

ROBERTO PUGGIONI, ELISABETTA SELMI, PATRIZIA ZAMBON

Prefazione

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

Prefazione

Drammaturgia 'sommersa'. Tra "generi" e "generi": le autrici del teatro italiano

1. Come viene ben ricordato in uno dei saggi del Panel, la tradizione del teatro occidentale si apre sotto il segno di un'inedita presenza femminile, quella della dotta canonicità di Gandersheim, Roswitha, che con i suoi dialoghi drammatici - e non è qui certo la sede per ritornare sulla *vexata quaestio* della 'teatralità' di tale originaria stagione mediolatina, che comunque rileva nel caso della scrittrice sassone un'indiscussa sensibilità *theatrica* - pretendeva di dare corso a un 'comico' cristiano e alla moralizzazione di Terenzio. Se felice è l'esordio, con la creazione di modelli di comicità antifrastica, grottesca e carnevalizzata, come *Dulcitius*, che incideranno sulla tradizione dell'Occidente cristiano, non altrettanto fortunata può dirsi, purtroppo, la storia che ricostruisce l'entità e la memoria delle autrici nei generi della scrittura teatrale nelle età di 'antico regime'. Ancora troppo esiguo è il manipolo che si ricorda delle letterate che si cimentarono nei generi drammatici: dall'età umanistica, in cui brilla il caso isolato e significativo delle 'Sacre Rappresentazioni' di Antonia Pulci e di poche altre presenze, alla fine del Settecento dove, pur nel cambiamento dei tempi e nella comparsa non irrilevante di traduttrici e mediatrici del teatro europeo, come la Caminer Turra, la Renier Michiel o la Bergalli, tuttavia la trasmissione di opere sceniche a firma femminile resta un fenomeno nel complesso sporadico. Rispetto ad altri generi della tradizione, come la lirica dove - ormai è luogo comune da Dionisotti - le donne mostrano di 'fare gruppo', nel caso della tragedia o del melodramma, della favola pastorale o della commedia, e della 'drammatica' in genere, le donne più che autrici sono ricordate come attrici, virtuose, al più collaboratrici intelligenti di Compagnie dell'Arte che girano l'Europa, come Isabella Andreini; ma secondo vecchi schemi interpretativi in un ruolo sostanzialmente di subordinazione creativa (anche là dove è proprio in forza dei nuovi carismi attoriali o 'virtuosi' femminili che si modificano modelli e forme del teatro non solo 'Improvviso'). Molte le ragioni, culturali, antropologiche, sociali, che si potrebbero addurre per motivare l'ancora troppo fiavole presenza femminile nei ranghi della drammatica, anche nel secolo del 'risveglio' dei Lumi; va senza dubbio annoverato l'eterno problema, sempre risorgente e discusso della 'moralità' del Teatro e delle istanze di 'decoro' della letteratura muliebre. Non stupisce in tal senso l'efflorescenza, ancora tutta da rivalutare rispetto al peso effettivo delle sue tradizioni, di una scrittura d'autrice drammatica proprio nel genere della 'favola pastorale', entro un circuito per così dire 'garantito' e sorvegliato quale quello cortigiano. Non diversamente, si spiega in parte pure lo sviluppo di scritture drammatiche, anche di alto impegno tragico (come nell'*Ester* di Francesca Manzoni), presso le pastorelle d'Arcadia, partecipi di un programma culturale comune, accademicamente istituzionalizzato secondo criteri moderni di decoro e utilità.

Dallo spoglio degli archivi, si crede, potrà emergere un 'sommerso' di testi e scritture drammatici in grado di riportare alla luce figure di autrici dimenticate o di cui si è perduta la traccia, nascosta sotto pseudonimi o forme intenzionali di 'anonimato collettivo': da qui il titolo del Panel, che ha inteso proporsi come una sfida verso luoghi comuni della tradizione storiografica. A partire dalle sollecitazioni critiche di quest'ultima stagione di studi, si è ritenuto opportuno consolidare un'indagine da condursi - in un quadro di storia materiale e culturale - con strumenti filologici e storico-documentari di ricostruzione più attenta e fuori da facili stereotipi (scelte e sviluppi dei generi; rapporti con i modelli della tradizione classicistica; teorie e pratiche attoriche; organizzazione di compagnie e del sistema di scambio del teatro a statuto commerciale; quadro giuridico del diritto familiare e dell'impiego della donna; storia dei contesti cortigiani e accademici propulsivi delle evoluzioni della 'scena moderna'), in un dialogo interculturale di respiro europeo.

Quale spazio di confronto fra ricerche in corso, non vincolate a parametri critici e ideologici prestabiliti, il panel intende contribuire al riassetto di una tradizione teatrale d'autrice ancora lacunosa e marginale, relegata per lo più al capitolo, pur imponente, della commedia dell'arte o

a generi come la pastorale più illuminata da edizioni apripista (come per la *Mirtilla* di Isabella Andreini).

La sezione cinque-secentesca del panel si apre con un contributo di Carlo Fanelli che esplora la funzionalità drammatica delle figure femminili nella prospettiva della specularità e dei riverberi tra autori dello spessore di Bibbiena, Machiavelli e Ruzante e le protagoniste delle loro commedie.

L'intervento di Irene Palladini focalizza, invece, la pervasiva teatralità intrinseca alle *Rime* di Isabella Andreini, le quali, ben oltre il carattere di rievocazione memoriale, vengono interpretate assumendo stilemi recitativi e *topoi* drammatici quali principi sostanziali che informano l'*usus scribendi* della Andreini, qui assimilato al modello di «oggettivazione scenica» di Cavalcanti, con l'inclinazione andreiniana alla spazializzazione fantasmatica nel teatro della poesia.

Alessandra Munari si addentra nel complesso rapporto tra la stessa Isabella e il proprio non meno celebre figlio drammaturgo Giovan Battista Andreini, un legame di sangue e professionale straordinariamente fecondo, di cui si illuminano, tra gli altri aspetti, l'appassionata difesa della moralità della madre da parte di Giovan Battista, oppure l'incidenza di Isabella su taluni passaggi determinati nella produzione del drammaturgo, per esempio i riflessi della *Mirtilla* su un'opera cruciale quale l'*Ismenia*.

Il contributo di Rossella Palmieri verte ancora sul teatro di Giovan Battista Andreini, con specifico riferimento a quattro figure femminili centrali nella sua esperienza scenica: Virginia Ramponi, Virginia Rotari, Eularia Coris e la Vergine Maria. Nella prospettiva sia drammaturgico-spettacolare sia dei nuovi spazi sociali e culturali guadagnati dalle donne, si sottolinea l'intreccio tra istanze devozionali, acculturazione e virtuosismo interpretativo femminili.

In contiguità con l'intervento precedente, l'indagine di Stella Castellaneta offre un'ampia ricognizione secentesca intorno al riconoscimento pubblico dell'impegno intellettuale e artistico femminile. Intersecando alcune testimonianze significative di riletture teatrali del mito o del tema della *coronatio* nel teatro d'opera, il contributo illumina un clima bilicante tra classicismo e modernità in cui le donne, mentre partecipano all'evoluzione delle arti, lavorano alla propria «emancipazione della scritte e dalla scrittura».

Le *Lettere amorose* di Margherita Costa vengono opportunamente interpretate da Luca Piantoni come riuscita testualità d'incrocio tra forma epistolare e drammaturgia implicita, con riguardo all'esperienza dell'autrice nell'ambito della Commedia dell'Arte, sullo sfondo della commistione dei codici e dei generi peculiare al Seicento; secolo in cui spesso sono proprio le opere "minori" a rivelare la vitalità di una cultura che si alimenta di una diffusa tensione sperimentale.

Con il contributo di Enrico Zucchi si transita nella drammaturgia settecentesca che affina, nella riflessione teorica e nella prassi scenica, la lunga metamorfosi del genere pastorale pervenendo alla forma della "pastorale eroica". Una "specie", invero, variamente declinata, qui esplorata ripercorrendone l'evoluzione dal teatro del tardo Seicento – quando si avverte l'impulso determinante, prima diretto e poi indiretto, con la fondazione dell'Accademia arcadica, di una mecenate come Cristina di Svezia – sino al modello del *Re pastore* metastasiano, che all'altezza della metà del Settecento propone la figura del sovrano esemplare.

Elisabetta Selmi
Roberto Puggioni

2. L'Ottocento, infine, si dispiega lungo il filo di una tradizione che si svolge con riconoscibile continuità di presenze: dal teatro neoclassico e protoromantico, di inquieta e variegata apertura del secolo, a quello risorgimentale che ne connota e nutre lo svolgimento nelle ragioni della nazione, da fondare, costruire, celebrare, al dramma veristico e sociale della stagione postunitaria, o al bozzetto regionalistico 'di piccola gente' del realismo minore *en fin de siècle* e alla temperie tardottocentesca del dramma borghese, intimista, psicologico, di quello decadentista, immaginoso, magniloquente, figurativo, complesso.

Alle autrici del teatro italiano del XIX secolo è stata dedicata negli ultimi decenni una serie di studi, forse non fittissima, ma di articolato interesse. Dalle autrici della drammaturgia neoclassica e romantica, con gli interventi di Paola Trivero e di Laura Nay sul teatro tragico di Diodata Saluzzo (di P. Trivero si vedano *Diodata Saluzzo oltre «Le Rovine» (due tragedie: «Erminia» e «Tullia»)*, già 1984, e poi il saggio *In margine alle tragedie di Diodata Saluzzo* negli atti del convegno *Il Romanticismo in Piemonte: Diodata Saluzzo*, Firenze, Olschki, 1993; di L. Nay la monografia *Saffo tra le Alpi. Diodata Saluzzo e la critica*, Roma, Bulzoni, 1990 e particolarmente la riedizione di *Griselda, frammento di tragedia*, a cura di L. Nay, in *Il «genio muliebre». Percorsi di donne intellettuali fra Settecento e Novecento in Piemonte*, antologia, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 1993), l'edizione moderna della *Saffo* di Angelica Palli che ha curato Francesca Favaro (nel collettaneo *Saffo tra poesia e leggenda. Fortuna di un personaggio nei secoli XVIII e XIX*, Padova, Il Poligrafo, 2012), gli studi di Sharon Wood su Cecilia Stazzone (*Cecilia Stazzone and Sicilian Theatre*, in *With a Pen in her Hand. Women and Writing in Italy in the Nineteenth Century and Beyond*, Leeds, The Society for Italian Studies, 2000 e *Cecilia Stazzone: protagonista del teatro siciliano dell'Ottocento*, in *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, Padova, Il Poligrafo, 2004) – al bozzetto intimista o al dramma realista della *verve* figurativa di tardo Ottocento, il teatro di Matilde Serao studiato da Tommaso Scappaticci (*Matilde Serao e il teatro*, in «Ariel», XII, 2, 1997) e da Michele Barbaro, ad es., (*O Giovannino o la morte»: dal testo alla scena*, negli atti del convegno *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, Napoli, Liguori, 2006), quello (lirico) di Maria Torriani (*La Creola. Il violino di Cremona*, a cura di Maria Grazia Cossu, Padova, Il Poligrafo, 2011) o di Amelia Rosselli (*Anima*, a cura di Natalia Costa-Zalesow, Roma, Salerno Editrice, 1997), riproposti in edizioni moderne con attenti saggi di introduzione. Gli studi che Francesca Bianco, Francesca Favaro e Elena Rampazzo hanno presentato al XIX congresso dell'ADI bene lavorano quindi allo sviluppo di una linea di ricerca che mostra la sua indubbia fecondità sia lungo il versante di acquisizione di nuove conoscenze, particolarmente preziose a fronte di una 'sommersione' di testi (e autrici) che in non pochi snodi chiede ancora di essere affrontata, sia, particolarmente, in quello della lettura e dell'interpretazione, svolta in profondità nel tessuto stilistico dei testi, cosicché l'acquisizione ne sia esplicitamente letteraria e di storia culturale.

Francesca Bianco affronta il tema delle traduzioni del teatro di Shakespeare nella stagione della cultura protoromantica, che ha nel Veneto di Melchiorre Cesarotti e dei *Canti* di Ossian uno dei suoi centri di basilare rilievo, e studia le traduzioni, tra i primi testi shakespeariani a entrare con completa estensione nel tessuto letterario italiano, di *Otello*, *Macbeth* e *Coriolano* svolte da Giustina Renier e edite tra il 1797 e il 1801. Lo studio prende in considerazione l'opera di Giustina Renier in un contesto traduttivo di raffronti europei, occupandosi anche di ridisegnare gli orizzonti, gli indirizzi intellettuali e gli interessi della modernità teatrale presenti nel salotto della nobildonna. Si sviluppa così il tema della dialettica con l'opera di Cesarotti, *la maggiore auctoritas dell'epoca, il quale, con il suo magistero, che aveva avuto inizio con la traduzione dell'Ossian, aveva saputo infondere una linfa vitale completamente nuova nel milieu letterario, sottolineando l'importanza dell'apertura alle culture nordiche. Ossian e Shakespeare, così strettamente interconnessi nel processo di rinnovamento della tradizione letteraria italiana, si dimostrano tali anche in questo caso* – rileva la Bianco - *poiché quasi certamente l'abate padovano ha aiutato direttamente la dama veneziana nella sua attività di trasposizione, da una parte concretizzando in questo modo i profondi interessi drammatici già palesi nei Canti scozzesi e dall'altra, viceversa, lasciando affiorare in alcuni punti del lavoro della Renier evidenti spie di matrice ossianica. Una relazione indissolubile, questa, fra due filoni letterari che si rivelerà uno dei punti fondamentali della grande stagione successiva.*

Francesca Favaro torna a indagare il teatro di Angelica Palli, questa volta nella sua linea più esplicitamente risorgimentale, in particolare il gruppo di azioni teatrali che – ispirate alla figura di Dante e ad alcuni personaggi della *Divina Commedia* emblematici rispetto al tema della discordia civile endemica nella nostra penisola – rappresentano una particolare espressione del suo amor di patria e una lunga durata del tema dantesco nello sviluppo dell'opera teatrale della scrittrice livornese: si tratta dei drammi *Buondelmonte Buondelmonti*, edito a Livorno tra i drammi giovanili, nel 1828; di *Ruggieri degli Ubaldini*, uscito nella Torino dell'esilio, o meglio del rifugio, che era conseguito alla sconfitta nella prima guerra di indipendenza, nel 1856; di *Dante a Verona*, in edizione ormai nel volume dei *Componimenti drammatici*, Livorno, Tipografia di R. Ferroni e G. Cascinelli, 1872. Lo studio qui presente si occupa più approfonditamente, appunto, del tardo dramma nel quale *oltre che come dramatis persona, Dante risulta presente con le sue opere, che risultano sorgente d'ispirazione e allo stesso tempo 'serbatoio' linguistico-stilistico cui l'autrice attinge. Questa tragedia, come le due precedentemente citate, affronta il tema dei dissidi familiari e politici, ma presenta maggiori affinità con Buondelmonte Buondelmonti: in primo luogo perché in entrambe le opere l'azione ruota intorno a un uomo di potere (Bartolomeo della Scala in Dante a Verona e Lamberto Amidei nel Buondelmonte) cui sembra lecito affidare la realizzazione di un progetto politico capace di superare pericolose spinte centrifughe e disgregatrici; poi per l'intreccio tra la tematica politica e quella amorosa; infine per alcuni liberi interventi dell'autrice (sia sui personaggi, sia sulla cronologia).* Il patriottismo di Angelica Palli, rileva Francesca Favaro, si manifesta nel dramma, anche attraverso le memorie letterarie che vi traspaiono. L'amor di patria della Palli è infatti, in primo luogo, amore delle patrie lettere; signoreggiato naturalmente dall'Alighieri (non solo protagonista, ma anche principale modello linguistico-stilistico, e fonte di detti memorabili, rifunzionalizzati), tale partecipazione sembra accogliere però echi e reminiscenze da altri poeti, cronologicamente più vicini, che abbiano avuto care le sorti dell'Italia: tra questi il Foscolo *Dei sepolcri* e il Manzoni del primo coro dell'*Adelchi*, i cui echi si uniscono a quelli del poema dantesco nella dialettica scrittrice-scrittori, tradizione-soggettività, che Angelica Palli svolge nel tessuto tematico e stilistico del suo dramma.

Elena Rampazzo, infine, colloca il suo studio nella temperie tardottocentesca del dramma borghese, intimista, psicologico, nel quale ormai dovrà innestarsi l'inquietudine raffigurativa della crisi, l'enfatica sontuosità della complessità *en fin de siècle*. E svolge una lettura assai interessante di come la figurazione attoriale, il testo drammatico quando giunge sulla scena e trova le sue interpreti, diventi esso stesso nuovo soggetto letterario. Partendo da una considerazione di Benedetto Croce svolta su «La Critica», nella quale lo studioso aveva riflettuto su come il lavoro dell'attore consista nella creazione di un'opera d'arte che si distanzia, un poco o molto, dal suo originale, ed è beninteso caratterizzata da una fragilità di durata che ne costituisce cifra imprescindibile, e insieme densità di senso, segue la traccia che Croce propone e svolge uno studio sull'influenza dell'arte interpretativa di Eleonora Duse nella poesia di Eva Cattermole. Si tratta di tre sonetti che la poetessa pubblicò nel dicembre 1885 nel «Corriere di Roma», ispirati dai drammi *La femme de Claude*, di Dumas fils, e *Fédora* e *Théodora* di Sardou, che la Cattermole vide in scena interpretati dalla Duse, ricavandone la trilogia di testi dati alla rivista romana della Serao e di Scarfoglio, che nel numero in argomento dedicava uno spazio monografico, appunto, a Eleonora Duse (entreranno poi nella postuma raccolta dei *Nuovi versi*, 1897). Questo contributo per gli atti studia, nello spazio possibile, soprattutto il primo testo, quello che ha a soggeambontto, se così si può dire, l'interpretazione dusiana del personaggio di Dumas. *Come Primoli*, rileva la Rampazzo, *forse anche la Contessa Lara avrà visto in anteprima, in redazione, i disegni di Sartorio che la rivista pubblica a illustrare la mise en scène; tuttavia, le sue liriche dimostrano una genesi e uno sviluppo indipendenti, i quali si basano sulla conoscenza diretta dei drammi francesi e rispetto ai quali, procedendo a un confronto, si potranno attingere proprio i gesti, gli scatti della voce, gli sguardi dell'attrice celebrata nelle quattro pagine del «Corriere di Roma» del Natale 1885.* Dal confronto con il dramma a stampa di Dumas fils e grazie all'opera di contestualizzazione e di analisi della critica, si riesce a individuare e a definire nei versi di Evelina Cattermole qualcosa dell'arte recitativa di Eleonora Duse: *un'arte fatta del suo corpo sulla scena, e quindi anche dei suoi costumi e dei suoi accessori, ma anche dei suoi gesti e dei suoi sguardi, inseriti in una cornice scenografica; da ciò che Evelina sceglie di registrare o di lasciar passare, emerge anche la sua personalità di Dama poeta, come si definiva, il suo proprio mettersi a*

confronto con i personaggi cui Eleonora dava la voce, lo sguardo e il corpo – in un gioco di specchi tra drammaturgia (testo teatrale, personaggio), interprete e poetessa, parola poetica esplicitamente, di complessa suggestione, stratificazioni di esperienze artistiche che nelle reciprocità degli autori: delle autrici, cioè, possono prendere il loro senso: teatro, appunto.

Patrizia Zambon