturgia andreiniana, *Amor nello specchio*, dunque, se non giunge alla creazione di personaggi "come veri", sul piano dell'apparenza di vita

e di intensità di carattere, tenta forse una meta ancora più ambiziosa, che ne fa insieme un caso esemplare e un caso limite. Non si tratta, come abbiamo detto, di cercare fisionomie femminili profonde e sfaccettate nel loro pensare e nel loro agire, sulla pagina e sulla scena, ma di osservare un tentativo di raccontare attraverso il mezzo teatrale – da parte di un uomo che scrive per attrici (anzi, per sua moglie e per la sua amante, come si sa) – proprio la maturazione dell'identità femminile, intesa nel senso della maturazione sessuale. E, alla fine, proprio della determinazione del “genere”, anche nella sua complessità o reversibilità, questo testo ci parla, come proverò brevemente ora a mostrare.

* * *

Prima di chiamare direttamente in causa il testo di Andreini, andrà ancora brevemente discussa un'opzione relativa al campo – che oltre all'oggetto in sé non dovrebbe spettare nemmeno a chi vi parla – di una “letteratura di genere”, dove la pratica – e forse il senso comune – richiederebbe che una letteratura critica “al femminile” presuma, in partenza, donne scrittrici e, di conseguenza, donne storiche o critiche di donne. Io non credo affatto all'affermazione di Gianfranco Contini, il quale sosteneva che parlare di “poeti dialettali” ha lo stesso senso, e cioè nessuno, che parlare di “poeti di sesso femminile”. Non ci credo né sul primo fronte – che forse mi riguarda di più – né sul secondo dell'accostamento e, relativamente a quest'ultimo, tuttavia nemmeno credo alla semplice corrispondenza di un nesso di “genere”. Ora, infatti, avviene che le figure di donne scrittrici più spesso prescelte – tra quelle cronologicamente più remote – dalla “letteratura al femminile” siano – con l'eccezione delle mistiche, che è tutto dire – donne che si impongono sulla scena della storia per il loro ruolo più che per il “genere” della loro scrittura. La “letteratura al femminile” per quest'ambito cronologico anche quando prova a porsi come *storia di opere* finisce con l'essere, inevitabilmente, *storia di vite*, perché questo significa dopotutto da parte di studiose di sesso femminile – ieri e ancora oggi – occuparsi, per esempio, di Isabella Andreini o di Veronica Franco.

La letteratura di Isabella Andreini – senza porre qui l'intricata questione di chi sia davvero l'autore delle sue “opere postume” – è, per limitarci a un esempio assai prossimo al nostro, una letteratura deludente sotto il profilo della rappresentatività di un *quid* di “differenza” come fondamento di una letteratura “di genere”. Le *Rime*, la pastorale *Mirtilla* – senza, ripeto, entrare qui nel merito di quanto il marito Francesco allestì dopo la sua morte – sono, direi, esempi nor-

mali in rapporto alle rispettive tradizioni letterarie, pensati per autenticare nella società culturale del tempo l'eccezione dell'attrice-letterata. Per Isabella – come per altre letterate di allora – erano la vita e la *presenza* a costituire l'eccezionale principio di differenziazione dal maschile, mentre la letteratura – nell'intrattenere rapporti con una società culturale maschile – doveva per evidenti motivi dare prova di una dignità e, direi, convenzionalità che la potesse avvicinare a quella degli uomini. Il livello del cimento di una donna scrittrice nella seconda metà del XVI o sulla soglia del XVII secolo è quello di scrivere “come un uomo”, si potrebbe affermare, semplificando ma poi non troppo. Sono i letterati uomini a celebrare la presenza scenica di Isabella – specialmente dopo l'assenza di Isabella dalla scena e dal mondo –, mentre Isabella vuol mostrare – come indica il testo più “personale” delle sue *Rime*, che è ovviamente il sonetto proemiale – che il *vario stil* del registro lirico suppone un piano completamente diverso dal *vario stil* delle sue interpretazioni sulla scena. Ecco il punto o, se si vuole, lo specchio da cui non si retrocede, in una domanda che così si potrebbe formulare: dove sta una maggiore densità di “verità”, nei “non leali affetti” della scena – dove gli amori sono immaginari, per definizione e falsi, ad un tempo, i dolori e i diletti – o nello spettro sentimentale della lirica? La risposta – almeno dal punto di osservazione che ci è, di lontano, concesso – mi sembra evidente.

* * *

Mentre nulla resta della presenza sulla scena di Isabella – se non nella modesta ricomposizione di *frammenti* “in forma di libro”, come per lo stesso marito Francesco l'intera pratica scenica si riassume in un volume di dialoghi del Capitano Spavento – molto di più la letteratura offre delle “prime donne” che legarono, nella successiva generazione, il loro destino, scenico e umano, a quello del figlio Giovan Battista. Non perché disponiamo di testi scritti da queste donne, ma certo di testi modellati sulle loro personalità sceniche e sulla loro stessa esperienza umana e “familiare”. E questa è la ragione che rende pertinente come campione di questo discorso *Amor nello specchio*.

La figura di Virginia Ramponi - in arte Florinda (1583-1631) - moglie di Andreini probabilmente dal 1601, celebrata come attrice e anche per le sue doti canore (fu l'*Arianna* di Monteverdi-Rinuccini del 1608), domina la produzione di Giovan Battista, attore spesso di secondo piano, col nome di Lelio, nelle sue opere. In questo testo essa fronteggia quella della “seconda donna” – nella vita e nell'arte – di Andreini, Virginia Rotari, detta Baldina dal nome del marito e poi

Lidia, presente nella compagnia andreiniana almeno dal 1612 (un'ultima notizia sul suo conto nel 1654).

Nella recente, e tutto sommato non disprezzabile, fortuna di questo testo – che, tra l'altro, ha ispirato anche una libera reinvenzione cinematografica, che ha insistito ovviamente su questo elemento – l'ardita invenzione di Andreini di far innamorare sulla scena Florinda (la moglie) e Lidia (l'amante) sembra essere stato l'elemento che più si è imposto all'attenzione, riducendo in realtà un complesso meccanismo di riflessione in una prurigionosa vicenda di trasferimento sulla scena della doppiezza inconciliabile della vita, tra amore coniugale e amore adulterino.

Per la parzialità – e sostanzialmente l'inconcludenza di questa lettura – basti riflettere al fatto che nel finale della commedia il personaggio recitato da Giovan Battista Andreini – e che lo identifica col suo ricorrente nome di scena, Lelio – non partecipi alle soluzioni amorose. Egli, infatti, si allontana nel piccolo squadrone che lascia la città – “scena d'amore” – da amante fatto soldato. Non per un trionfo delle armi sull'amore ma per la necessaria reversibilità delle attitudini e dei ruoli. È, appunto, una “chiusura” che lo porta, almeno nei panni di Lelio, fuori dal cerchio amoroso tra l'attrice moglie e l'attrice amante e che invita lettori e spettatori, per contro, a considerare l'oggetto fuori, o comunque oltre, i casi dell'autore. Se la commedia da questi ha preso le mosse – nelle premesse esistenziali all'invenzione –, il complicato marchingegno dell'*ordigno composto da vari specchi* rivela un nodo di trame ben altrimenti ambizioso e rappresentativo della natura reversibile dei ruoli e del complesso divenire dell'identità.

* * *

Florinda – il personaggio impersonato da Virginia Ramponi – appare inizialmente come un Narciso al femminile, appagata dalla visione di se stessa. Se Narciso è nel mito un *puer* alle soglie della giovinezza, un adolescente che non riesce a diventare uomo, *Amor nello specchio* intende mettere in scena la maturazione nel sesso e nell'identità di una giovane donna, la cui esperienza suppone il superamento di una fase che la vicenda di Narciso compendia. Florinda vuole, dunque, all'inizio, rifiutando le profferte amorose degli uomini – tra cui quelle di Lelio – essere un Narciso consapevole; tanto che essa è perfettamente in grado di rivelare a chi l'ascolta il fondamento della sua scelta di esclusione dell'altro:

Se amar Florinda dovesse, amar vorrebbe senza fatica; s'amar Florinda dovesse, amar

vorrebbe uno ch'acquistato conservar suo ad ognor potesse senza sospetto; se amar Florinda dovesse, la verginità così cara ad ognora illesa conservar vorrebbe; s'amar Florinda dovesse, unqua non vorrebbe con tiranno consorte, di libera felice, farsi cattiva dolente; e questo petto supporre al duro incarco della gravidanza, infortunio nel quale spesso la misera donna dopo aver lasciato patria, padre, madre, parenti, lascia ancor la vita. (II,1)

Da qui – nel momento falsamente appagante dell'estasi narcisistica – le parole d'amore rivolte al fantasma maschile – e diremo subito il perché di questa definizione di genere - trattenuto dal "vetro":

Questo, questo è l'amor acquistato senza fatica, quest'è colui che perder non potrò, se non al perder della vita. Quest'è colui che leggero, in altrui non rivolgerà l'amore. Quest'è colui che amando, illeso conserverammi il fior verginale. Quest'è colui che 'l petto al mio petto aggiungendo, dall'angosce del parto mi farà viver sicura. (II,1)

Ripercorrendo brevissimamente la tradizione mitica, basterà qui rammentare che mentre nella cultura greca la vicenda di Narciso appartiene sostanzialmente a un versante omosessuale, a partire dalla reinvenzione ovidiana, nel terzo libro delle *Metamorfosi*, questo fondamento diventa da elemento esclusivo di dimensione interagente, con ben diversa inquietudine, alla luce di una compresente direzione eterosessuale. Il nesso essenziale del rifiuto dell'amore non riguarda qui un giovane uomo ma viene riservato alla ninfa Eco e il destino di Narciso – dopo che Eco si è ridotta per consunzione a una voce senza corpo – viene deciso non dal dio d'amore, ma da Nemese. E si tratta, peraltro, di un destino pronosticato, e proprio dall'indovino Tiresia, ovvero da colui che, unico, ha provato l'esperienza di essere uomo e donna. Narciso disprezzatore di una ninfa viene vendicato, si diceva, da una divinità femminile attraverso un contrappasso di "folle" amore omosessuale per un giovane bellissimo, che Narciso scoprirà prima di morire essere la propria immagine riflessa. Nelle *Metamorfosi*, peraltro, Narciso non muore annegato, ma si consuma, come già Eco, mentre risuona la voce, specularmente balbettante rispetto ai suoi lamenti, della ninfa per lui morta.

L'intreccio di omosessualità ed eterosessualità, come componenti dell'altro e dell'autoidentificazione, la consunzione come esperienza di morte di colei che è rifiutata e di colui che per contrappasso non può amare se stesso come un altro, la stessa radicale scoperta della doppia natura fondativa dell'essere (quella rappresentata da Tiresia, l'indovino che descrive preventivamente l'ineludibile sviluppo della vicenda) sono tutti nessi che Ovidio affida a quanti lo seguono e,

naturalmente, puntualmente rinvenibili nella commedia di Andreini.

Florinda, anzitutto, non è solo un Narciso “al femminile” ma un Narciso che si presenta come (fallacemente) appagato del godimento di se stessa. Essa vede infatti la propria immagine specchiata come l’Eco di sé medesima, una Eco che da subito – e, forse, senza una preliminare comprensione di questo elemento, nulla del testo si comprende – risulta, come abbiamo detto, per la proprietà transitiva della coerenza mitica un fantasma maschile. Le parole che Florinda rivolge alla propria immagine riflessa sono estremamente significative:

Questo è il ritratto di colui ch’adoro [...] Anzi, novella Eco amorosa, non in antro, ma in questo specchio sta nascosto colui ch’al moto solo delle mie labbra, senza pur udir picciolo suono di voce, alle mie voci risponde, e che ’l vero io discorra, imagine bella, Eco gentile, ch’io seco favelli, ch’egli cortese mi risponda... (II,1)

Di questa scena importa infatti sottolineare, più che la topica sequenza di ripresa ad eco che segue – consueta risorsa del teatro barocco, anche se qui la voce che parla e risponde è una sola –, la mossa pregnante che sposta l’implicazione di Eco dal “riflesso” acustico a quello visivo, dove Florinda dà voce al movimento muto delle labbra della sua immagine specchiata. L’implicazione mitica realizza così uno slittamento di genere, che trasforma l’Eco femminile del mito e il riflesso speculare di Florinda in un fantasma maschile: da *Eco amorosa* a *colui che adoro*.

L’esperienza di Narciso di fronte all’alterità della propria immagine e l’attrazione che lo conduce ad annegarsi nello specchio d’acqua – o, comunque, a morire di consunzione dopo l’esperienza dell’impossibile amore di sé – sono dunque rivissute, ma sottratte all’esito unico e tragico del mito, nel godimento che Florinda prova davanti alla propria immagine allo specchio. Il destino di Narciso è per Florinda un gioco replicato, e ribaltato felicemente («Ben assai più di te gloriosa è la mia sorte, o innamorato Narciso...»: cfr. I,3). Se Narciso è stato punito per il piacere della propria bellezza, nella sua inclinazione a far nascere per non appagarlo il desiderio negli altri (o nelle altre), Florinda crede di ottenere la propria salvezza nella preventiva, totale chiusura nell’esclusiva considerazione amorosa di sé. Così essa può – anziché morire e consumarsi una sola, fatale volta – rinascere mille volte da queste “morti” e “consunzioni”. Per questo la giovane donna si paragona – certo con un’evidente metaforizzazione sessuale della *petite morte* – alla fenice che brucia e risorge dalle proprie ceneri dopo ogni “incendio amoroso” per se stessa.

È ovvio che l'ingannevole corrispondenza speculare si incrina nella prosecuzione della commedia, nella sua tappa intermedia, dove la trama si complica nel progressivo emergere dei timori e delle pulsioni imprigionati sotto la superficie specchiante.

Florinda – nella scena davvero centrale della commedia – vede nel suo specchio, senza capire, il riflesso di Lidia – il personaggio affidato a Virginia Rotari – affacciata alla finestra. Si noti che ciò che lo specchio ritaglia della giovane – solo il volto – le fa scambiare l'immagine femminile per l'immagine di un giovane uomo: una Eco maschile, appunto. E sarà a partire da qui – quando Florinda vedrà una presenza reale fuori dal suo specchio – che la sua vicenda si staccherà da quella del mitico giovinetto. Ma ciò non avviene subito: appena Florinda chiude il suo piccolo specchio e si volta per vedere l'oggetto della riflessione questo sparisce, replicatamente. Se Florinda potesse confrontare l'immagine riflessa a quella reale riconoscerebbe Lidia come donna e ciò impedirebbe la prosecuzione della trama, che necessita invece di un ulteriore snodo, di un tempo di maturazione del distacco e del desiderio dell'altro.

Il circolo vizioso della contemplazione narcisistica si rompe dunque inizialmente per la discrepanza dell'immagine, che cessa di essere l'appagante riflesso della gioia autoreferenziale di Florinda. Prima ancora dei dettagli che rivelano quel sembiante come di "un altro" – un cappello di paglia che nasconde la capigliatura, un orecchino che pende da un lobo –, la dissomiglianza emerge dalla discordanza dell'espressione: al volto lieto del consueto riflesso si sostituisce un volto melanconico. Florinda si volge, distoglie gli occhi dallo specchio, ma non vede nessuno, poiché ogni volta Lidia piangente si nasconde. È come se lo specchio ospitasse non più una Eco felice, ma un Narciso triste, l'immagine melanconica di un "vago giovane" da consolare. La melanconia del volto perseguita a tal punto Florinda – a tal punto l'immagine si fissa nello specchio del suo cuore – da rendere non solo del tutto inutile lo specchio di vetro ma dal farla dubitare che si tratti di un "fantasma melanconico", di un'immagine patologica che esista solo nella sua fantasia, non generata dal riflesso di una persona reale. Servirà infatti – nella prima scena del terzo atto – l'intervento della serva Bernetta – cioè la presenza di uno sguardo esterno, capace di mirare insieme il riflesso e di verificare il suo oggetto di provenienza – per sorprendere "colui" (anzi, colei) che fisicamente esiste fuori dallo specchio.

Le due donne, a questo punto, incrociano i loro sguardi e intraprendono

una disputa, dove Florinda sostiene – un po' come nei classici dialoghi sulla teoria d'amore – il partito del potere devastante e "demoniaco" dell'unione all'altro e Lidia, benché amante infelice e vittima, la difende come naturale e "santa". Ad un certo punto Florinda – uscita nei due atti precedenti sempre vittoriosa nelle gare dialettiche con Guerindo e Lelio, gli uomini che invano avevano provato a vincerne la ritrosia – sviene; quando rinviene, vinta dagli occhi di Lidia, non riesce più sostenere ragioni da "filosofessa".

Non stupisce che Florinda si innamori di Lidia, che il suo sguardo non sappia sostenere l'altro sguardo, e che, insomma, nella caduta che la priva di parola si consumi – come Lidia osserva – la vendetta di Eros. Il fantasma maschile – l'Eco muta dello specchio – le si pone davanti come una struggente donna "facconda", a cui chiederà di unire «petto a petto e bocca a bocca». Stupisce, invece, che Lidia – peroratrice delle ragioni dell'amore eterosessuale – sostituisca al desiderio inappagato dell'uomo che la rifiuta l'amore per un'altra donna. Florinda, peraltro, amando Lidia, non traligna dalle sue ragioni o dai suoi "voti": se già nel primo atto ella si era dichiarata devota a Diana e non a Venere, il sodalizio non disdice in nessun modo a questo vincolo; amare una donna non le proibisce infatti di odiare l'altro sesso e di conservare intatta la verginità (le pesanti allusioni di Bernetta sottolineeranno, del resto, ripetutamente questa situazione: si veda in particolare la scena IV,3).

Il desiderio di Lidia si spiega a partire dal fatto che la giovane donna lacrimosa apra le sue braccia per sostenere la caduta di Florinda. Essa le appare, anzi, come morta, e non in un senso convenzionale, tanto da farle dire di essere "il suo feretro" («d'Amor cotanto sparlasti, che per la lingua il veleno discendendo al cuore, cader ti fece nelle mie braccia, ond'or di te pietoso feretro fatta sono»). Lidia si vede – si specchia e si innamora – nel volto della giovane "come morta" di cui regge il peso e se il suo sguardo melanconico aveva prima rotto il riflesso narcisistico di Florinda, ora l'aspetto esangue di Florinda si fa – per Lidia che ne "contiene" la morte apparente – il riflesso della sua melanconia.

Il lesbismo – esplicitato alla fine della prima scena con il bacio sulla bocca, che le due donne si scambiano, e ancora rilanciato dalla notte d'amore che dobbiamo supporre svolgersi fuori scena tra il terzo e il quarto atto – è con ogni evidenza non la condizione a cui deve approdare l'esperienza di Florinda, ma la stazione di necessaria estroflessione, di superamento dello specchio e del fantasma d'amore dello specchio immaginativo nel cuore. Queste scene straordinarie (nel senso letterale del termine) nulla tolgono all'arditezza dell'invenzione ma – te-

nendo naturalmente ben presente il fatto che questo testo venne dato alle stampe solo in Francia e non in Italia, per plausibili ragioni prudenziali – la relativizzano nel segno della significazione metaforica. Nel quinto atto il Governatore – che rappresenta la giurisdizione della città e, di conseguenza, della materia amorosa propria alla scena comica – definisce l'unione delle due donne «cosa degna piuttosto di silenzio che di racconto» (V,6); ma lo stesso personaggio, poco dopo, esorcizzerà ulteriormente l'ipoteca perturbante del «caso amoroso e improvviso» giudicandolo più peregrino che scandaloso e degno di diventare materia di commedia: «voglio farne di mia mano un poco d'abbozzo per farlo poi recitare nella nostra Accademia, e intitolarlo *Amor nello specchio*» (V,8). La specularità del teatro nel teatro – quella che altrove rivela per tramite di finzione ciò che letteralmente non si può dire – nasconde in questo caso, o anestetizza, l'eccesso di provocazione di quanto è già stato rappresentato.

L'estroffessione saffica corrisponde, d'altra parte, puntualmente al nesso reinventato nel mito post-ovidiano che abbiamo sopra analizzato: alla funzione omosessuale, non più generica nell'indistinto orizzonte "ginnasiale" del racconto greco, ma inderogabile componente del riflesso omosessuale dell'amore di sé, come amore per un (creduto) altro essere dello stesso sesso. Quando Florinda cessa di essere Narciso – di tenere sotto teca una Eco maschile, prigioniera dello specchio – la sua Eco si materializza sotto forma femminile in Lidia, un'amante non ricambiata che cessa, contemporaneamente, di piangere e consumarsi.

* * *

La "seconda Virginia" recita nell'ultima parte della commedia due personaggi: Lidia si sdoppia infatti nel suo gemello Eugenio (che, creduto alla sua prima apparizione la giovane travestita da uomo, viene dalla serva Bernetta chiamato *signor Lidio*: cfr. V,4). Eugenio giunge al momento opportuno a completare il percorso dell'esperienza di Florinda, e a causare contemporaneamente il tradimento della fede dalla stessa promessa a Lidia.

Amor nello specchio evolve, dunque, nella sua ultima parte in una trama gemellare, sfuggendo tuttavia agli schemi di questo genere praticatissimo, rinunciando alla meccanica del gioco degli scambi e delle complicazioni proprio mentre elegge l'identità ad elemento risolutivo – non complicativo – della *fabula*. Una meccanica in altre opere, peraltro, più prevedibilmente sfruttata da Andreini. Qui non importa, infatti, che Lidia sia scambiata per Eugenio o che l'un personaggio – sostituitosi all'altro – crei una catena di equivoci, quanto che

l'uno (l'uomo) subentri all'altra (la donna) al momento opportuno, garantendo un esito confortante da un punto di vista naturale, culturale e di legittimità sociale, per poi, però, uscire subito di scena. Eugenio appare quindi all'improvviso, senza passato, nell'azione o nella narrazione dell'accaduto, come una materializzazione – *ex machina* – della “mutazione” sessuale, per raddoppiamento, di Lidia.

La tipica commedia gemellare si regge su una ambiguità – nello scambio tra i personaggi e negli equivoci che questo genera, tanto maggiori se i gemelli sono di sesso assortito – che appartiene più al gioco scenico che alle intenzioni profonde della finzione. Se nel rincorrersi dei gemelli assortiti nei tipici meccanismi teatrali aleggia sempre una sorta di platonico desiderio dell'unità – l'androgino del *Simposio* –, di ricongiunzione originale dell'essere totale e primigenio, questo si placa e realizza per definizione nel finale ritrovarsi, quando ogni equivoco dunque si scioglie di fronte alla doppia presenza. Si veda, per esempio, il finale della *Calandria* di Bernardo Dovizi da Bibbiena, cioè della commedia che offre il modello moderno della trama gemellare. Qui i due gemelli maschio e femmina – che dovevano dunque originalmente essere due interpreti o, quantomeno, apparire nel finale come tali, nell'incerto chiarore dell'illuminazione a cera - si vedono tra loro e sono visti dagli altri, dai restanti personaggi e dal pubblico. Ecco perché, almeno transitoriamente, un secondo attore doveva dare, almeno nel finale, concretezza al gioco degli scambi, materializzando la presenza per breve spazio del “doppio” ritrovato e pacificante:

LIDIO Mia sorella?

SANTILLA Tua sorella sono; e tu mio fratel sei.

Si dissolve in questo riconoscimento – per chi osserva, di fronte alla doppia presenza esplicitamente esibita – l'immagine ingannevole dell'ermafrodito, l'essere unitario, capace di prendere l'uno e l'altro sesso a proprio piacere. La specie impossibile dell'androgino si riduce a quella verosimile nell'agnizione familiare, che restituisce a se stessa e agli altri la distinta esistenza della coppia gemellare:

SANTILLA Ché così fisso guardi, Fessenio caro?

FESSENIO Ché non vidi mai omo ad omo simile come è l'uno all'altro di voi. Ed or vedo la cagione per che seguiti son oggi tanti begli scambiamenti.

In *Amor nello specchio*, commedia in cui il gioco dell'equivoco ha un ruolo

ridotto ai minimi termini, è dunque significativamente consequenziale che i due gemelli non appaiano fisicamente insieme nel finale, non riconducendo a ragione, ma incrementando all'opposto l'idea, o la funzione, incarnata dall'ermafrodito. Si tratta di un punto d'arrivo da rilevare attentamente.

Non è questa la sede per estendere il discorso alla tradizione gemellare e alle sue varianti agnitive, ma ci piace ricordare almeno il finale dei gondoniani *Due gemelli veneziani*, dove la morte del gemello sciocco Zanetto – come un *Visconte dimezzato ante litteram* – recupera a una identità a tutto tondo il gemello “spiritoso” Tonino. Tonino, peraltro, nell'atto in cui il veleno toglie di mezzo Zanetto, scopre e ritrova in Rosaura – trasformando il desiderio in «effetto del sangue» (il rischio d'incesto è sventato in tempo, come già nella *Calandria*) – la propria sorella. Non è dunque necessario che i due gemelli si vedano e si abbraccino ricongiungendosi: uno dei due, quello più inutile, può tranquillamente morire per permettere all'altro di completarsi.

L'unione sessuale di Eugenio e Florinda avviene senza che Florinda sappia in partenza di trovarsi di fronte a un uomo, gemello di Lidia, e credendolo infatti «la stessa Lidia», travestitasi. Nel racconto che Florinda offre al Governatore e al pubblico di questa scena è significativamente distinto il suo livello di conoscenza della situazione prima e dopo l'atto sessuale: la dettagliata narrazione dei preliminari di un amore tra donne restituisce l'indeterminatezza iniziale del sesso del *partner* (Lidia travestita da uomo) e il suo progressivo chiarimento (il gemello di Lidia), attraverso l'accorta distribuzione del genere dei pronomi:

Oh potenza d'Amore! In questo tempo, veggio un giovanetto chiamato Eugenio, fratello simile di Lidia. Io *la* credo la stessa Lidia [...] e con parole brevi e con atti risoluti l'abbraccio, *il* conduco a casa, fo ritirar le serve, mi chiudo in una camera, e per vestirmi anch'io de' panni per ischerzare, e per far che quelle spoglie *ella* deponesse, di mia mano *lo* spoglio, ed *egli* entrato nel letto, alor che mi vede spogliata, dice: «O Florinda mia cara, vorrei dirvi un gran caso, e poi vestir vi potrete». Così con allegrezza saglio il letto e vicino a *lui* mi corco, *il* bacio dolce e doli: «Che vuoi, anima mia? Favella, ecco la tua Florinda». Alor *Eugenio*, stringendomi disse: «Sappiate, mia signora, come io non son donna come voi, ma sono, se giamai l'udiste nominare, un ermafrodito, cioè sono più uomo che donna». In questo così fatto dire, non so io signor, vago d'udir e di saper com'ogni donna suole, tanto fece e tanto disse, che dalle sue braccia non mi tolsi, che sua sposa rimasi, scoprendomi con l'opera che tutt'uomo egli era. Eccovi adunque detto come Amor i superbi castighi. (V,7)

Florinda – novella Psiche – scopre alla fine del percorso di iniziazione la corrispondenza tra l'apparenza (l'abito maschile, anzi militare) e la sostanza (il cor-

po maschile che esso copre), mentre aveva creduto prima della conclusione – ingannata dalle parole della creduta Lidia – alla trasformazione dell'essere: «*io non son donna come voi, ma sono, se giamai l'udiste nominare, un ermafrodito, cioè sono più uomo che donna*». Fin qui non saremmo distanti dall'implicazione dell'ermafrodito nella *Calandria*, dove Eugenio si presenta, con l'evidente scopo di possederla, a Florinda come un essere doppio ma *più uomo che donna*. Questa creduta trasformazione, subito dopo compresa dalla donna come una diversa realtà di fatto, dovrebbe chiudere ogni altra pendenza poiché realizza esattamente un ribaltamento simmetrico al precedente movimento di estroflessione, dal fantasma maschile dello specchio all'amore per Lidia. E Psiche, abbiamo detto, – colei che conosce il suo sposo dopo l'esperienza dell'unione amorosa (senza, naturalmente, alcuna pertinenza delle funzioni di proibizione e infrazione del mito) – diviene ora il nuovo referente dell'esperienza di Florinda, che “illumina” la sua condizione naturale scoprendo la vera natura dello “sposo”.

* * *

Risparmiando qui del tutto un lungo e doveroso approfondimento storico – nella cultura e nella clinica dell'età di Andreini – del tema dell'ermafroditismo (per il quale rinvio il lettore eventualmente interessato al mio contributo dedicato alla commedia), mi limiterò a citare e commentare brevemente l'ulteriore sviluppo – e in certo senso oltre il “lieto fine” – che *Amor nello specchio* propone al suo spettatore e al suo lettore.

L'ermafrodito, per esempio, viene evocato nella *Calandria* del Bibbiena dai personaggi che conducono il gioco come “giustificazione” fasulla, e in qualche caso fraudolenta, della doppia natura del personaggio che si crede agire in scena, ora *con*, ora *senza* “radice” (con disperazione dell'adultera che scopre un uomo senza il suo sesso sotto i panni femminili che credeva travestire il suo amante, ma anche con suo sollievo nel momento in cui quello stesso sesso è cercato dai suoi parenti che credono di aver di fronte un uomo e scoprono una donna travestita). Giustificazione fasulla o fraudolenta, appunto, nella spiegazione – che è la chiave dell'apparizione sulla scena del negromante pataccaro Ruffo – che la quadruplice presenza dei due gemelli (uomo, donna, donna travestita da uomo, uomo travestito da donna) proceda dall'agire dell'ermafrodito che “usa” a piacere ora dell'una ora dell'altra delle sue nature. L'implicazione dell'ermafrodito è naturalmente nella *Calandria* – dal punto di vista del pubblico che sa, a differenza dei personaggi – di marca, abbiamo detto, esclusivamente comica.

L'impossibile bivalenza di Lidio/Lidia si esprime, infatti, nella commedia modello delle moderne trame gemellari - nell'ottica esatta in cui l'intelligenza dello spettatore si distingue ma si compiace regressivamente della sciocchezza del personaggio - nello storpiamento di *ermafrodito* in *merdafiorito*, dove la trivializzazione rappresenta la distanza razionale nei confronti dell'impossibile in atto. La doppia natura di Lidio (derivante dal semplice travestimento) è agli occhi del negromante - addirittura incapace di pronunciare la parola "ermafrodito" - semplicemente un'ottima occasione per far venire «denari a stiaia», approfittando dell'altrui credulità.

Basti qualche battuta del dialogo in cui Fannio istruisce Ruffo sull'ermafroditismo del suo padrone (III.17):

FANNIO Sappi che Lidio mio padrone è ermafrodito.

RUFFO E che importa questo merdafiorito?

FANNIO Ermafrodito, dico io. Diavol! tu se' grosso!

RUFFO Be', che vuol dire?

FANNIO Tu nol sai?

RUFFO Per ciò il dimando.

FANNIO Ermafroditi sono quelli che hanno l'uno e l'altro sesso.

RUFFO Ed è Lidio uno di quelli?

FANNIO Sì, dico.

RUFFO Ed ha il sesso da donna e la radice d'uomo?

FANNIO Messere sì.

e ancora:

RUFFO Consolato hai tu me con quel barbafiorito.

FANNIO Piacemi che tu nol sappi nominare perché, volendo, nol saprai poi ridire.

Abbiamo detto che in *Amor nello specchio* Eugenio viene fatto riapparire dopo il resoconto dell'iniziazione eterosessuale di Florinda (mentre Lidia entra per qualche istante in casa) quasi a confermare referenzialmente la propria indipendente esistenza dalla sorella gemella, e poi fatto definitivamente uscire di scena. Anzi, egli viene a congedarsi dal pubblico non completamente vestito, rientrando per ciò immediatamente dietro le quinte:

Signori, io sono ancora mezo spogliato, però con loro licenza me n'entro. (V,8)

Tanto più ambigua risulta l'apparizione del doppio maschile *mezo spogliato*,

come se l'attrice che interpretava i due ruoli non avesse fatto in tempo a completare la sua vestizione distintiva, per passare rapidamente da un personaggio all'altro. La "seconda Virginia" rientra quindi subito dopo in scena per l'ultima volta nei panni principali di Lidia, e la sua presenza si definisce a questo punto come ormai piuttosto dell'attrice che non del personaggio, nel momento dei *ringraziamenti*, quando la tela sta per calare. L'ambigua incompiutezza della vestizione – dunque della differenziazione – di Eugenio da Lidia viene infatti, a questo punto, commentata dalla loquace Bernetta, perché non passi inosservata. La serva offre un resoconto apparentemente gratuito dell'impossibilità di Eugenio di apparire a riscuotere gli applausi del pubblico insieme a Lidia e agli altri personaggi:

Questa cattivuccia della mia padrona, sanguisuca amorosa, voleva, alor ch'era nel letto, succhiarli tutto il sangue; or non avendo potuto gliel'ha tutto commosso e avviato come si vede talor che si <avene> poppando a 'n capezzolo di una donna, che benché tu non poppi, nondimeno il latte stilla; ver'è che cessato il primo, gli vien ora tanto sangue dal naso ch'è una bellezza; però è sopra il catino, né può venire. (V,10)

Si tratta con evidenza di una *excusatio non petita* che, nel momento in cui una vicenda si chiude con piena ricomposizione, sembra ad altro scopo riaprirsi. È evidente che queste parole, insieme all'incompleta vestizione di Eugenio, rendono nuovamente ambiguo ciò che le ultime scene avevano chiarito. Se, insomma, Eugenio risulta ormai un essere distinto, nella persona e nel sesso, da Lidia, un uomo che si potrebbe tranquillamente lasciar fuori scena dicendolo stanco o addormentato, la "scusa" della serva Bernetta sembra perseguire lo scopo di continuare a gettare sul personaggio – un guerriero interpretato in scena da una donna, la "seconda" Virginia – un'ipoteca di "femminilità", di trasformazione o di complessa doppiezza. L'immagine del capezzolo che continua a versare latte – connessa a quella vampiresca dell'amore fisico come "succhiamento" della sostanza vitale – in paragone al sangue che esce dal naso di Eugenio realizza una chiara allusione mestruale.

La nostra distanza culturale, fatta di scontata consapevolezza "scientifica", ci impedisce di metterci al posto degli spettatori e dei lettori barocchi. Per un uomo pre-moderno – ma ancora, questa volta, per la medicina settecentesca – era intanto normale assimilare le perdite maschili di sangue alla ciclicità femminile, a partire da una teoria del sangue di sostanziale eredità galenica. Il sistema di Galeno concepiva, infatti, il sangue come generante nella donna (in cui era cre-

duto più abbondante) il latte e il seme “inferiore” e nell’uomo il seme “superiore”, da cui l’idea della necessità dell’ “espurgo naturale e salutare” dell’eccesso di sangue che si forma periodicamente nel corpo, per cui la mestruazione femminile offre un modello (Andrea Vesalio, peraltro, descrive come unico il canale dell’eliminazione maschile e femminile, nel ramo emorroidale della vena porta). Proprio la medicina tardorinascimentale, dunque, mette in campo – soprattutto per fenomeni ricorrenti di epistassi ed emorroidi – la categoria del *vir menstruat* o *dell’homme reglé*, del resto inscritta fin da tempi remoti nella cultura occidentale (e basti il riferimento a un denso luogo della *Naturalis historia* di Plinio, XI,90, dove, i casi di due illustri romani servono a giustificare il “profluvio di sangue” maschile, «ad alcuni per una narice, ad altri per entrambe, ad alcuni per le parti inferiori, a molti per la bocca, a intervalli regolari»).

Florinda – che non ha svolto il ruolo di succhiatrice di sangue (nel senso vampiresco ma nemmeno in quello per i pre-moderni salutare della liberazione dell’eccesso attraverso la sanguisuga) – ha, specifica Bernetta, “commosso” e “avviato” il liquido vitale dell’amante, da cui, non per proiezione metaforica ma per conseguenza fisica, deriva la provocazione della sua epistassi “mestruale”. Ipoteche metaforiche, che permettono una soddisfacente comprensione di questo bizzarro resoconto, sono state però precedentemente offerte al lettore e allo spettatore dalla commedia, e vanno naturalmente considerate. Al suo apparire in scena, il giovane soldato si era presentato con un lungo monologo che rivendicava il primato delle armi sulle lettere e sulle altre discipline, e, di conseguenza, la perfezione della mascolinità delle armi di contro all’imperfetta femminilità della parola; basti il tratto conclusivo:

[...] e s’è vero che proverbio non erra, dicesi che le parole son femmine e i fatti son maschi. Or quanto è più nobile il maschio della femina, tanto ancora è più nobile l’essercizio militare che l’arte della scienza, l’una insegnata per valor nel Cielo, l’altra ritrovata per le necessità in terra; e poi il Sommo Fabro fu detto Dio degli esserciti, e però amator de’ soldati, e non Dio delle librerie, osservator di letterati. (IV,4)

Dopo questo lungo monologo di presentazione – che evidentemente non conclude nulla e non rivela alcuna verità – Eugenio si trova a difendersi “virilmente” dalle *avances* – supposte omosessuali – che gli rivolge Orimberto, che lo scambia ovviamente per l’inseguita Lidia travestita da uomo. Il soldato dichiara preventivamente il suo «dilettarsi di Marte», e l’innamorato lo deride con una pesante allusione che riconduce il sangue del campo di battaglia al mestruo: «Sì,

sì, ogni mese per far tanto sangue in battaglia» (IV,5). Il soldato perde le staffe e minaccia l'importuno di dargli un pugno sul naso e di farlo sanguinare davvero: «Signor sì; quel sangue ch'io cavo dal naso con le pugna agl'insolenti pari vostri». Il cerchio metaforico si sovrappone perfettamente – come si vede – all'inconveniente che trattiene Eugenio dietro le quinte, dopo l'iniziazione sessuale di Florinda, impedendo il ricongiungimento della coppia gemellare sulla scena. È evidente che egli risulti, a quel punto, un uomo meno virile e un soldato che ha perso qualcosa della sua fierezza tutta d'un pezzo per "femminilizzarsi" di riflesso, "mestruato" e chino sopra un catino.

La commedia che si era aperta con le parole di uno degli innamorati respinti da Florinda – ancora chiusa nella sua "fase narcisistica" –, dal nome parlante di Guerindo, che raccontava l'amore come una guerra tra i sessi, si chiude così, oltre il "lieto fine" della maturazione sessuale e del congiungimento "secondo natura" della protagonista, con il resto immaginario, dietro le quinte, di un Marte femminilizzato, a rappresentare la complessità della natura umana e dei suoi due "generi".

Carmelo Alberti

Sette commedianti per Carlo Goldoni

È stato, che Carmelo Alberti possiede da un rapporto ravvicinato con il teatro degli anni. Per questo e per molti altri il cronista di teatro ventiduenne, prima come collaboratore di *«L'Espresso»* e poi come direttore, ha lo scopo di valorizzare le opere di Goldoni, che ha messo in scena dal ruolo al carattere, dal personaggio, illustrando le fasi dell'impegno teatrale di Goldoni, e di essere a tal punto come alcuni degli esponenti più radicali trivestono la collaborazione diretta dello stesso. La valorizzazione delle protagoniste è un famoso motto della vita del teatro al teatro, nella sala di un cinema di eccellenza artistica che si realizza alla fine del Cinquecento, ed è diventato punto della commedia dell'arte, quando per il giudizio sulla mitologica esperienza dei commedianti, piuttosto che con loro, alcune protagoniste esemplari.

Al centro del Settecento si reggono, ad esempio, l'amministrazione per una grande compagnia come Piero Bolchini, in arte Pierina, moglie di Luigi Riccio, e la vita di Carlo, che nel 1713 si recò a Venezia nelle vesti di Merope, la tragedia di Scipione Maffei. Ma l'attenzione della commedia eccellente si è di volta in volta con la scoperta di autentiche letterarie o di vocazioni poetiche, tal da giustificare una pratica che sembra che si animava di essenzialità e che è diventata di le regole accademiche. Nell'età di Goldoni il procedimento subisce una serie di trasformazioni, anche per effetto del confronto ravvicinato con la realtà europea, e prima di tutto, con quella francese.

Il segno latino dell'esperienza goldoniana cresce la centralità dell'interpretazione, fino a diventare il punto dell'azione scenica. La spiegazione non è ancora, non è possibile dirlo da un insieme di fattori, anzitutto, il pubblico nuovo che si sta formando e combatte dalle donne, che sono spettatrici e lettrici. Nel sistema di convenienze della cultura a beneficio dei molti - una cultura attiva, utile, rispettando persino all'oscuro delle arti e dei mestieri - fin dall'inizio la partecipazione "frontale" alla vita teatrale si dimostra necessaria per rendere possibile un'azione collettiva, e all'opposto, fermare per la tendenza ad esagerare punti di vista interni al proprio sesso. L'atteggiamento culturale delle donne agisce positivamente, ad esempio, sul piano delle audizioni, degli addebiatamenti delle drammaturghe scoperte, sul piano delle protagiste, delle nuove scuole d'arte e di per-

La storia della riforma goldoniana procede da un rapporto ravvicinato con l'arte degli attori. Per mestiere e per vocazione il commediografo veneziano progetta le sue commedie guardando alle qualità degli interpreti, allo scopo di valorizzare le capacità di ciascuno nell'ambito della trasformazione dal ruolo al carattere, al pre-personaggio. Esaminando le fasi dell'impegno teatrale di Goldoni, è possibile notare come alcuni degli esperimenti più radicali investono la collaborazione diretta delle attrici. La valorizzazione delle protagoniste è un fattore insito nella tradizione del teatro all'italiana, sulla scia di un criterio di eccellenza artistica che si afferma già alla fine del Cinquecento, nel momento aureo della commedia all'improvviso, quando persino il giudizio sulla moralità espresso dai censori ecclesiastici promuove con certezza alcune protagoniste esemplari.¹

All'inizio del Settecento si registra, ad esempio, l'ammirazione per una grande interprete come Elena Balletti, in arte Flaminia, moglie di Luigi Riccoboni, detto Lelio, che nel 1713 trionfa a Venezia nelle vesti di Merope, la tragedia omonima di Scipione Maffei. Ma l'esaltazione della commediante eccellente coincide spesso con la scoperta di attitudini letterarie o di vocazioni poetiche, tali da giustificare una professione comica che si ammantava di essenzialità e che è rispettosa delle regole accademiche. Nell'età di Goldoni il procedimento subisce un'ulteriore evoluzione, anche per effetto del confronto ravvicinato con la teatralità europea e, prima di tutto, con quella francese.

Lungo l'arco dell'esperienza goldoniana cresce la centralità dell'interpretazione femminile, fino a diventare il perno dell'azione scenica. La spiegazione non è lineare, ma è possibile trarla da un insieme di fattori; anzitutto, il pubblico nuovo della commedia è costituito dalle donne, che sono spettatrici e lettrici. Nel sistema di riconversione della cultura a beneficio dei molti – una cultura attiva, utile, applicabile persino all'esercizio delle arti e dei mestieri, – fin dall'inizio la partecipazione femminile alla vita teatrale si dimostra necessaria per rendere possibile ulteriori mediazioni e, all'opposto, frenante per la tendenza ad esasperare punte di rivalità interne al proprio sesso. L'attivismo culturale delle donne agisce positivamente, ad esempio, sul piano delle traduzioni, degli adattamenti delle drammaturgie europee, sul piano delle pedagogie, delle nuove scuole d'idee e di pen-

siero; oppure, la via italiana del romanzo passa spesso attraverso il protagonismo al femminile (come dimostrano le eroine dei diffusi romanzi di Pietro Chiari); anche alcune innovazioni tecnico-pittoriche hanno una visione al femminile; e così via.²

Nel XVIII secolo anche la concezione dell'amore, persino quando non lo si sottolinea, si propone come un aspetto rilevante dell'incidenza del naturale: il *larmoyante*, infatti, è divenuto un criterio di lettura della realtà e un metro di giudizio morale che, nella seconda parte del secolo, accelera la sterilizzazione dei generi teatrali e l'affermarsi del dramma serio. Le sperimentazioni della scena inglese e le elaborazioni drammatiche francesi sviluppano non solo i temi della sapienza, della virtù e della coerenza femminili, ma anche i loro contrari. *Il mercante di Londra* (1731) di Lillo presenta una vicenda aspra e torbida, in cui una perfida e ambiziosa Milady irretisce un giovane ingenuo trascinandolo alla rovina, consegnandolo al patibolo. Le donne permettono di rilevare meglio le contraddizioni dell'esistenza, le incongruenze della relazione mondo-teatro che per effetto della loro imprevedibilità diventa un sistema aperto.³

Nel teatro goldoniano, dunque, fin dall'esordio il protagonismo femminile assorbe una molteplicità di soluzioni che chiamano in causa la funzione stessa del teatro nella società moderna. Se si osserva con attenzione la fisionomia di tante protagoniste è possibile scorgere tra di loro presenze di rilievo, attrici capaci ed eclettiche, disposte anche a recitare fuori di ruolo. Per costoro Goldoni elabora, spesso, una testualità ricca di suggestioni metateatrali, un insieme di riferimenti che sottintende un rapporto ravvicinato, un'intesa che travalica il confronto professionale. In alcuni casi è facile capire che fra il commediografo e la commediante di turno s'instaura una relazione sentimentale che l'impegno teatrale esalta e, insieme riformula. Nell'esaminare la storia delle singole personalità, resta però sospeso il giudizio poiché finora la maggior parte delle informazioni discendono da un racconto unilaterale, dal punto di vista goldoniano. Le annotazioni biografiche, invece, sono riconducibili a poche fonti, non sempre ben documentate.⁴

Fin da fanciullo – secondo quanto ricorda lo stesso Goldoni – le servette della compagnia di Florindo de' Maccheroni nel 1721, durante e dopo la fuga da Rimini a Chioggia, sono le complici di un'educazione artistico-sentimentale che esalta l'*esprit* dell'arte scenica, al pari di una scuola di vita.

Tra le interpreti che hanno influenzato la creatività del commediografo trovano risalto alcune commedianti che dimostrano – come accade per alcuni pro-

tagonisti maschili – la capacità di smascherarsi, di sapere uscire dal ruolo, per misurarsi con un'espressività sbilanciata verso la connotazione distintiva, verso la denominazione assoluta, tanto da passare alla storia.

Nel sistema di Goldoni non conta solamente l'abilità professionale, la consapevolezza del mestiere, ma pesa notevolmente la molteplicità delle componenti esistenziali: importa la sfera affettiva, che per quanto concerne l'immagine della donna oscilla tra la funzione della musa ispiratrice e la complicità passionale. S'avverte, talvolta, oltre la rimodulazione dei testi, un corollario di investimenti futuri, di attese pazientemente rinnovate, di riscontri efficaci e di fallimenti inevitabili, un ventaglio di fattori che lo scrittore trasferisce a volte nella concezione "forte" del carattere; è una scelta che cancella, più che nei casi maschili, l'ingestatura della tipizzazione comica, seppure continui a scontrarsi con la rigidità delle supremazie all'interno delle compagnie. Insomma, si tratta di un'ispirazione contraddittoria, difficile, che sulla pagina si traduce nell'autenticità di alcuni personaggi che non è possibile ridurre entro lo schema della visione del suo tempo: si pensi, ad esempio, a protagoniste più che assolute quali Mirandolina nella *Locandiera* oppure Giacinta nella trilogia della *Villeggiatura*.

Dall'universo delle presenze femminili che segnano la carriera del commedio-grafo si traggono ora sette fisionomie reali, ciascuna delle quali apre uno spiraglio sulla complessità del laboratorio scenico-poetico goldoniano; sono casi che per lo più innescano un fitto sistema d'intersezioni, di coesioni, di risultati efficaci.

1. *Tonina, ovvero la sperimentazione mancata.*

Antonia Ferramonti, detta Tonina, è la seconda donna della compagnia Imer; nata nel 1707, l'attrice muore di parto nell'agosto del 1735. Proprio nel 1735, a 28 anni, Goldoni s'impegna a scrivere per la compagnia del Teatro di San Samuele, di proprietà dei Grimani; in quell'anno fa il suo ingresso nella compagine di Giuseppe Imer Tonina, sposata al veronese Antonio Ferramonti che recita nei panni di Pantalone. Appena la incontra, Goldoni decide di farne una commediante compiuta, ma non avrà il tempo per inventare un carattere tale che ne esalti la personalità.

Per la parte di seconda donna presero la Tonina Ferramonti Bolognese. Questa donna, giovane, bella, di aspetto signorile e di tratto nobile, piena di talento e adorna di grazie, era un buonissimo acquisto per la compagnia; poiché recitava assai bene nelle commedie ed an-

cor meglio nelle tragedie. Passava seco lei una gran parte del giorno.

La sua conversazione non poteva essere più amabile: si studiavano insieme le parti, ed il marito avanzato negli anni era contento che il poeta della compagnia prediligesse sua moglie, la quale, quant'era brava e vezzosa, era altrettanto saggia e prudente.

Ciò non mancò di produrre delle gelosie nelle commedianti provette, e l'Imer rideva, veggendomi entrare in quel labirinto, dal quale egli era uscito.⁵

Carlo si diverte a mettere in mostra la sua Tonina, a dispetto delle altre. È costei la furbissima Cecchina de *La birba* (1735), un intermezzo con parti cantate, che rappresenta la metamorfosi di un terzetto di giovani vagabondi in ciarlatani per necessità, insomma in birboni che per sopravvivere s'ingegnano sfruttando ogni risorsa lecita e illecita. Si osservi la scena in cui Cecchina, dopo essersi rifiutata di soccorrere il fratello Orazio, ridottosi in "camiscia" a causa dei debiti, decide di andare in giro travestita da vecchia orba.

CECCHINA Siete voi, fratel mio?

ORAZIO *romano* Sì, sorella, son io.

CECCHINA In camiscia? perché?

ORAZIO La mia disgrazia
mi ridusse così.

CECCHINA Come?

ORAZIO Di casa
per i debiti miei fui discacciato.

CECCHINA Io non saprei che farvi.

ORAZIO In questo stato
non vi muovo a pietà?

CECCHINA Me ne dispiace.

ORAZIO Soccorrete mi dunque.

CECCHINA Andate in pace.

ORAZIO Come? Sorella ingrata?

 Così meco spietata?
Sapete quanto amor che vi portai.

CECCHINA Io veramente il vostro amor provai
Quando mi discacciaste
di casa sì vilmente,
e la mia dote riduceste in niente (I, 2).

[...]

(*Si traveste da orbetta*)

Via, con l'orbetta

siè generosi,
mostreve pietosi

no me abbandonè.
 Chi me dà un soldo?
 Chi mi butta un bezzo?
 Qualcosa buttè.
 O poveretta mi, xe più d'un'ora
 che stago a chiappar freddo,
 e 'l primo soldo non ho visto ancora.
 (M'affatico a parlar in veneziano,
 ché un tal mestier non fa perfettamente
 chi la favella ed il vestir non mente.
 L'arte di cavamacchie
 m'è andata male assai,
 onde quest'imparai
 nuovo mestier da cara vecchiarella
 che con simil finzion vive ancor ella.
 In fatti mi contento. In pochi giorni
 m'avancai tal dinaro,
 che alle miserie mie può far riparo.
 Oh se mi capitasse
 un qualche buon partito,
 vorrei pigliar marito, e benché fosse
 molto inferiore alli natali miei
 senza riguardo alcun lo piglierei).
 (II, 1).

La fantasia comica di Goldoni tratteggia in poche battute una situazione che la perizia interpretativa dei recitanti deve sviluppare al massimo, esaltando il presupposto narrativo e rendendo evidente la condizione dei personaggi. Mentre, a causa della presenza della moglie di Orazio, s'inasprisce la rivalità tra fratello e sorella, fino a cancellare i legami di sangue, s'avvia un gioco di travestimenti che serve ad assolvere il compito di sopperire alle necessità quotidiane e ad esaltare lo spirito d'avventura e l'azione. Così Cecchina muta non solo le proprie sembianze ma anche la sua lingua; nello stesso tempo, lamenta la difficoltà dell'elemosinare in mezzo ai troppi accattoni che popolano la piazza della città lagunare, seppure non smetta mai di progettare, di sperare in una soluzione positiva.

A distanza di anni, nei *Mémoires* (1787), il poeta comico ritrova sulla falsariga della *Prefazione Pasquali* lo slancio creativo che circonda la recita di Tonina; torna ad elogiarla con amorevolezza: "charmante actrice, jeune, jolie, très-aimable, très-instruite, pleine de talens et de qualités intéressantes".⁶ Pensando a lei appronta *La fondazion di Venezia*, un'opera comica in tre atti e in versi, elabora-

ta secondo lo schema dell'opera buffa napoletana; nonostante l'approvazione del capocomico, la rivalità della prima donna Andriana Bastona mette in discussione il progetto dell'autore, ma la povera Ferramonti non rimane troppo a lungo bersaglio della gelosia delle sue compagne.

Il ricordo di Tonina resta sospeso in una zona segreta del teatro goldoniano, quella in cui si celano i caratteri appena abbozzati e che non hanno avuto uno sviluppo completo. Forse è possibile intuirne una definizione più efficace in Placida, l'infelice pellegrina della *Bottega del caffè* (1750) che, raminga sulle tracce del suo amato, implora la pietà del giovane mercante Eugenio.

PLACIDA	Un poco di carità alla povera pellegrina.
EUGENIO	(Ecco qui; corre la moda delle pellegrine). (<i>tra sé</i>)
PLACIDA	Signore, per amor del cielo, mi dia qualche cosa. (<i>ad Eugenio</i>)
EUGENIO	Che vuol dir questo, signora pellegrina? Si va così per divertimento, o per pretesto?
PLACIDA	Né per l'uno, né per l'altro.
EUGENIO	Dunque per qual causa si gira il mondo?
PLACIDA	Per bisogno. [...]
EUGENIO	Confesso d'esser anch'io uomo di mondo; ma mi picco insieme d'esser un uomo civile ed onorato.
PLACIDA	Sentimenti d'animo onesto, nobile e generoso. Tutto mi convien soffrire, per causa di quell'indegno. Povere donne! È meglio affogarsi, che maritarsi così. (I, 14-15)

Il fatto che Goldoni esalti nei suoi scritti la simpatia e l'antipatia per le commedianti accresce l'alone di quotidianità che si riflette nei suoi progetti di rappresentazione; le correlazioni che scaturiscono tra i personaggi di una commedia non derivano necessariamente dall'osservazione del mondo esterno, quanto dalle interferenze del microcosmo degli attori, come se l'ambiguità del teatro riuscisse a trasfigurare e a valorizzare persino le miserie e le ripicche del mestiere.

2. *La seduttrice punita.*

Elisabetta D'Afflisio Moreri, detta la Passalacqua, cantatrice d'intermezzi e ballerina che prende il posto di Zanetta Casanova, la madre di Giacomo, quando costei lascia la compagnia di Giuseppe Imer, si presta anche a ricoprire il ruolo di servetta. È possibile definirla senza remore una donna astuta e suaden-

te; certamente è un'attrice di un temperamento opposto a quello della Ferramonti.

Elisabetta Passalacqua napoletana, figlia del comico Alessandro d'Afflisio e giovane spiritosissima, che faceva di tutto passabilmente e niente perfettamente. Cantava, ballava, recitava in serio e in giocoso, tirava di spada, giocava la bandiera, parlava vari linguaggi, era passabile nella parte della servetta e negl'intermezzi. Donna poi la più scaltra, la più fina, la più lusinghiera del mondo, fece quanto poté per cattivarsi l'animo del poeta; ma non le riuscì, finché visse la Ferramonti.⁷

Mentre stila tale giudizio, Goldoni sembra voler nascondere dietro l'acredine l'attrazione fisica che prova per lei, non disgiunta da qualche slancio sentimentale. I resoconti sulla Passalacqua sono, però, condizionati da un accadimento che rimanda al disinvolto comportamento degli artisti di teatro. Per dimenticare l'infelice Tonina, convinto del detto "chiodo scaccia chiodo", il commediografo cede – a suo dire – alle profferte di Elisabetta. Durante un incontro, la "ninfa di Citera" lo fa sedere sul canapè e gli parla con trasporto e galanteria: a quella distanza è facile notare come abbia gli occhi verdi e il volto coperto di cerone; non è bella, ma seducente. Il racconto che Goldoni lascia della nuova relazione amorosa si trova anche stavolta nelle *Prefazioni Pasquali*.

Il comico Vitalba, damerino di professione, avvezzo a dominare sul cuore principalmente delle sue compagne di scena, attaccò quello della Passalacqua e non tardò ad impossessarsene. Me ne accorsi, me ne assicurai, e non volendo disputar con un comico, non feci che ritirarmi da quell'ingrata. Ciò le spiacque per l'interesse, mi scrisse un biglietto tenero, mi pregò ch'io andassi da lei. Vi andai con animo di rimproverarla e lasciarla per sempre. Mi lasciò dire; soffrì tutto, fino alle ingiurie, senza giustificarsi e senza parlare. Finalmente, sazio di dire ed annoiato di non sentirmi rispondere, mi incamminai per partire. Allora sciogliendo ella la voce, ed accompagnandola con qualche lacrima, di cui usar sapeva a sua voglia: *andate, disse, andate: il mio destino è deciso; lo saprete pria di scender le scale*. Tenea, così parlando, una mano nella saccoccia. Queste parole mi colpirono la fantasia. Arrivato alla porta, mi rivoltai per guardarla. S'accorse della mia debolezza, tirò uno stiletto, finse di volersi ferire, ed io fui sì sciocco, che corsi ad arrestarla e pacificarla, discesi sino alla viltà di domandarle perdono, e contento con buona fede di aver recuperato quel cuore, partii più acceso che mai, e la lasciai gloriosa del suo trionfo. Quale fu il mio stupore, il mio pentimento, quando seppi, sei giorni dopo, che il Vitalba e la Passalacqua erano stati insieme a merenda in un casino alla Zuecca? Allora aprii gli occhi un po' meglio, e cominciai a conoscere il carattere di quella sorte di donne.⁸

Uno scrittore di teatro, però, sa come vendicarsi; nel trascrivere a suo modo

il *Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto* (1736), Goldoni mette in scena la propria disavventura, celandosi sotto le sembianze di Carino, pastore castigliano innamorato, dando ad Elisabetta la fisionomia di Elisa pastorella castigliana e a Vitalba i panni del tristo seduttore, cavaliere napoletano.

CARINO Elisa addio.

ELISA Ferma, Carino ingrato,
così tosto lasciarmi?

CARINO Il sol rimira,
come a gran passi ver l'ocaso inclina. [...]

ELISA Tu sei Carino,
l'unica del cuor mio pace e conforto.
Per te vivo e respiro, e voglio teco.

O viver lieta, o terminar miei giorni.
CARINO Oh soavi parole! Oh cari accenti,
che il cuor m'empion di gioia! Idolo mio,
vo' che finiam di sospirare; vedrai,
se l'amor di Carino è amor sincero. (*parte*) [...] (II, 1)

DON GIOVANNI (Si giuri
per posseder questa beltà novella) (*tra sè*)
Giuro al nume che al cielo e al mondo impera,
voi sarete mia sposa.

ELISA E se mancate?

DON GIOVANNI Cada un fulmin dal cielo, e l'alma infida
precipiti agli abissi.

ELISA (Il caso mio
compatisci, Carino) (*tra sè*) Ah sì, vi credo:
ecco la destra mia.

DON GIOVANNI Destra gentile,
che mi penetra il cuore. (Amor pietoso,
quanto ti deggio mai, se fra le selve
una preda sì bella a me concedi!) (*tra sè*) [...]

ELISA Consolati, Carin, s'io ti tradisco;
ma tu il primo non sei. Ama la donna,
più dell'amante suo, la sua fortuna (*parte*). (II, 3) [...]

CARINO Tutto so, tutto intesi. Empia, mendace,
a me invano ti celi.

ELISA Ahimè! Carino
meco parla così?

CARINO Parla in tal guisa
il tradito Carino alla spergiura. [...]

ELISA Mira prostrata

la tua povera Elisa a' piedi tuoi.
Chiedo perdono all'innocente errore.
Caro, pietà.

CARINO Non lo sperar giammai. [...]
ELISA (Provisi l'odio suo) (*tra sè*). Con questo dardo,
mira, mi passo il sen. [...]
Non pavento la morte. Il sol tuo sdegno
mi fa tremar; deh non voler ch'io muoia
senz' almeno mirarmi. Il guardo volgi
una volta pietoso, e poi m'uccido. [...]
(A cedere comincia) (*tra sè*). Oh Dei, non posso
reggermi più; l'atroce aspro dolore
toglie al ferro l'uffizio; io cado, io moro. (*finge svenire*)

CARINO Elisa, o numi! Che sarà? Sei morta?
No, che morta non è. Dal vicin fonte
corro l'acque a raccorre; agli svenuti
sogliono l'acque giovar, spruzzate in volto. (*parte*)
ELISA Il credulo è caduto. Oh quanto giova
saper finger a tempo! È l'arme questa
più felice del nostro femminil sesso.
D'irato amante i giuramenti audaci
Giove non ode, e van dispersi al vento. [...]
All'uom diede il consiglio, ed alla donna
i molli vezzi, i dolci sguardi, il pianto. (II, 7-8)

3. La breve vita di Anna Baccherini

Nelle compagnie teatrali del Settecento i cambiamenti sono all'ordine del giorno: ci sono attori che vanno e altri che vengono. Anche per Carlo Goldoni le occasioni per sentirsi ispirato da nuove attrici non si fanno attendere. Il commediografo veneziano, intanto, il 22 agosto 1736 si è sposato con la diciannovenne Nicoletta Connio, figlia di Agostino, notaio del Banco di San Giorgio di Genova, una fanciulla discreta e comprensiva. Il matrimonio non impedisce all'inquieto poeta di continuare a studiare da vicino amorose e soubrette. Nel 1742 vi sono novità nella compagnia del Teatro di San Samuele: si aggiunge agli altri comici Anna Baccherini, servetta fiorentina.

Osservai recitare la Baccherini servetta; e mi piacque il suo spirito e la sua maniera; e quantunque non fosse che principiante, vidi che, bene istruita ed aiutata da qualche buona commedia, poteva figurare assai bene.

Questa era una giovane più bella e non meno scaltra della Passalacqua. Si accorse ch'io aveva per lei qualche stima, ed impiegò tutta l'arte per guadagnarmi. Io era allora ammogliato, e il dover d'uomo onesto e di buon marito mi obbligava a pensare e a condurmi diversamente; ma ciò non m'impediva, che ne' comici miei lavori non distinguessi quella persona che più mi piaceva; e divisai di formar questa donna secondo il sistema che aveva in capo, e che non aveva ancora potuto a modo mio soddisfare.⁹

Per uno strano destino anche Anna muore improvvisamente nel 1743 e non fa in tempo a recitare come Rosaura ne *La donna di garbo*, testo che Goldoni ha immaginato per lei. La parte doveva passare alla prima donna Andriana Bastona, detta Bastona vecchia per distinguerla dalla figlia Marta, colei che ne aveva contestato l'attribuzione impedendo di far recitare una Colombina nel ruolo che spettava alla prima innamorata. Il duro incrocio di veti fa sì che la commedia abbia, infine, una prima rappresentazione nel 1747 a Livorno con Teodora Medebach nei panni della protagonista.

Sfruttando l'attitudine dei servi al travestimento e provando a farle cambiare "abito e linguaggio", ¹⁰ Goldoni vorrebbe sperimentare con la Baccherini la moltiplicazione di diversi caratteri, una condizione che di fatto provoca più di uno spostamento da una tipologia comica all'altra, giustificando il procedimento con una metamorfosi generata da una vendetta amorosa. "Pensando e ripensando, fu allora che mi cade in mente *La donna di garbo*, una donna che, bisognosa di amicizie e di protezioni, cerca d'insinuarsi nell'animo delle persone, secondando le passioni ed i caratteri di ciascheduno, e trasformandosi quasi in tante differenti figure, quanti sono coloro coi quali deve trattare". ¹¹

Si tratta, dunque, di rendere possibile uno sconfinamento di ruolo alla luce del sole, senza rinnegare la connotazione della Colombina che doppia la parte Rosaura. La vicenda basterebbe da sola a giustificare lo stravolgimento della gerarchia interna alla compagnia, visto che la commedia sviluppa ancora una volta una trama d'amore e di tradimento, come dimostra il lungo racconto dell'antefatto che nella scena prima del primo atto la protagonista offre a Brighella, servo in casa del Dottore.

ROSAURA

Sì, Brighella, voglio appagarvi. La bontà che avete avuta per me, la vostra fedeltà e il debito ch'io vi professo, m'obbligano a darvi questa soddisfazione. Sono pronta a svelarvi l'esser mio, e per qual cagione mi sia dalla mia patria involata. [...]

No, no, dirovvi la verità, non temete. Sapete ch'io sono della città di Pavia, città celebre per il famoso studio di quella Università, che

gareggia colle principali di Europa. Mio padre serve di bracciere a una dama di quella città, e mia madre serve di lavandaia uno di que' Collegi. Io pure mi esercitava nell'inamidare le camicie dei collegiali, ed appunto da ciò ebbero origine le mie sventure. Sapete che gli scolari del Collegio di Pavia hanno la libertà di girare, col pretesto di portarsi a' pubblici studi. Ora vi dirò che uno di quelli in casa mia s'introdusse. Mi piacque il bel volto e l'aspetto di lui; ma più mi sorprese il suo bello spirito: onde poco tardai a innamorarmi di esso perdutamente; egli, secondo l'uso degli scolari, si prevalse della mia debolezza, si rese padrone del mio cuore, e di tutta me stessa. Finalmente, dopo un anno di reciproche tenerezze, cominciò a raffreddarsi l'infedele, e rallentando le visite, cambiò in complimenti gli affetti, e a poco a poco da me e dalla mia casa interamente si tolse. Considerate, Brighella, qual fosse allora il mio dolore, pensate alle smanie del tradito mio cuore: piansi, sospirai, e quasi quasi alla disperazione mi diedi. [...]

Il giovine, terminati gli studi, partì senza nemmeno darmi un addio. Passò egli a Milano per vedere quella metropoli, prima di ritornare alla patria, ed io, risoluta di volerlo perseguitare sino alla morte, qui venni a prevenire il suo arrivo.

BRIGHELLA

Donca sto vostro amante l'è bolognese?

ROSAURA

Non solo è bolognese. Maravigliatevi, o Brighella; egli è di questa casa, in cui siamo; è figlio del signor Dottore, già vostro ed ora anche mio padrone.

BRIGHELLA

Come? El sior Florindo?

ROSAURA

Appunto: Florindo è colui che mi ha ingratamente tradita [...]; e se non giungo a possederlo, voglio almeno precipitarlo. Tutti gli animali si servono di quelle arme che la natura ha loro somministrare per difendersi da' nemici; per esempio: il bue si val delle corna, il cavallo de' piedi, il cane de' denti, il gatto delle ugne, l'istrice delle spine, gli uccelli del rostro e la pulce dell'agilità ne' suoi moti. L'uomo si serve dell'autorità che si è usurpata sopra di noi, e noi della finzione ch'è la dote più bella del nostro sesso, in cui consiste la maggior forza che vaglia a ribattere la soperchieria degli uomini. Con questa si persuade la gioventù, e si delude la vecchiaia: con questa si acquistano gli amanti, si assicura la propria sorte, e si schernisce la crudeltà dei parenti. (I, 1)¹²

Come può Rosaura, figlia di una povera lavandaia, essere divenuta una donna di garbo? Il cambiamento avviene mentre sta a servizio, orecchiando ciò che imparano gli studenti di Pavia, apprendendo per istinto a ragionare di dottrina e scienza. Ben presto nella casa del Dottore, padre del traditore Florindo, tutti si

rivolgono a lei per avere consigli di natura legale, per vincere al lotto o per risolvere questioni di cuore. È facile immaginare l'amara sorpresa di Florindo quando, tornato a casa insieme ad Isabella sua promessa sposa, trova colei che ha sedotto e abbandonato e che adesso vuole vendicarsi. Il giovane è davvero sorpreso e non sa che pesci pigliare; dapprima prova a tergiversare, a guadagnare tempo, poi passa alla minacce, ma ogni volta si scontra con la solida fermezza della finta donna di garbo.

ROSAURA

Come! Minacce ancora? Indiscreto, incivile, così trattate chi tante prove della sua fede vi ha date? barbaro! Così ricompensate il mio affetto? Almeno mi compatiste, chiedeste almeno perdono. Ma no, ostinato, perverso, mi odiate, mi deridete, mi maltrattate. Ma senti, senti, spietato, saprò vendicarmi. Sarò una furia per tormentarti. No, che un torto sì grande non si può soffrire. (II, 14)

A ben guardare, al di là della convenzione del genere commedia, è facile scorgere la prova che una donna sostiene non solo per riconquistare l'amante perduto o il seduttore fuggito, ma piuttosto per compiere un viaggio che somiglia ad un'iniziazione e che la sospinge verso l'autonomia civile e morale; dopo aver fatto tesoro dell'esperienza di vivere, il personaggio della servetta mostra di saper agire in ogni situazione, a cominciare dall'ambito familiare.

4. *Lo specchio di una sublime melanconica*

Teodora Medebach, nata a Lucca nel 1723 e vissuta fino al 1761, la "jeune, jolie, bien faite" è figlia di Gasparo e Lucia Raffi, componenti di una compagnia di saltatori di corda che nel 1737 si reca a Venezia per esibirsi nei casotti di Piazza San Marco. Teodora diventa la moglie di Gerolamo Medebach e la prima attrice della compagnia del comico romano, che si è unito a Gasparo e ha preso in affitto il Teatro di Sant'Angelo, deciso ad abbandonare il teatro di strada e a compiere un salto di qualità, conquistando la ribalta di un prestigioso teatro veneziano. Teodora potrebbe diventare la sublime protagonista della scena settecentesca, visto che non le manca nulla per primeggiare, ma è soggetta di frequente ai "vapori"; nonostante tutto rimane una delle presenze decisive nella storia della riforma goldoniana.

L'affinità tra l'attrice e il poeta è un caso esemplare e, insieme, esplicito di in-

tesa artistica e sentimentale; è facile collegare i patimenti di Carlo alle sofferenze di Teodora, che lo affianca nelle stagioni teatrali che vanno dal 1748 al 1753, vale a dire subito dopo avere compiuto la scelta di abbracciare il mestiere di scrittore di compagnia, abbandonando l'impegno di avvocato e ritornando ad agire nella città lagunare. Quando nella sua casa parigina ricorda sulla pagina il primo incontro a Livorno nel 1747 con la "femme à vapeurs", insiste nel definirla "une actrice estimable", ¹³ al di sopra delle altre fin qui incontrate. E per lei crea un ciclo crudele in cui Goldoni lascia confluire il malessere personale, la propria malinconia, associandolo al disagio psicologico della commediante.

A distanza di tempo sembra voler scherzare sulla fragilità fisica della donna, nell'indicare la corrispondenza tra il soggetto de *La finta ammalata* (1751) e l'originale. ¹⁴ Nella commedia Rosaura, figlia di Pantalone, ama il dottor Onesti; per incontrarlo si finge indisposta, mostrando persino di aggravarsi giorno dopo giorno, tanto che il padre decide di radunare un consulto di medici, una scena che richiama alla mente *Le malade imaginaire* di Molière. Anche quando, fuor di finzione, Rosaura si confida con la fedele Colombina, che conosce la segreta passione della sua padrona, rivela un temperamento isterico, che si manifesta ad esempio attraverso una risata convulsa e nervosa. Alla cameriera che le chiede "siete innamorata?", risponde di no così: "Ah, ah, ah, pazza maledetta! ah, ah, ah. (*ridendo*)" (I, 10). Appare sempre in preda all'eccitazione e al turbamento; grida, strepita, si lamenta, dà in escandescenze. Per un po' si calma, quando giunge a farle visita l'amica Beatrice, ma anche stavolta propone subito un crescendo di stramba allegria: "Ah, ah, che cara signora Beatrice! Un poco della vostra allegria mi farebbe tanto bene. (*ridendo*)" (I, 12).

La brava e sensibile Teodora ha il merito di sostenere in scena personaggi davvero esemplari; non si dimentichi che ne *Il teatro comico* (1750), la commedia-manifesto del sistema goldoniano, agisce sotto le spoglie di Placida, colei che abbraccia senza remore le scelte innovative del commediografo veneziano. Inoltre è l'onesta e audace Bettina de *La putta onorata* (1748) e de *La buona moglie* (1749), è la virtuosa Pamela della pièce omonima (1750), ricavata dal romanzo di Richardson, è donna Catta nei *Pettegolezzi delle donne* (1750), è colei che rende in scena tante altre figure preminenti della fervida creatività goldoniana.

Madame Medebach étoit toujours malade; ses vapeurs devenoient toujours plus gênantes et plus ridicules; elle rioit et elle pleuroit tout-à-la-fois; elle faisoit des cris, des grimaces, des contorsions. Les bonnes gens de sa famille la croyoient ensorcelée: ils firent venir des exorcistes. ¹⁵

Sebbene sia sempre in preda ai disturbi, Teodora si dimostra costantemente disponibile alle sollecitazioni del suo poeta. I guai cominceranno nel 1750, quando rientra nella compagnia Maddalena Marliani, una servetta fin troppo vivace, la più grande soubrette della scena goldoniana, colei che lascia il segno non solo nel suo teatro, ma persino nel suo cuore. La sfida tra le due commedianti, che tra l'altro sono imparentate tra loro, poiché Teodora è nipote di Maddalena, accentua i disagi di un impegno creativo sul qual pesano le rivalità esterne, le incomprensioni con il capocomico Medebach, la salute precaria di Goldoni. Lo scrittore non smette di alternare la composizione di testi in cui le due rivali si danno il cambio: così al tempo della *Locandiera*, il trionfo della Marliani, Teodora rimette in scena *Pamela* il suo più grande successo interpretativo.

Rimane aperto il capitolo della corrispondenza tra il turbamento di Teodora, che si esprime oscillando tra realtà e finzione, desiderando manifestare lo spirito di una rappresentazione assoluta, e la malinconia del commediografo, che avverte la contraddizione fra la convenzione scenica e la varietà del mondo. Come in uno specchio Carlo osserva se stesso nel ritratto di un'attrice che recita le proprie insicurezze.

5. Maddalena Marliani, serva padrona e commediante insidiosa.

Maddalena Raffi Marliani è la vivace Corallina della compagnia Medebach che, rientrata alla fine del 1750, si offre al genio del suo poeta come il modello ideale della libertà assoluta, come l'interprete in grado di spingersi senza timore ben al di là del proprio ruolo teatrale. Per lei Goldoni sembra definire un ciclo di commedie che si collegano l'una all'altra sulla linea di un romanzo della servetta, un "impossibile romanzo" che denuncia l'indissolubile intreccio tra rappresentazione e realtà, tra teatro ed esistenza.¹⁶

Nascono così Corallina de *La serva amorosa* e Mirandolina de *La locandiera*; il titolo di serva amorosa sintetizza molto bene il progetto di trasportare una cameriera verso l'ambito espressivo dell'innamorata. D'altronde Maddalena ha già dimostrato una grande capacità di essere una protagonista solitaria, trionfando come Donna Lugrezia ne *Le donne gelose*, testo in cui è una giovane vedova contro cui si scagliano le donne del quartiere. Intanto Carlo e Maddalena sono divenuti inseparabili, nonostante le intemperanze di Teodora Medebach; finché non si profila la stesura della *Locandiera*, la commedia che supera persino le in-

tenzione del suo autore; si rappresenta a Venezia sul palcoscenico del Teatro Sant'Angelo il 26 dicembre 1752. Non solo la serva si è emancipata al punto da diventare la proprietaria di una locanda, che sa ben condurre e ben amministrare, ma nella sua arte è tanto più abile delle stesse amorose.

- DEJANIRA Madama, voi mi adulate. (*ad Ortensia con caricatura*)
ORTENSIA Contessa, al vostro merito si converrebbe assai più.
MIRANDOLINA (Oh che dame cerimoniose!) (*tra sé, in disparte*).
DEJANIRA (Oh, quanto mi vien da ridere!) (*tra sé*)
ORTENSIA Zitto: è qui la padrona. (*piano a Dejanira*)
MIRANDOLINA M'inchino a queste dame.
DEJANIRA Signora padrona vi riverisco.
ORTENSIA Ehi! Su!
MIRANDOLINA Permetta ch'io le baci la mano. (*ad Ortensia*)
ORTENSIA Siete obbligante.
DEJANIRA (*ride tra sé*) [...].
MIRANDOLINA Perché ride, signora?
ORTENSIA Via, perché ridete?
DEJANIRA Rido del Barone di vostro marito.
ORTENSIA Sì, è un cavaliere giocoso: dice sempre delle barzellette; verrà quanto prima col conte Orazio, marito della Contessina.
DEJANIRA (*Fa forza per trattenersi da ridere*)
MIRANDOLINA La fa ridere anche il signor Conte?
ORTENSIA Ma via, Contessina, tenetevi un poco nel vostro decoro.
MIRANDOLINA Signore mie, favoriscano in grazia. Siamo sole, nessuno ci sente. Questa contea, questa baronia, sarebbe mai...
ORTENSIA Che cosa vorreste voi dire? Mettereste in dubbio la nostra nobiltà?
MIRANDOLINA Perdoni, illustrissima, non si riscalda, perché farà ridere la signora Contessa.
DEJANIRA Eh via, che serve?
ORTENSIA Contessa, contessa! (*minacciandola*)
MIRANDOLINA Io so che cosa voleva dire, illustrissima.
DEJANIRA Se l'indovinate, vi stimo assai.
MIRANDOLINA Voleva dire: che serve che fingiamo d'esser due dame, se siamo due pedine? Ah! non è vero?
DEJANIRA E che sì che ci conoscete?
ORTENSIA Che brava commediante! Non è buona da sostenere un carattere.
DEJANIRA Fuori di scena io non so fingere.
MIRANDOLINA Brava, signora Baronessa; mi piace il di lei spirito. Lodo la sua franchezza.
ORTENSIA Qualche volta mi prendo un poco di spasso.

MIRANDOLINA Ed io amo infinitamente le persone di spirito. Servitevi pure della mia locanda, che siete padrone; ma vi prego bene, se mi capitassero persone di rango, cedermi il vostro appartamento, ch'io vi darò dei camerini assai comodi. (I, 20)

Ancor più Mirandolina si mostra imbattibile nel debellare la vanagloria del Cavaliere di Ripafratta, colui che nasconde la propria insicurezza dietro il disprezzo per le donne; anche stavolta la serva si burla delle caricature degli amanti sprezzanti, insani, rustici: "La ricchezza la stimo e non la stimo. Tutto il mio piacere consiste in vedermi servita, vagheggiata, adorata. Questa è la mia debolezza, e questa è la debolezza di quasi tutte le donne. A maritarmi non ci penso nemmeno; non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e godo la mia libertà. Tratto con tutti, ma non m'innamoro mai di nessuno. Voglio burlarmi di tante caricature di amanti spasimati; e voglio usar tutta l'arte per vincere, abbattere, e conquassare quei cuori barbari e duri che son nemici di noi, che siamo la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura". (I, 9)

La crudele Mirandolina, difatti, conquista con facilità il Cavaliere sprezzante; con la stessa decisione si è impadronita del cuore del suo commediografo e si beffa del suo "languire" d'amore. "La scena dello stirare – si domanda Goldoni nella prefazione – non muove gli animi a sdegno contro colei, che dopo averlo innamorato l'insulta? Dio volesse che io medesimo cotale specchio avessi avuto per tempo, che non avrei veduto ridere del mio pianto qualche barbara Locandiera".

MIRANDOLINA Uh, è cotto, stracotto e biscottato! Ma siccome quel che ho fatto con lui, non l'ho fatto per interesse, voglio ch'ei confessi la forza delle donne, senza poter dire che sono interessate e venali. [...] Un uomo che stamattina non poteva veder le donne, oggi chiede amore e pietà? Non gli abbado, non può essere, non gli credo. (Crepa, schiatta, impara a disprezzar le donne). (*tra sé*). (III, 3-6)

Dopo Goldoni, Maddalena influenzerà la scrittura di Pietro Chiari, tanto che nel 1755 costui la trasfigura nella protagonista del suo romanzo *La commediante in fortuna*; così anche Antonio Piazza la ritrae nel romanzo *Il teatro* nel 1777. Insomma la Marliani sembra non avere limiti sul piano di un'esaltante metamorfosi d'attrice.

6. La seconda donna alla conquista del primato.

Caterina Bresciani è la seconda donna della compagnia di Giuseppe Lapy, che si esibisce nel Teatro di San Luca; è sposata con un violinista, che è il secondogenito del capocomico. Quando nel 1753 il commediografo veneziano firma un contratto d'ingaggio con i Vendramin, proprietari di questo teatro, trova una compagine disordinata, frantumata, riluttante a lasciarsi guidare dalle sue idee. Nonostante ciò, guardando come al solito alle spiccate doti interpretative dell'attrice, Goldoni scrive una trilogia di successo, quella de *La sposa persiana* (1753-56), dietro la quale non mancano episodi di rivalità e di ripicche.

Dopo l'abbandono del Sant'Angelo il poeta comico attraversa uno dei momenti più amari della sua esistenza. Sono mutate molte delle condizioni favorevoli: oltre alla mancanza di slancio negli attori, Goldoni è costretto ad adattare le sue commedie ad un edificio troppo grande, perciò poco favorevole ad un teatro da conversazione. Una cupa malinconia divora il commediografo; anche i suoi testi sembrano tutti destinati all'insuccesso, con l'eccezione trionfale de *La sposa persiana* nel 1753, dovuto in prevalenza alla bravura di Caterina Bresciani. Da questo momento in poi alla valorosa commediante saranno affidati tanti personaggi femminili preziosi, controversi, difficili; ogni volta risultano rappresentati sempre – come testimonia lo stesso Goldoni – “con tanto spirito e verità”.¹⁷

Fin qui gli elogi; poi, con il passare del tempo, anche Caterina diventerà una prima donna tanto orgogliosa quanto incontrastata, pronta a usare un piglio “capriccioso”. La consacrazione avviene dopo la partenza di Teresa Gandini, colei che di fronte al successo di Ircana, la schiava circassa della *Sposa persiana*, aveva impedisce la messinscena delle altre due commedie che ne sviluppano la storia, *Ircana in Julfa* (1755) e *Ircana in Ispana* (1756), perché avrebbero sancito il primato della seconda donna sulla figura di Fatima, parte da lei sostenuta. Già nelle battute pronunciate da Ircana, durante un monologo – alla stregua di Mirandolina – è facile intuire i tratti del temperamento impulsivo della Bresciani

Ircana, sola.

Nulla intentato io voglio lasciar per un tal bene,
per l'unico fra' beni, che a noi sperar conviene. [...]
Anzi pria di vedermi con altre donne amata,
voglio essere più tosto o morta, o disprezzata. (I, 4)

Dopo avere definito un'ambientazione esotica, contrassegnata da un'aura meravigliosa, Goldoni sposta l'accento sui tratti evolutivi del carattere della schiava

amante del suo signore, visto che la valente Bresciani sa come imporre sulla scena la propria autonomia interpretativa. Costretto a reagire alle difficoltà, il poeta sceglie di andare incontro ai gusti e alle richieste degli spettatori, senza lasciarsi sfuggire l'occasione per trarre beneficio anche dagli umori e dalle tensioni, dalle rivalità e dalle incertezze degli attori di cui dispone. Si tratta di una procedura sviluppata su più direttive, dal dosaggio delle atmosfere alla valorizzazione dell'interprete-personaggio, dalla definizione dei caratteri al valore morale dell'azione comica. *La sposa persiana* apre un versante inconsueto per la ricerca goldoniana precedente. Nello stesso tempo, Ircana sembra conquistare, soprattutto, il pubblico femminile, a giudicare da un passo della commedia *Il festino* (1754), in cui Goldoni inscena un dibattito fra donne proprio sulle qualità della *Sposa persiana*.¹⁸

La scelta gli consente di avviare anche una comparazione fra la mentalità maschile e quella femminile; per farlo colloca il rapporto oltre i confini della quotidianità. L'Oriente, la Persia, la Cina, l'Armenia rappresentano una costellazione unica, in cui predominano gli uomini; la sfida, allora, si alza di livello, ma restando ancorata ad un luogo lontano e immaginario. Oltre che fra sistemi di pensiero, lo scontro avviene all'interno delle stesse categorie sociali. Le contraddizioni, a cui è soggetta la cultura delle donne, sono altrettanto forti di quelle che investono l'universo maschile e sono le stesse che contraddistinguono il sistema borghese e l'evolversi della cultura europea.

Fatima e Ircana ne offrono l'esempio più efficace. Il personaggio di Fatima, affidato alla cinquantenne Teresa Gandini, al contrario della rivale sceglie una strategia difensiva, basata sulla generosità e sulla comprensione: quando entra in scena con tanto di corteo musicale (II, 3), è annunciato come il modello della virtù tradizionale. È la sposa che accetta la volontà del genitore, è la donna che riunisce in sé garbo e virtù. Eppure Fatima, quando resta da sola, non esita a palesare le proprie inquietudini.¹⁹

Le due protagoniste si sfidano, ricorrendo a strategie opposte, per ottenere il primato esclusivo sopra un uomo che ad ogni apparizione non smentisce se stesso, privo com'è di certezze. Quando, nel terzo atto, avviene l'incontro tra le due rivali, entrambe non hanno alcuna esitazione a scoprire i rispettivi disegni.

Fatima.

Vuoi che io ti serva? Imponi!

Ircana.

A te servir non lice.

Donna fra suoni e canti al talamo venuta,

schiafa obbedir non deve da' parenti venduta. [...]

Donna che soffre i torti, è più vil di una schiava. [...]

Fingi ben, lo conosco, fingi soffrir suoi lacci
ma tanto più t'accendi, quanto più fremiti, e tacci.
Chi sa sotto quel ciglio qual covisi lo sdegno
qual della mia rovina si mediti il disegno? (III, 3)

Ircana rovescia il suo odio addosso a Fatima, la sposa legittima che soffre in silenzio, ingoiando minacce e rabbia. È così che divampa una lotta per la supremazia sul nucleo familiare, una guerra che investe anche l'idea di moralità. Intanto è già iniziato il viaggio del personaggio goldoniano verso la convinzione che sia giusto chiudersi dentro le mura della casa, per proteggersi dalle insidie del mondo esterno, dall'immoralità dilagante, dal crollo dei valori. Sebbene nella commedia l'elemento esotico sappia ancora fornire motivazioni plausibili, appare, però, chiaro come il leggendario Oriente sia un soggetto adatto per trattare lo sfaldamento della società e la crisi del teatro. Fatima, secondo le più corrette convenzioni teatrali, avrà inizialmente la meglio su Ircana; la schiava, dopo aver minacciato di morte il padrone amato e dopo essere stata venduta, tenderà di fuggire sotto spoglie maschili, ma sarà ripresa e condannata, perché è un'irriducibile. La legittima moglie, magnanimamente, otterrà per lei il perdono e le renderà la libertà: può permettersi di barattare l'amore dello sposo con la salvezza della rivale; sembra una vittoria completa, visto che la ruolo di sposa unica le viene confermato (V, 8).

Ma la storia – come si è detto – avrà un altro esito, perché prevarrà la volontà del pubblico. Goldoni, dopo aver esitato qualche anno, nel 1755, quando la Gandini sarà finalmente partita con il marito alla volta della Sassonia, accetterà di continuare il racconto d'Ircana. Attraverso intrighi, travestimenti, assedi, dopo i quindici atti della trilogia, Ircana scalzerà la rivale dal palazzo e l'avventura avrà per tutti un lieto fine romanzesco.

Ircana.

Signor, la mia fieraZZa portata ho dalla culla:
sposa non so cangiarmi, se tal fui da fanciulla;
ma la fieraZZa mia non è, se dritto miri,
effetto irragionevole di barbari deliri.²⁰

Il successo conquistato da Caterina Bresciani è un fatto indiscusso, che continuerà tra alti e bassi fino al tempo dei capolavori goldoniani. L'attrice sarà Giacinta, la protagonista della trilogia della *Villeggiatura*, il personaggio che si proietta sulla scena settecentesca alla pari con le altre creazioni della grande drammaturgia europea. Giacinta è amante di Leonardo, convinto seguace delle

mode, nonostante la mancanza di denari. Ad insidiare la loro unione interviene Guglielmo, il cui spirito malinconico conquista gradualmente il cuore di Giacinta. Al ritorno a Venezia, però, quando ogni disordine deve necessariamente cessare, anche la giovane donna decide di rinunciare ad un amore illecito e sconveniente, sebbene il cuore non ne sia affatto convinto. Rimane un'autentica prova di bravura la lettura commentata della missiva che le ha inviato Guglielmo.

GIACINTA

Non gli basta tormentarmi con delle visite, vuole ancora insolentire con lettere. [...] Ma, povero Leonardo, non ha egli forse motivo di sospettare? Amandomi com'egli mi ama, non sono compatibili i suoi trasporti? Sì, Leonardo ha ragione. Guglielmo ha torto. *"Non so quand'io potrò avere la fortuna di rivederti"* Volesse il cielo ch'io non lo vedessi più! *"Onde mi sono preso l'ardire di scrivervi quest'umilissimo foglio per due ragioni. La prima si è per farvi noto ch'io non ho mancato al mio debito..."* Non si può dire ch'egli non sia civile e cortese. *"E assicurarvi che dal canto mio non soffrirete inquietudini, promettendovi sull'onor mio che, a costo ancor di morire, sfuggirò ogn'incontro d'importunarvi"*. Questa virtuosa rassegnazione ha un grado di merito che non è indifferente. Ah! se prima avessi conosciuto il pregio del suo bel cuore... Ma non vi è più rimedio. Vuol così il mio decoro, il mio impegno, il mio nemico destino. *"La seconda ragione che mi muove è questa: si dice pubblicamente essere in tale rovina il signor Leonardo, che egli non potrà supplire ai pesi di un maritaggio..."* Oh cieli! che colpo è questo! Che novità inaspettata! *"Seguite ad amare colui che deve essere vostro sposo. Ma se mai tal non fosse, permettetemi ch'io vi dica ch'io sono libero tuttavia. Di più non ardisco dirvi..."* Ah! poss'io credere a questo foglio? Che dice il cuore? La ragione che dic'ella? Ah! la ragione ed il cuore mi parlano con due diversi linguaggi... Guglielmo con questa lettera viene a tentare la mia virtù. Si ha da resistere ad ogni costo. Si ha da penar, si ha da morire. Ma si ha da vincere, e da trionfare.²¹

"Ma si ha da vincere, e da trionfare": nel confronto tra i due linguaggi, quello dei convenevoli d'amore e quello dei tormenti amorosi, i dubbi di un cuore femminile esaltano la drammaticità del destino di una donna, combattuta tra le convenienze e la passione.

Pure nelle *Baruffe chiozzotte* (1760), a detta dello stesso autore, Caterina Bresciani seppe brillare nel personaggio di Lucietta, innamorata litigiosa e dispettosa, un'ulteriore variazione di tono nel complesso universo femminile che la scrittura goldoniana asseconda e sublima al di là delle trame del tempo.

7. *L'ultima servetta, un epilogo che rimanda all'esordio.*

Giacoma Antonia Veronese, in arte Camilla, nata a Venezia all'incirca nel 1735, scompare nel 1768; è la figlia del Pantalone Carlo, danza con grazia, possiede degli occhi enormi e una bocca piccola. Attrice allegra e amabile, recita nel ruolo della *servante* nella Comédie Italienne a Parigi; insieme all'Arlecchino Carlo Bertinazzi, detto Carlin, diviene l'ultima ispiratrice del difficile lavoro che Goldoni svolge in territorio francese.

Mademoiselle Camille étoit une excellente soubrette, bien assortie à l'Arlequin dont je viene de parler; pleine d'esprit et de sentiment, elle soutenoit le comique avec une vivacité charmante, et jouoit les situations touchantes avec ame et avec intelligence; elle étoit sur la scène ce qu'elle étoit dans son particulier; toujours gaie, toujours égale, toujours intéressante, ayant l'esprit orné, et les qualités du cœur excellentes.²²

Goldoni si è trasferito a Parigi fin dall'agosto del 1762; l'impegno con i comici italiani, però, si rivela incerto. Sebbene vi agiscano attori particolarmente dotati, come la coppia Bertinazzi-Veronese, al commediografo sono richiesti canovacci per rappresentazioni all'improvviso, insomma è un brutto passo indietro. Tra le pieghe degli scenari, che poi svilupperà in italiano per inviarli al Teatro di San Luca di Venezia, il poeta comico insiste nel tentativo di recuperare la metamorfosi del ruolo della servetta, con una dose di caparbietà tale che sembra ricordare gli anni dell'esordio, quelli in cui il mestiere e il sentimento procedevano di pari passo sul sentiero del dualismo mondo-teatro.

L'amore paterno è in apparenza la consueta commedia delle maschere: Pantalone si reca a Parigi con le figlie per la morte del fratello; ma ora non sa come fare a tornare, perché non ha ricevuto l'eredità sperata. Arlecchino, invece, è un ricco e tirannico contadino, che protesta perché Camilla, sua promessa sposa, tiene pietosamente presso di sé la famiglia di Pantalone.

CAMILLA

Io l'ho fatto per compassione. Il povero signor Pantalone si trova qui senza amici, senza danari; aveva io da lasciar perire lui e la sua famiglia? Per grazia del cielo abbiamo tanto di bene, da poter far del bene anche agli altri. ma il bene che si fa, è sempre bene; e non bisogna mai diffidar della provvidenza, anzi dobbiamo esser certi che il cielo ricompensa le opere buone, e che sempre più saranno migliorati i nostri interessi.

ARLECCHINO

Orsù, mi no voggio sentir prediche. Intendo, voggio e comando che ti licenzi subito sior Pantalon.

CAMILLA Ma dove andrà questo povero galantuomo?
 ARLECCHINO Che el vaga dove che el vol.
 CAMILLA E le sue povere figlie?
 ARLECCHINO No le xe nostre...
 CAMILLA Caro Arlecchino, se mi volete bene, ascoltatemi. Soffrite ch'io vi dica il mio sentimento, e poi farò tutto quello che voi volete. È vero che non sono del nostro sangue, ma sono però il nostro prossimo; hanno bisogno di noi, e se noi fossimo nel loro caso, avremmo piacere di trovar della carità, e bisogna fare ad altri quello che vorremmo che fosse fatto per noi. Oltre a ciò, considerate bene che tutto quello che abbiamo al mondo, lo abbiamo avuto dal signor Stefanello, che era fratello del signor Pantalone e zio di queste povere figlie, e che trovandosi essi in miseria, siamo obbligati a soccorrerli per gratitudine, per onestà e per giustizia.²³

La vicenda di Pantalone, però, si risolve in modo positivo. Le figlie trovano marito e Arlecchino può sposare la sua Camilla.

Nel 1763 Carlo ha pronto il canovaccio del *Ventaglio*, nel quale Camilla è Giannina; l'esito non è molto felice, ma lo scrittore non si scoraggia, lo riscrisse in italiano e al San Luca diventa un successo. La confusione intorno al ventaglio che viene da Parigi cresce a dismisura e la servetta, che agisce alla pari con le altre protagoniste femminili, è il motore dell'azione: "Gran ventaglio! Ci ha fatto girar la testa dal principio all'ultimo".

La veneziana Camilla è l'ultima illusione per il grande poeta comico. La sua carriera di scopritore di talenti, e soprattutto di attrici in grado di trasformarsi al di fuori del loro ruolo, è già al tramonto. Resterà ad entrambi il rimpianto di Venezia, la patria lontana.

Voi tornate in Venezia a far dimora?
 Non lo so, gli rispondo, anzi nol credo.
 Ella è mia patria, ed il mio cor l'adora.
 Ma se l'adoro e la sospiro invano,
 viverò, morirò da lei lontano.²⁴

NOTE

¹ Cfr. T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, nobili e ignobili*, Venezia, Zilietti, 1585 (ristampato nel 1594); cfr. l'antologia delle *Opere* di Garzoni, a cura di Paolo Cherchi, Ravenna, Longo, 1993.

² Basta esaminare le esperienze di alcune note personalità femminili del Settecento, quali Luisa Bergalli, Elisabetta Caminer, Giustina Renier Michiel, Isabella Teotochi Albrizzi, Rosalba Carriera, per individuare il significato e l'importanza della loro mediazione culturale.

³ Cfr. C. ALBERTI, "Natura sì, ma bella dee mostrarsi". *Sentimenti, artifici e interpretazioni sceniche*, in *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento*, a cura di Alberto Beniscelli, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 155-180.

⁴ Il testimone diretto delle compagnie del Settecento è Francesco Bartoli, autore delle *Notizie storiche de' comici italiani* (Padova, Conzatti, 1781-82, ristampa anastatica: Bologna, Forni Editore, 1978, 2 voll.).

⁵ C. GOLDONI, *Prefazioni ai diciassette tomi delle commedie edita a Venezia da G. B. Pasquali* [1761-1778], in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1959 (IV edizione), vol. I, XIV, p. 724. Le citazioni delle opere di Goldoni sono tratte da tale edizione, della quale si indicano, da qui in poi, solo il titolo, il volume e le pagine.

⁶ GOLDONI, *Mémoires*, vol. I, parte I, xxxvii, p. 167. Alla fine del capitolo Goldoni rammenta la fine prematura della donna in questo modo: "Hélas! la pauvre Ferramonti ne fu pas long-tems en but à la jalousie de ses camarades. Elle étoit enceinte, le tems de ses couches s'annonça par des préliminaires fâcheux; la nature se refusa à son soulagement; la sage femme se trouva embarrassée. On fit venir un accoucheur, l'enfant étoit mal tourné; on en vint à l'opération césarienne. Les fils étoit mort, et la mere le suivit de près" (ivi, p. 170).

⁷ GOLDONI, *Prefazioni Pasquali*, vol. I, XIV, p. 724.

⁸ Ivi, pp. 729-730; il resoconto dei *Mémoires* si legge in ivi, pp. 172-175.

⁹ GOLDONI, *Prefazioni Pasquali*, vol. I, XVII, p. 749-750.

¹⁰ "Tutte le servette de' comici erano in una specie di obbligazione di rappresentare *La serva maga*, *Lo spirito folletto* ed altre simili *commedie dell'arte*, nelle quali la servetta, cambiando di abito e di linguaggio, sostiene vari differenti personaggi e caratteri; ma vi vorrebbe realmente quell'arte magica che si finge in tali commedie, per sostenerli con verità e ragione; e ordinariamente non riescono che azioni sconcie e forzate, cattive scene di commedie peggiori. Non si potrebbe, dicea fra me stesso, far sostenere ad un personaggio diversi caratteri senza il sognato soccorso della magia? A che serve il mangiamanto degli abiti? A che serve la varietà de' linguaggi? [...] Ma come far sostenere ad un personaggio più e diversi caratteri in una stessa commedia, salvando la verosimiglianza, la ragione e la buona condotta?" (ivi, p. 750).

¹¹ *Ibidem*.

¹² GOLDONI, *La donna di garbo*, vol. I, pp. 1025-1026.

¹³ GOLDONI ricorda l'episodio di Livorno e l'incontro con l'attrice nei *Mémoires*, parte I, capitolo LII.

¹⁴ "Avant que de rendre compte de la piece, je vais faire connoître l'original qui m'en fournit le sujet. Madame Medebach étoit una attrice excellente, très-attachée à sa profession, mais c'étoit une femme à vapeurs; elle étoit souvent malade, souvent elle croyoit l'être, et quelquefois elle n'avoit que des vapeurs de commande. Dans ces derniers cas, on n'avoit qu'à proposer de donner un beau rôle à une attrice subalterne, la malade guérissoit sur le champs" (*Mémoires*, parte II, cap. X, p. 286).

¹⁵ Ivi, parte II, cap. XVI, p. 312.

¹⁶ Cfr. G. HERRY, *Goldoni e la Marliani ossia l'impossibile romanzo*, "Studi goldoniani", 8, 1988, pp. 137-158. Si legga la descrizione che lo scrittore propone nei *Mémoires* (nella traduzione italiana curata da Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1993): "Marliani, il Brighella della compagnia era ammogliato: e sua moglie, ch'era stata ballerina di corda al pari di lui, era una giovine veneziana molto bella, molto amabile, ricca di spirito e di talento, e mostrava felici disposizioni per la commedia. Per certe storditaggini di gioventù aveva lasciato suo marito; ma in capo a tre anni venne a raggiungerlo e prese il ruolo di servetta sotto il nome di Corallina nella compagnia Medebac. Graziosa com'era a adibita alle parti di servetta, non poteva non interessarmi. Io mi presi cura della sua persona, e composi una commedia per il suo esordio. La Medebac mi suggeriva delle idee interessanti, commoventi o d'un comico semplice e innocuo; e la Marliani, vivace, piena di spirito e per sua natura accorta, dava nuovo stimolo alla mia immaginazione, e m'incoraggiava a lavorare in quel genere di commedia che richiede arte e finezza" (p. 302). Cfr. *Mémoires*, parte II, cap. XIV.

Le diciassette commedie scritte dal 1751 al febbraio 1753 in cui recita Maddalena sono: *La donna volubile*, *I pettegolezzi delle donne* (Catte), *Il Moliere* (Foresta), *La castalda*, *L'amante militare*, *Il tutore*, *La moglie saggia*, *Il feudatario* (Ghitta), *Le donne gelose* (Donna Lugrezia), *La serva amorosa*, *I puntigli domestici*, *La figlia obbediente* (Olivetta), *I mercatanti*, *La locandiera* (Mirandolina), *Le donne curiose*, *Il contrattempo*, *La donna vendicativa*.

¹⁷ Il giudizio si legge ne *L'autore a chi legge*, premesso da Goldoni a *La Dalmatina* (1758): "La valorosa Caterina Bresciani ha sostenuto con tanto spirito e verità il carattere della Dalmatina, che ha meritato gli applausi di tutti (ecc.)" (Carlo Goldoni, *La Dalmatina*, vol. IX, p. 893).

¹⁸ Le interlocutrici principali della commedia *Il festino* sono Madama Doralice, la Marchesa Dogliata, la Baronessa Olina e Donna Rosimena.

«MARCHESA A tante commediacce avrete avuto gusto.

MADAMA Ho ben colla *Persiana* compensato il disgusto.

MARCHESA Ecco qui: la *Persiana* sempre si mette in campo,

eppur la sua bellezza sparisce come un lampo.
È buona, se vogliamo, diletta, e non attedia;
ma in verità, Madama, non si può dir commedia.

BARONESSA Cogli abiti, col verso, col merto degli attori,
con qualche novità l'autor la porta fuori.

MADAMA Eppur è un'opra tale, che trentaquattro sere
ha sempre fatto gente, e a tutti diè piacere.

MARCHESA A tutti? Se sentiste quel che ne dicono tanti!
Vi è chi l'ha esaminata ben ben da tutti i canti;
e vi ha trovato dentro di molte improprietà.

ROSIMENA Dicon che nei caratteri non ci sia verità».
(Goldoni, *Il festino*, vol. V, p. 470, II, 12).

La discussione si fa via via più animata, si sofferma sugli errori commessi dall'autore nel delineare le singole figure, sulla plausibilità dell'ambientazione che vuole dipingere "il ver costume" persiano. La conversazione, solo in apparenza circoscritta ad un'occasione da salotto, pone tanti livelli di giudizio: lo si comprende facilmente quando la Marchesa definisce "strana" e "indiviolata" la schiava Ircana; subito scatta la reazione di Madama Doralice.

«MADAMA Amica, a piacer vostro tutt'altro criticate;
ma *Ircana* io la proteggerò, e non me la toccherà.

MARCHESA Non parlo dell'attrice, favello con modestia;
mi piace di vederla smaniar come una bestia;
del carattere suo sol favellare intendo.

MADAMA *Ircana*, la sua parte, il suo smaniar difendo.
Finor son stata cheta, or mi si scalda il sangue:
se mi toccherà *Ircana*, io fremo come un angue.
Io trovo il suo carattere bellissimo, perfetto.
Mille volte al poeta io dissi: oh benedetto!». (*ibid.*)

Quello che s'era avviato come un consueto scambio d'opinioni su un avvenimento cittadino, si muta in un scontro di mentalità, che dissolve rapidamente la conversazione e fa ritornare i contrasti di sempre. Ebbene lo stesso Goldoni nel trascrivere il testo annota che esiste una corrispondenza fra le donne che discutono e le attrici che hanno interpretato le varie parti della *Sposa persiana*. È la stessa Caterina Bresciani che s'inalbera di fronte alle critiche rivolte alla sua esibizione nelle vesti di Ircana. Allora, quelle donne che analizzano caratteri femminili, che criticano da esperte di teatro (e di romanzi) personaggi e interpreti, ragionano e litigano sulla propria natura di commedianti.

Come si comprende dall'allusione contenuta ne *Il festino* ("dai viaggiatori ha preso norma, consiglio e lume", II, 12), per illustrare la Persia Goldoni fa ricorso a fonti allora molto diffuse; l'editore Albrizzi aveva stampato nel 1735 una traduzione dall'inglese dei 24 volumi di Thomas Salmon, *Lo stato presente di tutti i paesi e popoli del mondo*; il Pitteri stampa nel 1751 il *Dizionario storico e geografico* di Louis Moreri; inoltre, si ricordi l'*Histoire général des voyages* dell'abate Prevost, pubblicata a Venezia da Valvasense.

- ¹⁹ «Nel momento primiero che scopromi allo sposo,
veggio nel mirarmi immobile e ritroso [...].
Ma che giovar poteami, con un che mi disprezza,
con un che può scacciarmi, lo sdegno e la fieraZZa?
Quel che non fa la pace, quel che non fa l'amore,
coi sposi musulmani far non puote il furore.
Dissimular conviene, soffrir la crudeltade,
per muoverlo col tempo, a dolcezza, a pietade;
e celando nel petto la gelosia crucciosa,
agli occhi del crudele rendermi meno odiosa». (II, 7)

²⁰ GOLDONI, *Ircana in Ispaan*, vol. IX, p. 734 (V, 8).

²¹ GOLDONI, *Il ritorno dalla villeggiatura*, vol. VII, pp. 1190-1192 (II, 11).

²² GOLDONI, *Mémoires*, vol. I, parte III, cap. III, pp. 447-448.

²³ GOLDONI, *L'amore paterno*, vol. VIII, pp. 338-339 (I, 3).

²⁴ GOLDONI, *Del Pellegrino, parte seconda*, vol. XIII, p. 866.

Teresa Viziano

Adelaide Ristori e Bianca Capranica.

Madre attrice, figlia marchesa.

Il 14 gennaio Ristori sbarcava a Brindisi dal Vapore Inglese *Præda* sul quale era salita ad Alessandria d'Egitto appena tre giorni prima. Con lei c'era la treno *Præda* e Bianca nella sua casa di via Monteroni n° 74. Quel giorno Bianca era già in carriera artistica, tournée che avrebbe dovuto durare tutta la sua vita. In circa 23 mesi, tra marzo e il 25 aprile 1874, aveva viaggiato per mare 155 giorni e 16 ore e per terra 17 giorni e 17 ore, percorrendo complessivamente 69.947 chilometri (ovale quasi due volte la circonferenza della terra), calcato i palcoscenici di 33 teatri dal Teatro Lirico Fionitense di Rio al Royal Theatre di Adelaide in Australia: dato 304 rappresentazioni (delle quali cinque a beneficio dei poveri) senza mai ritardare un minuto o cambiare il manifesto affisso al pubblico. Avrebbe voluto recitare anche in India, dove un incarico della sua Compagnia aveva già preso contatti, ma la stagione dei monsoni aveva alla fine sconsigliato di recitarsi nel Golfo del Bengala.

L'attrice, che era nata il 29 gennaio 1822, da lì a 16 giorni avrebbe compiuto 53 anni e le fotografie dell'epoca simulavano, forse grazie al busto, una figura solo leggermente appassita. Con lei, anche in questa tournée, erano la figlia Bianca, ventiquattro anni, e il figlio Giorgio, ventisei, ambedue senza legami sentimentali, e il marito Giuliano marchese Capranica del Grillo.

Nel trenta o poco più anni di convivenza i coniugi Capranica avevano abitato la lontana o apparentemente arretrata differenziandosi dal resto della tribù dei comici per l'educazione ricevuta, che si portavano appresso. I figli avevano sempre viaggiato con loro da quando erano nati. Il loro stile di vita era molto più vicino a quello di una famiglia d'arte che di una nobile famiglia romana. Solo in epoche rare avevano messo su una casa a Roma e un'altra a Parigi. In quest'ultima permanevano però solo brevi periodi dell'anno.

Il mito sociale compiuto dalla Ristori, figlia di poveri scavalcamontagna, era stato, indubbiamente, notevole e per quanto vissuto interiormente con grande complicità da lei, che non fu mai una "marchesana", ossia la piccola-parvenue figlia di Gustavo Modena, aveva imposto la ricerca delle grandi metrie. Questo soprattutto dal momento in cui Giuliano Capranica, ormai sposato all'attrice, ave-

Il 13 gennaio 1876 Adelaide Ristori sbarcava a Brindisi dal Vapore Inglese Baroda sul quale era salita ad Alessandria d'Egitto appena tre giorni prima. Con sei ore di treno sarebbe arrivata a Roma nella sua casa di via Monterone n° 74. Quel giorno aveva termine la tournée più lunga della sua carriera artistica, tournée che avrebbe dovuto essere anche l'ultima della sua vita. In circa 23 mesi, era partita il 25 aprile 1874, aveva viaggiato per mare 155 giorni e 16 ore e per ferrovia 17 giorni e 17 ore, percorrendo complessivamente 69.947 chilometri (ossia quasi due volte la circonferenza della terra), calcato i palcoscenici di 33 teatri dal Teatro Lirico Fluminense di Rio al Royal Theatre di Adelaide in Australia, dato 304 rappresentazioni (delle quali cinque a beneficio dei poveri) senza mai ritardare un minuto o cambiare il manifesto affisso al pubblico. Avrebbe voluto recitare anche in India, dove un incaricato della sua Compagnia aveva già preso contatti, ma la stagione dei monsoni aveva alla fine sconsigliato di inoltrarsi nel Golfo del Bengala.

L'attrice, che era nata il 29 gennaio 1822, da lì a 16 giorni avrebbe compiuto 55 anni e le fotografie dell'epoca rimandano, forse grazie al busto, una figura solo leggermente appesantita. Con lei, anche in questa tournée, erano la figlia Bianca, ventiquattro anni, e il figlio Giorgio, ventisette, ambedue senza legami sentimentali, e il marito Giuliano marchese Capranica del Grillo.

Nei trenta o poco più anni di convivenza i coniugi Capranica avevano abitato in locande o appartamenti arredati, differenziandosi dal resto della tribù dei comici per l'esigua servitù, che si portavano appresso. I figli avevano sempre viaggiato con loro da quando erano nati. Il loro stile di vita era molto più vicino a quello di una famiglia d'arte che di una nobile famiglia romana. Solo in epoca recente avevano messo su una casa a Roma e un'altra a Parigi. In quest'ultima passavano, però, solo brevi periodi dell'anno.

Il salto sociale compiuto dalla Ristori, figlia di poveri scavalcamontagna, era stato, indubbiamente, notevole e per quanto vissuto interiormente con grande semplicità da lei, che non fu mai una "marchesana", ossia la piccola parvenue irrisa da Gustavo Modena, aveva imposto la ricerca delle grandi mete. Questo soprattutto dal momento in cui Giuliano Capranica, ormai sposato all'attrice, ave-

va capito che l'unica vera impresa di famiglia, quella che poteva portare quattrini, era il teatro e divenne l'organizzatore occulto, ma non troppo, della carriera della moglie. Solo una volta Giuliano le ricordò di essere il fedele compagno della sua vita, l'uomo che aveva rinunciato sempre alla propria personalità, e non vide che lei, la sua felicità e la sua gloria.¹

"Brava la coraggiosa, la vittoriosa, la gloriosissima Adelaide!" Francesco Righetti così diede il bentornato all'attrice, con la quale non comunicava da anni e che dai giornali sapeva di ritorno in Italia.² Assieme ad un recalcitrante Francesco Righetti, timoroso conduttore della Compagnia Reale Sarda, era iniziata la scalata al successo internazionale della Ristori nella primavera del 1855. Vent'anni dopo Righetti si era ritirato ormai da tempo dal teatro attivo in una dolorosa solitudine, mentre lei manteneva inalterata la sua fama di intramontabile monumento nazionale.

Nella biografia a stampa che era stata distribuita ai giornali e venduta nei teatri in quel giro del mondo, la Ristori veniva indicata come l'attrice che aveva saputo dare un poderoso impulso alla resurrezione del teatro drammatico italiano, facendo conoscere anche oltralpe le opere dei nostri grandi scrittori.

Se veniva messa in risalto la sua bravura artistica e la capacità di farsi comprendere da un pubblico che non conosceva l'italiano grazie alle sue doti mimiche, era ugualmente ricordata la romantica storia d'amore con Giuliano, che, come si scrisse, sembrava uscita da un romanzo di George Sand, amore contrastato dalla nobile famiglia Capranica, il loro matrimonio di coscienza in una piccola chiesa di campagna vicino a Firenze, l'assalto dei banditi al passo della Porretta subito dopo e la finale benedizione del vecchio Bartolomeo per intercessione della moglie, principessa Odescalchi.

Il falso ritiro dalle scene appena dopo il matrimonio e il successivo rientro per liberare dal carcere il vecchio comico Antonio Pisenti era la motivazione inventata da subito dai coniugi Capranica per rivestire di scopi meno volgari l'esigenza di far cassa, come si direbbe oggi. Nella brochure venivano raccontati di seguito i tanti trionfi sulle scene internazionali da parte della Ristori a cominciare naturalmente da quello parigino che aveva oscurato la grande tragica francese Rachel.

L'attrice oltre che come sublime artista veniva rappresentata quale ardente patriota, che aveva lavorato assiduamente per il progresso e l'indipendenza d'Italia. A riprova venivano riportate la lettera che le scrisse Camillo Cavour il 20 aprile 1861, per incoraggiarla a proseguire a Parigi il suo patriottico apostola-

to e un' altra di Giuseppe Garibaldi del 16 luglio 1866 che la ringraziava per quanto da lei fatto a favore dei volontari italiani.

La biografia terminava ricordando come la Ristori nel 1870, volendosi finalmente riposare da tante fatiche, avesse allontanato i compagni d'arte che l'avevano seguita per tanti anni, stabilendo la sua residenza tra Roma e Parigi in due magnifici palazzi, in mezzo alla migliore società dove era festeggiata e amata da tutti. Tale era l'immagine pubblica, di grande artista di patriota di sposa e di madre, che precedeva e accompagnava tutte le tournée della Ristori più o meno dal 1860 in poi.

L'attrice aveva creduto sinceramente nel 1870 di dare una svolta alla propria vita. Il 1° marzo aveva chiuso a Firenze il suo corso di recite, iniziato il 25 dicembre dell'anno precedente. Nella città toscana, ancora capitale d'Italia, aveva festeggiato il suo onomastico in forma semiprivata. I giornali avevano messo in evidenza come lei e la figlia indossassero entrambe in quell'occasione una ricca toilette uscita dalla Sartoria del celebre Worth.

La diciottenne Bianca, ormai in età da marito, si faceva notare nei giorni successivi ad una festa ben più affollata in casa della Contessa Osten Sacken, dove si era radunata la migliore aristocrazia, assieme alla zia marchesa Guiccioli, alla contessa De Barral, alla marchesa di Rudinì, alla contessa Minghetti, alla marchesa Ginori e figlia, alla contessa Alessandri e infine alla marchesa Alfieri di Sostegno e figlia.

Ad una Ristori intenta a recitare solo per beneficenza il periodico veneziano "La Scena" nel settembre 1870 dedicava questo breve ritratto: "Modesta, nobile, gentile, grata, cordiale questa donna è l'amore di quanti la conoscono e l'avvicinano - E a tante sue belle doti non le vennero meno le gioie della famiglia, vedendo sorgere al suo fianco due giovani figliuoli che vi rappresentano l'arte, congiunta alla nobiltà del sangue."

L'anno 1870 si era, però, rivelato disastroso per l'Europa e per le finanze dei Capranica. La guerra franco-prussiana, l'assedio di Parigi con i conseguenti bombardamenti, epidemia di tifo e vaiolo nero, caduta di Napoleone III avevano dato un duro colpo agli investimenti francesi di Giuliano, che per giunta giocava pericolosamente in borsa. La casa di rue des Malesherbes aveva corso il rischio di essere distrutta dalle bombe. Lo spostamento della capitale d'Italia da Firenze a Roma, se aveva aumentato il valore delle proprietà romane aveva diminuito quello delle proprietà fiorentine, che erano state appena poste in vendita.

Nell'autunno, quindi, i Capranica furono costretti a fare una piccola specu-

lazione teatrale. Avevano comperato i diritti del nuovo lavoro di Achille Torelli, *Nonna scellerata*, che la Ristori interpretò, dopo aver superato qualche contrasto, con la Compagnia del cugino Luigi Bellotti Bon nella quale era primattrice la nipote Adelaide Tessero.

L'autunno dell'anno successivo la Ristori mise su una Compagnia che iniziò nel settembre a Bucarest per terminare a metà dicembre a Liège. Seguì nel giugno 1873 una tournée in Inghilterra che terminò a metà novembre, dove l'attrice sperimentò il suo inglese, recitando per la prima volta la scena del *Sonnambulismo* dal *Macbeth* in lingua originale.

Un'altra pausa di circa sei mesi servì di preparazione alla lunghissima tournée attorno al mondo, terminata come si è visto nel gennaio 1876, i cui guadagni sembravano averle assicurato finalmente un tranquillo avvenire.

Appena arrivata a Roma la famiglia fu subito coinvolta nella vita di società. Giorgio fu invitato a entrare nel Comitato che doveva organizzare il ballo in maschera in Campidoglio durante il Carnevale. L'Accademia dei Filodrammatici, presieduta dal principe Colonna, contattò Giuliano, che accettò di far parte della commissione per l'erezione di un nuovo teatro a San Lorenzo in Lucina. Il giornale "Fanfulla" inseguiva Bianca da una festa all'altra. In quanto alla Ristori prestò la sua opera a qualche recita di beneficenza per l'istruzione di Trastevere o l'ossario di Custoza, recite alle quali era sempre presente S.A.R. la principessa Margherita di Savoia.

L'attrice era diventata anche patronessa della palestra ginnastica popolare di Trastevere assieme alla Principessa Falconieri, la marchesa Antaldi - Viti e la marchesa Anna di Bella Caracciolo, moglie del Prefetto. Il clou della mondanità fu toccato, però, il 20 febbraio del 1877 quando il marchese e la marchesa Capranica del Grillo ricevettero nei saloni del loro appartamento le LL. MM. l'Imperatore e l'Imperatrice del Brasile. Tra la Ristori e don Pedro II esisteva, in realtà, un'antica amicizia tenuta viva da una lunga e affettuosa corrispondenza, priva di qualsiasi cerimoniale. La visita a Roma dell'Imperatore aveva imposto qualche obbligo.³

"Le Moniteur Universel", che il 5 marzo aveva riferito della magnifica serata offerta all'Imperatore del Brasile da quell'artista eccezionale, maritata nell'alta aristocrazia, che aveva terminato la sua luminosa carriera nella lontana Australia, non dimenticava di citare anche la figlia "l'une de plus jolies et des plus riches héritières d'Italie." L'avvenenza di Bianca era fuori discussione, ma non così la ricchezza e uno dei crucci dei coniugi Capranica era come garantire un florido

avvenire a lei e al figlio Giorgio. Ricominciarono a pensare al teatro e alle tournées all'estero, ma prima bisognava occuparsi della salute di Bianca.

Nell'estate 1877 la famiglia dovette separarsi. Tutti andarono a far la cura delle acque. Madre e figlia, i cui caratteri qualche volta facevano scintille, partirono per St. Moritz assieme alla cameriera Zelinda e ai cani Tainy e Palmito. Giuliano si recò a Levico e Giorgio rimase a Parigi qualche tempo per recarsi, poi, alle terme di Ems in Germania, dove villeggiavano anche Mr e M.me Rotchild. Egli scherzosamente fece notare al padre che con loro si poteva fare uno studio delle acque comparate.

La Ristori scriveva al marito mostrando la sua preoccupazione nel contenere i costi di quel soggiorno. Evitava, quindi, di unirsi in comitiva perchè sarebbe stato dispendioso. Risparmiava anche sulle candele dell'albergo, comprandole di nascosto nei negozi. "Ma già noi ne consumiamo così poco del lume! Quando si monta da pranzo sono le 8, 8 e 10. ancora è giorno. Si chiacchera fino alle 8 1/2, poi accendiamo il lume per giuocare per un'oretta a scopa, quindi ci corichiamo, trovando che non v'è di meglio da fare."⁴

La vita che conduceva era piuttosto monotona, ma a lei andava bene. Era già un lusso comprare 6 soldi di latte per lavarsi il viso, lei e Bianca, e rinfrescare la pelle riscaldata dal vento. Essa avrebbe rinunciato senza troppi problemi anche a certi inviti prestigiosi per i quali altri avrebbero fatto carte false per averli.

"Ieri andando a prendere con Bianca la crema ad una mezz'ora di distanza incontrammo faccia a faccia la Principessa Margherita, che scendeva. - scriveva a Giuliano il 4 agosto - Essa ci fece tante feste e poi c'invitò ad andare a pranzo da lei domani alle 8! Qui c'è il caso di ripetere - è un grande onore, ma lo rinunzio ad altri! figurati che in carrozza ella sta ad un'ora un quarto da noi! Bisogna dunque che noi teniamo un legno là fino al momento di tornare, e venirne verso le 11 noi due sole da lassù! Spesa e incomodo!"

Al pranzo, buonissimo, oltre alla Ristori e Bianca c'erano solo i Montereno. Riunione familiare, dunque, alla quale l'attrice trovò facesse contrasto la livrea rossa, l'immobilità e la serietà dei servitori e il gran domestico della Principessa che serviva lei sola. Il Principino aveva declamato un pezzo del Giulio Cesare in inglese coll'accento di un figlio d'artista. "È d'una intelligenza rara - peccato che sia Principe, - commentava l'attrice - che non si può dirlo pubblicamente per tema d'essere tacciati di cortigianeria".⁵

La Ristori a volte andava da sola per un sentiero tra i campi di faccia a casa che conduceva fino in fondo al lago declamando le sue poesie inglesi anche per

non perdere l'esercizio.

Nessuno voleva credere che lei avesse abbandonato le scene e persino in Tasmania, dove la nipote Giulietta Tessero stava recitando, era arrivata la voce che avrebbe recitato a Londra in inglese. La Ristori le rispose che le erano state fatte proposte ma non avrebbe arrischiato così facilmente la sua fama. Conosceva a memoria *Lady Macbeth* e una porzione di *Maria Stuarda*, ma perchè acconsentisse a recitarle dovevano pregarla molto.

Sulla sua pronuncia aveva provato a sentire il parere del marito di una dama della Regina d'Olanda, noto scrittore inglese. "Egli mi disse che pronunziavo perfettamente - ma esso pure trovò che sono migliore nella foga dell'azione, che nel primo discorso, cioè l'entrata, la lettura della lettera. Dice che accento troppo le parole! Io non so come arrivare a vincere questo difetto! Non lo comprendo, ecco perchè. Chi mi dice che bisogna che io sillabi molto chiaro, chi che marco troppo ... ma tutti cadono d'accordo però nel trovare a ridire sul principio - quindi qualche cosa di vero ci dev'essere."⁶

Finite le cure termali, nel settembre da Parigi i coniugi Capranica iniziarono a interessarsi per una tournée in Scandinavia, dove la Ristori non aveva ancora recitato.⁷

L'Impresario Bernard Ullman dissuase per allora Giuliano dall'idea, perchè tutta la Scandinavia era in condizioni pietose a causa del mancato raccolto. Anche in una situazione più florida non era conveniente. Nelle piccole città l'incasso non superava i 2000 franchi lordi e nelle tre grandi, dove reggevano al massimo 4 o 5 rappresentazioni, i 3000. A Copenhagen rischiavano d'avere sale vuote già alla seconda rappresentazione. Solo con la musica si poteva ancora guadagnare qualcosa.⁸

Giuliano insisterà ancora con Ullman proponendo 5 rappresentazioni a Stoccolma, 3 a Christiana e 12 nei piccoli centri. Avrebbero potuto dare anche alcune rappresentazioni in Germania grazie al suo amico direttore del Teatro di Amburgo e una decina di rappresentazioni a Vienna.⁹

Gli affari diventavano sempre più indiatolati perchè i timori di guerra russo-turca avevano fatto chiudere le borse. La morte di Luigi La Grua, che da Parigi investiva in borsa per Giuliano, mise in maggiori difficoltà i Capranica. La figlia dell'agente non riusciva a capire dalle sue carte se il padre avesse perso o no i soldi che gli erano stati affidati. Aveva trovato, al contrario, quattro cambiali a loro nome, per un importo piuttosto elevato e di prossima scadenza.

I Capranica onorarono la loro firma, ma diventava sempre più impellente

l'esigenza di incassare soldi. Accantonata l'idea di andare nei paesi scandinavi, pensarono alla Spagna e Portogallo e iniziarono a preparare la tournée, di nascondere ai figli, perchè Bianca soprattutto non voleva più sentirne parlare.

A maggio, intanto, la Ristori si recò da sola a fare la cura delle acque a Castellamare e in estate tornò con la figlia a St. Moritz.

Nella corrispondenza di questo periodo tra i coniugi risulta evidente che Giuliano, nell'organizzare il prossimo giro artistico, cercasse di imporre il maggior risparmio anche sul numero degli attori, ma la Ristori gli ricordava che non si poteva trascurare "il decoro" di una Compagnia che aveva lei come "direttrice" e che si sapeva sua.¹⁰

Erano molti gli attori a offrirsi per questa tournée perchè erano a spasso. Anche Emanuel le aveva scritto, ma l'attrice, temendo il suo caratteraccio, aveva preferito ripondergli garbatamente un rifiuto.

Giovanni Emanuel, non sospettando di nulla, la pregava di rammentare che in Italia "avvi un modesto attore, che ascriverà a speciale e grandissimo onore calcare le scene al fianco della più Grande delle Attrici del mondo."¹¹

La più grande delle attrici del mondo evitava qualsiasi discorso sul teatro con Bianca, perchè sapeva quanto poco fossero graditi alla figlia, ma lei presente la giornalista Kate Field le riferì d'aver letto sul Figaro del giro che stavano preparando per la Spagna.

"Bhum! la bomba era proprio scoppiata in piena regola... né valsero a trattenerne le boccacce che le facevo perchè si stesse zitta! - la Ristori scrisse al marito - Bianca intese tutto questo - non proferì sillaba - io neppure... credeva che Bianca mettesse il muso... ma dopo poco venne Mr. French a tavola, chiaccherò con lei, e la burrasca passò."¹²

"A chi lo dici che abbiamo bisogno di far molti denari! - scriveva ancora al marito alcuni giorni dopo - Non a me, che lo so ma a Bianca! Essa continua sempre con la stessa indifferenza per i nostri affari. Ebbene! Rassegnamoci, e tiriamo avanti forti della nostra coscienza e della convinzione di fare il nostro dovere."¹³

In realtà l'attrice non prendeva con molta filosofia l'atteggiamento della figlia. "Alle persone che le parlano dei suoi viaggi dice sempre in presenza mia ... ho abbastanza viaggiato ora me ne voglio rimanere tranquilla chez moi. Se pensa di farlo fa male, se lo dice non pensandolo è male lo stesso perchè poi quando sapranno che andiamo in giro artisticamente crederanno che ciò sia accaduto tutto all'improvviso per una qualche catastrofe finanziaria ed allora sarà

peggio.”¹⁴ Poi si sentì tranquillizzata perchè Bianca, in una lettera alla zia Faustina, aveva confidato che li avrebbe seguiti.

Giuliano si stava anche adoperando per convincere Tommaso Salvini, che sembrò inizialmente molto interessato, a fare alcune recite del *Macbeth* a Parigi, prima della tournée in Spagna, progetto che entusiasmava la moglie. “Recitare una tragedia che è la mia passione con Salvini - è l’ideale dell’artista!”¹⁵

La risposta definitiva, però, si faceva attendere. Nel frattempo Giuliano venne informato da Antonio Somigli, che costui, peraltro senza esserne autorizzato, aveva fatto la stessa proposta a Ernesto Rossi, il quale aderì prontamente tanto più che in quel periodo si sarebbe trovato a Parigi “per suo diporto”.

Il marchese pensò, che l’alternativa, nel caso Salvini non accettasse, non era da disprezzare “perchè forse qui in Parigi, con la sua Blague” aveva più fautori Rossi di Salvini. Non gli garbava, però, si credesse che teneva il piede in due staffe.¹⁶

Ma poi riflettendo bene, considerò che se il primo avrebbe portato più spettatori francesi, non vi sarebbe stato inglese o americano intelligente, che non sarebbe corso a sentire il secondo recitare *Macbeth* con la Ristori. Si irritò, comunque, quando la notizia, che la Ristori avrebbe recitato con l’attore livornese uscì su un giornale parigino. Cosa ne avrebbe pensato Salvini?¹⁷

In quei giorni la Ristori si era fatta visitare da Strambio, un medico in villeggiatura a St. Moritz, che l’aveva già avuta in cura l’anno precedente, perchè sentiva affanno nel fare le scale. Mettendole la “tromba” in molte parti del petto, del collo e del seno, egli aveva trovato che il suo cuore non batteva regolarmente.¹⁸ Questa irregolarità del cuore, che la svegliava durante la notte, dipendeva probabilmente dal sistema nervoso,¹⁹ come già aveva pensato il suo medico di Roma.

La diagnosi del dottor Gaetano Strambio diceva che a produrre “i lievi insulti asmatici” concorrevano parecchi elementi: “una leggera dilatazione delle cellule polmonari della sommità sinistra, residuo di pregresse bronchiti; un leggero aumento nel volume del fegato e del cuore; una squisita eccitabilità nervosa, causa ed effetto della splendida sua natura di donna e di artista; la cresciuta pinguedine del tronco.” Consigliava “una vita assai calma, assai parca ed aliena da eccitamenti fisici e morali; la cura dimagrante cioè l’abbandono dei legumi e dei farinacei, delle cose dolci o grasse, del caffè del the; l’uso combinato della digitale a piccole dosi.”²⁰ Quel che preoccupava Bianca era la difficoltà ad ottenere dalla madre di tenere “tranquillo quel benedetto suo carattere focoso.”²¹

Strambio scriveva al suo collega Maggiorani che aveva trovato, a distanza di un anno, la Ristori "alquanto ingrassata e fatta pesante per la preponderante corpulenza del tronco e delle spalle", con un incarnato cianotico e cianotiche le mucose delle labbra e della lingua, che cambiava a seconda della temperatura e dell'affaticamento o riposo della paziente. Essa lamentava "uno stato d'ansia pressoché abituale, qualche insulto dispnoico, con senso di pienezza precordiale e notava qualche sussulto, qualche volta, brevi arresti nei movimenti del core. Lamentava notti poco tranquille, con sogni e pensieri penosi e molesti." Si confessava più impressionabile del normale, e preoccupata da questi suoi patimenti che da circa un anno si erano fatti più spiccati. Egli le aveva raccomandato un regime alimentare quasi esclusivamente carneo, senza grasso, senza zucchero ecc. una vita fisicamente e moralmente metodica e tranquilla e a stagione opportuna le acque di Carlsbad in Boemia.²²

La Ristori sempre alle prese coi conti, le economie, il desiderio di non far mancare nulla alla figlia, le sue condizioni di salute, venuta a sapere dell'affare di Rossi s'inquietò ancor più. "Che figura faremo presso Salvini?" Anch'essa riteneva che per Parigi in quel momento avrebbe fatto più giuoco Rossi e la riprova era che il Figaro ne aveva subito dato notizia. "Ma siccome noi teniamo molto alla nostra dignità, non vorrei che Salvini potesse o sparlare di noi, o formarne un concetto poco lusinghiero! Però è curioso Salvini lasciar passare tutto questo tempo senza mandare una riga!"

E con Rossi cosa sarebbe successo se fossero riusciti a combinare con Salvini, poteva dire che si erano serviti di lui come specchietto. E se Salvini lo fosse venuto a sapere "chi gli leva dalla testa - temeva - che abbiamo voluto tenere i piedi in due staffe, ma che non era proprio pel suo merito e per la sua amicizia", che gli veniva data la preferenza?²³

Il Teatro Italiano di Parigi, dove si pensava di rappresentare il *Macbeth*, in quel momento era chiuso perchè l'Impresario non faceva un soldo con il teatro lirico e correva voce fosse rovinato. Il Marchese, comunque, non era per niente d'accordo con il modo di procedere di Somigli, che lo stava irritando fortemente, perchè era suo sistema "fare gli affari chiaramente, e lealmente", e sino a che non avesse chiuso con Salvini non voleva aprire alcuna trattativa con Rossi. E alla moglie confidava che sarebbe stato difficile uscire da quell'imbarazzante situazione in modo che ambedue gli attori non rimanessero scontenti, a meno che Salvini non opponesse un assoluto rifiuto.²⁴

Questi aveva poi risposto a Giuliano che era pronto ad accettare la sua offer-

ta a condizione che l'anno successivo gli venisse reso lo stesso favore per Londra, ma la sua richiesta si scontrava con il progetto accarezzato da tempo dalla Ristori di recitare Lady Macbeth in inglese. Il marchese lo confidò all'attore in gran segretezza.

Giuliano, a quel punto, chiese ad Antonio Somigli di dire la verità a Ernesto Rossi e di spiegargli che aveva agito di propria iniziativa senza informarne preventivamente la Ristori.²⁵

Antonio Somigli aveva ricevuto da Rossi una lettera da Torino dove gli chiedeva di essere aggiornato sul famoso progetto, scusandosi dell'articolo uscito sul Figaro a sua insaputa che trovava sconveniente.²⁶

Salvini, contattato per lettera da Rossi, trovò la condotta del Marchese "inedelicata", ma, qualora l'attrice avesse accettato la sua controproposta, non avrebbe potuto più tirarsi indietro. Se avesse avuto il sospetto del tiro che volevano giuocare loro, avrebbe saputo accoglierli come meritavano.²⁷ Rossi gli replicò la sua versione dei fatti, lasciando, però, intravedere la possibilità che esistesse "una terza persona",²⁸ responsabile di tutto quanto era avvenuto.

L'attrice, ignara di cosa stava avvenendo dietro le quinte, rimase delusa, anzi arrabbiata per l'ostinazione di Salvini a chiedere come condizione inderogabile la reciprocità del favore.²⁹

Il problema era, a questo punto, riacchiappare Rossi. "Chissà se Rossi ora - chiedeva la Ristori - vorrà servire di turabuco" e spingeva il marito a telegrafare a Somigli perchè concludesse con lui.³⁰

Ad aggravare lo stato d'ansia della Ristori fu quanto le venne riferito da Bianca: "Sai, quella cara M.me Elaquin (che del resto è una buona russa) ha detto a Rosen = che tu vai a fare un giro artistico in Ispagna perchè a moitié ruinés." E Rosen le aveva risposto "mais ils tiennent un train a Rome qui est bien loin d'être celui de personnes ruinées." e che lo facevano per trovare un marito alla figlia. Bianca aveva riferito il dialogo alla madre senza avere l'aria di rimproverarle la risoluzione presa. Lei le aveva risposto che tornava a recitare perchè le faceva piacere di trovarsi nell'arte di tanto in tanto.³¹ Bianca, però, non accettava che la madre calcasse ancora le tavole di un palcoscenico anche se con Salvini e per di più a Parigi, a meno che non l'avesse fatto gratuitamente e fosse chiaro che era unicamente per proprio diletto.

La Ristori si sfogava con il marito. Questi erano i dispiaceri che le facevano palpitare il cuore.

La figlia le diceva di star tranquilla! sì tranquilla purchè non recitasse.

“Vedere che ciò che ha formato la gloria della nostra famiglia, la fortuna dei nostri figli - l'invidia di tutti ... forma ora la piaga dei nostri cuori perchè nostra figlia trova indecoroso il titolo d'artista!! Ti giuro che è una tale offesa pel mio amor di donna, per la mia dignità d'artista, pel mio sentimento di madre che proprio le lacrime mi vengono alla gola. Purtroppo Bianca non ha una goccia di sangue artistico nelle vene.” Amava solo l'aristocrazia. “Sono cretini? le piace mostrare la di lei superiorità. Sono frivoli? la divertono e poi basta che si appellino Duchi, Marchesi, Principi e Baroni e Principesse...poco le cale del resto!” Sapeva di rattristare Giuliano, ma non aveva altri che lui per sfogarsi. “E non è vero che io mi sbagli, o che sia visionaria nel giudicarla. S'essa non soffrisse della mia qualità passata d'artista, allorch'essa cita i suoi viaggi in Australia, in Russia etc. e racconta alcuni fatti d'allora, tu non la senti mai dire la frase - Mamma aveva terminato allora la rappresentazione” o “Mamma quel giorno recitava tal cosa - Mamma doveva dare delle rappresentazioni in tal luogo ... etc. Mai. Volta tanto la frase, contorce tanto il discorso per scansare sempre quello che può toccare l'artista! Dopo ciò ho io ragione di affermare, che la sua contrarietà per il nostro giro adesso non è solo per ciò che se ne possa dire, ma perchè sua madre ritorna artista per 3 mesi!!! “Non monta che sia grande artista etc. etc. - è artista! e basta!”

Con il dottor Strambio la Ristori quella mattina aveva avuto questo scambio di battute: “Ammetto che debba stare tranquilla e lontana dalle penose sensazioni - anzi che le schivi, ma le piacevoli, non ponno farmi che bene - dunque crede che le emozioni della scena non le facciano male? Tutt'altro - mi fanno bene e le ho sempre sperimentate durante la mia lunga carriera - Ah! Se è così allora non dico più nulla.” Era vero che da un anno sentiva “quelle oscillazioni al cuore e la difficoltà del respiro, ma che cagione di questo siano le fatiche, o la vita girovaga, non lo credo affatto e lo nego recisamente. Anche per Bianca mi disse ma la sua figlia la lascerà non è vero? Non la porterà mica con lei?- Io risposi sospirando mia figlia farà quello che il suo core le ispira. Noi abbiamo fatto il sacrificio di condurla qui e rimanere separati per tanto tempo per la sua salute, per non aver nulla da rimproverarci, dopo ciò, siccome la vita del padre e della madre dev'essere una vita d'abnegazioni, noi non ci opporremo a nulla - Ma com'è che durante 19 anni ha fatto la vita la più girovaga senza soffrirne menomamente? Ha avuto quei mali che si hanno dovunque, e anche facendo le vite più agiate - come la rosalia, la difterite, ma mai nessun male conseguente dalla vita nomada che si è fatto. Ed è tornata a Roma dopo il viaggio d'Australia etc. bella

fresca come una rosa. E' stata la vita di società, e la sfrenata smania del ballo che ha alterato la sua salute per modo, che ad ogni momento ne siamo rattristati."32

Giuliano, ad ogni buon conto, aveva tenuto in sospeso il Teatro degli Italiani sino alla risposta di Rossi, ma il progetto eccezionale, anche se dettato da motivi bassamente economici, non andò in porto.

Rimaneva sempre il problema di Bianca. Avrebbe posto ostacoli alla tournée della madre? Aveva intenzione di seguirla o no? La ragazza ne aveva parlato a lungo con la Pisani, che riferì alla Ristori quanto essa temesse di apparire come quella che disapprovava l'operato dei genitori, ma era ugualmente preoccupata per il suo rene ammalato. "Realmente, Marchesa mia, facciamo molta attenzione - non la forzino - perchè avrebbero poi un rimorso se la vedessero peggiorare. Al che ho risposto sospirando, e col cuore grosso: "Sarà la sua piena volontà, e noi offriremo i nostri dolori in olocausto a Dio perchè abbia misericordia di noi, e faccia andar bene i nostri affari pel bene dei figli nostri -!" ma pensa come io stia di spirito! - vorrei volare tra le tue braccia per avere un conforto, e darlo anche a te ... ma vi sono ancora tre giorni!!"33

Strambio aveva detto a Bianca ch'era conveniente per lei "astenersi dai viaggi, da ogni esercizio capace di scuoterle l'esile corpicino e dal ballo." Non aveva voluto dirle di più per non ostacolare la progettata campagna artistica. Alla Ristori scrisse più chiaramente che il "sussulto delle ferrovie e delle carrozze, il mangiare ora qua ora là in un paese celebre per la sua malsana cucina e per le sue grascie, possa nuocere alla Marchesina e possa, in date circostanze renderla più d'impaccio e di cruccio che di consolazione ai suoi genitori."34

Si decise alla fine che durante la tournée in Spagna e Portogallo lui e Bianca sarebbero andati a Vicenza dalla zia Guiccioli ad attendere il ritorno dei genitori. Il generale Bartolomeo Galletti, amico di vecchia data, venuto a conoscenza di questo, ne scrisse preoccupato a Giorgio. Mentre tutti riconoscevano che i motivi della formazione artistica fosse quella di aumentare ancora la fortuna dei figli, nello stesso tempo tutti ne deploravano l'inopportunità e temevano probabili inconvenienti d'ordine morale che potevano derivarne. Se dall'inizio lui e Bianca avessero espresso al padre quello che sapeva oggi, probabilmente avrebbe desistito dal mettere su Compagnia. Cosa dovevano fare i figli ammirati per pregi non comuni e l'affetto verso i loro genitori? Un solo vantaggio nel restare in Italia, la salute di Bianca. Gli svantaggi: l'interruzione di quella invidiabile armonia che aveva regnato nella loro famiglia. Poteva parlare delle voci maligne che si sarebbero levate. Qualcuno avrebbe potuto dire che i figli erano restati per

protesta contro i genitori, lasciando i genitori quando questi ne avevano più bisogno. Più importante ancora il padre avrebbe perso la voglia di lavorare e la madre di recitare. Come non riuscivano a rendersi conto che in tali condizioni morali era possibile un insuccesso? E se la madre cadeva malata in viaggio? "Comprendo che il sacrificio che chiedo a te e a Bianca è grande, è immenso - concludeva Galletti - ma grande e immenso sarà il merito che acquisterai, e ti sarà compensato nell'avvenire colla pace inalterata della famiglia, colla stima dei tuoi concittadini, e con quelli mezzi - che pur bisogna convenire - Dio o la Provvidenza tiene in serbo a guiderdone della virtù e della abnegazione."³⁵

Da Parigi, la Ristori scriveva a Ulisse Giusti, che a Firenze aveva sostituito Carlo Balboni nel seguire gli affari dei Capranica, che dal suo rientro non aveva avuto un momento di tregua. Stava con Giuliano e Trojani al tavolo dalle tre alle quattro ore al giorno per distribuire parti, descrivere figurini, poi correva di qua, di là, di su, di giù per i suoi vestiti in costume. Non volendo fare nulla di nuovo onde non spendere orrori per un così corto giro, e d'altra parte non potendosi in verun modo presentarsi non vestita come lei doveva esserlo, aveva cercato, rinnovato, impasticciato tanto, da ottenere che quelle 6 produzioni fossero montate degnamente e era riuscita tanto bene colle sue fatiche, da avere dei costumi che sarebbero sembrati nuovi. Doveva fare 4 recite con Rossi agli Italiani, e questo pure l'aveva costretta a correre, scrivere, descrivere, ma poi, il tenore-Impresario che aveva preso in affitto il Teatro non l'aveva più voluto dare per qualsiasi prezzo, e ciò per paura dei loro nomi nei manifesti affissi sulle cantonate.

A tutte queste pene materiali, doveva aggiungere quelle morali. Aveva combinato questo viaggio anche nella persuasione che avrebbe fatto bene a Bianca, ma i medici di St. Moritz avevano ritenuto il contrario. "Così, strappandoci il cuore ci sepiamo da Bianca ... ! ... Dacché vivo è la prima volta!"

La figlia sarebbe rimasta a Parigi fino alla metà di ottobre perchè Giorgio doveva terminare un suo quadro, quindi sarebbero andati a Vicenza dalla zia Guiccioli in campagna. Giorgio accompagnata Bianca, li avrebbe raggiunti a Madrid.³⁶

I Capranica partirono il 29 settembre. I figli li seguirono alla stazione e, dopo aver camminato sconsolati per il Boulevard di Strasburgo, dalla gare St. Lazare inviarono il seguente telegramma: "Del Grillo soins chef gare St. Jean B.a - Bonjour et bon voyage embrassons tendrement Giorgio Bianca"

¹ Giuliano Capranica ad Adelaide Ristori, Roma, 10 luglio 1879. Tutti i documenti citati sono conservati al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Lo scritto è una anticipazione della biografia della Ristori in corso d'opera.

² Francesco Righetti ad Adelaide Ristori, Torino, lettera iniziata a metà dicembre, proseguita il 29 dicembre 1875 e terminata il 15 gennaio 1876.

³ Quella sera in casa Capranica: "La diplomazia era rappresentata dal barone di Kendell, ambasciatore di Germania, dal Marchese di Noailles, ambasciatore di Francia, dal conte Coello, ministro di Spagna, dai Ministri di Danimarca, Olanda, Baviera e Svezia e Norvegia; la politica dall'on. ministro Mancini, dagli onor. Visconti-Venosta, Minghetti, Guerrieri-Gonzaga, Massari, Guiccioli, dal march. senatore Alfieri di Sostegno e da molti altri senatori e deputati; l'alleanza della politica coll'arte dal comm. Emilio Broglio, presidente della Reale Accademia di Santa Cecilia; le scienze dai prof. Maggiorani, Canizzaro e Blaserna; le lettere dal comm. senatore Prati, da Pietro Cossa, da L. Muratori, dallo Stuart; le arti dai pittori Vertunni e De Sanctis, dallo scultore Monteverde, dalla signora Mariani - Masi, dal tenore sig. Desantis, dal maestro Tosti, dal pianista Rendano, dal violinista Consolo." Seguivano poi la principessa Ginnetti, la principessa di Venosa, la principessa Pallavicini, la duchessa Sforza - Cesarini, la marchesa di Noailles, la marchesa Caracciolo di Bella, la marchesa Guiccioli, la contessa di Cellere, la contessa di Santa Flora." *L'Opinione*, 22 febbraio 1877.

⁴ Adelaide Ristori a Giuliano Capranica, St. Moritz 25 luglio 1877.

⁵ Adelaide Ristori a Giuliano Capranica, St. Moritz, 6 agosto 1877.

⁶ Adelaide Ristori a Giuliano Capranica, St. Moritz, 12 agosto 1877.

⁷ Sulla tournèe in Scandinavia della Ristori è uscito un interessantissimo libro di Franco Perelli per la casa Editrice "Le lettere" nella collana diretta da Siro Ferroni, dove si parla anche delle tournèe di Ernesto Rossi e di Eleonora Duse.

⁸ Bernard Ullman a Giuliano Capranica, Hamburg 10 novembre 1877.

⁹ Giuliano Capranica a Bernard Ullman, Parigi, 11 febbraio 1878, minuta.

¹⁰ Adelaide Ristori a Giuliano Capranica, St. Moritz, 2 agosto 1878.

¹¹ Giovanni Emanuel ad Adelaide Ristori, Milano, 3 agosto 1878.

¹² Adelaide Ristori a Giuliano Capranica, St. Moritz, 23 luglio 1878.

¹³ Adelaide Ristori a Giuliano Capranica, St. Moritz, 5 agosto 1878.

¹⁴ Adelaide Ristori a Giuliano Capranica, St. Moritz, 6 agosto 1878.

- ¹⁵ Adelaide Ristori a Giuliano Capranica, St. Moritz, 10 agosto 1878.
- ¹⁶ Giuliano Capranica a Adelaide Ristori, Parigi, 16 agosto 1878 con allegata copia lettera di Antonio Somigli a Giuliano Capranica, Firenze, 14 agosto 1878
- ¹⁷ Giuliano Capranica a Adelaide Ristori, Parigi, 17 agosto 1878
- ¹⁸ Adelaide Ristori a Giuliano Capranica, St. Moritz, 12 agosto 1878.
- ¹⁹ Adelaide Ristori a Giuliano Capranica, St. Moritz, 16 agosto 1878.
- ²⁰ Il parere medico di Gaetano Strambio era stato inviato dalla Ristori al marito in una lettera del 19 agosto.
- ²¹ Bianca Capranica a Giuliano Capranica, St. Moritz, 19 agosto 1878
- ²² Gaetano Strambio a /Maggiorani/, St. Moritz, 21 agosto 1878.
- ²³ Adelaide Ristori a Giuliano Capranica, St. Moritz, 19 agosto 1878, altra lettera con la stessa data della precedente.
- ²⁴ Giuliano Capranica a Adelaide Ristori, Parigi, 20 agosto 1878, con allegata copia lettere di Antonio Somigli a Giuliano Capranica, Firenze, 17 agosto 1878 e di Giuliano Capranica ad Antonio Somigli, Parigi, 20 agosto 1878.
- ²⁵ Giuliano Capranica a Adelaide Ristori, Parigi, 21 agosto 1878, allegata copie di lettere di: Tommaso Salvini a Giuliano Capranica, Firenze, 19 agosto 1878; Giuliano Capranica a Tommaso Salvini, Parigi, 21 agosto 1878 (ambedue le lettere in originale e in minuta si trovano nel Fondo Tommaso Salvini); Giuliano Capranica a Antonio Somigli, Parigi, 21 agosto 1878
- ²⁶ Antonio Somigli a Giuliano Capranica, Firenze, 23 agosto 1878.
- ²⁷ Tommaso Salvini a Ernesto Rossi, Firenze, 28 agosto 1878 (conservata nell'Archivio Rossi).
- ²⁸ Ernesto Rossi a Tommaso Salvini, Aix les Bains, 31 agosto 1878 (conservata nell'Archivio Salvini)
- ²⁹ Adelaide Ristori a Giuliano Capranica, St. Moritz, 27 agosto 1878
- ³⁰ Adelaide Ristori a Giuliano Capranica, St. Moritz, 26/27 agosto 1878
- ³¹ Adelaide Ristori a Giuliano Capranica, St. Moritz, 22 agosto 1878.
- ³² Adelaide Ristori a Giuliano Capranica, St. Moritz, 24 agosto 1878
- ³³ Adelaide Ristori a Giuliano Capranica, St Moritz, 27 agosto 1878.

³⁴ Gaetano Strambio a Adelaide Ristori, St. Moritz, 27 agosto 1878.

³⁵ Bartolomeo Galletti a Giorgio Capranica, Roma, 13 settembre 1878.

³⁶ Adelaide Ristori a Ulisse Giusti, Parigi, 21 settembre 1878.

Maria Ida Biggi

La "Libreria delle attrici"

Eleonora Duse è una grande attrice, è divenuta in molti percorsi della sua vita, un personaggio pubblico. È il costante interesse per la figura della "Divina Actress", l'oggetto di studi e biografie, in ogni parte del mondo, nonché il fondamento del suo impegno sociale e civile. In queste direzioni si avolge il desiderio di scoprire alcuni lati, ancora poco conosciuti della donna Eleonora Duse, e spinge nella direzione di porre l'accento su episodi non strettamente legati alla sua attività sul palcoscenico.

Arruolando alcuni documenti, è possibile far emergere come l'intenzione di creare una Libreria delle Attrici sia stata nuova e per certi aspetti rivoluzionaria, nell'Italia dei primi anni del Novecento, non soltanto per l'impegno sociale di Eleonora Duse, ma per l'interesse stesso dimostrato che questa operazione è riuscita a suscitare nel mondo teatrale italiano dell'epoca.

L'iniziativa è quindi, non tanto quella di condurre il suo impegno nel campo del "Femminismo", quanto la scelta voluta di creare qualcosa di utile e, dal punto di vista dell'artista, necessario alla vita delle giovani attrici.

Eleonora Duse si ritira dalle scene nel febbraio 1904, all'età di 30 anni. Con l'ultima recita di *La donna del mare* il 1° febbraio 1909, Eleonora Duse lascia Vienna, dove aveva sempre incontrato profondi comprensioni. Parti per Berlino, e dopo le recite di *Giocasta*, *Ramischolpe* e *La donna del mare* al teatro delle celeberrime, con sorpresa di tutti lascia la scena.



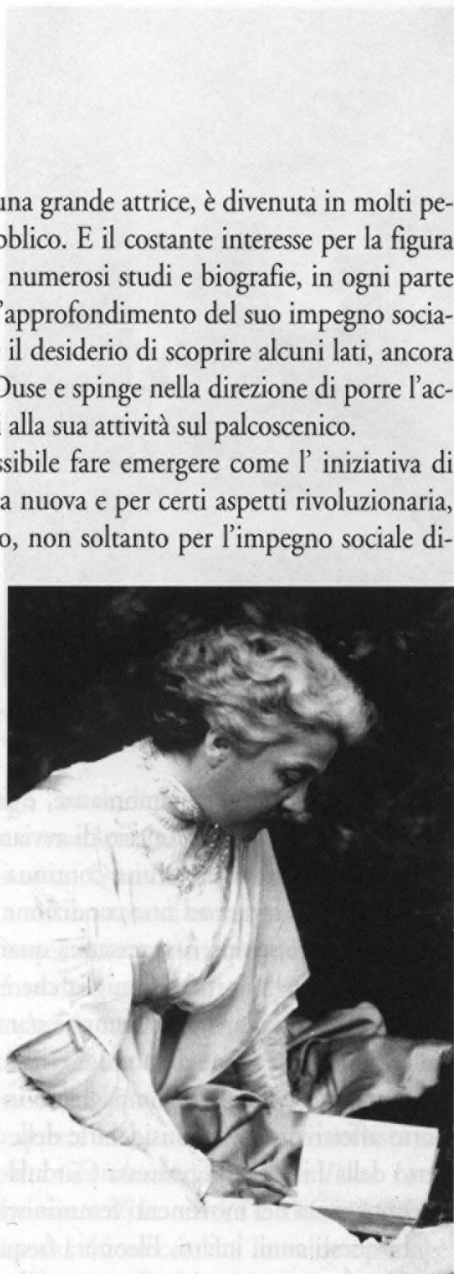
Eleonora Duse. Viareggio, fine degli anni 1900

Eleonora Duse oltre ad essere stata una grande attrice, è divenuta in molti periodi della sua vita, un personaggio pubblico. E il costante interesse per la figura della 'Divina Attrice' è stato oggetto di numerosi studi e biografie, in ogni parte del mondo, meno frequente è, invece, l'approfondimento del suo impegno sociale e civile. In questa direzione si rivolge il desiderio di scoprire alcuni lati, ancora poco conosciuti della donna Eleonora Duse e spinge nella direzione di porre l'accento su episodi non strettamente legati alla sua attività sul palcoscenico.

Attraverso alcuni documenti, è possibile fare emergere come l'iniziativa di creare una Libreria delle Attrici sia stata nuova e per certi aspetti rivoluzionaria, nell'Italia dei primi anni del Novecento, non soltanto per l'impegno sociale dimostrato dalla Duse, ma per l'interessante dibattito che questa operazione è riuscita a suscitare nel mondo teatrale italiano dell'epoca.

L'intento è quindi, non tanto quello di sondare il suo impegno nel campo del 'Femminismo', quanto la reale volontà di creare qualcosa di utile e, dal punto di vista dell'artista, necessario alla vita delle giovani attrici.

Eleonora Duse si ritira dalle scene nel febbraio 1909, all'età di 50 anni. "Con l'ultima recita di *La donna del mare* il 1 febbraio 1909, Eleonora Duse lasciò Vienna, dove aveva sempre incontrato profonda comprensione. Partì per Berlino, e dopo le recite di *Gioconda*, *Rosmersholm* e *La donna del mare* al culmine della celebrità, con sorpresa di tutti lasciò la scena".¹



1. Eleonora Duse a Viareggio mentre legge. 1913-14 circa.



2. Eleonora Duse mentre legge, fotografata dall'amico conte Giuseppe Primoli nella sua casa di Venezia a palazzo

Trascorre gli anni seguenti, il 1913 e il 1914, tra una stazione balneare e una termale, da una città all'altra; Firenze, Roma, Milano, Venezia sono i suoi soggiorni preferiti, ma anche Berlino, Parigi e Londra e durante l'estate soggiorna in Versilia, vicino a Viareggio². E' una signora benestante e riverita da un folto gruppo di amici e soprattutto di amiche che la coccolano e la circondano.

La figlia Enrichetta vive a Cambridge dove è felicemente sposata, dal 1908, con il prof. Edward Bullough, insegnante di letteratura italiana ed ha due figli, Sebastiano e Eleonora Ilaria.

Potrebbe sembrare un quadretto perfetto e soddisfacente, ma in realtà l'animo di Eleonora è sempre in agitazione e in fermento. Attraverso le

numerose lettere e le testimonianze, è facile capire come sia sempre pronta ed aperta a nuove idee; il desiderio di avviare iniziative diverse è costantemente presente in lei³. Nonostante una continua presenza del male, una sorta di asma, probabilmente legata ad una condizione di depressione e insoddisfazione che la accompagna, è sempre interessata a quanto di nuovo accade intorno a lei. Ora, lontano da quella sorta di famiglia che è la *troupe*, cerca nuove amicizie e occupazioni. Per tutta la vita, Eleonora è stata circondata da presenze femminili, ammirata da donne come da uomini e ha avuto intime amicizie femminili. Con le giovani amiche che la accompagnano in questi anni, Eleonora amplifica il rapporto affettivo, fino a considerarle delle 'vicefiglie'. Le è molto vicina, nel progetto della Libreria, la poetessa Cordula - Lina Poletti, poco più che ventenne e già impegnata nei movimenti femministi⁴.

In questi anni, infatti, Eleonora frequenta alcune esponenti del nascente movimento⁵ come Matilde Serao o Alberta (Berta) Alberti, figlia dell'attrice Giovannina Aliprandi. E' presente ai primi congressi femministi⁶, ed entra in

contatto con la contessa Gabriella Spalletti Rasponi, presidente del Comitato Nazionale delle Donne Italiane, che promette un appoggio all'iniziativa di Eleonora per la formazione di una Libreria per le Attrici.

I preparativi iniziano a Firenze, nell'autunno del 1913, quando, dopo aver lasciato Viareggio e un'estate trascorsa nel tentativo di consolare Isadora Duncan⁷, Eleonora ritorna in città.

L'idea è quella di creare una Casa, un luogo dove le giovani attrici potessero trovare riposo, accoglienza, l'onore di una bella casa, piena di libri e di luce, e soprattutto quindi la possibilità di leggere. La Duse è convinta che occorra modificare profondamente la situazione esistente delle giovani attrici a partire dalla mentalità e dall'educazione. Nel 1897, a Parigi, "aveva dichiarato a Jules Huret, che

non sapeva come avrebbe fatto se non avesse letto molto. Era del parere che "l'arte del teatro è la meno spirituale di tutte. Quando si è imparata la propria parte, il cervello non lavora più. Solo i nervi in cerca di emozione, solo la sensibilità lavorano ancora. Ecco perché ci sono tante attrici e tanti attori stupidi, cioè immorali e grossolani". Così convinta che l'attore, più di ogni altro artista, ha bisogno di cultura per poter intraprendere le svariate esistenze, tentò di organizzare, nel 1914, con i propri mezzi una "Libreria delle Attrici", in una via silenziosa e alberata nel quartiere Nomentano, a Roma".

Eleonora decide di rendere pubblica questa idea, attraverso un'intervista sul *Giornale d'Italia*, il 6 marzo 1914, intitolata *Geniale idea di Eleonora Duse. La libreria e la Casa del teatro per gli attori drammatici*.⁸ In realtà l'iniziativa è rivolta alle giovani attrici di teatro, perché escano dal chiuso cerchio, in cui le costringe la loro attività e possano entrare "nell'ambito più complesso e più vasto della vita intellettuale moderna". Propone loro una specie di circolo di cultura dove



3. L'entrata della 'Libreria delle Attrici' a Roma



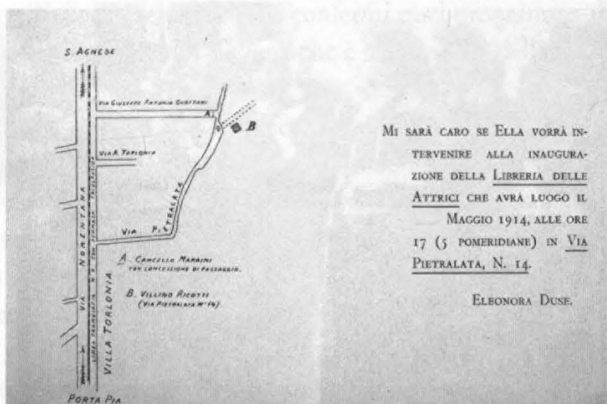
4. Veduta dalla 'Libreria'
verso via Nomentana

raccogliere tutti i libri utili all'educazione artistica teatrale, inoltre prevede che qui, nella biblioteca, si sarebbe dato convegno "il miglior mondo intellettuale di Roma" per conferenze, letture e trattenimenti musicali.

Per creare un ambiente così piacevole, inizia affittando una piccola villa alla periferia di Roma, in via Pietralata n. 14, a fianco di villa Tolonia sulla Nomentana, assume come collaboratrice Giuseppina Lemaire con l'incarico di seguire la biblioteca e con l'aiuto di Emma Garzes, vedova dell'attore Francesco e di Desirè incomincia ad organizzare la libreria, trasportando tutti suoi libri da Firenze e mettendo a disposizione 10.000 Lire.

Questa iniziativa desta il vivo interesse di Enrico Polese⁹, amico della Duse e direttore della rivista "L'Arte Drammatica" che nel numero del 7 marzo 1914, pubblica l'elenco delle numerose adesioni di attrici giovani e famose, riportando per ognuna le parole inviate alla redazione: Tina di Lorenzo¹⁰, scrive: *Molto volentieri acconsento si metta il mio nome fra le adesioni alla bella iniziativa*; Lyda Borelli¹¹: *Aderisco, aderisco, aderisco e con entusiasmo*; Maria Meleto¹² (1885-1950): *Pubblicate pure il mio nome. Ogni idea della Signora Duse non può avere che un altissimo scopo e io sarò sempre lieta di aderirvi*; Teresa Mariani¹³ (1871-1914): *Entusiasta aderisco*; Olga Giannini moglie di Ermete Novelli¹⁴: *Aderisco di buon grado alla italianissima iniziativa della nostra grande Eleonora*; Bella Starace Sainati¹⁵: *Ogni iniziativa che parte da Lei deve essere cosa bella e mi sottoscrivo*; Evelina Paoli¹⁶: *Pregovi aggiungere anche il mio nome alla proposta di Eleonora Duse*; Tilde Teldi¹⁷: *Aderisco entusiasticamente alla proposta di Eleonora Duse*; Giannina Chiantoni¹⁸: *Applaudo con entusiasmo alla nobile iniziativa degna della nostra Grande Maestra*; Ines Cristina¹⁹, moglie di Ermete Zacconi:

5. Invito all'inaugurazione
della 'Libreria delle attrici'
con la piantina stradale.



Ponete anche il mio nome tra le aderenti alla generosa iniziativa della nostra Grande Maestra²⁰.

Invidiano adesioni incondizionate, associandosi entusiaste all'idea geniale, anche Yvette Guilbert²¹ famosa attrice e cantante di varietà francese, l'attrice Clara Della Guardia Miguët²² e Dina Galli²³; a queste si aggiungono altre attrici raccolte dalla prime adesioniste che, con gesto simpatico, sono diventate propagandiste, raccogliendo adesioni tra le loro compagne, ad esempio la Di Lorenzo, la Melato e la Chiantoni trovano ognuna altre dieci attrici, la Borelli cinque, la Cristini e la Sainati otto, la Novelli sette²⁴.

Ma non mancano le oppositrici; fra queste, tre esprimono pubblicamente le loro contrarietà: Emma Grammatica²⁵ pubblica una lettera sul *Giornale d'Italia* in cui espone le ragioni dell'opposizione al progetto, giudicandolo una bella idea, ma poco pratica e sostenendo che sarebbe più importante pensare alla Casa di riposo per gli attori. L'attrice manifesta i suoi dubbi, scrivendo: "Le grandi attrici non usufruiranno della vostra istituzione, perché non ne hanno bisogno; le piccole perché non hanno il tempo né la voglia"²⁶.

Alda Borelli²⁷ de Sanctis invia a Polese un breve telegramma dove dichiara di ritenere l'idea poco pratica.

Virginia Reiter risponde alla Duse con una lettera pubblicata su "L'Arte Drammatica" in cui afferma: "Le sono profondamente riconoscente per avermi voluto personalmente rinnovare l'invito rivolto alle attrici italiane a mezzo della stampa per l'istituzione da Lei caldeggiata, ma che con tutta la deferenza e la stima che nutro per Lei non divido praticamente, perché troppo a contatto della attuale vita che conducono gli artisti italiani e che Ella non può conoscere per-



6. L'inaugurazione
della 'Libreria delle
Attrici', il 27 maggio
1914

ché da troppo tempo – con immenso rincrescimento di tutti noi – manca dal teatro. Sono pienamente d'accordo con Lei, idealmente. Coerente a queste mie idee –perfettamente riassunta da E. Gramatica nella sua lettera aperta a Lei diretta e alla quale mi associo - ho modestamente dedicato qualche mio aiuto a due istituzioni nostre veramente utili quali la Cassa di Previdenza e la Casa di riposo; la prima delle quali già dà i frutti degli sforzi di coloro che la crearono e aiutarono. Continuerò in questo mio convincimento pur constatando con gioia l'interessamento della nostra grande artista alla nostra classe e plaudendo sempre alla sua opera benefica ed al profitto di essa. Cordialmente la saluto con reverente amicizia, Virginia Reiter".²⁸

Nonostante le critiche e le opposizioni, la Duse prosegue nella sua iniziativa e, il 21 marzo, avverte che sta indicando "una riunione a Roma per la formazione di un Comitato il quale dovrà studiare la sua proposta e la attuazione pratica del suo progetto".²⁹

Nel numero del 11 aprile 1914 di *L'Arte Drammatica*, interviene Nino G. Caimi direttore della rivista *Donna* e offre alla Duse la casa e la biblioteca del suo Giornale: "... *Donna* vuole portare alla grande artista il modesto, ma sincero contributo della sua adesione ... *Donna* è lieta di poter pubblicamente dichiarare ad Eleonora Duse che vi è a Torino una piccola casina contornata di verde e forse anche con qualche fiore, nel cuore stesso della città, posta a pochi passi dai teatri Alfieri, Carignano e Balbo che dispone di una sala di convegno e di lettura, d'una modesta, ma moderna biblioteca che è già centro di vita femminile intellettuale. Vi è insomma in via Robilant, n.3, il salotto di *Donna*. E questo salotto e questa biblioteca *Donna* mette a disposizione di tutte le attrici italiane

come luogo di convegno a Torino, che completi e confermi quel programma di elevazione morale e intellettuale dell'attrice italiana che è nei desideri della Duse come nei nostri voti ".

Dal numero di aprile della rivista *Donna*, viene ripreso e ristampato il lungo pezzo, firmato da Teresah, scrittrice e redattrice del giornale femminile, dove si legge una strenua difesa dell'idea della Libreria: "... che cos'è poi questa Casa degli Artisti per cui si è voluto fare tanto lirismo e tanta ironia sul lirismo? Dei fiori e dei libri, ha detto Eleonora Duse. Offriva e offre una bella villa fuori di Porta Nomentana: sa che vi ha delle rose, sa che vi avrà dei libri, molti, tutti interessanti, qualcuno raro e prezioso. Ha fatto con semplicità la presentazione e il dolce elogio della sua merce: fiori, libri. ...". E più avanti, riporta una risposta dell'attrice, alle critiche: "... Il resto poi verrà. Questo è il primo passo, un primo dono che io faccio, una consuetudine che cerco di rompere, una barriera che voglio rovesciare. Non più soltanto teatro e casa, casa e teatro, cesta, prove e non altro! Io do, per ora una casa di riunione, una biblioteca per i lontani, un modo

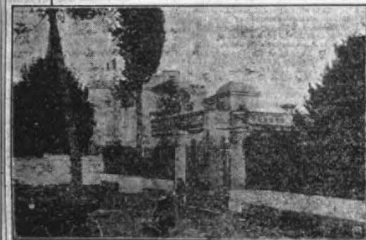
La biblioteca delle attrici a Roma

ROMA, maggio.
Potremmo considerare come forma d'arte
segno di un artista che ha preso l'ingna
una casa bianca e un'accogli di libri? A
pare che si; tanto più che Elinora Du
ha voluto vestire anche questo suo ges
di quella **prima** estetica con cui sapeva a
vincere le **lotti**.

prodotto socialista. Le adirei povere —
 è detto — conio e deve frantumare il tempo
 di leggere e distrarsi, di frequentare un
 cinema questa loro biblioteca? Emonera in
 se probabilmente pensando di se stessa
 sarà della: quando l'urta povera, e a
 dista nell'anima, il tempo lo trovo. Ma
 una dunque essere ospitati con tutte per

[illegible]

Esistono dunque vorrebbe che colà trovasse un davvero rincaro acquistando una specie di spirinale sanità in quei trilli postumali dell'aria. E non pensa nemmeno che forse molte novelline e per mancanza di tempo, o perché troppo pesse dalle cure della propria vanità, troveranno che quella casa è troppo lontana dalla città, e che non vale la pena per affondare gli occhi nel verde dei boschi vicini, e nel *mentir* dei mondici istanti di far tanta strada e molte quando si troveranno di fronte a quei libri avranno l'impressione di essere in compagnia di persone che parlano un'altra lingua. Che per



22 continued

[illegible]

La sua proposta incontrò entusiasmo e se-



vengano quelle realmente vocative. E così

Un gruppo di invitate
tranne dir loro quegli scaffali pieni di Foscari, di Monti, di Goethe?

Io mi auguro dunque — sarà perché spero — che la Piazza — cosa resti un po' solitaria. Ma che vi si raccolga qualche creatura realmente nata per l'arte, per meditare e comprendere. Così io credo la pensino anche i venerandi padri che fan da scuola al ciottoloso villeggiante...

8. Giornale con l'immagine dell'inaugurazione e l'esterno della villa. Ritaglio conservato al Museo Civico di Asolo

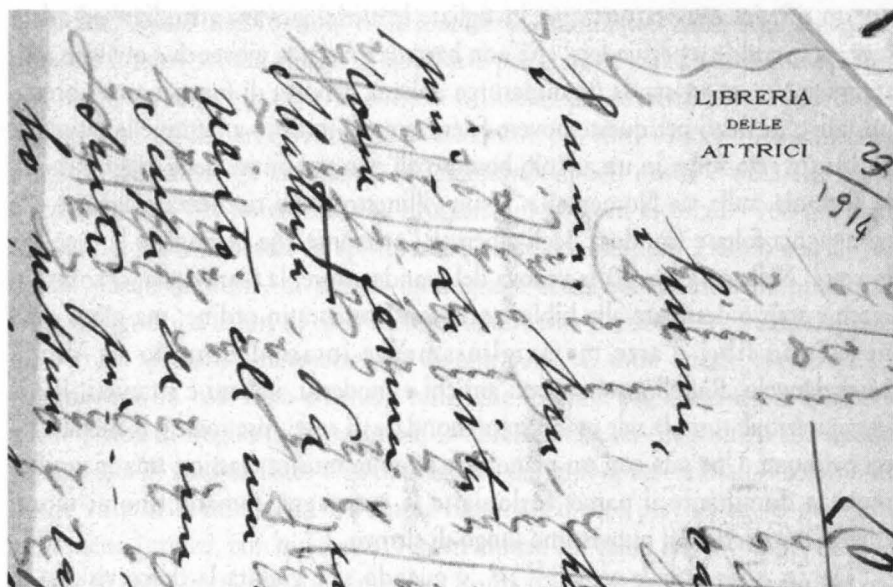
di trovarsi, di organizzarsi, di vedersi se vicini, di cercarsi se lontani, di stringersi, di affratellarsi sempre di più. Si vive di pane, ma non soltanto di pane. C'è la cooperativa, il mutuo soccorso, la cassa di previdenza per i bisogni materiali? Vi sia anche per quelli spirituali che forse esistono, inespressi, magari non avvertiti, e che, se non esistono, nasceranno domani.". Dopo aver paragonato il progetto di fare case per gli attori in tutta Italia sull'esempio degli alberghi speciali per le maestre, Térésah conclude: "... Si affidi al cuore, alla mente di Eleonora Duse un sogno che, per avere le ali, non manca perciò di quattro solide fondamenta fuori porta Nomentana e di un giardino (con fiori, perché no?) e di una biblioteca che, senza essere precisamente ricca di vecchi romanzi unti e bisunti come ogni circolante che si rispetti, circolerà liberamente, gratuitamente, in tutta Italia. - Le grandi - ha detto Eleonora Duse - potranno pagare una quota. Così le piccole non pagheranno nulla ... Ma chi lo sa? Forse le piccole, fra un anno, fra due, fra dieci, pagheranno: saranno contente di pagare. ...".

In una lettera, datata maggio 1914, conservata nel fondo Signorelli della Fondazione Cini di Venezia e probabilmente indirizzata a Maria Osti, si legge: "... Ho il cuore grosso, tanto sento per quante strade bisogna andare per trovare, per le piccole attrici, esempi di vita che non sia spoglia d'Ideale! Scusa! E aiuti! E' aiuto d'anime (spirituale) e comincia oggi, cominciò ieri, e ogni giorno, finché ne ho la forza, darò, e cercherò un pensiero che aiuti. Eleonora".

La Libreria delle Attrici si inaugura il maggio 1914, con una semplice e aristocratica cerimonia. Tutti gli artisti presenti a Roma sono accorsi e, alla testa di tutti, Tina Di Lorenzo e un largo stuolo di giornalisti ed amici, scrittori come Grazia Deledda e uomini di teatro come Marco Praga, Giovanni Rosadi e Edoardo Boutet.

Il fedele amico Polese registra sulle pagine del suo giornale: "Da quanti vi furono, sappiamo come è situata, in un luogo incantevole e inviti ad andarvi e rimanervi quanto più possibile. Vaste sale di lettura e di conversazione costituiscono il nuovissimo Circolo, dove abbondano libri e giornali e la libreria già è numerosa e comincerà quanto prima a funzionare. ... Eleonora Duse ha convertito in realtà quanto alcuni si ostinavano a giudicare un'utopia. All'illustre Signora deve essere l'Arte tutta profondamente grata".

Altri entusiastici articoli si leggono sulle pagine dei giornali dell'epoca, e tra questi, si riportano due ritagli conservati ad Asolo tra le carte dell'attrice. Da *La biblioteca delle attrici a Roma*³⁰: "Possiamo considerare come forma d'arte il sogno di un artista che ha preso forma in una casa bianca e un'accolta di libri? A



9. Lettera a Emma Garzes del 26 settembre 1914, con la carta intestata della Libreria delle Attrici: "Emma, cara Emma, non ho più scritto. La vita è come ferma, e sbattuta da un vento che non dà pace. Scusa che non ho scritto più..... non ho nessuna ragione per scusa, se non l'ansietà e l'immobilità del core - che non ne vuol più, di tante angherie nel mondo. Ho continuato a mettere in ordine via Pietralata. Ho provato abitare le stanzine del secondo piano - Di giorno è un incanto, di notte il buio che attornia, poiché il municipio non pensa a illuminare, cresce quel tanto d'ignoto.... che è nell'anima di tutti."

me pare che sì; tanto più che Eleonora Duse ha voluto vestire anche questo suo gesto di quella sapienza estetica con cui sapeva avvincere le folle. Non sono molte settimane dacchè ella lanciava una promessa, che era allo stesso tempo un monito. Perché l'arte si rinnovi, si innalzi e si volga verso la sua più nobile meta è necessario che anche i suoi interpreti si facciano diversi e migliori di quelli che sono. Il loro spirito deve vivificarsi e rinfrescarsi alla eterna, alla pura fonte della poesia. Essi debbono poter godere di qualche pausa di riposo per ritrovar se stessi, e da questo ritrovamento muovere verso la perfezione. L'artista di teatro insomma come qualunque altro artista deve potere e sapere dimenticare qualche volta le piccole noie, le meschinità quotidiane e fissare gli occhi verso ciò che è grande. Così presso a poco aveva detto Eleonora Duse, proponendo di fondare un piccolo rifugio di poesia per le attrici, un angolo solivo ove potessero ristare qualche volta dalla vertigine torbida del palcoscenico, e pensare e cercare la ragione vera e profonda dell'immane fatica, che, da secoli, molte creature, fra cui poche sono le fortunate e le elette, consumano sul palcoscenico. E per offrire

questo rifugio, e soprattutto per invogliare le attrici giovani a studiare ed a leggere, per indurle a persuadersi che non basta la grazia, la gioventù e qualche attitudine a fare un'artista, la drammaturga italiana pensava di fondare una libreria, un luogo di ritiro per queste povere falene erranti intorno a fiammelle fatue. ... La bianca casa sorge in un angolo boscoso all'estremo limite della magnifica villa Torlonia, sulla via Nomentana. E' un villinetto la cui ricchezza maggiore è la compagnia folta e frondosa degli alberi, è l'orizzonte che la cinge, è la luce che lo veste. Nella casa ove già la vedova del grande attore, la Garavaglia, ci sono parecchie stanze destinate alla biblioteca. Non è ancora in ordine: ma già si delinea. Sono libri d'arte meravigliosamente incisi: Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffello; sono poeti antichi e moderni, italiani e stranieri. Per la inaugurazione tutte le sale erano state inondate di rose: rose rosse e bianche a fasci ovunque. Una sala con un pianoforte e molta musica classica; una magnifica terrazza dominante il parco Torlonia, e la campagna romana fino ai monti Albani completano il nuovissimo luogo di ritrovo.

Da *La libreria delle attrici* ³¹: "... quando si è goduta la dolce visione di quella piccola incantevole casa, ove Eleonora Duse ha inteso dare alle attrici quel pane dell'anima che occorre loro ad acquistar forza per progredire negli aspri sentieri dell'arte; quando, tra le giuste ombre di villa Torlonia, in un magnifico tramonto romano che parve a tutti un'alba rosea di promesse pel nostro teatro, si è sentita tutta la poesia che uno spirito superiore e fattivo sa imprimere a un'opera bella, anche le voci modeste comprendono che non è bene tacere. Allorchè *La libreria delle attrici* fu nel periodo di preparazione, molte furono le anime di fede che seppero intendere ed esaltare, ma sorsero anche, come sempre, i pigri, gl'invidiosi, gli scettici di mestiere, gl'ironici d'occasione a far sentire il loro sorrisetto incredulo. Quel sorriso ora è morto su molte labra: la *Libreria* è un fatto compiuto. ... Poetica, suggestiva, quasi nascosta tra il verde di una villa signorile, alla quale si accede per una delle più belle vie suburbane di Roma, dà l'illusione della campagna. Gli spiriti così detti pratici arriveranno quindi a comprendere quale attrattiva essa possa avere per i lavoratori della scena, costringati a vivere nel mondo fittizio del teatro, nell'intimità precaria delle camere di affitto. Essa è il rifugio, il riposo; è veramente la casa del silenzio e dello studio. E quando poi si penetra nella biblioteca che si è voluta modestamente chiamare *Libreria*, e si può esaminando e consultando constatare con quale intelligenza da bibliotecario, con quale gusto di raccoglitore, tutto è stato ordinato e composto, si vede allora quale utilità reale, pratica, possa attendersi dalla nobile fatica.

Guardate. Quasi tutti i sommi della letteratura drammatica sono là ad attendere di essere interrogati dai cultori di quell'arte per la quale essi diedero la parte migliore del loro genio. Da Eschilo a Sofocle, da Aristofane a Plauto, da Shakespeare a Schiller, da Molière a Goldoni; e poi tutti i moderni a indicare i progressi, le pause, gli ardimenti. Né mancano i poeti nostri e stranieri, i veri poeti s'intende, per potere con essi rifugiarsi un poco ad ascoltare i voli più alati del pensiero, per sollevare lo spirito dalla prosa del mestiere. Hanno poi il loro posto volumi di storia, di critica, monografie accurate, album delle principali città, di figurini a colori di tutti i tempi, addirittura preziosi per gli artisti quando occorra all'esatta interpretazione di una parte. E tutte queste opere, questi volumi sono in così ricca e ornata veste, che li rende più attraenti; li fa amare anche prima di sfogliarne le pagine. E la libreria nulla ha che somigli alla fredda e grave sala di studio. Tutto è gaio, grazioso, dai mobili agli scaffali. Profumo di fiori e vista della campagna dall'ampia finestra. Ed ecco perché, anche in questi mesi meno propizi, con quasi tutti i teatri chiusi, col caldo che incombe, tutte le artiste, di tutte le età che sono ancora a Roma o vi capitano di passaggio, accorrono alla *Libreria delle attrici* e le hanno già creato il successo. Esse a tutti gli scettici di mestiere, a tutti gl'ironici di occasione, lanciano gioiosamente il grido che, in questo stesso giornale, fece già sentire Gaspare di Martino: Lasciateci lavorare, lasciateci vivere, lasciateci sognare! Gèrard".

Alcune settimane dopo, ancora Polese riporta, nel suo giornale, alcune dichiarazioni di Eleonora a proposito della lotta per i "sacrosanti diritti della donna", sostenendo che anche le attrici debbano partecipare. "Non è vero, sono parole della Maggiore Artista, che un'attrice ad altro non possa pensare se non a studiare le parti e a fare la cesta: volendo le ore della giornata sono così lunghe che può benissimo dedicarne alcune ad accrescere le sue cognizioni, ad affinare ed ingentilire sempre più i suoi costumi. Trovano questo tempo, operaie, professioniste, impiegate ...perché non debbono fare altrettanto le nostre attrici?"

Purtroppo, dopo pochi mesi di vita, l'impresa fallisce³², la Libreria viene smontata nel febbraio del 1915, i libri regalati alla biblioteca delle maestre e i mobili inviati ai terremotati dell'Abruzzo³³. La situazione politica è disastrosa. Nel marzo 1914 si era dimesso Giolitti, il paese è scosso da forti tensioni sociali. Nell'agosto 1914, scoppia la Prima Guerra Mondiale e l'Italia deve decidere se intervenire o restare neutrale. Contro l'intervento sono Giolitti e la maggioranza dei parlamentari liberali, socialisti e cattolici. A favore gli irridentisti, i nazionalisti e il mondo studentesco e culturale. Nell'aprile del 1915 il governo tratta

con gli alleati per il patto di Londra, che promette all'Italia l'annessione de il Trentino, l'Istria e la Dalmazia. Nel maggio 1915 l'Italia dichiara guerra all'Austria e Ungheria e nell'agosto alla Germania

Il fallimento della piccola impresa tentata da Eleonora Duse, comunque, non diminuisce il valore dell'iniziativa e soprattutto della persona che ha avuto il coraggio di avviarla.

NOTE

¹ O. SIGNORELLI, *Vita di Eleonora Duse*, Bologna, Cappelli editore, 1962, p. 165 e 187.

² W. WEAVER, *Duse, a Biography*, Thames and Hudson Ltd, Londra, 1984, trad. in italiano da Francesco Saba Sardi, *Eleonora Duse*, Bompiani, Milano, 1985, p. 293: "...la Duse viaggiava molto, senza requie, spesso senza scopo apparente." Durante l'estate, Eleonora affitta un villino vicino a Viareggio, non lontano da Fosso dell'Abate, una località marina, bella e solitaria, dove abita il pittore Plinio Nomellini. In questa zona, a Viareggio, nell'estate del 1913, Isadora Duncan, per stare vicina alla Duse, prende in affitto una grande villa con il musicista Hener Skene.

³ O. SIGNORELLI, cit, p. 166: "La sua rassegnazione viene ogni tanto interrotta dall'ansia di svariati progetti di lavoro. E così, mentre si trovava a Venezia nel giugno-luglio 1912, il poeta Rilke che ha tracciato in versi tedeschi il suo più bel ritratto, e si era rammaricato: "Non c'è poeta nel mondo intero, per cantarla ed ella passa", invitò Max Reinhardt e Alessandro Moissi, perché la convincessero a tornare sulle scene. ... Per oltre due anni il Rilke cercò di offrire un teatro alla Duse, finché lo scoppio della guerra venne a troncane le sue speranze. La venuta in Italia di Yvette Guilbert riaccende in Eleonora, insieme con antichi ricordi la nostalgia del teatro, che, suo malgrado, covava in lei come il fuoco sotto la cenere. Yvette, rivedendola, è convinta che solo l'atmosfera del teatro potrebbe farla vivere ... Le propone di recitare accanto a lei, in America, tre volte la settimana, per risparmiarne le forze."

Nel 1913 scrive a Yvette Guilbert: "L'America del Nord ha città di studenti dove il pensiero e la ricerca del pensiero hanno il loro valore. ... Io ho un'opera di poesia in cuore, una che, oso dire, finora, nessuno ha amata quanto me. E' l'opera di un grande che è stata mal recitata. Ma quando soffro, e non ho più fiato di vivere, io chiudo gli occhi e guardo la mia Visione e so che è bella." lettera trascritta da Gerardo Guerrieri, *Eleonora Duse e il suo tempo*, Treviso, Editrice Canova, 1974, p. 81. Nel 1915 il regista americano David Griffith le propone un film a Hollywood. Ed è molto tentata di accettare.

⁴ Cordula Lina Poletti era stata attiva nel primo Congresso delle Donne a Roma nel 1908. Si era impegnata nella raccolta di fondi per le scuole rurali viaggiando nella regione a Sud di Roma, nonostante la diffusione della infezione malarica. Weaver la definisce "un personaggio avventuroso che aveva conosciuto e se ne era innamorata, la bella Sibilla Aleramo, poetessa, romanziera e libera pensatrice".

⁵ M. DE BENEDETTI, *Eleonora Duse parla di femminismo* in "Giornale d'Italia", sabato 27 dicembre 1913. Alcuni pezzi sono citati in L. MARIANI, *Il "Femminismo" di Eleonora Duse in Il tempo delle attrici, Emancipazione e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Bologna, EM dei teatri, 1991.

⁶ L. MARIANI, cit, p. 150: "...in occasione del congresso internazionale femminile (quello-credo-che si svolge a Roma dal 16 al 23 maggio 1914, in cui la Duse fa parte del comitato d'onore)..."

⁸ “...Voglio lavorare - essa ci ha detto - per essere utile alle nostre attrici ed ai nostri attori. Osservate : noi abbiamo energie meravigliose e spesso sono sconosciute chè manca il modo di metterle a contatto con la vita che si agita fuori dai confini convenzionali della ribalta. Il vagabondaggio, la disorganizzazione, lo sbandamento delle forze fanno pena a vedere. Occorre che le nostre giovani interpreti escano dal chiuso cerchio in cui le si costringe ed entrino nell'ambito più complesso o più vasto della vita intellettuale moderna. ... Intendo procedere a gradi: io metto a disposizione tutte le mie forze, ma una grande fede mi anima e una sicurezza invincibile che riuscirò a vincere le difficoltà finanziarie e che raccoglierò intorno a me un fascio di energie consapevoli e tenaci. Ho da attuare quello che chiamerò il programma minimo, la costituzione cioè di una libreria, una specie di circolo di cultura, nel quale si raccoglieranno tutti i libri più utili alla educazione artistica teatrale. A questo scopo, offro subito diecimila lire e la villa che ho preso in fitto fuori Porta Nomentana e che non abito. ... E' mio proposito di costituire un comitato di onore fra le nostre più illustri attrici che non vorranno, ne ho sicura fede, sottrarsi. ...Le somme sottoscritte dal Comitato d'onore serviranno alle spese occorrenti per l'acquisto di libri - di molti intanto, io stessa farò dono alla libreria - e per curarne la spedizione in provincia alle attrici e agli attori che dai più piccoli centri del regno ne faranno richiesta. Ma, oltre i libri, la libreria che voglio istituire si terrà in continua comunicazione col mondo teatrale delle province per inviare notizie, giornali, figurini di epoche storiche. La mia esperienza mi ammaestra sulla utilità grande che avrà per l'arte drammatica la costituzione di questo centro di cultura, a cui i nostri artisti potranno rivolgersi per quanto occorre alla loro opera quotidiana. Ma la libreria - io la chiamo così, ma potremmo dare anche un altro nome a questo circolo intellettuale che io sogno - non deve essere un chiuso convegno di artisti drammatici che ricadremmo allora nelle condizioni attuali. Vi saranno sale di lettura, di trattenimento dove si darà convegno il miglior mondo intellettuale di Roma, perché io cerco e desidero che gli artisti teatrali vivano a contatto delle persone di cultura e che conferenze, letture, trattenimenti musicali si alternino per arricchire la cultura artistica e letteraria dei nostri attori, per far loro trascorrere ore dilette e piacevoli e una vita di serene esperienze...” Da “Il Giornale d'Italia”, 6 marzo 1914, p. 14.

⁹ E. POLESE, *La bella iniziativa di Eleonora Duse* in “L'Arte Drammatica”, 7 marzo 1914, p.1: “Tutti i giornali d'Italia parlano ormai della bella e geniale iniziativa di Eleonora Duse, la Maggiore Artista. Sono colonne intere e non mancano delle inesattezze. Sapendo di interpretare il pensiero della Illustre Signora, mi limito a qualche cenno. Che vuole Eleonora Duse? Fondare per i suoi camerati in Roma un centro di cultura, aprire un luogo dove gli artisti possano tra loro riunirsi, dove abbiano dei libri da consultare per le loro interpretazioni. Modesta sorgerà la Casa e poi crescerà. Eleonora Duse per cominciare offre la sua villa di via Nomentana in Roma e diecimilalire. Nobile pensiero, nobile idea, degna veramente della nobile donna! Un centro di cultura à da essere la Casa che Eleonora Duse vuole per i suoi compagni d'arte. Ma ancora il programma non è delineato: *Cominciamo come si può, l'importante è d'essere uniti*, così ieri mi telegrafava la donna illustre. Per quanto riguarda il programma ricopio altre parole di un altro telegramma: *Programma si sta compiendo, ma aspettiamo di poter comporre fra noi tutti artisti un*

Comitato. Eleonora Duse vuole essere circondata dai suoi compagni e con loro attuare l'iniziativa generosa. Gli artisti tutti, mentre attendesi l'esito del lavoro che la grande Duse e gli altri faranno, devono intanto ringraziare l'illustre e confortarla delle loro adesioni. Data la mancanza di tempo non è potuto interrogare che poche delle nostre attrici, e dà la prima lista di adesioniste: fu un plebiscito. Tutte risposero annuendo e volli cominciare delle attrici perché le prime debbono essere ad attorniare la Grande Compagna, perché ciò che da donna emana è sacro al trionfo. Continuerò a pubblicare le adesioni nei prossimi numeri. Tutte le attrici quindi mandino la loro adesione e si stringano intorno alla Grande Maestra. Onora ad Eleonora Duse. “

¹⁰ Tina Di Lorenzo, nata a Torino nel 1872 e morta nel 1930, è stata una delle maggiori attrici italiane sia di teatro che di cinema. La sua avvenenza le procurò un grande successo, nutrito da serietà e impegno. Nel 1897 diviene la compagna di Flavio Andò col quale costituì una coppia perfetta suscitando ammirazione e fanatismo. Dal 1912, fu la prima attrice della Stabile milanese del Teatro Manzoni, diretta da Marco Praga, dove si distinse per l'eleganza delle sue interpretazioni.

¹¹ Lyda Borelli nata a Genova nel 1887, sorella di Alda, attrice drammatica e cinematografica, iniziò molto giovane la carriera. Fu accanto alla Duse, nel 1905, nella *Fernanda* di Sardou e alcuni anni più tardi diviene prima attrice accanto a Ruggeri e in breve tempo, acquistò un prestigio indiscusso. Dal 1913 è interprete cinematografica fino al 1918, quando sposatosi con il conte Vittorio Cini abbandona le scene ritirandosi a Venezia dove muore nel 1959.

¹² Maria Melato nasce a Reggio Emilia nel 1885, attrice drammatica e cinematografica. Nel 1906 è primattrice nella compagnia Irma Gramatica-Flavio Andò, poi sotto l'appassionata guida di Virgilio Talli diviene applaudita protagonista. Dal 1914 interpreta numerosi film muti e si distingue nell'interpretazione di *Anna Karenina* nel 1917. Muore nel 1950.

¹³ Teresa Mariani nata a Firenze nel 1871 e morta a Casteelfranco Veneto il 1 agosto 1914. Figlia d'arte, esordisce giovanissima a fianco di Adelaide Ristori. Nel 1891 entrò come prima attrice nella compagnia di Cesare Rossi e si consacra con la compagnia di Antona-Traversi.

¹⁴ Olga Giannini Novelli nata a Firenze il 7 marzo 1868, dal 1884 in compagnia con Ermete Novelli, poi dal 1891 al 1894 con la Duse.

¹⁵ Bella Starace Sainati nata a Napoli nel 1878 e morta a Bologna nel 1958, forma con il marito Alfredo Sainati, una compagnia intitolata al teatro del "Grand Guignol". Dal 1911 interprete cinematografica fino ai primi anni cinquanta.

¹⁶ Evelina Paoli attrice drammatica e cinematografica nata a Firenze nel 1878. Per due anni attrice giovane nella compagnia di Eleonora Duse dal 1900 al 1902. Nel 1912 è in compagnia con Ruggeri e nel 1914 è in tournée con Cesare Dondini e Gianni Tumiatì. Debutterà nel cinema nel 1915 e vi compare fino al 1942.

¹⁷ Tilde Teldi nasce a Milano nel 1878, Nel 1896 è scritturata da Eleonora Duse per la

tournée in Russia, Francia e Germania, poi è in compagnia con Giacinta Pezzana e dopo entra nella compagnia di Luigi Rasi che scrive di lei come "l'ideale della prima attrice giovane del suo tempo".

¹⁸ Giannina Chiantoni nata a Macerata nel 1884 in una famiglia di attori. Nel 1902 è prima attrice nella compagnia di Ermete Novelli. Moglie di Sabbatini fu con lui nella compagnia di Teresa Mariani. Ha partecipato ad alcuni film.

¹⁹ Ines Cristina nata a Costantinopoli nel 1875, sposa Zacconi in seconde nozze. Nel 1896 è accanto ad Eleonora Duse e Cesare Rossi; Ancora dal 1897 al 1900 è accanto alla Duse e a Leigh. Dal 1908 fa parte della compagnia drammatica Città di Milano diretta da Maggi accanto al marito sacrificando all'esuberante personalità le proprie ambizioni. Muore nel 1955.

²⁰ Anche l'attore Ciro Galvani, aderisce all'iniziativa.

²¹ Yvette Guilbert nata a Parigi nel 1867 e morta nel 1944. Debutta come cantante di varietà e afferma la propria personalità con un repertorio raffinato e originale. Appare regolarmente dal 1893 al Divan Japonais, il suo cabaret preferito nel quale andavano famosi artisti come Toulouse-Lautrec, Monet, Zola, Goncourt. Si esibì trionfalmente al Moulin Rouge e alle Folies-Bergère. Amica della Duse per tutta la vita, esiste un carteggio tra le due artiste.

²² Clara della Guardia-Miguet nata a Jesi nel 1865 e morta nel 1937.

²³ Dina Galli nasce nel 1875 e muore nel 1951. Attrice drammatica e cinematografica, fu una delle grandi comiche del teatro italiano, forse la maggiore. Dal 1937 è attiva nel cinema e nel secondo dopoguerra torna al teatro.

²⁴ Ne "L'Arte Drammatica" del 14 marzo 1914 è possibile leggere l'elenco delle nuove aderenti all'iniziativa oltre ad una lettera di Virginia Reiter contraria come Emma Gramatica e Alda Borelli all'iniziativa della Libreria.

²⁵ Emma Gramatica nata a Fidenza nel 1875, sorella di Irma, muove i primi passi accanto alla Duse. Si afferma nella *Gioconda* dannunziana interpretata dalla stessa Duse. Svolge la sua lunga carriera non solo in Italia ma in molti paesi d'Europa e d'America.

²⁶ "...Signora cara, mi permette di scriverle a cuore aperto? Le confesso che ciò mi turba non poco, perché dinanzi a Lei io mi ritrovo la *piccolina* di un tempo e mi pare impossibile di potermi sottrarre al fascino che ogni Sua parola ha sempre esercitato su di me. Nell'idea che ho letto svolta nell'intervista del Giornale d'Italia vi ho ritrovato tutta Lei: la sua anima grande, generosa e la sua mente nobilmente sognatrice. Ma ... mi conceda di dirle tutto il mio pensiero; mi è sembrato di vederla lontana da noi, in una luce bella che Le viene dalla Sua grande gloria dal bene che l'Arte Sua ha saputo e potuto compiere commovendo ed esaltando e che il mondo Le ha riconosciuto. Da anni Ella ha potuto vivere nobilissima la vita del suo spirito; ha potuto concedersi l'orgoglio di vivere a suo modo, e mentre creava per le folle delle creature di vita, meravigliose, perseguendo un suo sogno d'arte aveva ottenuto dal lavoro Suo, dall'arte Sua la li-

bertà del giorno. Da quest'altezza a cui Ella si trova ci chiama, generosa e buona, a godere insieme a Lei di qualche bel libro, ci chiama ad avvicinarsi "ad un mondo intellettuale per farci trascorrere ore dilette e piacevoli e una vita di serene esperienze". Cito le parole dell'intervista, parole più o meno esatte che sieno. Ora tutto il suo sogno è bello, è consolante, e tutte noi dobbiamo esserle profondamente grate; ma ... Lei è lontana e io, invece, vivo in questa galera che è il teatro in Italia. Mi consenta la parola ben dura ma è quando si ama e si soffre che si dicono le parole più dure. Io mi domando: A chi vuol giovare il Suo bel sogno generoso? Alle grandi attrici? Non lo credo: Dina Galli, Tina Di Lorenzo, Lyda Borelli (nomino le rappresentative) vanno dovunque sia in società, sia a conferenze, sia ad esecuzioni d'arte quando ne hanno il tempo. Offrir loro libri, riviste, giornali. Ma esse sono al corrente di tutto. Non è più come un tempo in cui l'attrice che leggeva era quasi rara: oggi leggono e sanno. Offrir loro uno svago, far loro godere un bel paesaggio? Ma se esse hanno la possibilità di goderne sempre. Allora a chi vuol giovare? Alle piccole, alle umili, a quelle che con più o minore talento lavorano come dei poveri ronzini attaccati ad una vetturina traballante spesso trascinandola di città in città? Ah no! A loro non gioverà certo perché esse non avrebbero né il modo né il tempo di goderne. Esse sono delle povere diavole chiuse per tre quarti dell'anno in quelle carceri che sono i palcoscenici. Per tre quarti dell'anno esse non vedono il sole che a traverso le grate. E' possibile che queste *Désenchantées* abbiano il tempo, la forza, la volontà di andare a cercare il riposo consolatore di un buon libro o di un bel tramonto? Ecco perché pur ammirando, pure ringraziando, io mi permetto, con una commozione ch'è la mia scusa, di non associarmi a Lei nel suo bel sogno. Io penso umilmente: un pane prima di un bel libro o di un fiore». Da "Il Giornale d'Italia", 8 marzo 1914, p.3

²⁷ Alda Borelli nasce nel 1882, sorella di Lyda. Nel 1902 sposa Alfredo De Sanctis e fa parte della sua compagnia. Nel 1915 lascia il teatro per il cinema, ma vi torna dopo tre anni. Molto apprezzata dai critici teatrali tra cui Simoni e Praga

²⁸ Il Polese prosegue l'articolo commentando la posizione delle tre attrici contrarie all'iniziativa della Libreria scrivendo: "...Ma cosa c'entra la Casa di riposo con l'idea di E.D.? La Casa di riposo è un'istituzione veramente benefica veramente santa che tutti appoggiamo e continueremo ad appoggiare perché i vecchi poveri artisti possano avere un asilo; ma Eleonora Duse è un centro di cultura che vuol fare, ed è tutt'altra cosa. Emma Gramatica e Virginia Reiter non credono che gli artisti possano sentire il bisogno di istruirsi ad hanno veramente torto, e tutte e due queste elette sono ingiuste verso i loro compagni e peccano di eccessivo pessimismo. Vivono loro tra gli artisti, ma ci viviamo anche noi; cioè loro due vi vivono da capocomiche, da celebri e sempre riverite ed inchinate non hanno né le confidenze, né i piccoli sfoghi che noi abbiamo. Perché non volete ammettere che gli artisti nostri, donne e uomini vanno ingentilendosi? Perché proprio loro che della classe sono gloria e vanto, ora vogliono la classe additare al pubblico disprezzo? Per carità non facciamo degenerare il nobile pensiero di E.D., nella meschina paura che questa nuova istituzione possa portare un danno economico alla sottoscrizione della Casa di Riposo. Ma ciò è rimpicciolire e diminuire l'idea bella! Vorranno le 3 oppositrici piegarsi innanzi al voto plebiscitario delle loro compagne? Vorranno consentire a E.D. l'ausilio delle loro intelligenze? ..." Segue un altro intervento in risposta alla lettera di Emma G. firmata da Ugo Orlandi: ".....Discutere l'idea, mettere in dubbio la nobiltà d'intenti di E.D.? No, tutta la

stampa ha parlato e giustamente con tale unanimità d'entusiasmo dell'idea che mi pare ovvio aggiungere alle tante autorevolissime voci di consenso la mia idea.

²⁹ Polese su "L'Arte Drammatica", 21 marzo 1914, *Ed ora al lavoro!*: ... Il turbine delle dichiarazioni e dei dissensi alla nobile idea di Eleonora Duse si è in questi giorni quietato. Solo sul *Giornale d'Italia* continuano ad essere pubblicate lettere sempre con nuovi consigli, molti dei quali strampalati. Continuano, pure a noi, le adesioni che raccogliamo Lanciata l'idea, dopo il primo clamore, deve ora seguire un periodo di raccoglimento e di studio e speriamo tra breve di potere annunciare l'apertura della nuova casa.

³⁰ *La biblioteca delle attrici a Roma*, ritaglio stampa conservato ad Asolo, presso il museo Civico nel fondo Eleonora Duse, firmato 'tg'.

³¹ *La libreria delle Attrici*, ritaglio stampa conservato ad Asolo, presso il museo Civico nel fondo Eleonora Duse, firmato 'Gerard'.

³² Eleonora Duse scrive alla figlia Enrichetta poco dopo lo scoppio della guerra: " Questa guerra mi conferisce una lucidità terribile della necessità delle cose – I primi giorni non vedevo che morte e rovina – e il terrore morale e fisico della faccenda ... Adesso ... ho il cuore gonfio e pesante nel dirlo, ma vedo come una cosa innata nell'anima umana! – Rileggevo, ieri, giusto alla disprezzat Libreria delle Attrici, qualche pagina di Tacito, e volì, è come oggi! Tutto ritorna! ... Domanda al tuo caro Ed di leggerti qualche pagina di Tacito....." Dai quaderni di Enrichetta conservati alla Fondazione G. Cini di Venezia nel fondo Eleonora Duse.

³³ W. WEAVER, cit. p. 305. " Eleonora giunge alla conclusione che la situazione della Libreria era insostenibile. Anzichè rinviare i propri libri a Firenze, li diede a una biblioteca destinata soprattutto a insegnanti scolastici, gestita dal Comitato Nazionale delle Donne Italiane e diretta dalla signorina Le Maire. Il nobile progetto della Duse era giunto a un punto morto. In un secondo tempo, altri arredi della villa furono dati in beneficenza in occasione di un terribile terremoto verificatosi in Abruzzo e il contratto d'affitto non venne rinnovato."

Paola Daniela Giovannelli

La carriera di Marta Abba e le «parole inutili» di Luigi Pirandello

Il primo incontro di Pirandello con la ventiquottenne Marta Abba, nel febbraio del 1925, «determinò», lasciato certamente «basito» quella giovane attrice «in il suo animo fresco vivo di alcune fra le più insistenti immagini femminili nate dalla sua mente»¹: capelli rosso fulvo, accesi occhi «di quell'azzurro che i francesi chiamano genericamente "bleu"» ma che nel caso di Marta Abba può essere riferito con più esattezza al blu delle terraglie «vecchia Savona»², «corpo alto Martine Lierich»³, spavalda e sicura di sé e una prepotenza fisica che di lì a poco, il 22 aprile di quello stesso anno, avrebbe conquistato al suo apparire anche la piazza del Teatro Odessakhi di Roma in occasione del debutto di Marta nella compagnia del «Teatro d'arte» diretta da Pirandello, protagonista di *Alcibiade* di Massimo Bontempelli. *Alcibiade* registrò un successo costante durante i tre anni di vita della compagnia, mentre in quello stesso triennio Marta divenne la sola e unica donna di Pirandello: Dora, Divina, Eletta e Sinca. Nella lettera che Pirandello offriva di scrivere «e solo a lei, sempre a mano, le si rivolge regolarmente con il Tu maiuscolo, «in adorazione»⁴. Non si tratta di «trasciata predestinazione», come è stato scritto⁵, ma di una complessa proiezione mentale di Pirandello, destinata a farsi viziata di una passione assoluta e esigente che si sarebbe conclusa solo con la morte, undici anni dopo. Eppure, se con l'innanzi è più consapevole dell'inganno segreto delle illusioni, del fatto che tutto i «suoi desideri a essere realtà inesorabilmente fittizi e vive solo nel tempo collettivo mentale, tutto lo deve al lucido, freddo, analitico ragionamento pirandelliano. Ma c'è? Anche Marta, del resto, non era immune da proiezione: aveva appena sostenuto il suo unico e primo ruolo importante come Nina nel *Gabriel* di Cechov con la compagnia diretta da Virgilio Talli e già si vede-

«Io so -dice un personaggio di *Trovarsi*- [...] che ho provato sempre soltanto ciò che m'ero prima immaginato». È qui in discussione il concetto di esperienza che Salò, il personaggio in questione, ritiene sia unicamente la piena rispondenza dei 'fatti' all'elaborazione delle loro anticipazioni mentali: il caso contrario non è esperienza, è la «prova fallita», il «disinganno». Così l'amore, ad esempio, sarà riconoscibile solo quando corrisponderà all'idea di amore che ci siamo precedentemente formata ¹.

Il primo incontro di Pirandello con la venticinquenne Marta Abba, nel febbraio del 1925, deve averlo lasciato certamente 'basito': quella giovane attrice era il ritratto fisico vivo di alcune fra le più inquietanti immagini femminili uscite dalla sua mente ²: capelli rosso fulvo, accesi occhi «di quell'azzurro che i francesi chiamano genericamente "*faïence*" ma che nel caso di Marta Abba può essere riferito con più esattezza al blu delle terraglie "vecchia Savona"» ³, «corpo alla Marlene Dietrich» ⁴, spavalda e sicura di sé e una prepotenza fisica che di lì a poco, il 22 aprile di quello stesso anno, avrebbe conquistato al suo apparire anche la platea del Teatro Odescalchi di Roma in occasione del debutto di Marta nella compagnia del «Teatro d'arte» diretta da Pirandello, protagonista di *Nostra dea* di Massimo Bontempelli. *Nostra dea* registrerà un successo costante durante i tre anni di vita della compagnia, mentre in quello stesso triennio Marta diventerà la sola e unica dea di Pirandello: Dea, Divina, Eletta e Santa. Nelle lettere, che Pirandello afferma di scrivere «e solo a lei» sempre a mano, le si rivolge regolarmente con il Tu maiuscolo: «in adorazione» ⁵. Non si tratta di «misteriosa predestinazione», come è stato scritto ⁶, ma di una complessa proiezione mentale di Pirandello, destinato a farsi vittima di una passione assoluta e travolgente che si sarebbe conclusa solo con la morte, undici anni dopo. Eppure, se ora l'umanità è più consapevole dell'inganno segreto delle illusioni, del fatto che sono i nostri desideri a creare realtà inesorabilmente fittizie e vive solo nel nostro universo mentale, molto lo deve al lucido, freddo, analitico ragionamento pirandelliano. Ma tant'è. Anche Marta, del resto, non era immune da proiezioni: aveva appena sostenuto il suo unico e primo ruolo importante come Nina nel *Gabbiano* di Čechov con la compagnia diretta da Virgilio Talli e già si vede-

va attrice teatrale e cinematografica acclamata in tutto il mondo: certo in questo aiutata e sorretta con tutta l'anima dal suo «Maestro», che non solo le assicurerà una guida sostanziale, sollecita e persistente, ma soprattutto alimenterà in lei una sicurezza incrollabile, una fede, anzi, nelle sue capacità e nei suoi mezzi artistici, che l'avrebbe portata, alla fine, e sempre grazie alle cure del suo fedele mentore, a recitare nella tanto sognata America: «Marta mia, Marta mia, non Ti voglio sapere depressa, amareggiata e sempre stanca, sempre stanca... Darei tutto il sangue delle mie vene, per saperTi sollevata, serena, riposata e lieta, lieta, sicura del Tuo avvenire, che dev'essere splendido per forza e grande, grande com'è grande la Tua anima, grande il Tuo cuore, grande la Tua Arte! Tu sei una Creatura che, dovunque cammini, da sé i sassi si dovrebbero scostare, e i fiori spuntare; e nebbiare il cielo e l'aria allargarsi e sorridere, se guardi. Di che temi? Sì, sì, è vero, il tempo è tale che con ragione Tu puoi domandarti perché fai l'Attrice! Il teatro italiano non è degno d'avere un'Attrice come Te! E Dio sa se io non mi struggo per poter levarti da codeste sudice tavole che non meritano d'esser calcate dai Tuoi piedi!»⁷

Diviene rapidamente un imperativo il progetto comune di uscire dall'Italia, dove la situazione teatrale, nel corso degli Anni Venti, ha perduto progressivamente e definitivamente le caratteristiche 'artigianali' del passato -non più adeguate e sufficienti a garantire un assetto equilibrato di forze tra attori, capocomici, autori, proprietari di teatro e di repertori- e dove la gestione dei rapporti fra le diverse categorie dello spettacolo va assomigliando sempre più a una impresa economico-industriale ed imprenditoriale in senso stretto⁸. In particolare l'ambizioso Paolo Giordani, nel corso del decennio, aveva acquistato una forza contrattuale non indifferente quale consigliere delegato della Sitedrama -Società Italiana del Teatro Drammatico- che collocava i repertori presso le compagnie teatrali e consigliere delegato della potentissima agenzia milanese Suvini-Zerboni, un vero e proprio trust di teatri e di repertori (i nostri si riferiscono a loro quando parlano della «masnada di briganti»); era stato anche uomo di punta della Società degli Autori fin dalla nascita del regime fascista e -in quanto rappresentante del Sindacato dei proprietari e gerenti di teatro- consigliere della Corporazione del Teatro; inoltre, quale presidente del primo congresso nazionale dell'Associazione Editori di musica e teatro costituitasi nel 1926, aveva contribuito a sottolineare il carattere prevalentemente industriale dell'attività editoriale e a preparare la strada all'ingresso degli editori nella Società degli Autori. Oggi si direbbe 'conflitto di interessi', ma neppure allora se ne riusciva a fare un caso

di Stato. Anche se in qualche momento il suo prestigio sembrò venir meno, Giordani seppe sempre recuperare -con gli interessi- le proprie posizioni, inserendosi in tutti i gangli vitali del meccanismo teatrale italiano, fatto che gli consentì di essere, fino almeno agli Anni Quaranta, l'uomo-guida della nascente industria teatrale e cinematografica italiana⁹: tutto questo stava stretto a parecchi e certissimamente a Pirandello. A ciò si aggiunga che -nonostante la sua adesione al fascismo, nonostante i riconoscimenti in patria e fuori (Nobel compreso), che arrivano proprio nel corso del suo ultimo decennio di vita- Pirandello si vide oggetto, da parte del suo Paese, di un'ammirazione sempre un po' cauta e diffidente e, da parte del Governo, di una deferenza umbratile, mai calorosa e piena, né davvero convinta al punto, per esempio, di dare fiducia e materiale attuazione al suo progetto di un Teatro di Stato: Mussolini dice e promette, ma alle parole non seguirà nessun risvolto pratico. Forse anche perché al Duce dava fastidio quello che -parlando con la Abba- ebbe a definire il «brutto carattere» di Pirandello: «Chiunque non accetta -perché non può accettare- quanto si perpetra oggi in Italia a danno dei valori morali e spirituali, ha "un brutto carattere". Hai "un brutto carattere" anche Tu, Marta mia, se intendi seguitare ad agire nobilmente e rettamente; e ne avrai uno bellissimo, invece, quando Ti accomoderai a tutte le camorre, quando t'assoggetterai a tutte le prepotenze, e accetterai tutte le sopraffazioni e Ti sottoporrai al giogo e andrai dove loro vorranno e farai quello che loro t'imporranno»¹⁰. Quello stesso «brutto carattere» che gli impediva di «saper vivere»: «[...] "il saper vivere" mi cagionerebbe una tale nausea della vita, che preferirei allora non vivere più. È una questione di stomaco. Il mio non resiste al minimo urto, e dà fuori. "Saper vivere" è sapere ingozzare. Fortuna che dopo la cronaca, si fa la storia»¹¹. Quello stesso «brutto carattere» che spiega la riservatissima solitudine di un uomo decisamente altero, formato a una 'morale della fatica' già allora non più in sintonia con i tempi¹², attentissimo a non tradire mai i propri intimi convincimenti¹³, a non perdere terreno sul piano della libertà interiore. Quando nel 1933 lavora all'istituzione di un Teatro Nazionale di Prosa a Roma presso il Teatro Argentina, scrive a Marta: «È l'ultimo tentativo che faccio per restare in Italia; se anche questo fallirà, andrò via per sempre, e l'Italia non mi vedrà più. [...] Non sarò mai io lo sconfitto; sarà sconfitto, se mai, il teatro in Italia. Io sarò sempre, e dovunque, un vittorioso»¹⁴. E tre mesi dopo: «Io non so insistere, e se capisco che non si ha per me quella considerazione che si dovrebbe avere, rifugio dal cercare qualunque via perché mi venga. Questa è la mia natura, e non ci posso far nulla»¹⁵. Ancora,

riferendosi ai dirigenti della Corporazione dello spettacolo, scriveva: «Ma io, con loro, mi sentirei debole e vinto, anche se mi offrissero la bacchetta del comando; mentre, così solo, mi sento forte; e quanto più solo, tanto più forte. E morto, anche più forte che vivo»¹⁶.

Da uno così Marta non può aspettarsi che lezioni di coerenza e dignità. In occasione di una proposta avanzata alla Abba dalla famigerata Suvini-Zerboni, Pirandello, continuando a elaborare proiezioni, le scrive: «Se Tu non fossi quell'Artista che sei, se Tu non avessi quella fierezza che giustamente hai, perché Ti viene dalla coscienza del Tuo valore; se Tu fossi insomma una delle solite attrici che tirano a recitare, come si tira una carretta, per mestiere, carica non importa di che immondizie, Ti direi: accetta! Ma Tu non puoi essere addetta al trasporto delle immondizie; Tu non solo non puoi tollerar soprusi, ma hai davanti a Te una via retta da seguire, quella dell'arte, che non è stata mai, che non sarà mai quella di codesti signori: potrai accettare, per così poca paga, e perdere la libertà? Non potrai, anche se in principio in un momento di debolezza, dirai di sì, al primo intoppo ti ribellerai, e saranno guai. Quando sarai sul lavoro, io so come Tu sei fatta, la Tua arte nasce dal fervore di tutta la Tua anima, dal fremito di tutti i Tuoi nervi; a freddo, come una qualsiasi mestierante, non sei più nulla; e potrà Marta Abba non esser più lei?»¹⁷

E insomma la vita di Pirandello accanto a Marta Abba è un magistero e un esempio continuato di forza e dignità: non ti piegare, non derogare a te stessa, rispetta la tua coscienza artistica in ogni scelta che fai, cerca le soluzioni solo in te, rifiuta ogni compromesso poiché ogni transazione degrada, non chiedere aiuti¹⁸. Perciò è apprensione quando Marta gli scrive che intende chiedere udienza al Duce: inizialmente cerca di dissuaderla, convinto che quel colloquio l'avrebbe delusa -come infatti si verificò- poi aggiunge che se Mussolini avesse fatto davvero qualcosa di tangibile per lei, sarebbe stato ancora più mortificante perché tutti avrebbero parlato di «protezione»¹⁹. Ma poiché Marta insiste e gli chiede consigli su come deve parlargli e comportarsi²⁰, finisce per assecondarla, addentrando nei minimi particolari: le scrive testualmente le frasi d'esordio e di commiato, come fossero battute di un copione da imparare a memoria; ipotizza gli eventuali sviluppi del discorso (lui dirà... tu risponderai) e persino in quale momento deve capire che il colloquio sta giungendo a conclusione e dunque alzarsi e andarsene²¹. Infine si raccomanda che non si lasci prendere dalla commozione: «[...] questo no, per carità: i Tuoi occhi debbono restare asciutti e alteri»²². Era già successo qualche giorno prima: nel corso di un colloquio con

Aldo Borelli, direttore del «Corriere della sera», Marta era scoppiata a piangere e Pirandello -è forse l'unica volta- aveva reagito profondamente infastidito ²³. Marta voleva incontrare il duce dopo il successo parigino de *L'uomo, la bestia e la virtù* (tra la fine del 1931 e l'inizio del 1932) un po' perché i giornali ne parlassero -ma non accadde neanche questo- un po' per rendergli noto l'ostracismo da lei subito in Italia da parte non solo delle strutture teatrali, ma anche della critica, in particolare quella milanese di Renato Simoni -a carico del quale, peraltro, non è facile cogliere animosità scorrendo le sue tante, sempre favorevoli recensioni agli spettacoli di lei ²⁴- e quella romana di Silvio D'Amico, che Marta e Pirandello definiscono «quel prete», componendo poi Pirandello, sullo stesso tema, poco fantasiose varianti: «porco gesuita», «sudicio pretaccio», «grugno di unto gesuita», «pretaccio velenoso», «porco prete» e, in un momento di maggior estro, «vigliaccone baciapile» ²⁵. D'Amico aveva scritto un primo articolo ne «La Tribuna» del 25 maggio 1930, *L'addio di Marta Abba*, nel quale invitava l'attrice ad ampliare il suo repertorio oltre quello pirandelliano ²⁶. L'anno dopo -recensendo *La pietra di paragone* di Molnár, la Abba protagonista- aveva scritto che era un'attrice improvvisata, troppo presto salita al ruolo di prima attrice e che, nel lavoro di Molnár, si era abbandonata «a una dizione strascicata, cantilenata, senza accortezza di gradazioni né di sfumature, senza vigore logico né lirico, senza nerbo, monotona nei toni minori, enfatica nelle tirate, la quale ha messo a dura prova la sopportazione degli uditori» ²⁷. Non solo: sia Simoni sia D'Amico erano presi da entusiastica ammirazione nei confronti della Pavlova, che la Abba, invidiosa, chiama ironicamente «la grande russa» ²⁸ e Pirandello, che non le sa mai dire di no, «quella russa di seconda mano, russa di provincia» e, a rincalzo, «vecchia ebrea avventuriera russa» dai «piedi puzzolenti» ²⁹. Comunque, è proprio in questo lasso di tempo che inizia a crescere in Marta quella paranoia persecutoria da parte del mondo teatrale italiano, che si sarebbe aggravata maggiormente negli anni successivi, senza più abbandonarla ³⁰.

Ma procediamo con ordine. La compagnia del «Teatro d'Arte» avrà vita fino al 1928: si chiuderà nell'agosto di quell'anno con una replica della *Donna del mare* di Ibsen, lavoro associato, in Italia, al nome della Duse, morta da soli quattro anni: con quel testo la Duse aveva dato l'addio alle scene nel 1909, con quello stesso testo si era ripresentata al pubblico dodici anni dopo, nel 1921. Pirandello allestisce *La donna del mare* nel 1926 non solo per dare modo alla sua prima attrice di esibirsi nella straordinaria parte di Ellida, ma soprattutto -come ben suppone Vicentini- per «lanciare» Marta quale nuova grande attrice italiana,

erede ideale della Duse. E nella successiva stesura di *Trovarsi*, scritto per Marta nel 1932, Pirandello riprenderà suggestioni e temi ibseniani, affidando all'elemento acquatico e marino la sensualità e quasi l'essenzialità del femminile: ma per dire, poi, della necessità della condizione isolata e solitaria di chi, interpretando personaggi come la protagonista del suo testo teatrale, l'attrice Donata Genzi, è chiamato a dare corpo e vita ai fantasmi della mente: «Attraverso questa rete di richiami tematici, *Trovarsi* si presenta dunque come l'eco de *La donna del mare*, e nella sua protagonista, la grande attrice Donata Genzi, Pirandello tenta di incoronare Marta Abba con gli attributi teatrali della Duse. La stesura di *Trovarsi* appare perciò l'esito di un lungo processo avviato con l'introduzione de *La donna del mare* nel repertorio del Teatro d'Arte, che consente all'immaginazione creatrice di Pirandello di proiettare sulla figura di Marta Abba il profilo di Eleonora Duse»³¹.

Certo è che la recitazione di Marta era profondamente diversa da quella della Duse. Le sue interpretazioni avevano sconcertato i pubblici italiani, abituati a essere avvinti dal calore e dal sentimento delle prime attrici del tempo; sconcertato anche i critici che cercavano di mettere a fuoco i motivi dell'originalità delle sue interpretazioni, non sempre apprezzate per via di quei gesti «impetuosi» e «sovrrabbondanti»³², che «sovraccaricavano la battuta»³³ e di un timbro vocale - che pure aveva affascinato l'esigente Marco Praga per la dolcezza e il calore³⁴ - che a qualcuno trasmetteva la sensazione spiacevole dei «toni metallici»³⁵, a qualcun altro, l'abbiamo visto, quello di una voce «strascicata, cantilenata, senza accortezza di gradazioni né di sfumature, senza vigore logico né lirico»³⁶. La sua dizione appariva «troppo compiaciuta», «enfatica»³⁷: con cadenze che acquistavano «un'affettazione quasi dialettale, le parole risultavano strascicate, si adagiavano infine in quel tono che i vecchi lupi di palcoscenico chiamano *birignao*»³⁸, così scriveva Alberto Cecchi nel 1931, notando che la Abba non era ancora riuscita a dimenticare la recitazione «isterica» di *Nostra dea* e trovava ironico il fatto che proprio un'attrice «nata all'arte sotto il segno di Pirandello» non fosse riuscita a modificare in nulla le proprie interpretazioni. Aggiungeva poi che slanci vocali, violenza gestuale e agitazione scatenata ne facevano come un'invasata: quasi mai gradevole³⁹. «L'attrice non mi piacque mai -avrebbe scritto Fedele D'Amico- mi pareva una diletta in possesso sì e no di una mezza dozzina d'intonazioni, che buttava periodicamente la testa all'indietro, e scandiva la recitazione battendo ritmicamente il dorso della mano sinistra sul sedere»⁴⁰. Su un aspetto sembrano essere tutti d'accordo: Marta affrontava il palcoscenico in modi nuovi e disconti-

nui -molta foga e scarso controllo- recitando quasi sempre 'sopra le righe' ⁴¹. «Non declamavo ma ero piena di slanci. -diceva invece di sé Marta Abba- Ero naturale. Moderna, ecco» ⁴². Ma Sciascia la trovava attrice «di dannunziano talento», non avesse incontrato Pirandello, e ne metteva in luce il «petulante eloquio da "musa"» ⁴³. Tuttavia un'articolata pagina di D'Errico contraddice in parte questi giudizi: «Questa bella e strana attrice recitava in un modo del tutto personale e inusitato per quel tempo, passeggiando concitatamente attraverso il palcoscenico come una belva in gabbia, rintanandosi in un angolo, spalle a una quinta, per far fronte all'antagonista, poi scattava come una molla, e ogni tanto si passava tra le fulve e scompigliate chiome una mano bianca in un gesto di disperazione che magari andava al di là della battuta, ma che mi faceva trasalire, come se con quel gesto l'attrice avesse afferrato per i capelli anche me che seguivo anelante l'azione, abbrancato ai braccioli della poltrona. Oggi recitare spettinate alla Monica Vitti, non meraviglia nessuno, ma a quel tempo solo Marta Abba poteva permetterselo, come poteva "gettar là" in modo convulso le battute, con quella voce fuori registro un po' metallica e un po' soffocata, che quindici anni dopo fu definita sexy per la divulgazione che ne fece Marilyn Monroe. Nel 1920 le attrici ancora flauteggiavano con la bocca a cuore, e le rauche invettive della "figliastra" nei *Sei personaggi*, sbigottirono lo spettatore medio, più per la voce frustante della Abba che non per il loro contenuto. [...] In questa "situazione", come in molte altre, Marta Abba sapeva cogliere l'essenza spettacolare di quello che poi fu chiamato il "pirandellismo", senza tener conto del pubblico, pro o contro che fosse, con un intuito che andava al di là della pur notevole tecnica recitativa, per raggiungere effetti di vera e propria illuminazione interiore. Recitava a sbalzi, come il combattente che avanza sotto il fuoco nemico, e ogni tanto si fermava quasi smemorata, guardando verso il buio della platea coi grandi occhi stupefatti nei quali lampeggiava un briciolo di follia [...]» ⁴⁴.

Chiusa, con la rovina economica, la vita del «Teatro d'arte», Marta Abba e Pirandello si trasferiscono a Berlino con l'intenzione di conquistare il mercato teatrale e cinematografico europeo, ma il progetto di un film de *La nuova colonia* -Marta protagonista- fallisce e l'attrice, non vedendo giungere i risultati sperati dal soggiorno tedesco, di punto in bianco rientra in Italia (fa parte del suo carattere la decisione improvvisa, lo scarto fulmineo: «Strombolina mia» l'avrebbe chiamata una volta Pirandello ⁴⁵), lasciando la Germania, e lì anche Pirandello in una delle più devastanti crisi depressive della sua vita, che lo priva anche dell'unica distrazione possibile, quella di lavorare, ma gli alimenta, in

compenso, una sorda insofferenza all'idea di fermarsi in una qualsivoglia città, quel sentimento perenne di sapersi ovunque un esiliato, che fa parte integrante del dolore della sua vita. Scriverà qualche anno dopo: «Ma è l'idea della casa che mi dà l'angoscia, quando non posso neanche sopportare l'idea d'avere una tomba e vorrei che del mio corpo arso fosse anche dispersa la cenere, perché più nulla rimanesse di me sulla terra!»⁴⁶

Se si eccettuano gli anni dal 1926 al 1928 nei quali i due sono quasi sempre insieme -e le lettere perciò pochissime- nel giro dei successivi otto anni abbiamo 529 lettere di Pirandello e 239 di Marta, ma non è certo questione di quantità, tanto più che Pirandello, su richiesta di lei, spesso deve stracciare quelle che riceve. Le lettere di Marta lui le porta con sé, nella tasca interna della giacca, sul petto⁴⁷. Tranne poche eccezioni -ma sono eccezioni quasi sempre legate all'entusiasmo per qualche evento che può aprire spiragli alla carriera di lei- attraversate dal sentimento di una solitudine immedicabile e dall'angoscia della lontananza: «Ti scavano l'anima e la faccia: tenebra e pietra, come la morte»⁴⁸, le scrive nel 1931, anticipando le parole che il mago Cotrone avrebbe pronunciato nei *Giganti della montagna*⁴⁹, il mito in gestazione fin dal 1928, nel quale Pirandello sentiva di trasfondere il più alto vertice della sua Arte⁵⁰.

Cosa sia successo in Germania fra i due, quando Marta lascia improvvisamente Berlino per tornare in Italia, non è dato sapere di preciso, certo è che le lettere di Pirandello immediatamente successive al marzo del 1929 sono quanto di più struggente possa scrivere un essere umano; le risposte di lei quanto di più impassibile⁵¹. Una volta che lui si firma «Luigi», senza il cognome, lei, rispondendogli, chiude con un «Marta Abba» che lo ferisce profondamente: «Era per sentirmi più con Te, meno lontano; per esser con Te, almeno nelle mie lettere, io, senza cognome, io che non ho più nessuno nella vita che mi chiami e mi pensi senza il mio cognome [...]»⁵². Così Luigi finirà per scegliere la firma «Maestro», «il Tuo Maestro». Nelle lettere di questo periodo Pirandello parla ripetutamente di suicidio e chiede, come un mendico, la pietà di una parola di conforto. Marta gli risponde che, se proprio deve scriverle, lo faccia solo in caso di comunicazioni della «massima importanza»: «[...] non dovrei più scriverti -le risponde- perché l'unica cosa della *massima importanza* è per me proprio questa che Tu non vuoi più sapere; e tutto il resto è nulla. Ma io Ti ho chiesto la grazia di sopportare almeno le mie lettere finché ancora mi sento la forza di vivere; una forza che di giorno in giorno mi viene meno sempre più, nel vuoto e nell'assoluta desolazione in cui mi hai lasciato, e da cui non potrò sollevarmi mai più. [...]

Per ora, abbi la carità di lasciarmi scrivere, anche se Ti dico sempre le stesse cose. Tanto, per Te, è come se non t'avessi detto mai nulla. Non mi rispondi nemmeno una parola. Parliamo dunque di cose della «massima importanza»⁵³; che sono, a quanto si deduce, notizie e informazioni su commedie alle quali lei è interessata. Già, perché Marta sta cercando un repertorio in vista della formazione della sua prima compagnia.

Così le lettere procedono a dibattere su cose della «massima importanza». Che non sono solo di lavoro, però: c'è per esempio il fatto che Bull, il cane che Marta porta sempre con sé in *tourné*, «poverino», non sta bene, proprio come Pirandello che di recente ha rischiato una brutta polmonite: «Caro Maestro, ritorno ora dalla colazione che faccio sempre fuori; ho il Bull ammalato da molti giorni, è ridotto ora poverino che non sta più in piedi. Il veterinario disse che aveva la bronchite fin da Salerno, ora quest'altro qui di Palermo glie la trovò pure lui con pleurite essudativa. Anche Lei, Maestro ha sofferto, m'ha detto di principio di pleurite, si tenga riguardato per carità! A Bull gli ho fatto punture d'olio canforato per farlo respirare meglio, ma poverino è proprio a terra»⁵⁴.

Le trasgressioni di Pirandello agli ordini di Marta cominciano subito e continuano a lungo: è del 10 aprile 1930 la lettera nella quale Marta, esasperata dal numero e dal tono delle lettere del «Maestro», gli scrive: «[...] io non so poi come farei a rispondere a tutte le Sue lettere che sono volumi, e la maggior parte volumi di parole inutili che mi contristano, mi irritano, mi fanno star male»⁵⁵. A volte lo minaccia di non scrivergli più, in un caso almeno gli rimanda indietro una lettera e Pirandello sprofonda nel panico, chiedendo poi disperatamente perdono⁵⁶. Le dice che gli basta anche solo -ma è una necessità imprescindibile- immaginarla da lontano, seguirla negli itinerari delle sue *tournées*, «vederla» in ogni momento della giornata, mostrando quanto siano profondamente autobiografici gli esiti densi e inquietanti di quella «poetica dello sguardo» che percorre ogni sua pagina letteraria e teatrale⁵⁷. Sollecita, ad esempio -e insistentemente- una sua foto attuale: «Se sapessi come ardo di rivedere una Tua immagine recente, di sapere come sei vestita, come gli altri Ti vedono oggi per le vie di Roma. Dove sei? Che fai? Quando questa smania di «vederti» m'assale, non so che farei! Non riesco a sopportare più nulla; fracasserei tutto...»⁵⁸ Le domanda -facendosi spesso assillante- ogni minimo dettaglio circa i suoi spostamenti non solo da una città all'altra, ma anche nel corso di una stessa giornata per poterla sempre «vedere» con la mente e, nell'ora della recita, «calcolando la durata degli atti», ripetere con lei ogni sua battuta, pensandola in ogni gesto e movimento

59. Maniacale al punto di perdersi in minuziosissimi calcoli sui tempi e le consegne della posta ⁶⁰ (straordinarie e velocissime: quattro consegne al giorno e una la domenica, altro che la nostra prioritaria!), sulle differenze di fuso orario ⁶¹, a volte con esiti involontariamente, amaramente umoristici, come nel caso di una presunta o sperata simbiosi la notte di Capodanno 1931, quando le scrive per chiederle conferma di una sua percezione telepatica: «Come hai passato Tu la fine dell'anno? Dove? con chi? E hai pensato a me? Una cosa è strana. A un certo punto della serata, mentre ascoltavo le chiacchiere che quei tre facevano attorno a me, mi son sentito dentro come chiamare "Maestro!" con la Tua voce, Marta mia. Tanto che m'è venuto istintivamente di guardar l'orologio. Erano le 11 e 5 minuti. Ebbene, Marta mia, forse veramente era il Tuo pensiero che mi chiamava, perché tra Francia e Italia c'è una differenza oraria di 55 minuti appunto; cosicché quando qua in Francia sono le 11 e 5, in Italia è mezzanotte precisa. Ma hai pensato Tu a me a mezzanotte precisa, veramente? Forse eri ancora nel Tuo camerino dopo la recita. Vorrei che Tu m'accertassi di questo, per sapere se ho avuto proprio un caso di telepatia alle 11 e 5 di jeri sera». Risposta: «Sì, ho brindato a Lei, e l'orologio del Ristorante Cambio segnava le 12 meno un minuto. Ma mi sono accorta poi che l'orologio era fermo, erano le dodici o erano passate da poco? Chi lo sa?» ⁶² O come quella volta che Marta si sarebbe dovuta esibire come cantante nella parte di Mimì nella *Bohème* di Puccini in occasione di una serata di beneficenza al San Carlo di Napoli. «Marta mia, jeri è stata per Te la gran giornata. Non so a che ora ha avuto luogo la matinée di beneficenza; ma tutta la giornata, costantemente ho tenuto fisso il pensiero a Te, immaginandomi la scena del III atto della Bohème e Te nelle vesti di Mimì e il teatro "San Carlo" ricolmo di spettatori in delirio!» Risposta: «La mattinata *benefica* innanzitutto ha avuto due spostamenti da venerdì è passata a mercoledì e oggi ho saputo che è stata di nuovo rimandata a venerdì di questa settimana [...]. Dunque, vede Maestro che tutto il suo pensiero che mi seguiva è andato perso». Poi, a mitigare l'impazienza: «Non del tutto però perché mi fa sempre bene» ⁶³.

I punti estremi della biforcazione 'sentimentale' vengono raggiunti in almeno due occasioni: la prima riguarda la serie di lettere che Pirandello, angosciatissimo, le invia nel marzo del 1930; Marta, rispondendogli con un certo ritardo, scrive che è stata molto impegnata con le prove e la sarta (ma con la gran soddisfazione, poi, che «Il Mattino» ha parlato bene dei suoi abiti), infine gli chiede: «Perché Maestro tutto questo nervosismo? E non poteva immaginare tutto il trambusto di questi giorni? Come vede sono alloggiata in questo albergo dopo

averne visti altri non convenienti. Ho portato con me il Bull che pare si rimetta un po' dell'abbandono in cui era stato lasciato a casa»⁶⁴. La seconda occasione si riferisce al gennaio del 1932: Pirandello le scrive: «Marta mia, sono in uno stato d'animo atroce. Non resisto più a vivere così, con questo mollume attorno di Colin... [Saul Colin, rappresentante di Pirandello negli affari all'estero] Soffro troppo, non vedo più la ragione di vivere e di soffrire così. La compagnia di me stesso, tutto il giorno solo, mi è divenuta insopportabile, e ormai non vedo l'ora di levarmi di me stesso e di finirla. Non mi va più di lavorare, non mi va più di far nulla. Tutto il fuoco che è ancora in me, tanto, tanto, serve solo per bruciarmi l'anima e non più ad altro. E non è meglio allora spegnerlo per sempre?». Marta risponde così: «Caro Maestro, il suo espresso che ho ricevuto ieri sera mi porta questa sua scontentezza. Me ne dispiace molto. Penso che un uomo come Lei, pieno di vita ancora e con un'Arte più fresca di qualunque altro, giovane o vecchio, non deve lasciarsi prendere così da questo nervosismo nocivo. Tagliar corto allora. Cambiare, mutare, muoversi»⁶⁵.

Nonostante questa corrispondenza che così poco si corrisponde, che anzi procede su due binari drammaticamente paralleli (Ortolani scrive: «Il rapporto tra Pirandello e Marta rivela [...] tutta la sua impossibilità: una donna concreta come Dulcinea, con le mani nel grembiule, e un Don Chisciotte più che mai stralunato»⁶⁶), Pirandello si terrà ben stretto l'unico argomento che faccia presa su Marta: l'affermazione della sua carriera. La seguirà sempre negli anni successivi -e fino alla morte- senza mai abbassare la guardia: «Nessuna creatura umana ha mai sospeso la propria vita a quella di un'altra creatura, come io alla Tua, Marta»⁶⁷, le aveva scritto nel settembre del 1929 e così sarebbe stato fino alla fine, sempre accettando qualsiasi sua osservazione, desiderio, pretesa o imposizione: dalla richiesta -anche in questo caso con qualche trasgressione da parte di Pirandello- di strappare le sue lettere (e mal si capisce il motivo, considerata la loro natura così poco intima, tutta pratica e concreta) a quella di 'combinarle' delle *tournées* all'estero⁶⁸, ma poi vietandogli di accompagnarla⁶⁹, pretendendo che le stia lontano, salvo nei momenti nei quali deve essere aiutata a formare compagnia e scritturare gli attori o consigliata minutamente nelle clausole dei contratti⁷⁰; dalla necessità di scegliere nuovi repertori (e perciò insiste perché a Berlino o a Parigi, o dove si trova, Pirandello vada ad assistere alle più importanti prime teatrali; e, una volta selezionati i copioni migliori, traduca, tagli e modifichi⁷¹) alla necessità di pareri e suggerimenti su sceneggiature di film⁷², alla sollecitazione di raccomandazioni per la sorella Cele, anch'essa attrice⁷³; dalla

domanda di rivedere testi di articoli da pubblicare a proprio nome⁷⁴ a consigli su come scrivere una lettera o un telegramma o come parlare agli attori o rispondere allo scenografo⁷⁵; a quella di avere a propria totale disposizione, e per mesi interi, macchina e autista di Pirandello⁷⁶. Per non parlare, naturalmente, dell'aspetto più notevole: le commedie che Pirandello scrive per lei o pensando a lei nel corso di tutto il decennio (*Diana e la Tuda*, *L'amica delle mogli*, *La nuova colonia*, *Questa sera si recita a soggetto*, *Come tu mi vuoi*, *Trovarsi*, *Quando si è qualcuno*, *Non si sa come*, *I giganti della montagna*), quelle che lui stesso, nell'epistolario, attribuisce alla creatività di Marta. Mentre sta lavorando ai *Giganti della montagna*, le scrive: «Ajutami, aiutami, per carità, Marta mia, non mi lasciare, non m'abbandonare, sono gli ultimi miei momenti: ho tanto, tanto bisogno di te, di sentirti uguale e vicina, quella di prima... Scrivimi, fatti viva, ho tutta la mia vita in Te, la mia arte sei Tu; senza il Tuo respiro muore. Tu stai *creando*, e non lo sai, Tu con tutta la potenza della Tua arte, coi toni della Tua inimitabile voce, col fulgore dei Tuoi occhi che trovano lo sguardo per ogni passione; stai creando con l'ardore che dalla Tua mente, dal Tuo cuore, da tutta la Tua persona è venuto in me, perché io lo trasfonda nell'opera che attraverso Te sto scrivendo, e che non è mia ma Tua: *creazione Tua*. [...] io sono la mano, Quella che in me detta dentro, sei Tu; senza più Te, la mia mano diventa di pietra»⁷⁷: lettere che poi Marta Abba avrebbe usato in tribunale nelle lunghe cause avviate contro gli eredi Pirandello per ottenere i diritti d'autore e morali su quelle stesse opere.

Nonostante tutto ciò, Marta è convinta -o finge di esserlo- di non avere mai approfittato di aiuti esterni: «Ma io mi vendico e quando dovrò fare l'articolo per "Comoedia", perché speriamo che me lo chiedano, dirò che la più grande gioia è di arrivare e di essere arrivata a una meta di purezza e di avere la grande soddisfazione e il grande orgoglio di aver fatto tutto da me! passando in mezzo alle brutture senza contaminarsi, questo lo dirò forte e sarà la mia rivincita»⁷⁸. E quando finalmente arriverà la tanto attesa scrittura americana nel 1936, lei, bypassando Pirandello, ringrazierà direttamente ... Iddio⁷⁹.

Ma intanto, in questi anni, Iddio si sarebbe detto un po' distratto: le successive compagnie che Marta formerà a partire dal 1929 non porteranno a eccezionali risultati artistici, ma disastrosi saranno quelli economici, nonostante l'energica risolutezza con la quale Marta dirige i suoi attori, mentre Pirandello, come una «mosca senza capo»⁸⁰, passa da Berlino a Parigi a Londra, fermandosi per brevi periodi accanto a Marta, ma appunto solo se lei glielo permette. Come nell'agosto del 1931, quando si precipita a Genova, dove Marta è caduta amma-

lata, lasciando a Parigi, senza pensarci due volte, tutti i suoi impegni. Lei gli scrive: «Se proprio vuol venire a Genova a trovarmi, vorrei che non venisse per poco tempo, ma che si trovasse un posticino, magari vicino a Roma dove Lei si potesse godere di un po' di riposo»⁸¹... Scarsa familiarità con la geografia?

Dall'epistolario emerge il ritratto di una donna irresoluta, insicura e incapace di autonomia⁸², e di una attrice, al contrario, decisa e determinata, di una capocomica dal polso più che fermo: «dicono che io sono un diavolo», scrive⁸³. A volte si fa volgare e vendicativa: accade quando la si tocca nella carriera o negli affetti familiari⁸⁴. 'Temperamentosa' e intemperante, bizzarra ed umorale: «chiunque mi metta vicino -scriverà l'8 aprile 1931- mi diventa nemico»⁸⁵. Non «chiunque». Sempre: da Berlino, da Parigi, dall'America, dall'Italia, Pirandello continuerà ad adoperarsi per trovarle occasioni di lavoro con il fervore di chi debba quasi sciogliere un voto: «Dio mi deve solo concedere la grazia di veder Te avviata sul cammino dell'immane gloria: e quando Tu sarai nella Luce per cui sei nata, io potrò sparire nell'ombra che non avrà più giorno»⁸⁶, le aveva scritto una volta e continuerà a ridirle senza sosta, inviandole quasi ogni giorno lunghe lettere e sempre cercando di trattenere nella penna quelle che lei aveva definito «parole inutili»⁸⁷, e che non vuole più sentire, ma che Pirandello non può impedirsi perché sono il solo debole antidoto alla disperazione per un sentimento forse un tempo condiviso in qualche modo -certo un modo tutto pirandelliano- ma ora -parola di Marta- definitivamente morto: parlarne, dunque, è inutile. Ineccepibile. Del resto non era stato proprio Pirandello a ripetere, quasi in ogni sua pagina, che le parole che ci diciamo sono sempre inutili perché ciascuno di noi ne custodisce un sentimento individuale, intimo, totalmente intransmissibile⁸⁸?

Ma l'arte è una cosa e la vita un'altra e Pirandello, con Marta, è costretto a buttarla sull'arte, che per lei è sinonimo di carriera e guadagni. Alla conquista del sogno americano Pirandello la vuole preparata. Fin dal 1931 la sprona e insiste perché impari l'inglese e si familiarizzi con la lingua recandosi per qualche mese in Inghilterra⁸⁹. Il «Maestro» aveva visto giusto: nel maggio del 1936 Marta firmerà il contratto che la porterà a Broadway con *Tovarich* di Jacques Deval, dopo qualche tempo di 'rodaggio' londinese e una breve *tournee* americana che la rivelerà ai pubblici di Filadelfia e Baltimora. L'inglese le sarebbe servito anche per frequentare con maggior disinvoltura i salotti dell'alta società americana dove avrebbe conosciuto il suo futuro marito: ma questo Pirandello forse non l'aveva previsto, per quanto sarebbe stato naturale aspettarselo dall'autore di una novella co-

me *Maestro amore*: narra di un professore di tedesco che, unicamente per acquisire il «sentimento» della lingua, sposa una tedesca che non ama ⁹⁰.

All'indomani del felicissimo debutto newyorkese con *Tovarich*, il 15 ottobre 1936, Marta, letteralmente in estasi, scrive: «Sono felice! Attornata dall'ammirazione generale, dall'amore dei miei compagni, dal bene dei miei amici: [...] Maestro, Iddio mi ha ricompensato di tutto. Non ho altro a chiedergli [...]» ⁹¹. E Pirandello, l'ateo Pirandello, risponde estasiato: «Marta mia, ho la Tua del 16, cominciata a Filadelfia e finita a New York dopo il trionfale successo, di cui, con un'efficacia meravigliosa, hai saputo esprimermi tutta la trepidazione e infine l'esultanza, che sempre in Te ha la caratteristica di divenir religiosa, perché si conclude in un rendimento di grazie a Dio. Leggendola, avevo le lagrime agli occhi e, quando ho finito di leggerla, l'ho baciata non so più quante volte. Marta mia, quello che Tu hai fatto ha veramente del miracolo, per cui facilmente Ti si dà ragione, quando con divina umiltà ne ringrazii Dio. Questo fa degna la Tua gloria del più puro rispetto e d'una consacrazione quasi sopraterrena, anche se poi in te la donna, nella sua intimità, ne debba un po' soffrire. Ho detto queste cose, e credo nel miglior modo possibile, in "Trovarsi", e, come sai, le ho dette proprio per Te, Marta mia! Ma nessuna, nessuna gioja terrena vale quelle che può solo darci lo spirito, quando come il Tuo arriva a trionfare di tutte le difficoltà, in un cimento formidabile, affrontato così da sola, senza nessun aiuto, e superato così vittoriosamente in pochi mesi» ⁹².

Meno di due mesi dopo Pirandello muore, più che mai angosciato perché le lettere di Marta si sono intanto molto diradate ⁹³. Tempo un anno e, concluse le lunghe repliche di *Tovarich*, durate 45 settimane ⁹⁴, la carriera di Marta planerà su un ricchissimo matrimonio con il nipote del re dell'acciaio, Severance Millikin, coronando così un altro sogno (o forse sempre lo stesso). Del resto, l'aveva pur scritto una volta, al suo Maestro: «Non voglio arrivare a un domani che può essere anche vicino, vecchia, povera e sola, sola» ⁹⁵. E sarà anche che il neo marito le vietò le scene, certo è che una volta risolte così le questioni se non altro del «povera e sola», Marta lascia il teatro praticamente per sempre. Come se, volato in cielo il suo angelo custode, non avesse più volontà o forza da dare alle sue ali ⁹⁶. Il divorzio, dodici anni dopo, le rende un indennizzo di oltre un milione di dollari: del 1953 ⁹⁷. Il ritorno in Italia e alle scene nello stesso anno, con il *Come tu mi vuoi*, fu quanto di più patetico: la sua recitazione - che a molti appariva datata già nel periodo pirandelliano - venne mal giudicata ovunque. Lei intanto - ritenendosi erede di tutti i lavori che Pirandello aveva scritto da *Diana e la*

Tuda (1926) in poi- passava più tempo con gli avvocati che con la gente di teatro, che continuava a ritenere violentemente ostile e verso la quale non nascondeva atteggiamenti aggressivi ⁹⁸: custode «non sempre affabile» -scrisse Raboni all'indomani della sua scomparsa nel giugno del 1988- della sua eredità artistica, sempre più orientata a trasformarsi nella difesa -«abbastanza grintosa»- di una proprietà nei modi di una «possessività disperata» ⁹⁹. Mi piacerebbe pensare che quella «possessività disperata» nascesse da una consapevolezza tardiva, dall'«intimo avvertimento» -come avrebbe detto il suo «Maestro»- della necessità di proteggere un sentimento non abbastanza rispettato e difeso prima: forse non tanto l'amore di Pirandello, quanto l'intensità mentale che quella passione gli aveva costruito dentro e che poi lui le aveva donato e trasmesso con tanta, eccessiva, patologica generosità, assolutamente incurante del prezzo da pagare. Ma qualcosa mi dice che siamo nell'ordine di una congettura altamente improbabile.

Sembra che l'amore fra i due non sia mai stato consumato e si dice per volere di Pirandello: si fa l'ipotesi -avvalorata dalla grande distanza di età fra loro: 33 anni- che a inibire Pirandello sia stato un serpeggiante terrore d'incesto, quella stessa colpa della quale la moglie di Pirandello, Antonietta, chiusa nella sua follia, lo aveva ripetutamente accusato nei confronti della loro figlia Lietta; accusa dopo la quale, nel 1916, Lietta aveva tentato il suicidio e poi era scappata da casa ¹⁰⁰. Certo, a suffragare una tale ipotesi c'è il fatto che le lettere -spesso altrettanto appassionate- di Pirandello a Lietta, sposata in Cile, si siano esaurite all'altezza cronologica dell'incontro con Marta ¹⁰¹. E c'è il fatto che, stendendo il proprio testamento, Pirandello abbia stornato una parte del lascito alla figlia a favore di Marta ¹⁰². Ma soprattutto ci sono le spie letterarie, utilissime, in questo caso, come in tutti quelli in cui un qualche squilibrio o turbamento prenda la via mascherata dell'arte: non solo, evidentissimamente l'orrore, anzi lo «schifo» e il «ribrezzo» verso il sesso, ma anche la ripugnanza di un uomo anziano -e sia pur giovanissimo di spirito, come spesso Pirandello scrive di sentirsi- nei confronti della propria età e di quella «vecchia carogna» del proprio corpo, che Pirandello attribuisce ai personaggi maschili delle opere scritte dopo l'incontro con Marta, a volte usando, nei testi teatrali, brani delle sue stesse lettere a lei indirizzate: penso soprattutto a Giuncano (*Diana e la Tuda*), allo scrittore protagonista di *Quando si è qualcuno* ¹⁰³, entrambi attratti da donne assai più giovani, personaggi femminili a loro volta ispirati alla Abba, le belle e sensuali Tuda e Veroccia. Ma ai fini della stessa identificazione con Marta vanno interpretati anche i personaggi di donne non toccate dall'esperienza del sesso, idealizzate in un

limbo di purezza e castità come l'intangibile, omonima Marta de *L'amica delle mogli*: testi tutti interpretati dalla Abba fra il 1927 e il 1933. È anche vero, però, che la protagonista de *L'amica delle mogli* nasce dal personaggio dell'altrettanto irraggiungibile Pia Tolosani, protagonista della novella con lo stesso titolo, che è del 1894, quando Marta neppure era nata. E l'orrore di Giuncano nei confronti della propria vecchiaia circo-scrive la medesima tragedia che dilania il Padre dei *Sei personaggi*¹⁰⁴ (siamo nel 1921: anche in questo caso in un periodo antecedente l'ingresso di Marta nella vita di Pirandello), ma una tragedia che era già stata, ad esempio, dei protagonisti delle novelle *L'uomo solo* che risale al 1911 e *L'uscita del vedovo*, addirittura del 1906, quando Pirandello aveva solo trentannove anni. Ma i «fatti» per Pirandello non hanno mai contato granché: solo il «sentimento» con cui li si vive.

Potrebbe essere proprio quella dei *Sei personaggi* la coppia originaria di rilievo, con il personaggio del Padre che prova orrore per i propri cedimenti carnali e quello della Figliastro che, di nuovo, ha tutte le caratteristiche fisiche e caratteriali *ante litteram* di Marta Abba: spavalda, impudente, bellissima e dal fascino strano, cupa, fiera, risoluta e spesso in atteggiamento di sfida: si muove a scatti e a volte scoppia in atroci, fragorose, stridule risate¹⁰⁵. Un testo dove entrambi, Padre e Figliastro, quasi in una sorta di psicodramma, insistono per rimettere in scena la scena nella quale si è consumata per sempre la tragedia di tutti i personaggi, quella dell'abbraccio para-incestuoso fra Padre e Figliastro, ancora viva nell'immaginario dei due come LA scena per eccellenza della loro vita: il «momento eterno» destinato a ripetersi indefinitamente poiché la ferita è sempre aperta: «Il dramma avviene ora, avviene sempre!», grida la Madre¹⁰⁶.

Sciascia ha scritto che manca qualcosa, nei *Sei personaggi*, che un anello «non tiene, nel concatenarsi dei fatti e sul piano della verità e sul piano della verosimiglianza», quello «per così dire, anagrafico, di stato civile, che riguarda il rapporto tra il personaggio che Pirandello chiama il Padre e il personaggio che chiama la Figliastro. Il Padre deve essere effettivamente padre, deve -ai sensi della legge come ai sensi della tragedia- avere nella ragazza che incontra nell'atelier di madama Pace, e riconoscere dopo la consumazione di quello che il codice chiama «congresso carnale», una Figlia e non una Figliastro. Nella misura in cui di fronte alla religione, alla legge e alle convenzioni, quel che accade da madama Pace è irreparabile infrazione di un divieto, peccato e reato, la tragedia assume motivazione e senso, si fa vera e verosimile [...]. Il dramma borghese, che se portato a fondo non avrebbe più permesso la ricostituzione delle apparenze, viene dirotta-

to nel dramma estetico; un dramma effettivamente fittizio [...]»¹⁰⁷. Gardair, per parte sua, sarebbe stato, di lì a poco, ancora più esplicito scrivendo che nei *Sei personaggi* «Pirandello finge di credere che egli ha “rifiutato” questi personaggi perché non lo interessavano e perché non avevano nulla a che fare con il suo dramma personale, per insistere, invece, sulla novità teorica e sulla maestria della sua creazione», mentre «*Sei personaggi* è la storia di un incubo (di qui la sua “impossibilità”, fondata sull’insostenibile rappresentazione della tragedia del desiderio soddisfatto). Desiderio d’incesto, vanamente smentito, mascherato, travisato [...]»¹⁰⁸. L’immagine provocatoria della Figliastra -icona della «vendetta»- è quella del personaggio che va insistentemente a tentare l’autore nel suo studio perché, ascoltando il loro dramma, risponda al suo dovere di «allevarli e nutrirli»¹⁰⁹ («Io, io lo tentavo più di tutti!»¹¹⁰); la stessa che, in quanto possibile Figlia, va a tentare il Padre, icona del «rimorso». Se è così, questo incesto mai consumato, neppure sul piano traslato dell’arte, rende ambiguo il rapporto di Pirandello con Marta almeno quanto quello di Marta nei confronti del suo Maestro, alimentando ulteriormente quel tanto «di oscuro, di torbido, di “impuro”» che è sempre «nelle scelte e affermazioni di castità»¹¹¹. Pirandello ha sempre riversato nell’opera letteraria e teatrale il suo erotismo conflittuale, i sensi di colpa e ha diffuso l’ossessione nei confronti della «trappola» orrenda del corpo nelle infinite metamorfosi della disarmonia umana della quale sono vittime i suoi personaggi¹¹². Dalla fine degli Anni Venti, quando comincia a scrivere i *Giganti della montagna*, viene trasfigurando e purificando questi aspetti in un’utopia dell’arte in grado di superare corporeità ed erotismo per disegnare un sogno di totale leggerezza, trasparenza e libertà. Più volte nelle lettere a Marta Pirandello parla dei *Giganti* come della sua opera suprema, del suo capolavoro, quasi davvero sapesse di vivere l’estrema evasione verso «tutto l’infinito ch’è negli uomini», per dirla con le parole del mago Cotrone.

A uno come Pirandello, ben consapevole che ciò che conta è il percorso e non la meta, l’indugiare e non il compiersi, il desiderio e non il possesso, e che l’unica vera morte dell’uomo è quella della sete di vivere (*All’uscita* insegna¹¹³), doveva riuscire intollerabile l’idea di concludere, di chiudere, di finire: non la vita del corpo, ma quella della tensione spirituale che nasce da ciò che vive e sa mantenersi in una sorta di ardente fusione perenne, in definitiva la vita del ‘possibile’. Pirandello ha insistito tutta la vita a smascherare la truffa sottesa agli ideali, fatalmente costretti a cadere nel pozzo delle delusioni feroci, poiché una fantasia che si realizza è destinata alla corruzione certa delle cose della vita («E

l'amore? L'amore che è la cosa più viva e più santa che ci sia dato provare sulla terra? Che cosa gli sarebbe diventato? L'amore: una donna. Anzi, peggio, una moglie» aveva scritto in una novella del 1922 intitolata appunto *Niente* ¹¹⁴). Perché ciò non avvenga è necessario che la temperatura rimanga inestinguibile e incandescente, il desiderio costantemente dilazionato, spostato in avanti, irraggiungibile. Negli ultimi dieci anni della sua vita Pirandello ha lavorato parallelamente su due fronti per creare questo mondo dell'attesa continua: da un lato rifiutandosi alla passione carnale con Marta, si teneva aperta la via verso l'infinito dell'amore, ne respingeva la natura transitoria, ne valorizzava l'ideale qualità eterna e intanto -accettando la propria fragilità umana e liberando la propria forza di poeta- ne scriveva il capolavoro: con la sua stessa vita e nelle pagine dell'epistolario a lei indirizzato. D'altro lato, rifiutandosi di siglare il finale dei *Giganti*, mostrava che anche l'arte può non concludere e assomigliare così alla vita, assorbirne l'energia e il calore, allontanarne i limiti verso l'infinito della poesia nei modi di un'utopica conciliazione finalmente raggiunta fra due termini irrimediabilmente conflittuali ¹¹⁵. L'arte -in quel mondo dal «tempo e luogo indeterminati: al limite, fra la favola e la realtà», in cui è ambientato il mito onirico dei *Giganti*- trovava finalmente il suo punto di adesione, la sua conciliazione con la vita, prolungandone l'esistenza, moltiplicandone le possibilità: reale e virtuale trovavano, nel mondo di Cotrone, il loro ideale, immortale punto di contatto. E la magia del teatro poteva infine realizzarsi 'naturalmente' per la sola forza dell'immaginazione creatrice; il corpo riacquistare la leggerezza, la trasparenza del fantasma perdendo la sua prerogativa di «ingombro», di «pesantezza», di «trappola» mortale: «Liberata da tutti questi impacci, ecco che l'anima ci resta grande come l'aria, piena di sole o di nuvole, aperta a tutti i lampi, abbandonata a tutti i venti, superflua e misteriosa materia di prodigi che ci solleva e disperde in favolose lontananze» ¹¹⁶.

Nei *Giganti* Pirandello si fa Cotrone, poeta, mago e regista di prodigi colorati e Marta viene trasfigurata in Ilse, donna e attrice idealizzata dalla missione della poesia che intende portare agli uomini ¹¹⁷. Ma la poesia, la parola creativa attraversata dalla necessità di fondare e alimentare un'utopia, non è trasmissibile a uomini rozzi e grossolani come i Giganti. Davvero Pirandello non avrebbe potuto dare compimento al suo capolavoro, soprattutto pensando -come pensava- che si trattasse del proprio testamento spirituale: l'unica conclusione razionale, coerente con il suo mondo interiore, la sola possibile per lui, sarebbe stata proprio quella manifestata al figlio Stefano la notte prima di morire: Ilse andrà a re-

citare per i Giganti e da loro verrà linciata, fatalmente destinata a soccombere perché il mondo della poesia, il mondo magico di Cotrone sono incomunicanti con quello tutto materiale dei Giganti ¹¹⁸: per loro la poesia di Ilse è fatta solo di parole inutili e vane.

Per non essersi mai deciso a scrivere la conclusione dei *Giganti*, questa conclusione razionale e coerente, Pirandello ha scelto per una volta la via della speranza: non solo quella di un'umanità ancora capace di vivere frammenti di irrealità, ma anche, per sé, la fiducia di poter recuperare la pienezza di una più profonda comunicazione con se stesso e l'illusione che le parole dell'incanto, dell'immaginazione, del sogno, in definitiva le parole dell'amore, non fossero poi così inutili come Marta tante volte gli aveva ripetuto.

¹ Cfr. L. PIRANDELLO, *Trovarsi*, in ID., *Maschere nude*, Milano, Mondadori, 1965, vol. II, pp. 908-909.

² Si pensi a Fulvia, protagonista di *Come prima, meglio di prima*, dai capelli «d'un color fulvo acceso» (ID., *Come prima, meglio di prima*, in ID., *Maschere nude*, cit., vol. I, p. 784) che prende vita dall'omonima Fulvia della novella *La veglia* del 1904, figure femminili accomunate da una sprezzante fiera: Matilde dalla «fiera testa di walkiria» (ID., *Enrico IV*, ivi, vol. I, p. 327), la «ribelle» e «altera» Agata del *Piacere dell'onestà* (cfr. ID., ivi, vol. I, p. 606), l'aggressiva Silia, «accesa, vibrante» nel *Giucoco delle parti* (cfr. ID., ivi, vol. I, p. 563), la signora Morli che si muove come una belva, con «scatti quasi ferini» (cfr. ID., *La signora Morli, una e due*, in ID., ivi, vol. II, p. 202), per non parlare dell'inquietante sensualità della Nestoroff dal passo «felino» [«Ma l'incenso dell'esile elegantissima persona, con un che di felino nella mossa dei fianchi [...]» (ID., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di G. MACCHIA, con la collaborazione di M. COSTANZO, Milano, Mondadori, 1979³, vol. II, p. 539)] o di Fulvia [«Al suo entrare Fulvia si rizza in piedi felinamente, con lo stesso animo che, tredici anni addietro, la condusse alla perdizione» (ID., *Come prima, meglio di prima*, cit., p. 792)].

³ E. D'ERRICO, *Marta o del "pirandellismo"*, «Il dramma», A. 42, n. 362-363, novembre-dicembre 1966, p. 78.

⁴ G. LOPEZ, *Pirandello e i suoi interpreti: un rapporto pirandelliano*, in *Cinque prolusioni e una lettera dall'aldilà*, Molfetta, Ed. Università Popolare molfettese, 1989, p. 87. E ancora: «Eccola: fulva di chiove quasi figlia delle vegetazioni originarie; mobile d'anca come corre cui la vita piace; accesa negli occhi; nella voce, assetata, e nei gesti, sonora [...]» (F. V. NARDELLI, *L'uomo segreto. Vita e croci di Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 1932, p. 277). «Bella, una donna indubbiamente bella; fulva di capelli, questi occhi vivaci, lampeggianti, ma nello stesso tempo con qualcosa di nordico che la accomunava a quel filone che andava da Greta Garbo a Brigitte Helm, passando magari per Marlene Dietrich, che però era già qualcosa di più morbido. E qualcosa di sfingeo c'era, in Marta Abba, che lei ci faceva sentire, oltretutto perché interprete di un repertorio che abbastanza enigmatico era, per il pubblico italiano di allora» (P. E. POESIO, *La sera del duello di Marta con Benassi in "Santa Giovanna"*, «Hystrio», A. IV, n. 4, 1991, p. 83). L'Abba, per parte sua, si vedeva come la «figura splendida femminile» descritta da Shaw in *Santa Giovanna*: «Volto non comune, gli occhi sporgenti come si vede spesso in persone di molta immaginativa, ha il naso lungo e ben formato, dalle narici larghe, il labbro superiore breve, la bocca risoluta e carnosa e un bel mento di ostinata»: «È veramente soprannaturale che vi sia tanti punti di contatto con me [...]» [lettera datata «Lunedì, 19 Agosto XIII [1935] Cortina d'Ampezzo», in M. ABBA, *Caro maestro. Lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, a cura di P. FRASSICA, Milano, Mursia, 1994, p. 302; da ora cit. ABBA].

⁵ Cfr. «[...] il Tuo destino è grande; Tu sei un'Eletta; non puoi circoscrivere in un ambito mediocre la Tua esistenza» (lettera datata «Berlino 20. III. 1930», in L. PIRANDELLO, *Lettere*

a *Marta Abba*, a cura di B. ORTOLANI, Milano, Mondadori, 2001², p. 336; da ora cit. PIRANDELLO); «[...] Tu sei una divina santa bambina, a cui nessuna grazia può esser più negata» (lettera datata «Parigi 27. I. 1931», ivi, p. 623); «Tu sei una creatura veramente eletta, come solo nei sogni si può pensare che ne esistano di somiglianti, così pure e perfette!» (lettera datata «Roma 8. IV. 1935», ivi, pp. 1197-1198); «Per me, ogni Tua decisione, Marta mia, come espressione di quanto c'è in Te di nobile, di puro, di giusto, di superiore all'umano, di veramente angelico nella Tua natura, è sacra» (lettera datata «Roma, 18. XII. 1935-XIV», ivi, p. 1250). Al rientro da New York, nell'ottobre del 1935, Pirandello si stabilisce nella sua casa di Via Bosio a Roma e non vi trova più il ritratto di Marta, una fotografia che faceva parte integrante della sua scrivania: «Sei stata cattiva a riprenderTi il ritratto che tenevo in cornice a Roma; ero tanto affezionato a questo ritratto, che è uno dei Tuoi più belli, così nobile e altero e così semplice nello stesso tempo. Io lo rivoglio, Marta mia, bisogna che lo riabbia. Quel ritratto per me sei Tu nella mia casa, come la Dea tutelare della mia vita e del mio lavoro» (lettera datata «Roma, 14. X. 1935-XIII», ivi, p. 1227). In seguito a una delle tante loro separazioni dopo circa un mese passato insieme, Pirandello cade nello sconforto: «Ti vedo tra la Tua camera da letto, il Tuo studiolo e il salone; so come fai a studiare le battute delle scene; quante volte le ridici per trovar il tono giusto e l'espressione più efficace. Ti guardo, Ti seguo e pendo dalle Tue labbra, e mi dimentico del mio corpo abbandonato senza più vita su una poltrona, quella solita su cui siedo nel mio studio. Che vita posso più avere io per me? Non m'importa più di nulla. Di Te soltanto m'importa, di tutto ciò che Ti riguarda, Marta mia; se soffri, soffrire con Te e per Te; se sei sdegnata, sdegnarmi con Te; se spero, sperare con Te e per Te. E restare, finché vivo, finché gli occhi mi rimangono aperti, finché il cuore mi batte, finché l'anima è accesa in me, con gli occhi, col cuore, con l'anima incantati dalla Tua bellezza, dalle grazie della Tua persona, dalla divina nobiltà dei Tuoi sentimenti e del Tuo spirito. In adorazione» (lettera datata «Roma, 9. XII. 1935-XIV», ivi, p. 1241). «Non ho ragione io, Marta mia; hai ragione tu che sei una creatura divina; io ho soltanto ragione perché ho sempre, sempre creduto in Te, nella divinità del Tuo spirito che può tutto, perché non ci sono difficoltà, per aspre e terribili che siano, ch'esso non possa e non sappia vincere» (lettera datata «Anticoli Corrado-S. Filippo- 12. VII. 1936-XIV», ivi, p. 1350). E si notino ancora le espressioni: «Se un bene ho mai avuto, l'ho avuto da Te, come da una Santa. E te ne siano rese grazie in eterno» («Berlino 4. IV. 1930», ivi, p. 364); «Santa Marta!» («Parigi 23. III. 1931», ivi, p. 697); «Parigi 3. V. 1931», ivi, p. 756; «Roma 12. XII. 1935-XIV», ivi, p. 1245); «la nobiltà santa del Tuo spirito illuminato e giusto» («Roma 14. IV. 1932», ivi, p. 974); «la Tua divina rettitudine» («Roma 18. I. 1936-XIV», ivi, p. 1286); «creatura d'elezione, adorabile» («Roma 21. XI. 1936-XV», ivi, p. 1388).

⁶ Cfr. il bel saggio di G. PULLINI, *Il dramma di Pirandello nell'epistolario con Marta Abba*, «Lettere italiane», A. XLVIII, n. 4, ottobre-dicembre 1996, pp. 559-591, in particolare p. 570.

⁷ Lettera datata «Berlino 23. V. 1930», in PIRANDELLO, cit., pp. 477-478. Cfr. inoltre: «Ma dunque davvero, Marta mia, Ti pare che io sia stato *tanto egoista* da pretendere di tener chiusa una grande Attrice come Te nel cerchio della mia arte soltanto, come se non fossi stato io il primo a riconoscere tutte le più diverse possibilità d'essere della Tua ricchissima natura artisti-

ca? [...] Perché devi credere di me una cosa così ingiusta, che io non voglia lasciarti *spaziare*? Spaziare, spaziare, ma nell'*alto*, nel bello, nel nobile, nell'arte, nella vera e grande arte, perché Tu non perda questo stemma di nobiltà, che Ti fa *unica*, che deve formare inconfondibilmente la Tua personalità artistica e segnalarti nella storia del teatro?» (lettera datata «Berlino 2. VI. 1930», ivi, pp. 499-500); «Quello che sopra ogni altro mi preme è che Tu non Ti abbatta, Marta mia; e che il Tuo animo resti sempre fiero anche in mezzo alla bufera. La bufera passerà e non Ti deve affatto piegare; anche se qualche foglia si strappa, le foglie rinasceranno tutte, perché la tua pianta è viva e forte e sana; e Tu sei l'unica vera grande Attrice, non solo italiana, e questo nessuno lo potrà mai contrastare. Se Pirandello non va più, via Pirandello, Marta Abba troverà sempre modo d'affermare con altri autori e altri lavori la Sua grandezza. Lo capisci Tu, Marta mia, che quando si tratta di Te non m'importa più nulla di me stesso?» (lettera datata «Parigi 3. I. 1931», ivi, pp. 592-593); «Faremo cose grandi! Io ho veramente la febbre del lavoro; tutte le potenze del mio spirito sono in ebollizione. Ma senza Te, sono come un'asta senza bandiera: la bandiera devi essere Tu: Marta Abba; per tutto il mondo. Non devono conoscere che Te, Te sola: il mio teatro non deve vivere che nella luce del Tuo nome; e poi si spegnerà con Te, per modo che il mio nome resti inseparabile dal Tuo, che gli avrà dato *la sua vera vita*; e sarà *gloria Tua*, nel mondo, se ha potuto essere martirio in Italia, dove da Dante in poi ogni gloria ha patito sempre il martirio» (lettera datata «Parigi 30. III. 1931», ivi, pp. 705-706); «[...] tutte le case americane [...] son sicuro che si volgeranno a Te, appena Ti avranno veduta sulle scene di Broadway, come a una "stella" di prim'ordine di tutto il firmamento teatrale. Chi più attrice internazionale di Te? Bisogna che venga via, via, via, da questa che Tu chiami *via crucis* del teatro italiano, a cui - non so come, non so perché - Ti senti rassegnata» (lettera datata «Parigi 29. IV. 1931», ivi, p. 748); «Ma tutto questo Ti dimostra che Tu devi uscire dall'Italia, perché sei destinata al mondo: sarai per antonomasia l'Attrice internazionale. Nessuna in tutto il mondo Ti vale. C'è bisogno nel mondo d'una grande, bella, giovane Attrice, e questa devi esser Tu! Per l'Inghilterra, per la Francia, per l'America, per tutto il mondo! Coraggio e via, Marta mia! Io sono qua tutto per Te, per sparire in Te, quando Tu non avrai più bisogno né di me né di nessuno» (lettera datata «Parigi 22. VII. 1931», ivi, p. 820); «Tu devi essere grande in tutto il mondo, Marta mia, e ricca e lieta nella Tua gloria. Così Ti voglio e così Tu devi volerti» (lettera datata «Parigi 27 sera» [luglio 1931], ivi, p. 834); «Liberati, liberati, liberati, Marta mia! Tu hai aperte tutte le vie del mondo» (lettera datata «Parigi 8. VIII. 1931», ivi, p. 851); «Tutti Ti conoscono per fama e sanno che sei una delle più grandi attrici del mondo e incontestabilmente la prima d'Italia» (lettera datata «24. IX. 1931», ivi, p. 879); «Io son sicuro che se gli Americani Ti vedono in questo film, a Venezia, qualcosa nascerà di certo per Te. Figurati con qual cuore Te lo posso augurare, Marta mia; pur sapendo ugualmente di certo che, a vederTi rapita così lontana dalla Gloria e dalla Fortuna, io mi sentirei morire. Ma che importerebbe la mia morte, se la mia Marta avesse tanta ventura!» [lettera datata «Castiglioncello (Livorno) Villino Conti, 5. VIII. 1934», ivi, p. 1140)]; «Dio volesse, che la grande porta dell'America Ti fosse aperta! Dico per Te, Marta mia, non per me, certo, che sarebbe la morte [...]» (lettera datata «Roma 4. III. 1935-XIII», ivi, p. 1185); «Non pensare più a nulla, non travagliarti più di nulla, tùrati gli orecchi, non ascoltare più nessuno, concentrati tutta nella Tua missione d'arte; lei sola può darti la vittoria, che T'ha sempre data. Tutto il resto non conta» (lettera datata «Roma, 20. XII. 1935-XIV», ivi, p. 1252); «Ci so-

no altri interessi, ci sono i Tuoi, che sono quelli stessi dell'arte [...]» (lettera datata «Roma 14. I. 1936-XIV», ivi, p. 1279); «Come io sono un grande scrittore che il mondo ha dato all'Italia, e non l'Italia al mondo; così Tu sarai una grande attrice che, non l'Italia darà al mondo, ma il mondo all'Italia; e soltanto allora l'Italia Ti riconoscerà» (lettera datata «Roma, 8. VIII. 1936-XIV», ivi, p. 1365).

⁸ Cfr. P. D. GIOVANELLI, *La Società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1985-1986, vol. II, pp. 879-946. I mali del teatro italiano sono più volte denunciati da Pirandello nelle lettere a Marta: «La verità è che in Italia, con le attrici e gli attori che ci sono, non c'è da formare che una o al massimo due compagnie decenti, e se ci fosse veramente, non un miserabile repertorio straniero da sfruttare, ma un po' di rispetto, non dico dell'arte, ma della decenza, che obbligasse alla formazione di complessi artistici, non dico perfetti, ma almeno almeno passabili, di autori italiani ce ne sarebbero anche troppi». Altrettanto colpevole lo «snobismo inveterato del pubblico italiano, che si lascia attrarre da ogni novità straniera» (lettera datata «Roma 6. I. 1936-XIV», in PIRANDELLO, cit., p. 1272); «Al teatro italiano manca purtroppo la base dei generici discreti. Non c'è nessuna preparazione; e l'ottusità proviene da questo. Mancano poi del tutto le maestranze, i tecnici, elettricisti, attrezziisti, scenaristi, che dovrebbero avere la stessa importanza degli elementi artistici d'ogni Compagnia. Se no, un vero teatro non si fa. Lo predico invano da tanto tempo» (lettera datata «Roma 13. I. 1936-XIV», ivi, p. 1276); «L'importazione di tanta scemenza ha popolato di mediocrità le scene italiane; e non c'è più da mettere insieme una sola compagnia italiana omogenea nel suo complesso, che possa degnamente figurare in tutte le sue parti: vogliono esser tutti primi attori e prime attrici» (lettera datata «Roma. 17. I. 1936. XIV», ivi, p. 1284).

⁹ Cfr. P. D. GIOVANELLI, *Paolo Giordani*, in EAD., *La Società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, cit., vol. III, *Appendice biografica, ad vocem*. Cfr. anche la lettera che Pirandello scrive a Marta il 22 gennaio 1932 da Parigi, in PIRANDELLO, cit., pp. 907-908.

¹⁰ Lettera datata «Parigi 6. 2. 1932», ivi, p. 921.

¹¹ Lettera datata «Parigi 20. I. 1932», ivi, p. 901. Sul rapporto cronaca-storia cfr. anche la lettera datata «Parigi 22. I. 1932», ivi, p. 908. E ancora, qualche giorno dopo: «La vita, o si vive o si scrive. La vita che si scrive, è storia; la vita che si vive, è cronaca» (lettera datata «Parigi 1. 2. 1932», ivi, p. 919).

¹² «Bisogna durare, durare, e non desiderare i successi facili; chi conquista difficilmente la sua posizione, la conquista per sempre e con la soddisfazione più grande» (lettera datata «Roma, 22. II. 1934-XII», ivi, p. 1106).

¹³ «Tu sai, Marta mia, che per me unica regola di condotta nella vita è obbedire all'intimo avvertimento, che ciascuno di noi ha, di ciò che è bene e di ciò che è male, per ogni cosa che stiamo per compiere» (lettera datata «Roma, 18. XII. 1935-XIV», ivi, p. 1249).

¹⁴ Lettera datata «Roma, 9. II. 1933», ivi, p. 1076.

¹⁵ Lettera datata «Roma, 26. V. 1933», ivi, p. 1097.

¹⁶ Lettera datata «Parigi 22. 1. 1932», ivi, p. 908.

¹⁷ Lettera datata «Roma 11. VI. 1932», ivi, pp. 1003-1004.

¹⁸ «Parliamo di Te, Marta mia. Sii, prima di tutto, senz'ombra di preoccupazione, e non degrogare mai, nemmeno d'un punto, a Te stessa. Credi, Marta, che questo è il momento della Tua vittoria; ma a patto che Tu resti *quella che sei*. Hai vinto perché *sei stata così!* Non mancare dunque a Te stessa, non lasciarti piegare per consigli mediocri e meschini, non scendere ad accomodamenti con nessuno, non chiedere nulla, non cercare d'ingraziarti nessuno: vai avanti altera e sicura per la Tua via, che è *soltanto tua*, e non può essere d'altre; non prendere esempio da nessuna, perché devi insegnare - e tu sola - a te stessa il tuo cammino, facendo tutto a modo tuo, come si conviene a Marta Abba!» (lettera datata «Berlino 28. II. 1930», ivi, p. 309). Cfr. inoltre le lettere datate «Parigi 8. VIII. 1931», ivi, pp. 849-851; «Parigi, lunedì 10. VIII. 1931», ivi, pp. 853-854; «Parigi 11. VIII. 1931, martedì», ivi, p. 856; «Parigi 24. 1. 1932», ivi, pp. 909-910.

¹⁹ Lettera datata «Parigi 1. 2. 1932», ivi, pp. 917-919.

²⁰ Lettera datata «[Milano] mercoledì 27 gennaio [1932]», in ABBA, cit., p. 232.

²¹ Cfr. le lettere di Pirandello, datate «Parigi 28. 1. 1932», in PIRANDELLO, cit., pp. 913-914 e «Parigi 29. 1. 1932», ivi, pp. 915-916.

²² Lettera datata «Parigi 29. 1. 1932», ivi, p. 915.

²³ Lettera datata «Parigi 24. 1. 1932», ivi, pp. 909-910.

²⁴ Cfr. R. SIMONI, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, ILTE, vol. II (1954): *Due in una* (La signora Morli, una e due) di Pirandello (7 aprile 1926, p. 325), *I pazzi sulla montagna* di Alessandro De Stefani (18 aprile 1926, p. 332), *Il cammino sulle acque* di Orio Vergani (21 aprile 1926, p. 335). Vol. III (1955): *Diana e la Tuda* di Pirandello (15 gennaio 1927, p. 13), *La bambola francese* di Jaeger Schmidt (14 aprile 1928, p. 134), *La nuova colonia* di Pirandello (19 aprile 1928, p. 136), *Scrollina* di Achille Torelli (26 aprile 1928, p. 137), *Il grillo del focolare*, adattamento di S. Strenkowsky e C. Lodovici da Charles Dickens (21 giugno 1930, p. 338), *La nostra compagna*, versione italiana de *L'ennemie* di André-Paul Antoine (25 giugno 1930, p. 339), *Penelope* di William Somerset Maugham (3 dicembre 1930, p. 359), *Madame Legros* di Heinrich Mann (12 dicembre 1930, pp. 364-365), *La buona fata* di Ferenc Molnár (20 dicembre 1930, p. 371). Vol. IV (1958): *Trovarsi* di Pirandello (24 marzo 1933, p. 31), *La vedova scaltra* di Carlo Goldoni (1 aprile 1933, p. 33), *Ruota* di Cesare Vico Lodovici (11 aprile 1933, p. 37), *La corsa dietro l'ombra* di Enrico Roma (19 aprile 1933, pp. 39-40), *Quando si è qualcuno* di Pirandello (8 novembre 1933, p. 64), *Un mese in campagna* di Ivan Turgenev (27 febbraio 1934, p. 119), *Il caso del dottor Hirn* di Rino Alessi (10 marzo 1934, pp. 122-123), *Simma* di Francesco Pastonchi (28 gennaio 1936, p. 272). Vol. V (1960): *Il mercante di Venezia* di William Shakespeare (18 luglio 1934, p. 280).

²⁵ Cfr. le lettere datate «Berlino 14. V. 1930», in PIRANDELLO, cit., p. 458; «Berlino, 27. V. 1930», ivi, p. 490; «Berlino 2. VI. 1930», ivi, p. 500; «Parigi 21. III. 1931», ivi, p. 694.

²⁶ E Marta subito scrive a Pirandello: «Spazi, Maestro, spazi, largo, largo, non vorrei che Lei girasse troppo a lungo in giro a quel perno di vita e di morte, la vita che non deve consistere, perché se no diventa morte. Mi pare d'aver inteso così. No Maestro, vorrei che Lei spaziasse di più nella poesia, nell'amore, e anche per me trovasse qualche cosa per l'anno venturo di diverso» (lettera datata «Salsomaggiore [28 maggio 1930]», in ABBA, cit., p. 104). Ne era poi seguita un'altra dello stesso tenore: «E mi accorgo che, purtroppo, Pirandello è tanto egoista che se ne ha a male perché mi dicono, giustamente, che un'attrice come me deve fare di tutto. [...] Ma lei ha visto solo, e ne è rimasto ferito, che io dovrei fare altro e per lungo tempo sono rimasta "nel cerchio della Sua arte". Ed è vero! Ci sono tante possibilità in me, e un'attrice come sono io deve spaziare, spaziare... come un poeta, come Lei deve spaziare, spaziare... come infine le ho detto nell'altra mia lettera. Ma Pirandello, checché ne dica, è egoista, e quel che è peggio non se ne accorge e dà prova continuamente di egoismo, ed è brutto, specialmente quando si arriva a una certa età... e quando si professa una dottrina come la Sua...» (lettera datata «Salsomaggiore 30. V. del '30», ivi, p. 105). Cfr. le rispettive risposte di Pirandello nelle lettere datate «Berlino 30. V. 1930», in PIRANDELLO, cit., p. 493 e «Berlino 2. VI. 1930», ivi, pp. 499-501. Ma Pirandello stesso, fin dall'anno precedente, le aveva scritto: «Non ti pajono troppi, Marta mia, per il Tuo debutto a Varese *quattro* lavori miei? Se in principio Ti fanno comodo, è un conto; ma sarebbe bene che a poco a poco Tu li lasciassi, magari senza abbandonarli del tutto, rinnovando il Tuo repertorio. Il Tuo Maestro è sempre con Te, anche se Tu non lo rappresenti» (lettera datata «Berlino 29. IX. 1929», ivi, p. 274). E ancora, dopo il fiasco del *Lazzaro*: «[...] sarà bene, ora, che Tu vada buttando a mare questo cadavere del repertorio pirandelliano; e così potessi anch'io colare a fondo con lui! Liberati, liberati di me, figliuola mia! [...] A ogni lavoro nuovo che metti in iscena, via uno mio, finché non ne avrai più» (lettera datata «Milano 11. XII. 1929», ivi, p. 304).

²⁷ Cfr. s. d'a., *Marta Abba*, «La Tribuna», 1 aprile 1931, ora in S. D'AMICO, *Cronache del teatro*, Bari, Laterza, 1963-1964, vol. II, pp. 140-143, riportata con la data sbagliata («1 marzo 1931»). Qui è anche la lettera con la quale la Abba rispondeva al D'Amico e la successiva replica del critico (cfr. ivi, pp. 143-146). Cfr. anche la recensione a *Nostra dea* di Massimo Bontempelli (24 aprile 1925), ivi, vol. I, p. 506; a *Ruota* di Cesare Vico Lodovici (27 gennaio 1933), ivi, vol. II, p. 232.

²⁸ Cfr. la lettera della Abba datata «Cremona 28 gennaio '31», in ABBA, cit., p. 136.

²⁹ Cfr. le lettere di Pirandello datate «Parigi 31. I. 1931», in PIRANDELLO, cit., p. 628; «Roma 13. I. 1936-XIV», ivi, pp. 1276-1277. Non diverse le frecciate contro Ludmilla Pitoëff, ugualmente valorizzata da D'Amico, chiamata dalla Abba «mitica» (cfr. lettera datata «[Napoli] 28 maggio del '31», in ABBA, cit., p. 190) e «rachitica» (cfr. lettera datata «[Milano] 27 settembre del '31», ivi, p. 215). Le opinioni di Pirandello sulla Pitoëff sono, in particolare, nelle lettere datate «Parigi 21. III. 1931», in PIRANDELLO, cit., p. 694; «Parigi 24. V. 1931», ivi, p. 786.

³⁰ Sulle «jene» della Suvini-Zerboni cfr. in particolare la lettera di Pirandello datata «Parigi 23. IV. 1931», ivi, p. 739, in risposta alla lettera di Marta datata «[Napoli, 20 aprile 1931]» (in ABBA, cit., pp. 168-170) e le altre pirandelliane contro le «canaglie che hanno distrutto il teatro italiano», datata «Parigi 27. IV. 1931» (in PIRANDELLO, cit., pp. 743-744) e contro la Società degli Autori («il vero marcio è lì») nella lettera datata «Parigi 24. V. 1931», ivi, p. 787. La Abba scrisse una prefazione a un volume di Nardelli nella quale denunciava «la guerra sleale, slealissima» che era stata mossa all'opera di Pirandello, i «giochi di interessi», i «clans e chiesuole in macchina lotta», i «veri odii» che il Maestro sentiva nei propri confronti (cfr. M. ABBA, *Prefazione*, in F. V. NARDELLI, *Pirandello, l'uomo segreto*, Milano, Bompiani, 1986, pp. X-XI). Però, dopo aver ricordato l'«aspra polemica» con Giordani, la Abba cita a conferma, una lettera del 1930 nella quale Pirandello è abbattuto, semmai, per la pilotata caduta di *Questa sera si recita a soggetto* al Lessing-Theater di Berlino (il 31 maggio 1930) e non in Italia; inserisce una frase che non appartiene alla lettera citata («Gli odii m'inseguono dappertutto, forse è giusto così, che me ne vada dalla vita, così, cacciato dall'odio dei vili trionfanti, dall'incomprensione degli stupidi che sono la maggioranza»); ma soprattutto manipola una frase di Pirandello attribuendola alla prostrazione per l'insuccesso, mentre si riferisce alla depressione per il suo amore non ricambiato: «I fischi degli idioti e dei nemici non mi farebbero nulla. Ma ho perduto l'amore anche della mia sconsolata tristezza...» (M. ABBA, *Prefazione*, cit., p. XI). Pirandello scriveva invece: «I fischi degli idioti e dei nemici non mi farebbero nulla, se il mio animo potesse essere ancora quello di prima. Ma ho perduto anche l'orgoglio della mia solitudine, ho perduto anche l'amore della mia sconsolata tristezza... Son rimasto con due occhi inesorabili, fissi nella disperazione, così fieri, così stanchi, gravati d'una pena che nessuno potrà mai intendere né dire. Una grande, assoluta immobilità. Spero che Tu riesca a scuotermene, Marta mia; se no, è veramente la morte. Ma forse tutto questo mi passerà, appena Ti rivedrò. Una sola cosa è viva, ed è questo bene senza fine che Ti vuole sempre, sempre il tuo Maestro» (lettera datata «Berlino 10. VI. 1930», in PIRANDELLO, cit., p. 516. Corsivo mio). Marta, inoltre, nella prefazione al volume del Nardelli, aggiunge: «Credo di non dover tacere, qui, che la guerra sleale e gli odii contro Pirandello si estesero anche contro di me. E con una spietatezza che ancora mi offende» (M. ABBA, *Prefazione*, cit., p. XII). Cfr. anche, qui di seguito, la nota 99.

³¹ Cfr. C. VICENTINI, *Il repertorio di Pirandello capocomico e l'ultima stagione della sua drammaturgia*, in *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, a cura di E. SCRIVANO, Agrigento, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1985, pp. 79-98, in particolare p. 87. Cfr. anche ID., *Pirandello il disaggio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 159-161.

³² Cfr. U. RONFANI, *Come lui voleva*, «Il Giorno», 26 giugno 1988.

³³ Cfr. P. E. POESIO, *La sera del duello di Marta con Benassi in "Santa Giovanna"*, cit., p. 84.

³⁴ «C'è una tempra di attrice in questa giovane e, aggiungo, di primattrice. La sua bella figura scenica, la sua maschera, la sua voce ch'è di timbro dolcissimo e insieme delle più calde, l'intelligenza di cui ha dato prova in questa parte protagonista del dramma cecofiano, la sua sicurezza e la sua disinvoltura, la dimostrano nata per la scena, e subitamente matura per affrontare

il gran ruolo» (EMMEPI [M. PRAGA], *L'avventura terrestre. Il gabbiano. Straccinaria* [datato «13 aprile»], «L'Illustrazione italiana», A. LI, n. 16, 20 aprile 1924, pp. 500-501). A questa recensione di Praga, la Abba dovette la sua chiamata al «Teatro d'Arte» di Pirandello.

³⁵ Cfr. G. MONTICELLI, *Ero come lui mi voleva*, «Epoca», A. 38, n. 1895, 30 gennaio 1987, pp. 46-49.

³⁶ s. d'a., *Marta Abba*, «La Tribuna», 1 aprile 1931.

³⁷ Cfr. G. GERON, *Addio a Marta Abba, musa ispiratrice di Pirandello*, «Il Giornale», 26 giugno 1988; U. RONFANI, *Come lui voleva*, cit.

³⁸ A. CECCHI, *Quartetto d'attrici*, «La Rassegna italiana», A. XIV, serie III, n. 160, settembre 1931, p. 772.

³⁹ Ivi, pp. 771-772.

⁴⁰ F. D'AMICO, *Ma che modi col Maestro*, «La Stampa», 6 agosto 1988.

⁴¹ «Temperamento di grande esuberanza, e di foga avvincente anche se non sempre controllata, la Abba s'impadronisce del personaggio con violenza e con violenza l'impone al pubblico: la sua recitazione appare particolarmente adatta al pathos convulso di molti drammi pirandelliani» (A. FIOCCO, *Marta Abba*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, UNEDI, 1975, *ad vocem*). «La recitazione di Marta Abba è intensa, immediata, appassionata. [...] su questa passionalità di fondo si staglia uno stile "a scatti" con una dizione "rapida e smozzicata". [...] Dunque la recitazione di Marta Abba unisce la passionalità immediata, spontanea, totale, con la "spezzatura", il mutamento improvviso, la pausa inaspettata. Il risultato è un'estrema mobilità espressiva, che consente all'attrice di assumere, senza perdere nulla della sua intensità, toni e atteggiamenti differenti, anche distanti fra loro, passando bruscamente dall'uno all'altro. Proprio come una marionetta dolente, sofferta, disperata, che si muove e si agita in preda a stimoli interiori, a desideri, a passioni, a sentimenti diversi, che emergono imprevedibili, incontrollabili nel suo animo condizionando tutti gli atteggiamenti, le parole, le espressioni esteriori» (C. VICENTINI, *Pirandello il disagio del teatro*, cit., p. 168).

⁴² In G. MONTICELLI, *Ero come lui mi voleva*, cit.

⁴³ L. SCIASCIA, *Marta Abba*, in ID., *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989, *ad vocem*.

⁴⁴ E. D'ERRICO, *Marta o del "pirandellismo"*, cit., pp. 77-78.

⁴⁵ Il vezzeggiativo, dal nome del vulcano «Stromboli», è in una lettera datata «Parigi, giovedì VIII. X. 1931», in PIRANDELLO, cit., p. 892. Di questo aspetto di Marta -universalmente riconosciuto- Lucio Ridenti avrebbe scritto: «Estrosa, ebbe a portare con sé la luce e le ombre del proprio ardore. In virtù di tale condizione-carattere, da trent'anni -ché oggi come oggi non c'è più da discutere- Marta Abba ha molto contribuito a tenere i nervi scoperti: un rotolo continuo

di urti, di sdegnose apparizioni, di arrivi e partenze fulminei, di diffidenza, ecc. Tutti sanno che accostarsi alla Abba è come strofinare un fiammifero che non si accende da solo, ma manda in fiamme, regolarmente, tutta la scatola» (L. RIDENTI, *La "speranza" di Lucio Ridenti*, «Théatron», A. VI, n. 22, giugno 1966, p. 74).

⁴⁶ Lettera datata «Roma, domenica, 7 maggio [1933]», in PIRANDELLO, cit., p. 1088. E un anno dopo: «Se sapessi, Marta mia, in quale profondità di tristezza io viva e in quale esilio angoscioso si vada a poco a poco spegnendo l'anima mia. Non mi restava che un'ultima luce; ma anch'essa...» (lettera datata «Milano, 29. IV. 1934-XII», ivi, p. 1128). Ortolani commenta: «Pirandello pare immerso in una depressione -meno violenta di quella degli anni precedenti, ma non meno profonda e costante- che lo rende sempre spiritualmente "distante" dai molti affari in cui è più che mai invischiato. E di tanto in tanto non manca di ripetere i velati "rimproveri" e gli appelli diretti o indiretti a Marta, la sua unica "luce". Marta, in tutt'altre faccende affaccendata, pare aver trovato, nei suoi rapporti con il Maestro, un *modus vivendi* che certamente non soddisfa i desideri di Pirandello, ma permette comunque l'importante collaborazione sul piano artistico e pratico» (B. ORTOLANI, *Note*, in PIRANDELLO, cit., p. 1492). L'idea della fuga resterà viva fino all'ultimo: «Non posso farmi un programma, perché mi secca soprattutto prendere una qualsiasi decisione, nella certezza che non potrò star bene in nessuna parte» (lettera datata «Roma 30. V. 1936-XIV», ivi, p. 1329); «Non so più dove fuggirmene, Marta mia! L'unica sarebbe, fuggirmene dalla vita. Veramente, veramente non posso più!» (lettera datata «Milano 21. VII. 1936-XIV», ivi, p. 1355); «Vorrei fuggire, ma non so più dove. Fuggire da me stesso. Non mi trovo più in nulla, né in nessun luogo. La verità è, che dovrei morire» (lettera datata «Roma 1. VIII. 1936-XIV», ivi, pp. 1360-1361). Al contrario, Marta è legatissima alla casa, alla famiglia, alle radici. Pirandello l'ha capito bene: «Ma so purtroppo qual forza invincibile d'attrazione abbiano per Te la casa e la famiglia, confini del Tuo mondo invalicabili. Io che non ho più casa, io che non ho più famiglia, io che ho valicato per sempre tutti i confini, e sono nel mondo -solo- con l'Arte unica compagna, e tutti i sentimenti e tutti i desideri nemici della mia pace, in questa solitudine; sento di chiamarti senza speranza. Verrai con la Tua famiglia, chiusa dentro i confini del Tuo mondo; la Tua casa, anche quando ne sei lontana, è sempre idealmente con Te. Io sono come il "Marinajo" della *Donna del mare*» (lettera datata «Parigi 31. V. 1931», ivi, p. 796).

⁴⁷ Lettera datata «Parigi 23. II. 1931», ivi, p. 657.

⁴⁸ Lettera datata «Parigi 7. III. 1931», ivi, p. 675.

⁴⁹ «Un corpo è la morte: tenebra e pietra. Guai a chi si vede nel suo corpo e nel suo nome» (L. PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, in ID., *Maschere nude*, cit., vol. II, p. 1345).

⁵⁰ «Credo veramente ch'io stia componendo, con un fervore e una trepidazione che non riesco a esprimerti, il mio capolavoro, con questi "Giganti della montagna". Mi sento asceso in una sommità, dove la mia voce trova altezze d'inaudite risonanze. La mia arte non è mai stata così piena, così varia e impreveduta: così veramente una festa, per lo spirito e per gli occhi, tutta palpiti lucenti e fresca come la brina. E scrivo con gli occhi della mente fissi a Te» (lettera datata «Parigi

10. II. 1931», in PIRANDELLO, cit., p. 640); «Sentirai che cosa sono "I Giganti della montagna"! C'è tutto, è l'orgia della fantasia! Una leggerezza di nuvola su profondità d'abissi: risa potenti che scoppiano tra le lagrime, come tuoni tra le tempeste: e tutto sospeso, tutto aereo e vibrante, elettrico: nessun paragone con quello che ho fatto finora: sto toccando l'apice, vedrai!» (lettera datata «Parigi 16. II. 1931», ivi, p. 648). Sui *Giganti della montagna* cfr. inoltre le lettere datate «Berlino 8. IV. 1929», ivi, p. 122; «Berlino 22. IV. 1929», ivi, p. 142; «Berlino 26. V. 1929», ivi, p. 185; «Berlino 16. VI. 1929», ivi, p. 190; «Berlino W. 10. 30. VI. 1929», ivi, p. 215; «Berlino 20. VII. 1929», ivi, p. 228; «Berlino 8. IV. 1930», ivi, p. 375; «Berlino 15. IV. 1930», ivi, p. 390; «Berlino 17. IV. 1930», ivi, pp. 395-396; «Berlino 25. IV. 1930», ivi, pp. 415-416; «Berlino 30. IV. 1930», ivi, pp. 429-431; «Berlino 8. V. 1930», ivi, p. 449; «Berlino 19. V. 1930», ivi, p. 471; «Berlino 30. V. 1930», ivi, p. 493; «Parigi 19. II. 1931», ivi, p. 651; «Parigi 2. III. 1931», ivi, p. 668; «Parigi 7. III. 1931», ivi, p. 675; «Parigi 1. IV. 1931», ivi, p. 709; «Parigi 30. IV. 1931», ivi, p. 751; «7. VII. XI [1933] Castiglioncello (Livorno)», ivi, p. 1099; «Genova 13. X. 1936-XIV», ivi, p. 1373.

⁵¹ Dopo un periodo in cui Pirandello tocca davvero il fondo della propria dignità, scrivendo lettere alle quali non riceve risposta, se ne vede arrivare finalmente una di Marta: «Temevo non mi volessi più scrivere; e ancora jeri, dopo alcuni giorni di mortale attesa, Ti scrissi una lettera per supplicarti di rispondere alle mie lettere. In questa che mi arriva oggi, nemmeno un cenno dello sdegno che m'immaginavo dovesse essere in Te, e a cui attribuivo il Tuo silenzio. "Caro Maestro, ho ricevuto le sue lettere, l'ultima del 29. Nessuna novità da parte mia, apprendo però intanto le sue". La pietra che cala su una sepoltura non potrebbe essere più fredda di così» è il commento di Pirandello, nella successiva datata «Berlino 5. V. 1929», ivi, pp. 171-172.

⁵² Lettera datata «Berlino 23. III. 1929», ivi, p. 83: qui si firmerà «Luigi Pirandello». La prima lettera nella quale si era firmato «Luigi» è datata «Berlino, 15. III. 1929», ivi, p. 65.

⁵³ Lettera datata «Berlino 29. IV. 1929», ivi, p. 162. Consapevole di doverle parlare e scrivere sempre «d'altro», Pirandello cerca di obbedire: «Ma su tutto questo Tu fai e vuoi che sia silenzio. Non vuoi dir nulla. Parli d'altro. Così mi comandi che parli d'altro anch'io. Parlerò d'altro, Marta, per obbedirti, parlerò d'altro, ma pensa che il cuore, sotto la pressione di questo silenzio, mi scoppierà, Marta, qualche volta; quello che sto soffrendo non te lo puoi immaginare!» (lettera datata «Berlino 11. IV. 1929», ivi, p. 124).

⁵⁴ Lettera datata «Palermo [28 aprile 1930]», in ABBA, cit., p. 87.

⁵⁵ Lettera datata «[Messina] 12 aprile 1930», ivi, p. 78. Nella successiva Pirandello le scrive di lavoro e poi aggiunge: «Ti parlo di tutte queste cose perché, a parlarti d'altro, Tu poi mi dici che Ti scrivo "volumi di parole inutili". Ma in queste "parole inutili" è poi veramente tutta la mia vita, e tutto il resto non ha per me importanza se non in quanto si può riferire o può conferire un qualche valore alla sostanza vitale di quelle "parole inutili". I successi... la fama... tutto l'utile che ne può venire, e ne verrà, senza quell'"inutile", diventerebbero nient'altro che cenere» (lettera datata «Berlino 17. IV. 1930», in PIRANDELLO, cit., p. 395). E circa un mese dopo, in

vista della *première* di *Questa sera si recita a soggetto* a Berlino: «Da martedì della settimana scorsa, 29 aprile, a oggi, giovedì 8 maggio, son nove giorni che non so più nulla di Te. Ma che ne so poi, quando mi scrivi? Nulla lo stesso. Di Te non mi parli mai, rarissimamente, di sfuggita; mi parli solo dei teatri e della Compagnia. E io avrei tanta sete di "parole inutili"! Ora che sono alla vigilia di una grande fortuna, ora che forse la porta della ricchezza mi è aperta, vedo tutta la mia miseria. *Non ho nulla!* Sono in una lontananza, in una solitudine, che fa spavento. E se grido quello che sento, tutto lo spavento di questa lontananza e di questa solitudine, son "parole inutili!". I-nu-ti-li: devo morire in questa lontananza e in questa solitudine. La Gloria? La Ricchezza? Tu, primo che passi per la via, le vuoi? Te le do, te le do per nulla, te le do in cambio della ventura che a te, pover'uomo, può toccare, ritornando a casa, di sentirti dire una "parola inutile"!» (lettera datata «Berlino 8. V. 1930», ivi, pp. 448-449).

⁵⁶ Cfr. la lettera di Marta datata «[Napoli, 27 aprile 1931]», in ABBA, cit., p. 174; e la risposta di Pirandello datata «Parigi 1. V. 1931», in PIRANDELLO, cit., pp. 751-752.

⁵⁷ Cfr. P. D. GIOVANELLI, *Una poetica dello sguardo*, in EAD., *dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*, Modena, Mucchi, 1994, pp. 247-330.

⁵⁸ Lettera datata «Parigi 21. III. 1931», in PIRANDELLO, cit., p. 696. E due giorni dopo: «Mandami i tuoi ritratti recenti, Marta mia! Ti voglio vedere, voglio sapere come sei vestita!» (lettera datata «Parigi 23. III. 1931», ivi, p. 697). A volte si perde a guardare il ritratto di lei sulla sua scrivania (cfr. lettera datata «Berlino, 28. IV, 1929», ivi, p. 159) poiché è quella foto che lo consola e lo sprona a scrivere (cfr. lettera datata «Parigi 1. VIII. 1931», ivi, pp. 838-839); con le sue foto a volte si mette a parlare (cfr. le lettere datate entrambe «Parigi 18. VII. 1931», ivi, pp. 813, 816). Sull'importanza del registro 'visivo' nell'epistolario di Pirandello cfr. il saggio di D. BUDOR, *Pirandello, "Lettere a Marta Abba": intenzionalità e fruizione della lettera*, «Il castello di Elsinore», A. XI, n. 33, 1998, pp. 47-55, in particolare pp. 50-52.

⁵⁹ Lettera datata «Berlino 8. IV. 1930», in PIRANDELLO, cit., p. 373. Cfr. anche: «Marta mia, ritorno dalla cena: sono le 9 e 25, per Te -in Italia- le 10 e 20; è lunedì; so che stai recitando "Come prima, meglio di prima", in serata popolare: m'immagino che sarai al 2° atto, e per tutto l'atto in iscena: Ti vedo, Ti ascolto, Ti posso seguire, battuta per battuta: mi risuona nell'anima la Tua voce, di cui conosco ogni inflessione. Gli occhi mi si riempiono di lagrime [...]» (lettera datata «Parigi 16. II. 1931», ivi, p. 647). E ancora: la segue con la mente lungo il viaggio che da Parigi la porta in Italia (cfr. lettera datata «Berlino W. 10. 16. VII. 1929», ivi, p. 220); la vede in ogni momento della giornata quando è alle Terme «[...] *ti vedo* uscire ogni mattino alle 7 e 1/2 dalla camera ed entrare nel bagno, fare il bagno e le inalazioni; poi rientrare in camera per la colazione, poi attendere un po' (non molto) alla cura femminile della faccia, delle manine; poi vestirti; si son fatte forse le dieci o le dieci e mezza -no?- e allora, lo studio, o scrivere qualche lettera, fino all'ora della colazione...»: lettera datata «Berlino 20. IX. 1929», ivi, p. 259]; e quando è a Londra la «vede» camminare per le vie della città (cfr. lettera datata «Milano 2. V. 1935-XIII», ivi, p. 1207). Si dispera, invece, quando, in mancanza di notizie da parte di Marta, non riesce a *vederla* più (lettera datata «Berlino 3. III. 1930», ivi, p. 314), lui che starebbe «a

guardarla giorno e notte, senza dir nulla, contento solo almeno di vederla...» (lettera datata «Parigi 4. II. 1931», ivi, p. 634); le dice tutto il dispiacere di cambiare casa, a Parigi, perché Marta non conosce la nuova: «Perché per me che vivo soltanto, sempre, dei Tuoi ricordi e della Tua Immagine, il dolore più forte è quello di non poterti immaginare nei luoghi che non conosco, dove non sono mai stato con Te» (lettera datata «Parigi 22. VII. 1931», ivi, p. 819). Soprattutto le chiede di parlargli a lungo di sé in modo da poterla sempre «vedere»: «Dovresti farmi la grazia, Marta mia, per un po' di carità verso questa tristezza nera che m'uccide, così escluso da Te che sei la mia sola vita, di dirmi su per giù come passi la giornata. Vai di mattina al mare... Dove prendi i pasti? Non rientri che alla sera all'albergo? Stai spesso coi Tuoi parenti?» (lettera datata «Parigi 29. VII. 1931», ivi, p. 835; cfr. anche le lettere datate «Berlino 22. IV. 1930», ivi, p. 408; «Roma 10. IV. 1932», ivi, p. 970). Si sente morire di invidia e gelosia al pensiero che Marta è «nel sole, in costumino da bagno, quasi nuda, mi pare che non possa esser vero, ma un sogno; e se penso che altri può aver la gioia d'averTi viva e vera sotto gli occhi... vicina... Mi sono alzato; sono andato a buttarmi, con la faccia in giù, su un magnifico divano di cuoio che prende tutta la parete di fondo del mio studio, e sono stato un quarto d'ora a mangiarmi un braccio. Ora eccomi qua di nuovo. Calmo» (lettera datata «Parigi 3. VIII. 1931», ivi, p. 842). Cfr. anche le struggenti lettere datate «Roma, 9. XII. 1935-XIV», ivi, p. 1241; «Roma 12. XII. 1935-XIV», ivi, p. 1244-1245; «Roma 29. XII. 1935-XIV», ivi, p. 1259; «Roma 31. XII. 1935-XIV», ivi, p. 1261, che seguono un distacco di Marta dopo un mese trascorso insieme. Dopo il primo infarto lo prende la paura di morire senza poter rivedere Marta: «Io penso che così una volta o l'altra morirò, solo, di notte, come un cane, e il mio unico rimpianto sarà di non averti veduta, Marta mia, un'ultima volta» (lettera datata «Parigi 16. II. 1932», ivi, p. 932; cfr. anche una delle ultime, quando Marta è già in America, datata «Roma 29. VI. 1936-XIV», ivi, p. 1344), convinto com'è che solo «vedere» Marta potrà guarirlo (cfr. lettera datata «Roma, 27. X. 1935-XIII», ivi, p. 1237).

⁶⁰ Cfr. in particolare le lettere datate «Berlino 9. IV. 1930», ivi, pp. 375-376; «Parigi 20. IV. 1931», ivi, p. 733.

⁶¹ «Dacché apro gli occhi, la mattina, fino a che li chiudo la notte per dormire, ora per ora, mandando avanti sempre d'un'ora la mia immaginazione, per modo che se in questo momento sono per me le 11 del mattino, io Ti immagino a Napoli alle 12; ora per ora, con quest'ora di spostamento, per tutta la giornata mi domando: "Che farà? dove sarà?"» (lettera datata «Parigi 10. IV. 1931», ivi, p. 719). Cfr. anche la lettera datata «Castiglioncello (Livorno) 19. IX. 1936», ivi, p. 1366.

⁶² La lettera di Pirandello è datata «Parigi 1. I. 1931», ivi, p. 588; la risposta di Marta «[Torino] 5-1-31», in ABBA, cit., p. 129.

⁶³ La lettera di Pirandello è datata «Parigi 18. IV. 1931», in PIRANDELLO, cit., pp. 730-731; quella di Marta è datata «[Napoli, 20 aprile 1931]», in ABBA, cit., p. 168.

⁶⁴ Cfr. le lettere di Pirandello datate «Berlino 7. III. 1930», in PIRANDELLO, cit., pp.

319-322; «Berlino 8. III. 1930», ivi, pp. 322-324; «Berlino 10. III. 1930», ivi, pp. 325-326; e quella di Marta datata «Napoli [11 marzo 1930]», in ABBA, cit., p. 66.

⁶⁵ La lettera di Pirandello è datata «Parigi 22. 1. 1932», in PIRANDELLO, cit., p. 908; quella di Marta «[24 gennaio 1932]», in ABBA, cit., p. 229. Nella successiva Pirandello scriverà: «Non vorrei farti dell'altro dispiacere, rispondendo Ti a quanto mi dici intorno al mio stato d'animo, che Tu impropriamente chiami "nervosismo nocivo". Si trattasse di questo! Ma Tu sai bene che si tratta di ben altro. Non ho più nervi; ho la disperazione più nera e spaventosa, che mai a un uomo ancora "vivo", vivo per una sola cosa, in cui tutta la sua vita è concentrata, sia mai potuta avvenire! Questo ho, e sento che non può più durare; sento che non mi è più possibile resistere così a questa orrenda necessità che mi costringe assolutamente a farla finita una volta e per sempre. Mi sono staccato da tutto e da tutti; tenevo ancora per un sottilissimo filo di speranza alla vita, che ora mi s'è inesorabilmente spezzato. Cambiare, mutare, muoversi? Dove vuoi che vada? Come può mutare questo mio sentimento? È la fine...» (lettera datata «Parigi 26. 1. 1932», in PIRANDELLO, cit., pp. 912-913).

⁶⁶ B. ORTOLANI, *Note*, in PIRANDELLO, cit., p. 1440. Il commento di Ortolani, riferito a una lettera del marzo 1930, può ben essere esteso all'intero *corpus* dei due epistolari.

⁶⁷ Lettera datata «Berlino 27. IX. 1929», ivi, p. 269. Cfr. anche: «[...] tutta la mia vita è spesa in Te; lontano da Te, è il vuoto che non so più come riempire» (lettera datata «Parigi 21. XI. 1932», ivi, p. 1056). Una dipendenza, un «assorbimento» (da parte del solo Pirandello) via via totale: «Credo che non si possa dare un assorbimento così totale d'una vita in un'altra, come della mia nella Tua» (lettera datata «2. X. 1931», ivi, p. 885); «[...] ma io sento la mia vita così in dipendenza dalla Tua [...]» (lettera datata «Castiglione 8. IX. 1932», ivi, p. 1024); «Pensa che Tu sei, Marta mia, nel buio smanioso in cui sto affogando, l'unica mia Luce e il mio unico respiro» (lettera datata «Roma 3. 1. 1933», ivi, p. 1074). Fino a dichiarazioni di identificazione totale: «Per tutto ciò che si riferisce a Te, Tu non sei in relazione che con me, e basta: vale a dire con uno che è Te stessa, e che non ha altri interessi fuori dei Tuoi» (lettera datata «Parigi 21. VII. 1931», ivi, p. 817); «Io non sono qualche cosa all'infuori di Te: mi considero Te stessa, così tutto per Te come sono: forza unica e Tua. [...] Pensa sempre che hai *me*, che sono *Te*, e per me nessuno all'infuori di Te [...]» (lettera datata «Parigi 25. VII. 1931», ivi, p. 822); «Guarda, sì, guarda a terra la Tua ombra, Marta mia: sono io, che Ti seguo, che Ti sto accanto; non mi puoi perdere! E Tu puoi parlare, come a Te stessa, con la Tua ombra, fedele» (lettera datata «Parigi 26. VII. 1931», ivi, p. 824); «*Tu Ti sai comandare. E nessuno mai Ti comanderà.* Io solo, ma non perché *sia io*, ma perché *sono Te stessa*, a volere ciò che Tu vuoi, sempre; perché ciò che Tu vuoi è sempre giusto. Io dunque, ora, Marta mia, Ti dico, ciò che Tu vuoi Ti sia detto. *Io sono la Tua sicurezza*» (lettera datata «Parigi 27 sera [luglio 1931]», ivi, p. 828); «Sono, sono veramente un'altra Te stessa, come Tu sei per me un altro me stesso, in tutto, in tutto e per tutto» (lettera datata «Parigi 11. VIII. 1931, martedì», ivi, p. 855). D. BUDOR scrive, a questo proposito, che «l'intercambiabilità della caratterizzazione sessuale palesa il rimpianto della completezza originaria, quella dell'Ermafrodito»: la «domanda è inappagabile [...] perché il desiderio di possesso è quello di un'impossibile coincidenza dell'Io con se stesso» (D. BUDOR, *Pirandello, "Lettere a Marta*

Abba: intenzionalità e fruizione della lettera, cit., p. 54).

⁶⁸ Cfr. «Caro Maestro, sì, via, via, via, fuori di qui, mi combini con questo Dottor Lehrmann (che Dio lo benedica!) questa *tournée*, via, via dall'Italia!» (lettera datata «Palermo [25 aprile 1930]», in ABBA, cit., p. 86; «Veda se è possibile per mezzo di Torre di combinarmi una stagione parigina» (lettera datata «Caspoggio [29 luglio 1930]», ivi, p. 115).

⁶⁹ Nel 1932 Pirandello riesce a organizzare per la compagnia di Marta una *tournée* in Sudamerica; segue poi tutte le fasi delicate del contratto e conclude un compromesso, nel quale, però, i promotori insistono perché venga inserita la clausola: compagnia «di cui Luigi Pirandello sarà ospite». Pirandello scrive a Marta di aver precisato che la propria ospitalità non doveva assolutamente gravare sulle spese della compagnia di Marta (cfr. la lettera datata «Parigi 25. II. 1932», in PIRANDELLO, cit., p. 945). Marta gli risponde: «Ha fatto male Maestro a far mettere nel contratto che Lei dovrà essere ospite della tournée, senza prima avermi almeno consultata. Clausola che io non avrei accettata, perché questa volta avrei l'intenzione di portarmi papà, e forse anche la mamma. Per ragioni artistiche poi, mi pare che non sia opportuno che Lei ci debba essere, pel fatto che la nuova compagnia che porterò non sarà fatta soltanto con lavori suoi, anche se i suoi saranno in maggioranza, ma con altri lavori, scelti apposta per allargare e valorizzare sempre più la mia personalità» (lettera datata «[Roma 28 febbraio 1932]», in ABBA, cit., p. 254).

⁷⁰ Cfr. ad esempio la lettera di Pirandello datata «Roma 17. IV. 1932», in PIRANDELLO, cit., pp. 975-978.

⁷¹ Una prima lettera in cui Marta gli chiede di «correggerle qualche copione» è del settembre 1929. Nella stessa, poi, si lagna circa la pessima traduzione del copione di *Fiamma* di Hans Müller, che intende inserire nel proprio repertorio: «[...] faccio una fatica terribile a raccapezzarmi con quelle orribili traduzioni. Anche la stessa *Fiamma* curata così amorevolmente da Lei, ricopiata a macchina, piena zeppa d'errori mi parve ancora, quasi, la vecchia traduzione» (lettera datata «Grand Hotel Salice Terme martedì 24 settembre [1929]», in ABBA, cit., p. 45), lettera alla quale Pirandello così risponde: «Quanto alle cattive traduzioni da correggere, non Ti fare scrupolo, Marta mia: sono qua tutto per Te; mandamele, troverò il tempo di correggerle e Te le rispedirò subito. Quanto più mi dà da fare per Te, tanto più contento io sarò» (lettera datata «Berlino 27. IX. 1929», in PIRANDELLO, cit., p. 270). Cfr. anche la lettera di lei nella quale gli chiede di fare «tagli interminabili» all'*Annunciazione* (*L'Annonce fait à Marie*) di Claudel: «ma come tagliare con la paura di toccare cose e parole che dovrebbero restare e viceversa? È un lavoro questo che soltanto Lei mi potrà fare, ma quando?» (lettera datata «Caspoggio mercoledì, 30 VII [1930]», in ABBA, cit., p. 116). E a Pirandello, che non ama affatto la drammaturgia di Claudel («A me il lavoro non piace, ma questo non ha importanza, se piace a Te. Falsa arte, falsa poesia, falso mistero, falso medio-evo»), non resterà che dichiararle, al solito, tutta la sua disponibilità (lettera datata «2. VIII. 1930», in PIRANDELLO, cit., p. 530). Cfr. anche la lettera datata «Parigi 6. I. 1931», ivi, pp. 596-597, nella quale Pirandello si offre per fare la traduzione di un lavoro di Benavente per lei. E così via.

⁷² Pirandello, ad esempio, le sconsiglia decisamente di fare il film su Teresa Confalonieri («situazioni di stereotipo romantico [...], scene di sdegno per baci carpitati, congiure, perquisizioni, torture d'interrogatori polizieschi, magnanimamente sostenute da tutte le eroine e da tutti gli eroi, suppliche per grazie, fughe, carceri e visioni: una nausea insopportabile, tutto il vomito di tutto lo sfattume di quanto c'è di più vecchio nel fondaccio del più decrepito teatro e del più decrepito cinematografo! Possibile che Ti si voglia condannare a questo? [...] Tutti direbbero: "S'è ridotta a questo Marta Abba?" E la colpa non sarà più loro d'avertelo proposto, ma tua d'averlo accettato». Per poi aggiungere: «Io *dovevo* dirTi quello che Tu stessa, del resto, ne pensavi. Debbo adesso aggiungere, che se Tu ora, per altre ragioni estranee, pensi diversamente e sei disposta ad accettare o hai già accettato, pur non potendo ritirare il mio giudizio e tutto quanto T'ho detto, sono (come sempre) anch'io disposto da parte mia a riconoscere che quanto Tu hai fatto è fatto bene. E non se ne parli più! Ma vorrei che Tu mi scrivessi almeno un rigo» (lettera datata «Roma, 4. V. 1934-XII», ivi, pp. 1129-1131). Marta accetta, come sappiamo, e subito Pirandello si affanna a pronosticarle un «grande», «immane» successo personale [cfr. lettera datata «Castiglioncello (Livorno) Villino Conti, 5. VIII. 1934», ivi, p. 1140]. Che invece non ci sarebbe stato, anche se Marta avrebbe continuato, negli anni successivi, a parlare del suo «trionfo cinematografico» (cfr. lettera datata «[Londra 5 agosto 1936]», in ABBA, cit., p. 372).

⁷³ «Ora sono a pregarla di fare subito un cablogramma a Ruggeri, Teatro Rio de Janeiro Brasile raccomandando Cele con le parole che crederà opportuno dire, perché Ruggeri l'assuma e la scritturi anche come prima attrice, con tutte le parti insomma che lui crederà affidarle, facendogli capire che sarebbe anche sotto la sua direzione una buona prima attrice giovane, senza il mestiere, plasmabile dunque come meglio non potrebbe essere un'altra» (lettera datata «Milano 30 IX del 1929», ivi, p. 51); «Ha veduto Liberati? Se io mi fermo ancora a Venezia sarà bene che se lo mandi a chiamare Lei, veda tutto lo specchietto degli attori e delle paghe (quanto, per esempio, piglierebbe la Pagnani?) che per la strafottenza che ha dimostrato in queste recite, e più che strafottenza invidia bella e buona, desidererei non avere al fianco per *La figlia di Jorio*, al contrario la prego di fare il nome di Cele per una delle tre sorelle, Splendore per esempio, e fare in modo di far aumentare la mia paga» (lettera datata «Venezia, Excelsior Palace Hotel 1 agosto [1934]», ivi, p. 262). La risposta di Pirandello, che rassicura Marta su tutti i punti che la interessano è nella lettera datata «Castiglioncello (Livorno) Villino Conti, 5. VIII. 1934», in PIRANDELLO, cit., p. 1140. Altre informazioni sulla paga di Marta e quella di Cele e degli altri attori sono nella successiva lettera di Pirandello datata «Castiglioncello (Livorno) Villino Conti, 12. VIII. 1934», nella quale Pirandello precisa: «Sei sola Tu a 15.000, ma non certo a titolo di pagamento; solo, come compenso del favore che fai» (ivi, p. 1143). *La figlia di Iorio* sarebbe stata data al T. Argentina, con la regia di Pirandello, in occasione del Quarto Convegno Volta l'8 ottobre 1934 con Marta Abba (Mila), Ruggero Ruggeri (Aligi) nei ruoli principali; Cele avrebbe sostenuto il ruolo di Splendore e la Pagnani sarebbe stata esclusa.

⁷⁴ Cfr. ad esempio: «Le mando subito questo articolo, che dovrebbe essere stampato sulla «Gazzetta», *mio*, scritto da Intaglietta, me lo rimandi subito; è interessante, ma ciò che dice della Duse, non vorrei dirlo io, modellarmi sul suo tormento ecct. ecct., lo corregga pure, se crede di

correggerlo, e i punti più delicati veda di renderli più, come dire... meno precisi» (lettera datata «[Torino, 10 gennaio 1931]», in ABBA, cit., p. 131). Quanto allo scritto di Marta Abba, *La mia vita d'attrice* (Roma, Stab. Tip. Europa, s. d. [1934 o 1935], poi in cinque puntate ne «L'Italia letteraria», A. XII, n. s., n. 5, 23 febbraio 1936; n. 6, 1 marzo 1936; n. 7, 8 marzo 1936; n. 8, 15 marzo 1936; n. 9, 22 marzo 1936), Marta -incerta se pubblicare o meno- affida le sue numerose perplessità alla «responsabilità» di Pirandello (cfr. la lettera datata «[Milano] 16 sera [dicembre 1935]», in ABBA, cit., p. 323), ma lui, dopo avere esaminato punto per punto quelle pagine e non avervi trovato nessuna pecca, le risponde che dovrà seguire solo il proprio «intimo avvertimento» (lettera datata «Roma, 18. XII. 1935-XIV», in PIRANDELLO, cit., pp. 1249-1250).

⁷⁵ Cfr., ad esempio, le lettere di Marta datate «Salerno [4 aprile 1930]», in ABBA, cit., p. 75; «[Livorno, 7 aprile 1936]», ivi, pp. 342-343; «[Genova, 15 aprile 1936]», ivi, p. 349. Cfr. anche la lettera di Pirandello datata «Berlin W. 10. 1. VII. 1929», nella quale le scrive, integralmente, il testo di una lettera da inviare a un agente teatrale (in PIRANDELLO, cit., pp. 217-218).

⁷⁶ Marta deve andare a Venezia per assistere, il 23 agosto, alla proiezione del film di cui è protagonista, *Teresa Confalonieri*, e così scrive a Pirandello: «Oggi ho fatto un telegramma ai genitori che mi chiedevano del film, così concepito: "Teresa andrà giorno 23 desidero vostra venuta possibilmente con Maestro e sua macchina per fare ritorno insieme". Non so se sono stata troppo esigente e sfacciata, ma so che le può far piacere... In ogni modo non faccia complimenti. Può darsi che il suo lavoro venga interrotto e non vorrei. Però se potesse mandarmi macchina e autista mi farebbe piacere» (lettera datata «Venezia, Excelsior Palace Hotel [19 agosto 1934] Domenica pomeriggio», in ABBA, cit., p. 266). Cfr. anche le lettere datate «Milano-casa, 26 agosto XIII [1935]», ivi, p. 303; «[Genova, 15 aprile 1936], Mercoledì ore 18», ivi, p. 349.

⁷⁷ Lettera datata «Parigi 10. II. 1931», in PIRANDELLO, cit., p. 641. In occasione della stesura di *Trovarsi* il drammaturgo le scrive che ha trovato il finale della commedia grazie a una sua «indicazione» [cfr. le lettere datate «Castiglioncello (Livorno) 22. VIII. 1932», ivi, pp. 1016-1017; «Castiglioncello 9. IX. 1932», ivi, pp. 1026-1027; «Castiglioncello, lunedì [12 settembre 1932]», ivi, pp. 1028-1030]. Sulla scena del finale di *Trovarsi*, tre anni dopo Marta gli avrebbe scritto: «[...] anche in Italia quella scena (e lo dico a malincuore perché fu proprio suggerita da me) raffredda il successo del lavoro» (lettera datata «Londra 17 Maggio- sera- '35», in ABBA, cit., p. 296).

⁷⁸ Lettera datata «Hotel Roma, Cremona 28 gennaio '31», ivi, p. 137.

⁷⁹ «Non cesso di ringraziare Iddio di ciò che mi manda in questo momento. Non potrebbe farmi più grande dono. E non vedo l'ora di poter dire alto e chiaro la vittoria di questo contratto e sventolarlo come una bandiera di conquista» (lettera datata «[Livorno, 7 aprile 1936]», ivi, p. 342). Questa lettera di Marta si incrocia con una di Pirandello nella quale si legge: «Non ci può esser dubbio, Marta mia, sul successo che Tu avrai in "Tovarich". E allora la Tua fortuna sarà fatta: per Tuo solo merito, e Tu la potrai gettare in faccia, come la Tua giusta vendetta, a tutti questi schifosi che hanno voluto amareggiarTi e avvelenarTi quella gloria a cui Dio T'ha destinata»

(lettera datata «Roma 8. IV. 1936-XIV», in PIRANDELLO, cit., p. 1302).

⁸⁰ Cfr. le lettere datate «Berlin 28. II. 1930», ivi, p. 308; «Roma 2. XII. XV [1936]», ivi, p. 1389.

⁸¹ Lettera datata «[Genova] martedì 17 agosto, '31», in ABBA, cit., p. 211.

⁸² Sulla forte suggestionabilità di Marta da parte degli amici cfr. la lettera di Pirandello che scrive, fra l'altro: «Te n'ho fatto un così lungo discorso, Marta mia, non per farti un rimprovero, ma perché vorrei che *Tu fossi Tu, Tu sola*, ad ascoltare sempre Te stessa e a decidere da Te, secondo il Tuo giudizio che è tanto, secondo la Tua divina rettitudine. [...] Perdonami di tutto quello che ho scritto, perché Ti voglio sempre *decisa, decisa, decisa* [...]» (lettera datata «Roma 18.1. 1936-XIV», in PIRANDELLO, cit., pp. 1286-1287. E soprattutto cfr. la bella lettera di Pirandello datata «Parigi 24. 1. 1932», ivi, pp. 909-911). La stessa Marta dice poi di sé: «È strano, tutti credono che io abbia una gran forza di volontà... e invece... Trattare poi, cercare, farmi viva con la gente è per me la cosa più penosa e impossibile. Soltanto sul palcoscenico, il mio coraggio, che è pur tanto, si mostra senza timori e senza pudori. Ma forse perché lassù non è "Marta Abba" che parla, che grida, che sorride, ma questo o quel personaggio. Ma intanto io, per la vita, sono incapace di tutto» (lettera datata «[Roma] venerdì 26 [febbraio 1932]», in ABBA, cit., p. 253).

⁸³ Cfr. la lettera datata «[Milano, 6 giugno 1931]», ivi, p. 193.

⁸⁴ Romano Calò, attore della sua compagnia, è «una vipera che la voglio calpestare appena mi si presenterà l'occasione. Ho già avuto tante storie con questa gente che non è proprio il caso d'avere il gesuita Calò che mi faccia altro male. Basta per ora e andiamo avanti a dispetto di queste meschinità» (lettera datata «[Milano, 4 ottobre 1931]», ivi, p. 218); «Cele anche era di pessimo umore. In compagnia Ruggeri si trova molto male, povera piccina, contro le arti di quelle autentiche t...r...o... non si può combattere se non agendo con le loro stesse armi» (lettera datata «Cagliari, Hotel Miramare il primo giorno del 1933», ivi, p. 257).

⁸⁵ Lettera datata «Napoli [8 aprile 1931]», ivi, p. 164.

⁸⁶ Lettera datata «Vienna 4. XI. 1929», in PIRANDELLO, cit., p. 298. Cfr. anche le lettere scritte poco prima della partenza di Marta per l'America: «Io Ti parlo come se, dopo la Tua partenza per l'America, non mi dovessi sentir morire. Mi sosterrà il pensiero della felicità, Marta mia, l'ansia con cui aspetterò il Tuo successo laggiù! E quando Ti saprò vittoriosa e felice, potrò ben chiudere gli occhi per sempre, non avendo più nulla da aspettare per me quaggiù» (lettera datata «Roma, 13. IV. 1936-XIV», ivi, p. 1308); «Sta' tranquilla che non muojo. Aspetto il Tuo trionfo in America. Poi, sì, posso anche morire» (lettera datata «Roma, 27. IV. 1936-XIV», ivi, p. 1320). Cfr. anche le lettere datate «Roma, 30. IV. 1936-XIV», ivi, pp. 1321-1322; «Roma 24. VI. 1936-XIV», ivi, p. 1340; «Roma 29. VI. 1936-XIV», ivi, p. 1344. E Marta: «Non vivo che per questo, non attendo che questo, sento che soltanto laggiù potrò essere felice. [...] Dio voglia che in America possa avere la mia rivincita piena» (lettera datata «Trieste 28 Aprile XIV [1936]»,

in ABBA, cit., pp. 351-352).

⁸⁷ Cfr. anche la lettera datata «Berlino 2. Aprile 1929», in PIRANDELLO, cit., pp. 107-108 e l'altra in cui scrive: «A furia di scansare tutti gli argomenti che Ti possano dare qualche afflizione, metto tanto tempo a scriverti; tutta l'anima è tesa nello sfogo dei sentimenti che cercano un aiuto e un conforto; e trattenerla, Marta mia, Ti assicuro che non è facile» (lettera datata «Berlino 16. V. 1930», ivi, p. 463).

⁸⁸ Cfr. P. D. GIOVANELLI, *Parole inutili, parole killer*, in EAD., *dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*, cit., pp. 195-204.

⁸⁹ Cfr., ad esempio, la lettera datata «Parigi, lunedì 10. VIII. 1931», in PIRANDELLO, cit., p. 854.

⁹⁰ L. PIRANDELLO, *Maestro Amore*, in ID., *Novelle per un anno*, a cura di M. COSTANZO, Milano, Mondadori, 1990, vol. III, pp. 1125-1137.

⁹¹ Lettera datata «New York, 16 [ottobre 1936]», in ABBA, cit., p. 386.

⁹² Lettera datata «Roma 25. X. 1936-XIV», in PIRANDELLO, cit., pp. 1373-1374.

⁹³ «Nove giorni prima di morire (il 10 dicembre 1936 [...]) Pirandello scrive una desolata lettera a Cele Abba: Roma 1. XII. 1936-XV, Via Antonio Bosio 15. «Mia cara Cele, ho la tua del 29. Sono senza notizie di Marta da un po' di tempo. Figurati che l'ultima Sua lettera è del 10 novembre. Le ho scritto, dopo questa, *tre volte*, e non ho ricevuto risposta a nessuna delle mie tre lettere. Non so che pensarne! [...] Se voi avete notizie più recenti, come suppongo Ti prego, mia cara Cele, di comunicarmele, almeno in succinto. Questo silenzio di Marta è per me così triste, così triste!» (lettera cit. in F. BATTISTINI, *Un legame che l'ha impegnata per dare tutto il meglio di sé*, «Hystrio», A. IV, n. 4, 1991, p. 77).

⁹⁴ La critica americana notò che, nel corso delle repliche, la recitazione di Marta si era modificata: «In genere i critici lodarono la vivacità, spontaneità, vitalità dell'attrice, e non risparmiarono i complimenti, al più indicando una certa sovraccarica esuberanza di gesti: ma nell'estate seguente ci fu una nota di D. S. Fairchild in *Knott Knotes* che si rammaricava del cambiamento avvenuto con il tempo [...] nella recitazione di Marta, divenuta a poco a poco più affettata ed esagerata (excessive amount of gesture and grimace) – difetti che, a detta del critico, non esistevano all'inizio delle rappresentazioni» (B. ORTOLANI, *Note*, in PIRANDELLO, cit., p. 1511).

⁹⁵ Lettera datata «[Milano] 14 agosto '31», in ABBA, cit., p. 207.

⁹⁶ Un giorno Pirandello le aveva scritto: «Io sono così felice di non essermi mai ingannato sulla potenza delle sue ali e d'aver combattuto contro chi voleva tenerglielie chiuse, perché le aprisse sempre ai più grandi voli» (lettera datata «Roma 24. VI. 1936-XIV», in PIRANDELLO, cit., p. 1340).

⁹⁷ Cfr. G. LOPEZ, *Il giallo delle lettere di Pirandello a Marta Abba*, «Il Giornale», 12 maggio 1991.

⁹⁸ Su tutte le vicende giudiziarie che ne seguirono cfr. l'esauritivo articolo di F. CALLARI, *Marta Abba e la questione Pirandello*, «Théatron», A. VI, n. 19, 15 marzo 1966, pp. 40-47. Cfr. anche r. rad. [R. RADICE], *I giudizi della critica e il giudizio della magistratura*, «Corriere della sera», 2 gennaio 1966. Il gesto finale del suo risentimento nei confronti del mondo culturale italiano fu la consegna dell'epistolario pirandelliano all'Università di Princeton.

⁹⁹ «Il suo ruolo, la sua occupazione, la sua ragione di vita divennero sempre più, col passare del tempo, la custodia, la vigilanza -abbastanza grintosa, come già s'è accennato- del patrimonio che Pirandello le aveva lasciato morendo e che, in ogni caso, lei riteneva suo e soltanto suo. Da un certo punto in poi, la sua difesa del verbo del Maestro si trasformò decisamente nella difesa di una proprietà, e interessò più la cronaca giudiziaria che la storia del teatro e della cultura» (G. RABONI, *Esce di scena Marta Abba, la favorita di Pirandello*, «Corriere della sera», 26 giugno 1988). Domenico Rigotti così la ricorda: «Loquace, aggressiva, compariva per sfogare oscuri rancori, dolori e delusioni e sembrava di assistere a veri monologhi di un'attrice non rassegnata, investita di una missione da difendere a oltranza» (D. RIGOTTI, *Marta Abba: una vita per Pirandello*, «L'Avvenire», 28 giugno 1988). E Gastone Geron, scrivendo della difesa «talvolta perfino eccessiva e, al limite, capricciosa» che Marta esercitò sui diritti pirandelliani, aggiunge che finì per «alimentare proprio quella fama di stravaganza e di puntigliosità che ella attribuiva alle invidie» (G. GERON, *Addio a Marta Abba, musa ispiratrice di Pirandello*, cit.).

¹⁰⁰ Cfr. M. L. AGUIRRE D'AMICO, *Album Pirandello*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 135-136.

¹⁰¹ «La figlia diletta [...] non troverà più nel suo cuore il posto che aveva. Anche perché, soprattutto perché, quel posto era stato occupato [...]» (M. L. AGUIRRE D'AMICO, *Album Pirandello*, cit., pp. 229-230). Cfr. anche L. PIRANDELLO, *Lettere a Lietta*, trascritte da M. L. AGUIRRE D'AMICO, Milano, Mondadori, 1999 e la *Postfazione* di V. CONSOLO, ivi, pp. 127-137, in particolare p. 136. Cfr. anche I. PUPO, *Un frutto bacato. Studi sull'ultimo Pirandello*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 242.

¹⁰² «Nel testamento pubblicato da tutti i giornali, Pirandello aveva disposto, '1°)[...] la metà di tutto quanto possesso sia diviso in tre parti uguali tra i miei tre figli Stefano, Lia e Fausto. 2°) [...] l'altra metà disponibile sia divisa anch'essa in tre parti uguali, ma la terza vada alla Signorina Marta Abba [...]» (in F. CALLARI, *Marta Abba e la questione Pirandello*, cit., p. 41). Insomma, Pirandello «aveva affidato alle mani di Marta un documento, con cui non solo la istituiva erede di un sesto della sua sostanza -due parti a Stefano, due a Fausto, una a Lietta e una a Marta- ma le faceva donazione dei diritti d'autore su alcune opere drammatiche, perché ispirategli da lei» (Il portaceste [S. D'AMICO], *Marta Abba ex figlia adottiva*, «Il Tempo», 23 febbraio 1947). La stessa Abba, in un colloquio con Frassica, ebbe a dire che nel suo testamento «il Maestro aveva scritto di suo pugno di considerarmi come una figlia» (in P. FRASSICA, *A Marta Abba per non morire. Sull'epistolario inedito tra Pirandello e la sua attrice*, Milano, Mursia,

¹⁰³ Cfr. la battuta di Giuncano in *Diana e la Tuda*: «Queste mani indurite! Questa faccia! (S'afferra quasi con schifo il corpo) Tutta questa forma qua! Tu non puoi ancora capire» (L. PIRANDELLO, *Diana e la Tuda*, in ID., *Maschere nude*, cit., vol. I, p. 415; cfr. anche, ivi, pp. 442-445) e la battuta dello scrittore in *Quando si è qualcuno*: «E questa cosa atroce che ai vecchi avviene, tu non la sai: uno specchio -scoprirsi d'improvviso- e la desolazione di vedersi che uccide ogni volta lo stupore di non ricordarsene più - e la vergogna dentro, la vergogna allora, come d'un'oscenità, di sentirsi, con quell'aspetto di vecchio, il cuore ancora giovine e caldo» (ID., *Quando si è qualcuno*, in ID., ivi, vol. II, p. 1027). In una lettera a Marta datata «Parigi 25. I. 1931», Pirandello aveva scritto: «Tu non sai che scoprendomi per caso d'improvviso a uno specchio, la desolazione di vedermi con l'aspetto che ora ho, uccide ogni volta in me lo stupore di non ricordarmene più. E allora soltanto, con quest'aspetto che mi scopro ma di cui non riesco mai a ricordarmi *mentre vivo e mentre sento*, provo un senso di vergogna del mio cuore ancora giovanissimo e caldo» (in PIRANDELLO, cit., p. 622).

¹⁰⁴ Cfr. «Il dramma scoppia, signore, impreveduto e violento [...] allorché io, purtroppo condotto dalla miseria della mia carne ancora viva... Ah, miseria, miseria veramente, per un uomo solo, che non abbia voluto legami avvilenti; non ancora tanto vecchio da poter fare a meno della donna, e non più tanto giovane da poter facilmente e senza vergogna andarne in cerca! Miseria? che dico? orrore, orrore: perché nessuna donna più gli può dare amore. E quando si capisce questo, se ne dovrebbe fare a meno...» (L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in ID., *Maschere nude*, cit., vol. I, p. 92).

¹⁰⁵ Cfr. L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., pp. 77, 81, 82, 85, 87, 89, 92, 120, 123, 132, 138.

¹⁰⁶ Ivi, p. 121.

¹⁰⁷ L. SCIASCIA, «*I sei personaggi*», in ID., *Opere 1956-1971*, Milano, Bompiani, 1991, pp. 1090-1095, in particolare pp. 1093, 1095. Cfr. anche ID., *Pirandello e la Sicilia* [1960], Milano, Adelphi, 1996, pp. 134-135.

¹⁰⁸ J.-M. GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio*, Roma, Abete, 1977, pp. 157-159. Sulla stessa linea il bel saggio di I. PUPO, *Un frutto bacato. Studi sull'ultimo Pirandello*, cit., pp. 213-251. Scrivendo a Marta, Pirandello a volte la chiama «Figlia»: non a caso sono le lettere del periodo 1929-1930, di più acuta depressione: «SONO SOLO! SONO SOLO! SONO SOLO! Dio ti guardi, figlia mia, dal potere un giorno comprendere tutta l'atrocità che è dentro questa parola!» (lettera datata «Berlino 25. III. 1929», in PIRANDELLO, cit., p. 90); «Dunque lasciami fare, perché non faccio nulla che non sia il mio piacere e il mio dovere verso di Te, figliuola mia: l'unica da cui non abbia mai avuto altro che bene!» (lettera datata «Berlino 28. VII. 1929», ivi, p. 245); «E allora io me ne andrò dalla vita, contento; perché avrò fatto per la mia figliuola più cara quello che dovevo [...]» (lettera datata «Berlino 11. X. 1929», ivi, p. 291); «Liberati, liberati di me, figliuola mia!» (lettera datata «Milano 11. XII. 1929», ivi, p. 304); «Ora, nel caso

nostro, la *verità vera* è questa: che il tuo vero padre sono io, sono io, e che Tu sei la creatura mia, la creatura mia, la creatura mia di cui tutto il mio spirito vive con la potenza stessa della mia creazione, tanto che è *diventata cosa Tua e tutta la mia vita sei Tu*» (lettera datata «Berlino 1. III. 1930», ivi, p. 312); «[...] la figlia mia, la creatura mia deve prender mando da sé, esser lei, perché è grande, grande già ora [...]» (lettera datata «Berlino 2. VI. 1930», ivi, p. 501). Cfr. anche, qui sopra, le note 101 e 102. In disaccordo sull'«interpretazione edipica» dei *Sei personaggi*, E. Gioanola: «[...] se davvero ci fosse conflitto edipico, non ci sarebbe spazio per le continue prese di distanza stranianti perché si instaurerebbe un rapporto dialettico tra tutte le componenti del dramma, col ripristino delle condizioni della tragedia classica. In Pirandello [...] non esistono i presupposti stessi del conflitto perché il suo è un universo schizoide, dominato dunque dai processi di divisione che eliminano i presupposti stessi di ogni tipo di confrontazione dialettica» (E. GIOANOLA, *Pirandello la follia*, Genova, Il Melangolo, 1983, p. 270 e, più in generale, su questo tema, pp. 270-282).

¹⁰⁹ Cfr. L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 81.

¹¹⁰ Ivi, pp. 127-128.

¹¹¹ L. SCIASCIA, *Marta Abba*, in ID., *Alfabeto pirandelliano*, cit., *ad vocem*.

¹¹² Cfr. P. D. GIOVANELLI, *dicendo che hanno un corpo*, cit., *passim*.

¹¹³ L. PIRANDELLO, *All'uscita*, in ID., *Maschere nude*, cit., vol. II, pp. 1045-1058.

¹¹⁴ L. PIRANDELLO, *Niente*, in ID., *Novelle per un anno*, cit., vol. I, pp. 1004-1018, in particolare p. 1017. Cfr. anche ID., *Tra due ombre*, ivi, pp. 993-1003. Del resto è sempre il «piccolo me» a prender moglie (cfr. ID., *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*, ivi, vol. III, pp. 963-985, in particolare p. 965).

¹¹⁵ «Pirandello parla dei *Giganti* come dell'apice della sua poesia: forse fu proprio questo a impedirgli di portarli a compimento» (M. L. AGUIRRE D'AMICO, *Album Pirandello*, cit., p. 290).

¹¹⁶ L. PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, in ID., *Maschere nude*, cit., p. 1345.

¹¹⁷ Cfr. l'interessante saggio di D. BINI, *Epistolario e Teatro. Scrittura dell'assenza e sublimazione dell'erotismo*, «Il castello di Elsinore», A. XI, n. 33, 1998, pp. 32-46.

¹¹⁸ Cfr. G. GUGLIELMI, *L'illusione comica*, in ID., *La prosa italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 135-139.

Indice dei nomi citati

- Abbo Carlo, 137
 Aldo Maria, 78, 127-145, 146-156
 Agnelli U' Antonio Maria Luisa, 163
 Agosti Adolfo, 168
 Agosti Carmelo, 85
 Aldobrandini Carlo, 22, 23, 36
 Alivisatosi Silvio, 119
 Alivisatosi, 120
 Alivisatosi, 148
 Altanelli Giovanni, 166
 Amato Mario, 121
 Amato Francesco, 21, 22, 24, 29, 30, 31, 33, 34, 36, 39, 46
 Amatori Giovan Battista, 42, 44, 45, 46, 47, 51, 54
 Anselmi Labele, 18, 22, 25, 27, 29, 30, 34, 37, 36, 37/39, 43, 46
 Angelini Enrico (Papa), 54
 Antonio André (Papa), 150
 Annunzi - Terenzi compagnia, 121
 Antonio Pietro, 27
 Antonini, 117
 Antonini, 17, 35
 Antonini Bartolomeo, 56
 Antonini Anna, 66, 70
 Pappa Carlo, 163
 Paldani Gilda, 23, 37
 Alleri, Elena, detta Flaminia, 61
 Bandello Matteo Maria, 39
 Baroffi Francesco, 83
 Barozzi Andriana, detta Barozzi vecchia, 66, 70
 Barozzi Maria, 70
 Barzaglia Salvatore, 38
 Barzaglia Fabio, 163
 Bassini Anna Laura, 48
 Bazzoni Ben Luigi, 94
 Basso Pietro, 17
 Bassani Miro, 146, 152
 Benavente y Martínez, Jacinto, 159
 Benicelli Alberto, 83
 Bergalli Luisa, 82
 Bernazzi Carlo, detto Carlo, 81
 Bianchi Fulvio, 36
 Bianchi Stefano, 39
 Bon Daniela, 166
 Boncompagni Massimo, 127, 151
 Bordonc Gaviluno, 22, 36
 Borelli de Sartori Aldo, 111, 122, 123
 Borelli Aldo, 131
 Borelli Lyda, 110, 121, 123
 Bonacci, A. M., 42
 Bonari Edmondo, 114
 Brandi Bruna, 37

Abba Cele, 137, 160, 162, 163
 Abba Marta 18, 127-145, 146-166
 Aguirre D'Amico Maria Luisa, 164
 Alberti Alberta, 108
 Alberti Carmelo, 83
 Aldobrandini Cinzio, 22, 23, 36
 Aleramo Sibilla, 119
 Alessi Rino, 150
 Alighieri Dante, 148
 Aliprandi Giovannina, 108
 Andò Flavio, 121
 Andreini Francesco, 21, 22, 24, 29,
 30, 31, 33, 34, 36, 39, 40
 Andreini Giovan Battista, 42, 44, 45,
 46, 47, 51, 54
 Andreini Isabella, 18, 22, 25, 27, 29,
 30, 31, 32, 36, 37, 39, 43, 44
 Angelini Frajese Franca, 34
 Antoine André-Paul, 150
 Antona -Traversi compagnia, 121
 Aretino Pietro, 27
 Aristofane, 117
 Aristotele, 17, 34
 Ascarelli Fernanda, 36
 Baccherini Anna, 69, 70
 Balboni Carlo, 103
 Baldassarri Guido, 23, 37

Balletti, Elena, detta Flaminia, 61
 Bandello Matteo Maria, 39
 Bartoli Francesco, 83
 Bastona Andriana, detta Bastona
 vecchia, 66, 70
 Bastona Marta, 70
 Battaglia Salvatore, 38
 Battistini Fabio, 163
 Bellina Anna Laura, 18
 Bellotti Bon Luigi, 94
 Bembo Pietro, 17
 Benassi Memo, 146, 152
 Benavente y Martínez, Jacinto, 159
 Beniscelli Alberto, 83
 Bergalli Luisa, 82
 Bertinazzi Carlo, detto Carlin, 81
 Bianchi Fulvio, 36
 Bianchi Stefano, 39
 Bini Daniela, 166
 Bontempelli Massimo, 127, 151
 Bordone Girolamo, 22, 36
 Borelli de Sanctis Alda, 111, 122, 123
 Borelli Aldo, 131
 Borelli Lyda, 110, 121, 123
 Borracci, A. M., 42
 Boutet Edoardo, 114
 Brandt Britta, 37

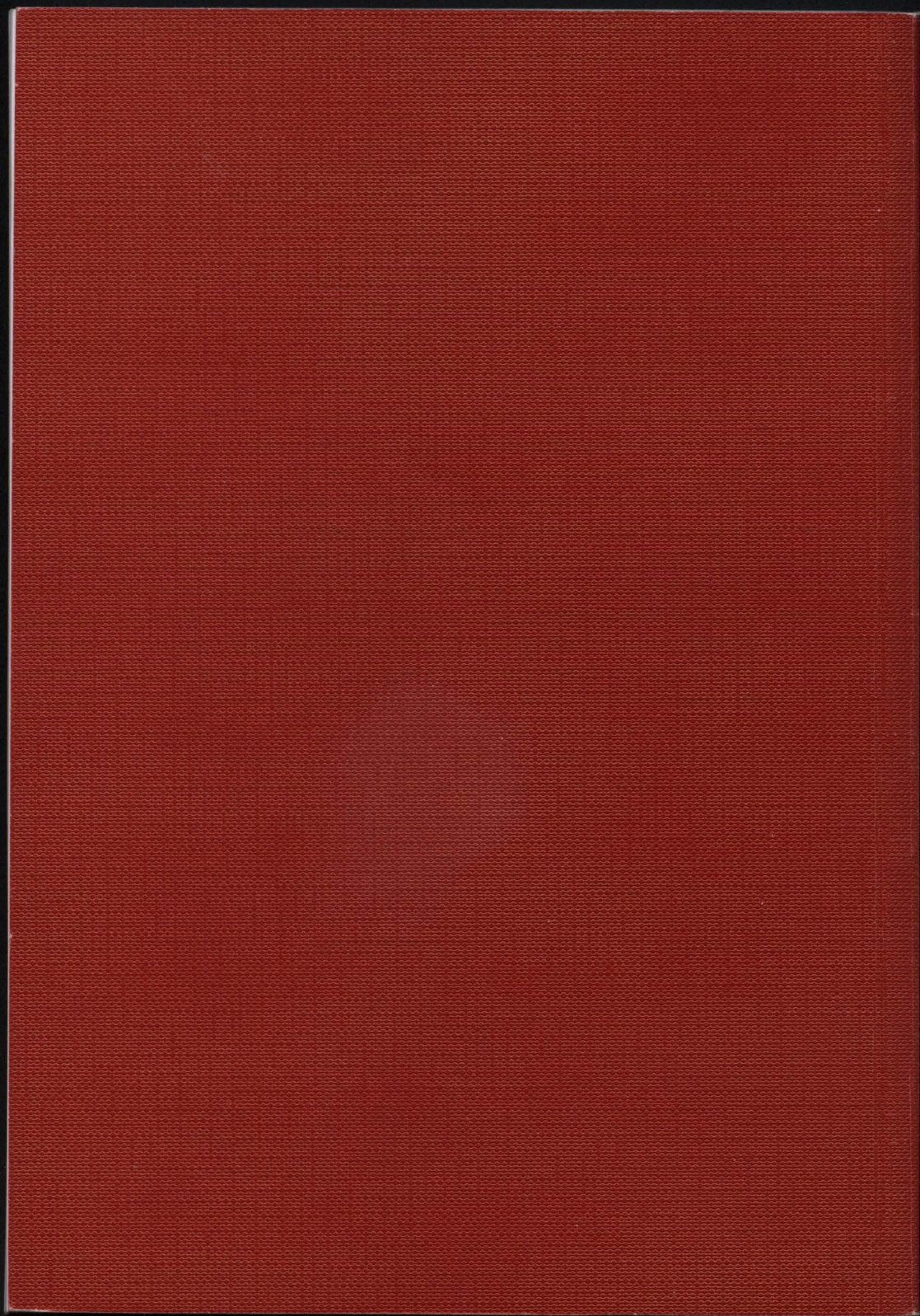
- Bresciani Caterina, 77, 78, 79, 80, 84, 85
 Budor Dominique, 156, 158
 Bullough Edward, 108, 124
 Bullough Eleonora Ilaria, 108
 Bullough Enrichetta, 108, 124
 Bullough Sebastiano, 108
 Caimi Nino G., 112
 Callari Francesco, 164
 Calò Romano, 162
 Caminer Elisabetta, 83
 Campbell Julie D., 40
 Capponi Filippo, 31, 39
 Capranica Bartolomeo, 92
 Capranica Bianca, 18, 89-101
 Carriera Rosalba, 83
 Casanova Giacomo, 66
 Casanova Zanetta, 66
 Casoni Guido, 23
 Cavour Camillo, 92
 Cecchi Alberto, 132, 153
 Cechov, Antòn Pavlovic
 Cherchi Paolo, 83
 Chiabò Maria, 36
 Chiabrera Gabriello, 24, 26, 27, 36,
 37, 38
 Chiantoni Giannina, 110, 111, 122
 Chiari Pietro, 62, 76
 Cini Vittorio, 121
 Claudel Paul, 159
 Colin Saul C., 137
 Combi Giovan Battista, 31, 39
 Confalonieri Teresa, 160, 161
 Connio Agostino, 69
 Connio Nicoletta, 69
 Consolo, 102
 Consolo Vincenzo, 164
 Contini Gianfranco, 44
 Costanzo Mario, 146, 163
 Cristina Ines, 110, 122
 D'Afflisio Moreri Elisabetta, detta la
 Passalacqua, 66, 67, 70
 D'Afflisio Alessandro, 67
 D'Amico Fedele, 153
 D'Amico Silvio (s. d'a.), 131, 132,
 151, 153, 164
 D'Errico Ezio, 133, 146, 153
 Davico Bonino Guido, 84
 De Benedetti Michele, 119
 Desantis, 123
 De Sanctis Alfredo, 123
 De Stefani Alessandro, 150
 Del Monaco Francesco Maria, 27
 Deledda Grazia, 114
 Della Guardia Miguët Clara, 111, 122
 Desiré, 110
 Deval Jacques, 139
 Di Lorenzo Tina, 110, 111, 114, 121,
 123
 Di Martino Gaspare, 117
 Dickens Charles, 150
 Dietrich Marlene, 127, 146
 Dionisotti Carlo, 17, 18, 30, 39

- Doglio Federico, 36
 Doglio Maria Luisa, 21, 26, 36, 37
 Dondini Cesare, 121
 Dovizi da Bibbiena Bernardo, 52, 54
 Duncan Isadora, 109, 119, 120
 Duse Eleonora, 18, 102, 107-116,
 118-124, 131, 132, 160
 Emanuel Giovanni, 97
 Enrico III, 30
 Epicuro, 29
 Eschilo, 117
 Fairchild D. S., 163
 Ferramonti Antonia, detta Tonina, 63,
 64, 65, 66, 67, 83
 Ferramonti Antonio, Pantalone, 63
 Field Kate, 97
 Fiocco Achille, 153
 Flora Francesco, 39
 Florindo de' Maccheroni, 62
 Franco Veronica, 29, 30, 39, 44
 Frassica Pietro, 146, 164
 Galeno, 56
 Galletti Bartolomeo, 102, 103
 Galli Dina, 111, 122, 123
 Galvani Ciro, 122
 Gambacorta Pietro, 37
 Gandini Teresa, 77, 78, 79
 Garavaglia Ferruccio, 116
 Garbo Greta, 146
 Gardair Jean-Michel, 143, 165
 Garibaldi Giuseppe, 93
 Garzes Emma, 110
 Garzes Francesco, 110
 Garzoni Tommaso, 83
 Gerard, 117, 124
 Geron Gastone, 153, 164
 Giachino Luisella, 37
 Giannini Novelli Olga, 110, 121
 Gioanola Elio, 166
 Giolitti Giovanni, 117
 Giordani Paolo, 128, 129, 149, 152
 Giovanelli Paola Daniela, 149, 156,
 163, 166
 Giusti Ulisse, 103, 106
 Goldoni Carlo, 17, 61-63, 66-70, 73,
 74, 76-79, 81, 83-86, 117, 150
 Gori Domenico, 35
 Grammatica Emma, 111, 122
 Grammatica Irma, 121, 122
 Grendler Paul F., 18
 Griffith David, 119
 Grimaldi famiglia, 63
 Guccini Gerardo, 36
 Guerrieri Gerardo 83
 Guglielmi Guido, 166
 Guiccioli Faustina marchesa, 93, 102,
 103, 104
 Guilbert Yvette, 111, 119, 122
 Helm Brigitte, 146
 Herry Ginette, 84
 Huret Jules, 109
 Ibsen Henrik, 131

- Imer Giuseppe, 63, 64, 66
 Ingegneri Angelo, 25
 Intaglietta Mario, 160
 Jonard, Nobert
 La Grua Luigi, 96
 Lapy Giuseppe, 77
 Le Maire Giuseppina, 124
 Lehrmann, 159
 Leigheb, 122
 Leonardo (Leonardo da Vinci), 116
 Liberati Franco, 160
 Lillo George, 62
 Locarni Pietromartire, 22, 36
 Lodovici Cesare Vico, 150, 151
 Lopez Guido, 146, 164
 Macchia Giovanni, 146
 Maffei Scipione, 61
 Maggi Andrea, 122
 Maggiorani 98, 104, 105
 Maira S, 42
 Mann Heinrich, 150
 Mariani Laura, 119
 Mariani Teresa, 102, 110 121, 122
 Marliani Giuseppe, Brighella, 84
 Maugham William Somerset, 150
 Mazzoni Stefano, 36
 Medebach Gerolamo, 72, 74
 Medebach Teodora, 70, 72, 73, 74, 84
 Melato Maria, 111, 121
 Menato Marco, 36
 Michel Paul-Henri, 37
 Michel Suzanne, 37
 Michelangelo (Michelangelo Bonarroti), 116
 Millikin Severance, 140
 Moissi Alessandro, 119
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 73, 117
 Molinari Cesare, 36
 Molnár Ferenc, 131, 150
 Monroe Marilyn, 133
 Monstr'oeil de Claude, 22, 37
 Montaigne Michel de, 17
 Monteverdi, 45
 Monticelli Gabriella, 153
 Moreri Louis, 85
 Müller Hans Karl, 159
 Mussolini Benito, 129, 130
 Nardelli Federico Vittore, 146, 152
 Nomellini Plinio, 119
 Novelli Ermete, 110, 121, 122
 Odescalchi Flaminia, 92
 Ong Walter, 16, 18
 Orlandi Ugo, 123
 Ortolani Benito, 137, 147, 154, 158, 163
 Osti Gianbruni Maria, 114
 Ovidio, 47
 Pagnani Andreina, 160
 Paoli Evelina, 110, 121
 Pastonchi Francesco, 150
 Pavlova Tatiana, 131
 Pedro II imperatore del Brasile, 94

- Petrarca Francesco, 16, 22, 26
 Pezzana Giacinta, 122
 Piazza Antonio, 76
 Pirandello Fausto, 164
 Pirandello Lietta, 141, 164
 Pirandello Luigi, 127-166
 Pirandello Stefano, 144, 164
 Pisenti Antonio, 92
 Pitoëff Ludmilla, 151
 Plauto, 117
 Plinio, 57
 Poesio Paolo Emilio, 146, 152
 Polese Santerneccchi Enrico, 110, 111,
 114, 117, 120, 123, 124
 Poletti Cordula Lina, 108, 119
 Portulano Maria Antonietta, 141
 Pozzi Giovanni, 29, 38
 Praga Marco, 114, 121, 123, 132, 153
 Prevost Antoine François, 85
 Puccini Giacomo, 136
 Pullini Giorgio, 147
 Pupo Ivan, 164
 Quondam Amedeo, 29, 38
 Raboni Giovanni, 141, 164
 Rachel, 92
 Radice Raul, 164
 Raffaello (Raffaello Sanzio)
 Raffi Marliani Maddalena, 74
 Raffi Gasparo, 72
 Raffi Lucia, 72
 Ramponi Virginia, 18, 45, 46
 Rasi Luigi, 122
 Reinhardt Max, 119
 Reiter Virginia, 111, 122, 123
 Renier Michiel Giustina, 83
 Ricaldone, Luisa
 Riccoboni Luigi, detto Lelio, 61
 Ridenti Lucio, 153, 154
 Righetti Francesco, 91, 104
 Rigotti Domenico, 164
 Rilke Rainer Maria, 119
 Rinuccini Ottavio, 45
 Ristori Adelaide, 18, 89-104, 121
 Roma Enrico, 150
 Ronfani Ugo, 152, 153
 Rosadi Giovanni, 114
 Rossi Cesare, 121, 122
 Rossi Ernesto, 98, 99, 100, 102, 103,
 104, 105
 Rotari Virginia, 18, 45, 49, 51, 56
 Ruggeri Ruggero, 121, 160, 162
 Russo Paolo, 36
 s. d'a., vedi D'Amico, Silvio
 Saba Sardi Francesco, 119
 Sabbatici, Ernesto 85
 Sainati Alfredo, 110, 121
 Salmon Thomas, 85
 Salvini Tommaso, 98, 99, 100, 105
 Sansovino Francesco, 27
 Sartoria Worth, 93
 Savoia Margherita principessa di, 94
 Scala Flaminio, 31, 32, 39

- Schiller Friederich von, 117
 Schmidt Jaeger, 150
 Sciascia Leonardo, 133, 142, 153,
 165, 166
 Scrivano Enzo, 152
 Serao Matilde, 108
 Shakespeare William, 117, 150
 Shaw George Bernard, 146
 Signorelli Resnevic Olga, 119
 Simoni Renato, 123, 131, 150
 Skene Hener, 119
 Sofocle, 117
 Somigli Antonio, 98, 99, 100, 105
 Spalletti Rasponi Gabriella, 109
 Starace Sainati Bella, 110, 111, 121
 Strambio Gaetano, 98, 99, 101, 102,
 105, 106
 Strenowsky Sergio, 150
 Suvini Emilio, 128, 152
 Tacito, 124
 Talli Virgilio, 121, 127
 Tasso Torquato, 23, 27, 30, 36, 37
 Taviani Fernando, 27, 36, 37, 38, 39
 Teldi Tilde, 110, 121
 Tenca Valentina, 37
 Teotochi Albrizzi Isabella, 83
 Tèresah (Corinna Teresa Ubertis
 Gray), 113
 Tessari Roberto, 36, 37
 Tessero Adelaide, 94
 Tessero Giulietta, 96
 Tintoretto (Jacopo Robusti, il) 30
 Torelli Achille, 92, 94, 150
 Torre Guido G., 159
 Trojani Luigi 103
 Tumiatì Gianni, 121
 Turgenè Ivan Sergeevic, 150
 Ullman Bernard, 96, 104
 Vazzoler Franco, 21, 24, 29, 36, 37, 38
 Vendramin famiglia, 77
 Vergani Orio, 150
 Veronese Carlo, Pantalone, 81
 Veronese Giacomina Antonia, detta
 Camilla, 81
 Vesalio Andrea, 57
 Vescovo Piermarco, 42
 Vicentini Claudio, 131, 152, 153
 Vitalba Antonio, 67, 68
 Vitti Monica, 133
 Weaver William, 119, 124
 Zacconi Ermete, 110, 122
 Zerboni Luigi, 128, 130, 152



DONNEE E TEATRO

6