

Anna Laura Mariani

**SIBILLA ALERAMO. SIGNIFICATO DI TRE INCONTRI
COL TEATRO: IL PERSONAGGIO DI NORA,
GIACINTA PEZZANA, ELEONORA DUSE**

Questo saggio vuol mostrare il legame misterioso e profondo che lega "femminile" e teatro in un periodo particolarmente stimolante per la situazione italiana. Dalla seconda metà dell'800 fino al primo '900, infatti, è straordinaria la fioritura di attrici significative fra le due grandissime, la Ristori e la Duse; e sono anni parimenti significativi dal punto di vista della storia delle donne per l'allargarsi della presenza femminile nel mondo del lavoro, nella scuola, nella cultura, nella politica. Fino all'esplosione, nel primo decennio del secolo, di un movimento di lotta ampio e radicale, che si esprime nel suffragismo e oltre la richiesta del suffragio, mentre appassionatamente la cultura occidentale si interroga sulla natura femminile.

In questa ottica si motiva la scelta di Sibilla Aleramo come nostro personaggio guida; innanzitutto per come la sua vita e le sue opere generosamente testimoniano di quest'epoca. E poi per come mostra di rapportarsi al teatro, senza rimanere vincolata ai soli esiti spettacolari.

Questi i personaggi, oltre lei, in ordine di apparizione:

— Giacinta Pezzana, grande attrice, mazziniana e femminista¹, che ci parlerà della compagnia stabile romana di Boutet e Garavaglia e delle traversie di un'utopia teatrale che si realizza in tempi non idonei.

— Alessandrina Ravizza, militante tutta la vita, protagonista del femminismo e della lotta sociale a Milano, «grande libertaria», amica di Giacinta e di Sibilla.

— Lina Poletti, femminista, letterata, omosessuale, che incarna, secondo la definizione della Aleramo, il tipo della «novissima ribel-

Ringrazio Elsa De Giorgi, Franca Dominici, Maria Fabbri, Gianna Galletti, Vera Vergani, per le interviste che mi hanno rilasciato. Ringrazio inoltre Bruna Conti, responsabile dell'archivio Aleramo all'Istituto Gramsci di Roma, e i docenti del dottorato di ricerca in Discipline dello spettacolo dell'Università di Bologna.

¹ La parola femminista aveva una connotazione negativa e dunque le militanti non amavano autodefinirsi come tali. Tuttavia, mi servirò prevalentemente del termine femminismo, perché era allora in uso, anziché del termine emancipazionismo, che oggi viene usato per rimarcare le differenze col femminismo attuale.

le». Amica di quest'ultima e della Duse.

— Eleonora Duse, attrice che assurge a simbolo di bellezza, di dolore, di trasfigurazione, in un destino fuori della norma.

Attraverso questi personaggi e i loro rapporti, incontreremo alcune tematiche unificanti che sveleranno la centralità del teatro per la storia delle donne di opposizione: la ribellione, l'impegno sociale, il mito dell'arte come vita.

1. IL PERSONAGGIO DI NORA

Tra Ibsen e Weininger

Iniziamo con una donna "finta", la Nora di *Casa di bambola* di Ibsen: spettro inquietante per la vecchia Europa, forse quanto quello del proletariato, anche se meno appariscente, più taciuto; simbolo pregnante anche fuori del continente². Leggiamo cosa ha rappresentato per Sibilla Aleramo:

E Ibsen, alla giovine solitaria che salutava il sorgere del novecento, aveva illuminato il senso di sé, della propria individualità, e dei doveri verso di essa. Perché è vero, se avessi ignorato il verbo dell'accigliato trageda nordico, io forse non avrei, un anno dopo quella notte, lasciato la casa coniugale e mio figlio. Senza quella voce «ottocentesca» forse non sarei divenuta quello che sono³.

La notte cui si allude è stata raccontata in alcune pagine successivamente intitolate *Nucleo generatore di «Una donna»*⁴. È una notte insonne del 1901 in cui Rina Faccio Pierangeli — non ancora Sibilla Aleramo⁵ — decide di ascoltare la voce dura e crudele che da anni echeggia dentro di lei e che parla ora con il «verbo» di Ibsen, confortandola alla ribellione, alla rottura. È una voce che non promette gioia, ma solamente l'accordo con se stessi; è una voce esigente che chiede

² È ben noto il clamore che questo testo di Ibsen suscitò. Vorrei qui ricordare solo che esso fu parimenti importante in Oriente, dove al nome di Nora furono intitolate riviste e Nora fu interpretata da Sada Yacco e da Ciang Cing, non ancora divenuta moglie di Mao.

³ S. Aleramo, *Un amore insolito. Diario 1940-1944*, Milano, Feltrinelli, 1979.

⁴ Questo testo, che risale al giugno 1901, è contenuto in S. Aleramo, *La donna e il femminismo*, a cura di B. Conti, Roma, Editori Riuniti, 1978, pp. 184-186.

⁵ Il nome Sibilla le viene attribuito da Giovanni Cena, mentre il cognome, suggerito da una poesia di Carducci, rievoca le sue origini piemontesi (gli Aleramo, attorno all'anno 1000, contesero ai Savoia la stessa Torino). Sibilla, infatti, è nata ad Alessandria il 14 agosto 1876.

consapevolezza e fedeltà alla propria legge di vita. E questa «norma unica», che deve regolare tutti i rapporti umani, anche quelli tra madre e figlio, impone che ogni essere viva «per la maggior sua espansione, non intralciando altrui, ma nemmeno ad altrui sottomettendosi».

Ha visto *Casa di bambola* l'anno prima a Milano⁶ e ora, nel febbraio 1902, fedele alla severa legge che abbiamo detto, la Aleramo abbandona il tetto coniugale — il marito estraneo e ostile, l'amato figlio — e va a Roma; inizia una nuova vita, quasi da «neonata adulta», animata da una volontà «cupa e rigida», che la fa sentire come «un'isola», dolorante e sola. La donna che si è riconosciuta differente dal suo compagno, con una sensibilità, una logica, una verità sue, non può rifiutarne le conseguenze, deve seguire il suo cammino.

Ibsen è dunque qualcosa di più che un poeta amato, è nella storia di Sibilla; vivo come nel ritratto «accigliato» che lei si porta appresso, simbolo della sua coscienza⁷. E Nora, anche, è qualche cosa di più che un personaggio teatrale: «la Nora di Ibsen ha figliato»⁸.

Casa di bambola viene letta dalla Aleramo come la storia di una presa di coscienza politica e ideologica: «preludio simbolico dell'immane sforzo che le donne, le quali vogliono vivere una vita loro, sono e saranno destinate a compiere. Sforzo di ricerca di sé medesime, lungi da tutto ciò che esse hanno amato e in cui hanno creduto: tragicamente autonome»⁹. Nora, oltre le mode (si parlò allora di un vero e proprio «tipo-Nora»), è davvero sorella di quelle donne in carne e ossa, che tra fine '800 e primo '900 assumono l'emancipazionismo e il femminismo principalmente come rifiuto della vecchia condizione,

⁶ Cfr. *Sibilla Aleramo e il suo tempo*, a cura di B. Conti e A. Morino, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 25.

⁷ Nel diario, in data 26 gennaio 1941, la Aleramo ricorda che per anni ha viaggiato portando con sé i ritratti di Nietzsche («ultimo grande sofferente, grande martire, lui che sferzava tutti i sottomessi»), di Ibsen («simbolo della mia coscienza»), di Whitman (S. Aleramo, *Un amore insolito*, cit., p. 41).

⁸ L. Gropallo, *Una donna*, «Caffaro», 20 marzo 1907 (il giudizio è riportato in S. Aleramo, *La donna e il femminismo*, cit., p. 33). *Una donna*, esce il 3 novembre 1906 per le edizioni Sten, suscitando immediatamente grande clamore (Sibilla ricorderà sempre questa data, come un vero e proprio compleanno). Viene poi tradotto in francese, tedesco, inglese, russo, spagnolo, svedese, polacco. Io citerò dalla edizione Feltrinelli del 1983.

⁹ S. Aleramo, *Andando e stando*, Milano, Mondadori, 1942 (nuova ristampa accresciuta rispetto alla prima edizione del 1920), p. 64. Il brano in questione, intitolato *Apologia dello spirito femminile*, è del 1911.

come ricerca di sé fuori dalle forme di identità tradizionali. Da questo primato del vissuto, dei suoi valori eversivi, affermati nella sofferenza, con profonda convinzione, sembra possa nascere una «donna nuova», che non rifiuta la maternità ma non vuole neppure sacrificare ad essa il suo processo di emancipazione¹⁰.

Certo è una storia che ha ancora i caratteri dell'eccezionalità¹¹, e come tale la Aleramo l'ha vissuta: «a nessuna sorella avrei voluto augurare sorte uguale alla mia, che tuttavia con nessuna avrei voluto cambiare»¹². Essa ha d'altro canto una sua dimensione di socialità, poiché nasce da esperienze di lotta e di elaborazione reali, e perché prefigura una pluralità di destini soggettivamente scelti o teoricamente possibili, che spezzano la fatalità dell'unico destino a cui la maternità sembrava portare le donne. Nora non dice che è possibile e pronto il nuovo, sa solo che il vecchio è divenuto intollerabile: è una consapevolezza, che non può consentire un ritorno indietro indolore, poiché una modificazione in ogni caso, qualunque sia l'esito, si è prodotta.

Si tratta di una problematica insieme permanente e datata. Non a caso, al suo apparire Nora viene vista come una degenerata da perseguitare o un fantasma da esorcizzare.

Per Otto Weininger non è che il frutto della genialità e della generosità dell'autore che le ha dato vita, non esistendo nella realtà donne capaci di liberarsi da sole.

E forse il pensatore austriaco, morto suicida a 23 anni (1903), autore di quel *Sesso e carattere*, stampato innumerevoli volte, può meglio restituirci la dimensione generale del caso Nora, testimoniando come la questione femminile inquieti e appassioni la cultura europea

¹⁰ In un appunto inedito, a proposito dei personaggi femminili di Ibsen, la Aleramo sostiene che si tratta in realtà di un'unica donna, «sempre una, che evolve». Queste figure, precisa, hanno «la sofferenza spasmodica di sentirsi imperfette, di aspirar vanamente all'assoluto dopo essersi liberate da ogni schiavitù, da ogni pregiudizio, da ogni errore anche... esse che non ammettono transizioni, dubbi, dualismi, che dicono: o una vita logica o niente, si trovano a soffrire senza ragione positiva, a fare l'opposto di ciò che sentono di dover fare, a scavare l'abisso fra sé e la felicità...». Commentando poi Ellen Key, la femminista danese con cui fu in rapporto per anni, la Aleramo insiste sulla necessità in quella fase di un'affermazione egoistica della donna, di un suo «distacco temporaneo dalla casa e dalla famiglia» (Istituto Gramsci, Roma, Fondo S. Aleramo, d'ora in poi IGR, SA).

¹¹ Lu Hsün, ad esempio, nel 1923, alla scuola normale femminile di Pechino, tenne una «conversazione» dal titolo significativo: *Che cosa accade dopo che Nora se ne è andata* (Cfr. *La falsa libertà*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 30-36).

¹² È una frase più volte ripetuta, che poi, significativamente, viene messa in bocca a Francesca Diamante nel dramma omonimo.

in quel fine secolo, in cui il disagio della civiltà è arrivato a una rottura¹³.

Fermiamoci un momento su questo punto: Weininger tenta un estremo, disperato salvataggio della ragione classica e della visione unitaria del mondo, individuando il nemico principale nella donna, in quanto diversa, portatrice di «valori» di confusione, di irrazionalità, di sessualità, di pluralità. Voce dell'inconscio che preme.

Nella storia, per lui, la donna non esiste, fatta eccezione per alcuni periodi in cui ha rafforzato il maschile in sé (e dunque si è posto il problema dell'emancipazione), e gli uomini sono stati più deboli col loro femminile. Significativamente Weininger segnala due casi: in primo luogo i grandi «successi femministi» nel Rinascimento e nel XVI secolo, quando «s'aperse la scena alle donne, e comparvero le prime attrici», e poi la «maggior femminizzazione dell'era presente»¹⁴.

Si noti: anche questo autore, nemico della donna, è stato «furiosamente» letto da Sibilla Aleramo, che lo ha sentito come figura mitica, per il fatto stesso che, adolescente, si è così ossessivamente interrogato sul «senso che ha sulla terra e sotto il cielo la creatura chiamata donna», «irrimediabilmente ipnotizzato» da quel problema, dall'aver visto il femminile nell'uomo e dall'aver affermato l'esistenza di «una lotta di sesso intellettuale invece che sensuale»¹⁵. E più volte ci si trova di fronte a tematiche weiningeriane: l'ostinazione a dire le parole «spirito», «anima», «corpo» in una cultura che nega ormai loro un valore unitario (tant'è che dialetticamente Hofmannsthal scrive che ormai è possibile solo far parlare le cose mute, descrivere il silenzio¹⁶); il mito androgino e quello dell'unità uomo-donna; il ri-

¹³ Oggi c'è un interesse rinnovato da parte femminista per le problematiche suscitate da Weininger. Cfr. C. Cacciari-R. Lamberti, *Moebius, Weininger. La donna come meno, la donna come nulla*, in *Luna e l'altro*, 1981, supplemento al n. 16 di «nuova DWF» e A. Rossi Doria, *Nuova destra e movimento delle donne*, «Memoria», 1984, nn. 11-12.

¹⁴ O. Weininger, *Sesso e carattere*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 97-98 (ed. orig. 1903; prima ed. ital. 1912).

¹⁵ S. Aleramo, *Orsa minore. Note di taccuino*, Milano, Mondadori, 1938, pp. 76-80. Fu Vincenzo Cardarelli a inviare a Sibilla *Sesso e carattere* appena tradotto; in una lettera del 13 giugno 1912 la invitava poi a dimenticare quel libro: «Siete voi, donne, che vi immergete volentieri in simili questioni. E Weininger è assai meno vicino a me di quel che tu creda. Io credo allo spirito e non al sesso [...]. E mi pare, ora chiaramente, che la tua illusione d'una autonomia spirituale della donna sia destinata a tormentare sterilmente la tua coscienza di artista» (V. Cardarelli, *Lettere d'amore a Sibilla Aleramo*, a cura di G.A. Cibotto e B. Blasi, Roma, Newton Compton, 1974, p. 175).

¹⁶ Cfr. H. von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 57.

fiuto del coito e la proposta dell'amore sublimato fino alla castità o dell'omosessualità; la concezione che l'individuo è «tanto più geniale quanti più esseri riunirà in sé» e che occorrono delle «biografie teoriche», in cui ciò che conta è il pensiero sulla vita¹⁷.

Nora a teatro

Un personaggio come Nora, legato così visceralmente a un movimento politico e a un problema di identità, non poteva presentarsi in modo neutro né alle interpreti, né al pubblico; e infatti fu un personaggio dal rapido cambiamento, in sintonia con gli umori del sociale.

L'interpretazione della Duse, che fu la prima in Italia (Milano, 9 febbraio 1881), rendeva inevitabile che Nora se ne andasse¹⁸. Era un processo di presa di coscienza da cui non era possibile tornare indietro, a cui il pubblico veniva preparato attraverso modificazioni impercettibili, segnalate prima che dalle parole, dalla voce, dai gesti, dal modo di camminare e di muovere le mani, dalle espressioni del volto. Alla fine Nora era completamente un'altra donna: la bambola trotterellante, allegra, inconsapevole del primo atto lasciava il posto a una altra persona dal volto irrigidito, dai movimenti agitati e nervosi, invecchiata fisicamente dall'esperienza del mondo che veniva facendo. Era una trasformazione stupefacente e necessaria.

Questo processo era reso dalla Duse con mezzi via via più essenziali. Così la Nora vista da Hofmannsthal a Vienna nel 1892 ballava

¹⁷ O. Weininger, *Sesso e carattere*, cit., p. 127 e p. 146. È significativo che le idee di Weininger, principalmente la teoria della lotta dei sessi, abbiano attratto profondamente un uomo di teatro come Virgilio Talli, portandolo a definire *Sesso e carattere* «la chiave del mondo morale, il segreto dell'arte, il mistero della creazione, il vero senso del teatro» (in P. Rosso di San Secondo, *La costruzione del personaggio*, «Scenario», 1943, n. 8).

¹⁸ A chi osservava l'influenza negativa che il personaggio di Nora poteva esercitare, la Duse pare rispondeva: «Non so quel che fanno le altre, so soltanto che la mia Nora non può non andare» (O.R. Signorelli, *Eleonora Duse*, Roma, Signorelli, 1938, p. 121). Ci furono attrici, infatti, che cambiarono il finale, come la Niemann-Raabe. Anche alla Duse però Ibsen apparve dapprima «ripugnante al suo temperamento latino», come ricorda la Signorelli, e fu forse decisivo il rapporto con *Casa di bambola* per trasformare quel poeta in una «forza buona». Dopo le rappresentazioni italiane del 1891, questo testo entrò decisamente nel repertorio dusiano durante la tournée in Russia e poi in Austria e in Germania. Infine, nel maggio 1906, dopo aver visto Suzanne Després recitare Nora a Parigi, la Duse le regalò il suo costume di scena, poiché non intendeva usarlo più. In Italia le altre interpreti di Nora furono tutte attrici impegnate, da Virginia Marini, che il Rasi definisce «di molto studio», a Teresa Mariani, «una delle più intellettuali tra le giovani prime donne» sempre secondo il Rasi, alle sorelle Gramatica.

in scena: «quando ella ricade d'un tratto dal ritmo febbrile della tarantella nella rigidità dell'angoscia mortale», «impallidisce, la mandibola le cade in giù e gli occhi afflitti urlano muti»¹⁹. Poi la Duse delle interpretazioni successive — a quanto sembra — rinunciò alla danza: «Rimaneva in piedi, guardando il marito con occhi terribilmente spalancati: 'Ah! Ecco che uomo sei' dicevano questi occhi [...] e al marito che le chiedeva: 'Dove vai?' rispondeva: 'A togliermi il costume da ballo in maschera', era chiaro al pubblico che la casa delle bambole era crollata»²⁰.

Colpivano certi dettagli folgoranti. Quando i due coniugi si scambiano gli anelli alla fine del terzo atto, quello di Nora cade a terra, il marito lo raccoglie, lei mormora un grazie a bassa voce: «Niente — scrive Hofmannsthal — è più impressionante di questo alzarsi di barriere sociali tra uomo e donna»²¹. Slataper individua il momento della presa definitiva di coscienza «nella brevissima pausa quando Nora che ha visto entrar nello studio il marito incalorito e fremente di desiderio, se lo rivede davanti, dopo un minuto, con la lettera in mano, freddo, gretto, meschino». Una muta pausa che la Duse trasformava nel «fulcro del dramma»²².

Questo uso dei dettagli e dei silenzi, la minuziosità con cui viene rappresentato il processo di trasformazione dalla donna bambina alla donna tragicamente ribelle, tendono — a mio avviso — a umanizzare Nora, a farne una persona vera, comprensibile per questo anche alle donne «normali»; mentre la sua favola non perde in quanto a valore politico, al contrario. Hofmannsthal nota come la Duse, recitando «la storia dell'anima di una piccola donna», reciti Nora e la filosofia di Nora, come sia Nora e più di Nora, perché sa di lei più di quanto questa sa di se stessa²³. «Da sé e per sé — ecco una leg-

¹⁹ U. Von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio e Eleonora Duse*, Milano, Shakespeare e Company, 1983, pp. 96-97.

²⁰ O. Signorelli, *Vita di Eleonora Duse*, Bologna, Cappelli, 1962, p. 87. Altri critici hanno scritto di questa abolizione della tarantella nell'interpretazione dusiana (la Signorelli parla qui del terzo atto, in cui la danza non è prevista nel testo stesso).

²¹ U. Von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio e Eleonora Duse*, cit., p. 97.

²² S. Slataper, *Ibsen*, Firenze, Sansoni, 1942, p. 192. Durante la stesura del libro Slataper così ne scriveva a Sibilla Aleramo in data 11 ottobre 1912: «Ho pensato molte volte a te lavorando su Ibsen: e tu sai dove specialmente», e poi «Penso — come vedi — molto alla donna, e appena finita la laurea leggerò nuovamente Weininger [...] molte idee mi sono servite per spiegare le donne-ibsen» (S. Slataper, *Epistolario*, a cura di G. Stuparich, Milano, Mondadori, 1950, pp. 313 e 315).

²³ U. Von Hofmannsthal, *Gabriele D'Annunzio e Eleonora Duse*, cit., p. 89 e 96.

ge», scriveva Eleonora a Boito l'ultima notte dell'anno 1893: eroina ibseniana lei stessa, consapevole del dramma della maternità e delle sue contraddizioni²⁴. Sbagliano dunque, a mio avviso, i biografi dell'attrice che sottovalutano la portata di quella interpretazione di Nora, il suo impegno anticonformista negli ultimi decenni dell'800²⁵.

Ma torniamo alla Aleramo, per parlare delle due rappresentazioni di *Casa di bambola* da lei viste²⁶. La prima, come si è detto, è degli inizi del '900; la commozione di Sibilla allora è grande: due lacrime le brillano negli occhi nel seguire come una «povera bambola di sangue e di nervi» si rende conto della sua «inconsistenza» e si propone di diventare una «creatura umana». Il pubblico invece protesta all'ultima scena: «la verità semplice e splendente nessuno, nessuno voleva guardarla in faccia!». Alla rappresentazione Sibilla dice di assistere con una «vecchia attrice», sicuramente Giacinta Pezzana, che si appassiona tanto da esclamare che se avesse un quarto di secolo in meno imporrebbe quell'opera.

La seconda volta, a Roma nel 1911, dichiara chi è Nora: è Irma Gramatica e la sua interpretazione le sembra «mirabile». Qualcosa intorno è però cambiato. Se Sibilla si commuove ancora di fronte a ciò che quello spettacolo rappresenta, il pubblico lo sente «invecchiato»: il femminismo è in una diversa fase, il periodo eroico è finito come un'avventura «da adolescenti», con aspetti grotteschi; «le donne hanno avuto fretta perché forse hanno avuto paura» di cercare in sé e di estrinsecare la loro energia come cosa diversa dall'uomo. Ibsen ha dato loro «un brivido di paura». Irma Gramatica recitava il personaggio di Nora fin dal 1898.

Nelle pagine autobiografiche scritte dall'attrice più che ottantenne per l'«Illustrazione italiana» quell'interpretazione viene ricordata con particolare enfasi.

Casa di bambola di Ibsen fu una specie di rivelazione; stupì tutti, se tutti non convinse; la distanza era enorme per noi mediterranei..., e, malgrado tutto, ebbe consensi e successi (sempre personali). La prima volta che la rappresentai ero con

²⁴ E. Duse-A. Boito, *Lettere d'amore*, a cura di R. Radice, Milano, Mondadori, 1979, p. 805.

²⁵ Fusero, ad esempio, scrive che «è quasi superfluo avvertire che la Duse [...] troppo credeva nel valore delle dedizioni e delle servitù che l'amore comporta per condividere certe istanze di 'emancipazione'» (C. Fusero, *Eleonora Duse*, Milano, Dall'Oglio, 1971, p. 151).

²⁶ La Aleramo ne parla in *Una donna* (cit., p. 154) e in *Andando e stando* (cit., p. 64: il brano si intitola *Apologia dello spirito femminile*).

Zacconi, io non avrei mai osato espormi a così dura prova: fu egli ad incoraggiarmi, a vincere il cimento, ero troppo inesperta di tante malizie, e mi affidai al suo consiglio e alla mia giovinezza; e da quella prima volta all'ultima che fui Nora (a 45 anni) quale differenza in profondità. Mi parve davvero di essere la Nora nordica di intelletto, ma di spirito... mediterraneo. Questi sì, sono veramente dei ricordi belli, e duraturi, che hanno lasciato un'impronta. Tale impronta la porteremo con noi e non andrà perduta; l'umanità tiene ben conto di tutte le nostre memorie, per rendercele, forse, quien sabe? — io però sento di sì, con profonda convinzione, e non è bello questo?²⁷

Dunque anche in Irma Gramatica, attrice di primissimo piano della generazione successiva alla Duse, Nora lascia un'impronta indelebile. Sono evidenti però nel racconto alcuni particolari che dimostrano una spolticizzazione o quanto meno una normalizzazione di quell'evento teatrale: dalla segnalazione del successo che è «personale», alla sottolineatura del ruolo guida svolto da Zacconi, alla definizione di Nora come donna diversa, «nordica»²⁸. È tuttavia a quella parte, interpretata per molti anni, che Irma affida la sua memoria di attrice, poiché lì vede coagulata un'impronta, qualcosa di «durevole».

Nelle cronache teatrali di fine secolo si insiste sul fatto che è iniziata un'epoca stilistica nuova, dominata dai nervi. La Duse è stata definita la prima attrice della nevrosi, ma in quella cifra non fu mai completamente identificabile e ad essa anzi si ribellò²⁹; al contrario di Irma Gramatica, che si impose soprattutto per la «volubilità del sistema nervoso», per «la pallida e interessante magrezza», per la capacità di rappresentare «le pene e le lotte dell'anima femminile moderna». Per questo, forse, non fu facile a Irma «attingere alla tragedia»³⁰ e anche affrontando il personaggio di Nora tese, a mio avviso, a «nevrotizzarlo».

²⁷ I. Gramatica, *Troppo affetto a Bologna*, «Illustrazione italiana», aprile 1955. (Io cito dal dattiloscritto, conservato, insieme alla maggior parte delle carte di Irma, dall'attrice Franca Dominici).

²⁸ La Aleramo definisce la donna italiana un «quid medium fra il tipo latino e il tipo nordico, avendo conservato del primo la grazia e l'ardore, ma avendo preso dal secondo l'abitudine del sogno e l'intensità del sentimento» (S. Aleramo, *La donna e il femminismo*, cit., pp. 50-51).

²⁹ Il 4 novembre 1887 la Duse scriveva a Boito: «Arrigo ditemelo, che è l'arte buona la mia, ... vi giuro che ne ho tanto bisogno — e che mi umilia, mi offende sentirmi dire 'l'arte moderna' Pouah»; e il 14 novembre 1897: «Se leggete, domani, qualche giornale stupido, che dice la sig. D. moribonda di nevrosi — non ci credete ne!» (E. Duse-A. Boito, *Lettere d'amore*, cit., p. 114 e 131).

³⁰ Cfr. A. Varaldo, *Profili d'attrici e d'attori*, Firenze, G. Barbera, 1926, pp. 173-185; A. Cervi, *Senza maschera. Attrici e Attori del Teatro italiano*, Bologna, Cappelli, 1919, pp. 51-58 e *Irma Gramatica*, Bologna, Cappelli, 1900.

È questa l'impressione che si ricava dalle testimonianze, a dire il vero non numerose, che segnalano l'audacia con cui la Gramatica colorisce «le violenze e le sfumature dell'affetto e della ribellione»³¹. Si legga, ad esempio, Vincenzo Cardarelli, un testimone per noi particolarmente significativo perché interno all'ambiente di Sibilla Aleramo nel primo decennio del Novecento.

Vedendo *Casa di bambola* nel 1917 egli rileva, insieme alla simpatia particolare con cui l'attrice rende il personaggio, le sue caratteristiche nuove: la Nora di Irma è recitata con rilievi rapidi e improvvisi, con scatti capaci di far sussultare i pubblici più disattenti. La tarantella occupa un posto centrale ed è preannunciata da un grido lacerante, impensabile in quella sua «macilenta figura»³².

Una trasformazione sta avvenendo; dopo la Duse che recitava la condizione oggettiva di oppressione di una donna e il suo processo di presa di coscienza, insistendo sul valore intimo di certi particolari e insieme segnalandone il carattere esemplare, Nora si avvia a divenire un personaggio teatrale più integrato. Negli anni in cui la ribellione rifluisce e la favola di Ibsen non appare più come un «tetro capolavoro del pessimismo contemporaneo», Nora in fondo non è che una donna insoddisfatta e troppo sentimentale, delusa dal marito e scontenta del focolare. Un disagio ben più diffuso e normale della volontà di ribellione, che le donne cominciano a introiettare, a vivere quasi come un malcontento fisiologico, e che gli uomini cominciano a guardare con inquietudine tanto minore di Weininger, ora che la forza della novità e la radicalità originaria stanno venendo meno³³.

Chi viene dopo Nora? Che modelli, che simboli offre il teatro all'inquietudine femminile nel clima restaurativo preparato dalla prima guerra mondiale?

Quando la Duse torna alle scene nel 1921, lo fa con un personag-

³¹ A. Cervi, *Irma Gramatica*, cit., pp. 46-49.

³² V. Cardarelli, *La poltrona vuota*, Milano, Rizzoli, 1969, p. 53 (l'articolo, intitolato *Serata ibseniana*, uscì sul «Tempo» il 15 dicembre 1917).

³³ Vorrei citare a supporto le osservazioni fatte da Piero Gobetti a proposito dell'interpretazione di Emma Gramatica in alcuni articoli fra il 1921 e il 1923. Emma riesce a restituire meravigliosamente la spontanea e capricciosa fanciullezza del 1° e 2° atto (questa diventerà la sua «maniera»), ma «Nora non le è tutta chiara» e «la catastrofe, giustificata come problema, pecca in lei di esuberanza incomposta e di lagrimosa incertezza». L'inquietudine diventa «fatto fisiologico, mera anormalità di donne perpetuamente sterili» (P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, in *Opere complete*, Torino, Einaudi, 1974, vol. III, pp. 437-439).

gio dall'angoscia più interiorizzata, che alla realtà si ribella principalmente con il sogno: «Ma belle consolatrice des heures d'agonie de l'ame, est la *Dame de la mer*, d'Ibsen»³⁴.

Sibilla Aleramo propone anche il modello antitetico ma non artrato della *Candida* di Shaw, figura sintesi di Nora e della donna del mare, «responsabile e libera», piena d'istinto materno, dedita dunque a «chi è più debole di lei, l'uomo»³⁵. Dove il ritorno della donna alla famiglia parte da un rovesciamento di segno, da una superiorità consapevole dopo secoli di inferiorità e sottomissione. Per le attrici più impegnate il modello invece è un altro, diversamente inquietante: esse si sentiranno interpreti ideali della figliastria pirandelliana³⁶.

2. LE LETTERE DI GIACINTA PEZZANA A SIBILLA ALERAMO

Amicizie femminili militanti

Esistono un centinaio di lettere inedite, scritte da Giacinta Pezzana a Sibilla Aleramo negli ultimi anni della sua vita (1905-1918)³⁷. Esse meritano attenzione per vari motivi: per la loro bellezza innanzitutto, poi per il loro valore informativo (sul teatro italiano dell'inizio del secolo, sulla vecchiaia dell'artista e su altro ancora).

Ma dato che la conoscenza fra l'attrice più che sessantenne e l'intellettuale femminista quasi trentenne avviene per opera di una donna di eccezione, «vecchia rivoluzionaria», amica da quasi cinquan-

³⁴ Lettera a Yvette Guilbert della fine del marzo 1913 (in O.R. Signorelli, *Eleonora Duse*, cit., p. 250).

³⁵ S. Aleramo, *Andando e stando*, cit., p. 119 (l'articolo, intitolato *Candida*, è del 1912).

³⁶ È quello che per ora risulta da alcune interviste da me fatte ad attrici impegnate, per esempio Vera Vergani, Maria Fabbri, Gianna Galletti.

³⁷ Anche queste lettere sono conservate all'Istituto Gramsci di Roma (d'ora in poi IGR, SA, GP). Altre lettere dell'attrice, indirizzate ad Alessandrina Ravizza, di cui si parlerà tra breve, sono state raccolte da Spartaco Asciamprener, e sono inedite, tranne cinque, pubblicate su V. Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Bari, Laterza, 1955, pp. 220-226. Sempre al Gramsci sono conservate le numerose lettere della Ravizza alla Aleramo. Nelle citazioni si segnala luogo, giorno, mese, anno in cui sono state scritte (con le eccezioni indicate).

t'anni della Pezzana e «quasi madre» per l'Aleramo, comincerò parlando di lei, della Ravizza³⁸.

Alessandrina Ravizza, detta Sacha, nata nel 1846 in Russia da madre slava e da padre italiano (un esule politico), si stabilisce a Milano a partire dal 1862. Mazziniana fervente, elemento di spicco di quel "femminismo pratico", che caratterizza l'associazionismo femminile milanese³⁹, svolge un'immensa mole di lavoro nel campo sociale, promuovendo e gestendo decine d'iniziativa, dalle scuole professionali femminili alla cucina per gli ammalati poveri, al comitato per gli arrestati del 1898, dall'università popolare⁴⁰, alla scuola presso il silificio, ecc.

Di questa attività militante è bene sottolineare alcune linee ispiratrici, che servono a caratterizzare meglio le figure e l'ambiente in questione:

— La scelta di intervenire su realtà scottanti come quelle degli adolescenti delinquenti o delle giovani prostitute, scelta che mette continuamente in crisi l'identità e le certezze dell'operatore sociale. La Aleramo parla della conseguente necessità di operare una «creazione quotidiana di sé»⁴¹.

— La tensione verso obiettivi utopici, sia per quanto riguarda la società, sia per quanto riguarda gli individui. «Il fondo del suo pensiero — ha scritto Renato Simoni, il critico teatrale — coincideva con il pensiero di Amleto: «Tutto il mondo è a soqqadro e tocca a me rimetterlo in sesto»⁴².

— L'attenzione costante all'individuo: «edificatrice di vite», de-

³⁸ La Aleramo collaborò a varie riviste e dal novembre 1899 al gennaio 1900 diresse a Milano «L'Italia femminile». Qui conobbe molte delle protagoniste della lotta sociale e del femminismo, tra cui la Ravizza. Su di lei, in una pagina del diario, nel 1945, annota: «... le serbo nel ricordo una tenerezza filiale, e un'ammirazione quale poi nessun'altra donna seppe suscitarmi altrettanto grande» (S. Aleramo, *Diario di una donna*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 52); e su di lei propose un film a Visconti. Fu poi la Ravizza, in un biglietto da Milano del 5 febbraio 1905, ad esortare Sibilla perché andasse a teatro a conoscere la sua «grande e geniale» amica Giacinta Pezzana.

³⁹ Cfr. A. Buttafuoco, *Le Mariuccine*, Milano, Franco Angeli, 1985.

⁴⁰ Vedi la voce sulla Ravizza in F. Andreucci, T. Detti, *Il movimento operaio italiano* Roma, Editori Riuniti, 1978, vol. IV, pp. 303-307.

⁴¹ S. Aleramo, *Andando e stando*, cit., pp. 151-155 (il brano, intitolato *Alessandrina Ravizza*, è del 1915).

⁴² R. Simoni, *La scomparsa di una grande benefattrice* in AA.VV., *In memoria di Alessandrina Ravizza*, Milano, Scuola del Libro, 1916 (l'articolo era apparso anche sul «Corriere della Sera» del 23 gennaio 1915).

finisce Simoni la Ravizza, in un'utopia simile a quella che ispira altre femministe milanesi, come Ersilia Majno, che nel suo asilo per giovanissime prostitute e «discole», intende anche sperimentare «l'addestramento all'emancipazione». Del resto, nessuno «meglio di lei — come scrive Ada Negri — comprese ed amò i vagabondi per i sentieri dell'utopia, i ribelli alle solite quattro pareti con le solite quattro sedie intorno alla tavola, i sognatori per i quali la strada è preferibile alla casa, la scorciatoia alla strada, il bosco alla scorciatoia, le stelle dei cieli ai comignoli dei tetti»⁴³. La Ravizza vede anche se stessa come debole, la sua vita «vuota e tormentosa» non la rende soddisfatta⁴⁴, ed è povera: sono queste le basi concrete del suo rapporto coi vagabondi e coi ribelli.

— La fede laica. Scrive la Pezzana a proposito dell'amica: «Com'è curiosa la Ravizza! Anche i preti protegge per lanciarli nel gran mare della laicità»⁴⁵. La sua fede è soprattutto sforzo per «ridurre ad un concreto sociale significato quel ch'era poesia, verità solitaria, disperata necessità di naufrago». Questo legame fra socialità e arte, questa sensibilità alla tragica bellezza di quegli anni⁴⁶, si estrinsecano anche in un'attività continua di riflessione e di scrittura a partire dalla pratica sociale⁴⁷.

La grande figura della Ravizza fa da sfondo all'amicizia tra la Pezzana e la Aleramo, le quali sentono nell'impegno dell'amica un valore prezioso da far rivivere nelle loro sfere d'attività, l'una in un teatro socialmente impegnato, l'altra nella sua rivoluzionaria arte di vivere. In particolare ritroveremo nelle lettere della Pezzana molte delle tensioni individuate esaminando la militanza della Ravizza: sensibilità sociale e spirito eversivo, anticonformismo e non rassegnazione, per non parlare della Pezzana «edificatrice di vite» in quanto attrice, che vuole un teatro diverso, che insegni al popolo a lottare contro i suoi vizi e i suoi nemici; e che, così facendo, quotidianamente mette tutto in discussione.

⁴³ A. Negri, *Prose*, Verona, Mondadori, 1954, p. 171 (è il testo dell'orazione pronunciata nel teatro del popolo a Milano, il 21 marzo 1915, in occasione della morte).

⁴⁴ IGR, SA, GP, Acicastello, 12 giugno 1905.

⁴⁵ Ivi, Lodi, 31 luglio 1909.

⁴⁶ Cfr. S. Aleramo, *Andando e stando*, cit., pp. 151-155. Fu con la guerra che la Ravizza entrò in crisi: la lotta al male finora condotta, di fronte al gigantesco massacro, le si sbriciolava fra le mani, fino a farle desiderare la morte, che giunse presto, nel 1915.

⁴⁷ Segnalo: *Nota della lavanderia* (Milano, Cooperativa tipografica degli operai, 1912) e *I miei ladroncoli* (estratto dalla «Nuova Antologia», Roma, 16 aprile 1906).

A Sacha, Giacinta Pezzana appare come «un'anima ribelle, forte, meravigliosa», «una gagliarda solitaria», «un leone» rispetto a lei che giudica «da coniglio», «una donna gigante» che fa amare la vita e se ne inebria; e come attrice le sembra portentosa⁴⁸.

Quanto alla Aleramo, ecco come in un passo di *Una donna*, senza farne il nome, ce ne dà i tratti salienti, che subito la collocano in un'aura di grandezza: è repubblicana fervente e considera Gustavo Modena il suo maestro, vorrebbe interpretare *Casa di bambola* e intende il teatro come una missione, senza cedimenti ai gusti del pubblico, che predilige ora attrici «mosse più dai nervi che dall'anima»⁴⁹. All'ammirazione, al rispetto in Sibilla si affianca la tenerezza; una tenerezza dovuta anche alla differenza d'età che, tuttavia, non attenua il fondo forte che è alla base del rapporto.

Quest'amicizia ci stimola a leggere in modo nuovo la vicenda della Pezzana. Infatti chi si occupa di teatro sa già che la grande attrice era mazziniana e chi si occupa di storia delle donne l'avrà sentita citare fra le militanti della seconda metà dell'800⁵⁰, ma solo queste lettere (e quelle alla Ravizza) dicono quanto il sociale fosse elemento intimamente privilegiato della sua esperienza d'arte e di vita: è una tappa significativa verso Eleonora Duse e verso le «novissime ribelli» del primo '900.

Nella compagnia stabile romana

Le prime lettere di Giacinta Pezzana a Sibilla Aleramo risalgono al 1905, quando l'attrice è scritturata dalla compagnia stabile roma-

⁴⁸ IGR, SA, lettere di A. Ravizza da Milano del 5 febbraio 1905, 28 aprile 1905, 27 dicembre 1907, 14 novembre 1908. Nella seconda lettera citata, a proposito della Pezzana attrice, Sacha scriveva: «Un'arpa portentosa dove ogni corda vibra dalla tragica alla comica. Essa è vera in ogni sensazione ed è di più sincera a se stessa, quanto è selvaggia e libera! Come se ne strappa... dell'universo intero lei, che raccoglie ogni dettaglio col rispetto della grande artista».

⁴⁹ S. Aleramo, *Una donna*, cit., p. 154. Sibilla amerà poi ricordare la Pezzana al fianco della Ravizza e di una terza loro amica, Giordina Saffi, moglie del mazziniano famoso: «un trittico di grandi donne scomparse».

⁵⁰ La Pieroni Bortolotti colloca l'attrice nel «femminismo risorgimentale»: «queste donne, le Cairoli, le Pezzana, e Silvia Pisacane, figlia di Carlo, interessate al 'Risorgimento' della donna, non erano moderate monarchiche, e nemmeno cattoliche tranquille» (F. Pieroni Bortolotti, *Socialismo e questione femminile in Italia. 1892-1922*, Milano, Mazzotta, 1974, pp. 16-17). La Pezzana viene anche ricordata tra le figure legate al giornale «La donna» (G. Biadene, *Solidarietà e amicizia: il gruppo de «La donna» (1870-1880)*, «nuova DWF», 1979, n. 10-11, p. 51).

na. Esse registrano anzitutto una condizione di disagio nei confronti del teatro ufficiale.

Non è un disagio che deriva dalla durezza connessa al mestiere: «Un viaggio ogni sette giorni!... e neanche il tempo di disfare le casse che già bisogna rifarle... e recito spesso il giorno dell'arrivo, e non sono mai stata così bene di voce e di salute (e sia detto in buon punto!). Io credo di essere di ferro. Maria Stuarda e Medea sono due fatiche enormi, eppure le faccio ridendo» (Firenze, 27, s.m., 1908). Non si tratta neanche di esser passata — anche per questioni d'età — a ruoli secondari o a «pubblici minori». Ha piena consapevolezza del fatto che la sua «è una figura che domina con la sola presenza» (Acicastello, 3 marzo 1906), e quanto al resto lo prende allegramente: «Vi è stasera anche Sarah Bernhardt. Ella però ha il suo pubblico speciale... io avrò la canaglia... purché sia molta!» (Nizza, 30, s.m., 1909). Il suo disagio non è connesso nemmeno al cattivo gusto del pubblico, cui i comici non sono impreparati: «Nella città di Giulietta e Romeo, accorre la folla ad ammirare un porco ammaestrato della compagnia Guillaume, ed abbandona Shakespeare che ha reso immortali i suoi due innamorati!» (Verona, 27 aprile 1906); mentre l'*Orestide* — commenta — fa furore perché «gli urli piacciono dappertutto e non per nulla un proverbio piemontese dice 'chi cria fort a l'ha semper rason'» (Trieste, 3 giugno 1906).

La Pezzana sa benissimo che il teatro è anche questo. Ciò che la fa soffrire non appartiene alla routine, bensì deriva dal fatto che la sua vecchiaia coincide con l'inizio di un nuovo processo di industrializzazione della produzione teatrale che sconvolge tutto, dai metodi produttivi al gusto, alle tradizioni antiche, e che emargina gli attori di formazione ottocentesca. Il pubblico apprezza ancora la grande interprete della *Teresa Raquin*, ma nell'ambiente in molti la guardano dall'alto, con commiserazione o con fastidio: un'attrice superata da cui non c'è niente da imparare, un personaggio scomodo per il suo spirito indipendente e per il suo orgoglio di mestiere.

Come con Zacconi, come con Novelli, ci troviamo di fronte a un processo di emarginazione inesorabile che scavalca gli individui. Il vecchio potere capocomicale viene eroso per dar vita al nuovo teatro dell'epoca industriale, con nuove più complesse figure di potere; il ponte con la tradizione grandeattorica viene spezzato, per aprire gradualmente la strada a una nuova scuola recitativa più consona ai tempi

mutati, una «scuola pallida, a base di sobrietà e di silenzi», di «eleganza e di distinzione, sotto il pretesto che le antiche interpretazioni abbondavano di colori e di suoni». «Era una vera razza — scrive Virgilio Talli — che stava per perdere la sua fisionomia antica e gloriosa» che gli derivava dalla lontana Commedia dell'arte⁵¹. Fine di una «razza», questo è l'ordine di grandezza in cui inserire il disagio di Giacinta Pezzana, in cui leggere le sue lettere, per conoscere come realmente il disagio si manifestò e fu vissuto.

Inoltre queste lettere gettano una luce inattesa su un'esperienza poi mistificata dalla nostra storiografia riformatrice: l'esperienza «aggiornatrice» della stabile romana in cui l'attrice si trova scritturata da Edoardo Boutet⁵², con Ferruccio Garavaglia primattore ed Evelina Paoli primadonna: ridotta «alle condizioni d'una comicuccia da sei lire» anche se viene pagata di più⁵³, cioè maltrattata e poco stimata (come se fosse «una sedia rotta o un tegame fesso», scrive più volte alla Aleramo). Non solo alla stabile non si programma volentieri la *Raquin*, il suo cavallo di battaglia, ma Boutet fa il divo, «la tiene in bilico sul filo di ferro», non le comunica il repertorio, non la prende in considerazione quando propone dei testi: sembra più dittatore dei tanto esecrati vecchi capocomici⁵⁴. Né è diverso l'atteggiamento

⁵¹ V. Talli, *La mia vita di teatro*, Milano, Fratelli Treves, 1927, pp. 221-251. Su queste tematiche vedi il mio *Industrialisation du théâtre: nouveaux pouvoirs et culture de l'acteur*, in *Il potere nella società*, «Atti del V Colloquio Internazionale di Storia Orale», Barcellona, 1985.

⁵² Nella «Nuova Antologia» del 16 ottobre 1908, nella rubrica firmata Nemi (quella in cui scriveva anche la Aleramo), c'è un articolo intitolato *La 'Follia' di Boutet*, scritto in occasione della pubblicazione della conferenza, tenuta da Boutet stesso, nel momento dell'abbandono del teatro stabile. Vi si riassume il programma originario della «Drammatica Compagnia di Roma»: il rinnovamento del teatro di prosa, eliminando il dominio assoluto dell'attore e mettendo al primo posto gli scrittori e il repertorio (testi poco noti, come quelli italiani della seconda metà dell'800 o contemporanei, testi stranieri non commerciali, opere anche sconosciute purché ardite, cose dialettali per arrivare a un teatro nazionale); la creazione di una compagnia non di mattatori, non di attori semillustri, ma di giovani («non ancora deformati dalla malaria del paese della scena» e non più paurosi di entrare nella «vita delle civili comunanze»); la creazione di un unico direttore che assumi i ruoli dell'attore-direttore e del direttore artistico, la promozione di iniziative varie (in memoria di glorie del passato teatrale, o di natura poetica). Fine: la creazione di un teatro del popolo, non d'élite.

⁵³ IGR, SA, GP, Verona, 23 aprile 1906.

⁵⁴ «Dunque — scrive la Pezzana a Sibilla — ho firmato il contratto col terribile Boutet ossia col Conte di S. Martino. Ma quella gente è più cupamente misteriosa del Tribunale dei Dieci di Venezia! Quando si comincia? ma! Con quale lavoro? ma! Chi è la prima attrice? ma!» (Acicastello, 26 agosto 1905). E ancora: «Se fossi una giovane [Boutet] mi lascerebbe il tempo di fare un figlio fra una lettera e l'altra, e quando fossi arrivata al momento della firma del contratto come prima amorosa, si dovrebbe tornare da capo per rifare i patti pel ruolo di madre!» (Acicastello, 12 giugno 1905).

dei compagni di lavoro: Garavaglia fa da padrone (ben presto anche a danno di Boutet), è ipocrita («Io lo disprezzo, ed egli lo sente eppure mi sorride, e mi chiama 'strana donna'»⁵⁵), è prepotente, invidioso; «pazzo d'orgoglio» vorrebbe insegnare a recitare alla Pezzana che ha 45 anni di palcoscenico dietro le spalle⁵⁶.

L'esperienza della stabile romana appare portatrice di un triste senso di degrado, di perdita di valori, di confusione all'interno del teatro, come se gli attori, nella fase della crisi trasformativa, fossero divenuti più deboli, più in balia dei difetti del mestiere; come se la compagnia — persa la dimensione, materiale e culturale, della famiglia comica — fosse ormai solo un luogo d'incontro occasionale di individualismi meschini.

Ai difetti tradizionali come la vanità e l'invidia, se ne accompagna altri come l'ambizione aggressiva, che determina rapidi cambiamenti nella gerarchia (Boutet-Garavaglia), oppure come il velleitarismo: Giacinta chiama la «Gran Compagnia» del teatro Argentina la «Montagna gravida», che sembra debba partorire chissà che e poi lascia le cose come stanno⁵⁷.

Ma la malattia è diffusa, non riguarda solo la stabile romana. Altre volte diventano più aggressive le figure esterne che gravitano sulle compagnie, a cominciare dagli agenti teatrali; a Milano, ad esempio, Polese non accetta l'«alterezza» vecchio stampo della Pezzana e le fa terra bruciata attorno dichiarando che è un'attrice finita, che «fa ridere»⁵⁸. E poi

⁵⁵ IGR, SA, GP, Torino, 1 ottobre 1906. Nella stessa lettera Giacinta scrive: «Garavaglia a Bologna non volle fare la parte nella *Raquin* [...]. La Stabile è... Garavaglia! Il repertorio è... Garavaglia! L'ideale d'arte è... Garavaglia e Garavaglia (vero Lojola!) piange che è vittima di tutti: che tutti lo perseguitano, lo [conculcano]: ed è lui che ha tolto mezza paga a Boutet, che lo ha ridotto il suo umile servitore-vile [...]. Non mi persuado che quel misero istrione debba mettermi sotto i piedi! Qui in Torino in compagnia Calabresi si rappresenta 'Pietra fra pietre' ed un attore mediocre, risveglia lo stesso delirante scoppio d'applausi al terzo atto! Garavaglia è verde: vi è poi questa giustizia in arte, che quei tipi lì, portano il loro castigo nel fegato!».

⁵⁶ «Il mio ambiente d'arte — scrive Giacinta — si fa insopportabile. Questo piccolo istrione pervenuto a dominare in questa povera Stabile sta diventando pazzo d'orgoglio ed ha smarrito ogni senso di rispetto, di educazione (che però non ha mai avuto) ed io debbo subire da questo comico da casotto, delle umiliazioni, o ribellarmi, come già feci l'altro giorno, mettendo in pericolo la mia posizione, poiché questo mascalzone è vendicativo, e maligno, come tutti gli attori mediocri dominati da orgoglio smisurato. Questo cialtrone vorrebbe insegnarmi a recitare! Egli che avrebbe tanto bisogno d'imparare qualche cosa da me. Io non sono orgogliosa, ma so ciò che mi si deve di rispetto» (Napoli, 10 novembre 1906). Le recensioni notarono spesso la distanza che separava i due attori: ad es. G. L. Ferri, raccontando delle *Coefore* con la Pezzana in Clitennestra, segnalava il suo «metodo diverso» rispetto a Garavaglia e alla primadonna Evelina Paoli («Nuova Antologia», 1 maggio 1906).

⁵⁷ IGR, SA, GP, Acicastello, 26 agosto 1905.

⁵⁸ Nel 1909, quando era scritturata nella compagnia Sanzi, la Pezzana scriveva alla Aleramo: «Io ho esordito sabato scorso con la *Raquin* con esito d'entusiasmo, e ciò che più importa, col

ci sono i proprietari dei teatri, dei «ladri» tanto «spudorati e bene organizzati da impadronirsi di metà dell'incasso serale» (Nizza, 30, s.m., 1909).

Degenerano anche i criteri di gestione delle compagnie più grandi: i costi eccessivi creano una condizione di deficit a priori, e questa inizia a divenire una normalità che non può non scandalizzare i vecchi attori⁵⁹. Certe rappresentazioni teatrali vivono soprattutto per la mondanità che le circonda; così la prima della *Nave* di D'Annunzio finisce per somigliare a un ballo Excelsior. Il giudizio di Giacinta su questo spettacolo è fortemente polemico: si finisce per assistere ad un'azione coreografica; balli, suoni e canti, ma «la tragedia dov'è?»⁶⁰.

Questo lo stato d'animo della Pezzana nel 1908⁶¹. Come non comprendere il suo desiderio di un teatro alternativo?

teatro pieno! E dire che un vigliacco agente teatrale, il Polese, di Milano, disse alla mia impresaria 'avete scritturato la Pezzana? Ma che volete farne di quel vescicante? ...il pubblico riderà nel vederla!'. Questo è il rispetto che si ha in Italia di chi esercita l'Arte sul serio! Ma quel Polese è un mezzano, un Alfonso ...un ladro (quello che rubò alla Stabile di Roma) e naturalmente si vendica del disprezzo di cui l'ho sempre onorato. La Sanzi [...] è un tipo di donna eccezionale. Tutti gli agenti teatrali le hanno detto che io ero finita, che era una sciocchezza lo scritturarmi, ma essa che mi sentì una sola sera a Firenze nella *Medea*, rispose a tutti 'è una grandissima artista e tremavo che non accettasse la mia proposta'. Gli agenti sono feroci contro di me perché non ebbi mai bisogno di loro e li ho sempre trattati con una discreta dose di alterezza» (Lodi, 6 luglio 1909).

⁵⁹ La Pezzana porta l'esempio del *Giulio Cesare* («Siamo venuti a Trieste col compenso di sei mila lire per 15 giorni, spendendone ottomila fra viaggi d'artisti e trasporto di statue! Questo si chiama saper speculare!...») (Trieste, 3 giugno 1906), o della *Nave* («Ah! Che rumore d'Arte si fa in quell'Argentina!... e non altro. E hanno speso per varo 200 mila franchi, che difficilmente riprenderanno») (Firenze, 27, s.m., 1908).

⁶⁰ «Tutte quelle ottime e poetiche donne — scrive — si danno la mano all'Argentina, ed intrecciano le loro danze, canti, suoni, e declamazioni, ed insegnamenti storico-geografici, e colpi di martello allo scafo... tutte insieme! Lessi nei giornali elogi vivissimi alla prima ballerina di rango fiorentino (Porta la Croce!) E. Paoli: le laudi al primo mimo, nonché maestro concertatore Garavaglia, ed un plauso anche al Dio-omosessuale che affrontò tutte le spese coi denari... degli altri! Nè va dimenticato Ganimede... l'autore dei Morti! Boutet, il vero iniziatore di quel Tempio di tutte le Arti, è scomparso fra le nubi dell'Olimpo! Come tutti gli autentici semidei. Com'è furbo D'Annunzio!... Egli annunzia Tragedia... e poi l'imbroglia così bene la matassa, che assisti ad un'azione coreografica, in cui vedi ballare, senti cantare e suonare, ma la Tragedia dov'è? ma! Nave fantasma! [...] Certo che sulle 25 mila lire d'introito, duemila erano [...] claques messa dall'Autore com'è suo costume. Parlatemi anche delle forme superbe (di bambagia) della prima ballerina Paoli. Sento che ha risvegliato delle lussurie feroci nella folla!...» (Fabriano, 14, s.m., 1908). D'Annunzio, dal canto suo, pare apprezzasse la Pezzana; la voleva, come si sa, per *La figlia di Iorio* del 1904, e poi per *Tramonto d'autunno* (come si legge nella lettera da Acicastello del 17 settembre 1905) e per *La fiaccola sotto il moggio* (vi recitò con Garavaglia e la Paoli nel 1904).

⁶¹ In una lettera da Acicastello del 18 giugno 1907, scrive di un «miserabile aneddoto», l'ultimo che la legava all'Argentina, a proposito di una parrucca dell'*Orestide* non restituita perché troppo malandata. Accenna anche ad una somma di cinquemila lire che il teatro ha dovuto pagarle, come per mancato rispetto del contratto. In una lettera da Modena dell'11 luglio 1906, diceva di essere impegnata con la stabile fino al carnevale 1907-1908.

La compagnia romanese

Sibilla Aleramo, quando conosce Giacinta Pezzana, vive ormai da tre anni con Giovanni Cena, nella casa di via Flaminia a Roma, famosa come luogo d'incontro d'intellettuali e di artisti socialmente impegnati; lavora a *Una donna* e collabora alla «Nuova Antologia»; è assistente volontaria in un ambulatorio di un quartiere povero, Te staccio, e inizia una grossa impresa, le scuole nell'agro romano.

«Cinque anni, 1904-1909, della mia vita — scrive — sono indissolubili dal ricordo di quei guitti, di quei volti di ragazzi e di vecchi intenti a compitare seguendo l'insegnante alla lavagna con tremore religioso»⁶². I guitti di cui si parla non sono quelli del teatro. Si tratta di contadini poveri, perché all'origine la parola stava ad indicare i reietti del contado, i disgraziati⁶³. Questi braccianti abitano nell'agro romano nove, dieci mesi l'anno e poi tornano nel loro paese da luglio a settembre, quando è più acuta la malaria. Vivono in promiscuità, in capanne: steccati di canne dividono lo spazio riservato a ogni famiglia nella guitteria; un letto infisso alle pareti e un focolare. Loro compito precipuo è dissodare la terra. Belli dai sedici ai vent'anni, completamente distrutti dopo i cinquanta, sono poverissimi, analfabeti; vengono considerati «animaletti» e muoiono senza prete⁶⁴.

Sibilla, Cena, Anna⁶⁵ e Angelo Celli iniziano l'opera di alfabetizzazione con lezioni domenicali, poi nel 1904 nasce la prima scuola a Lunghezza. Le scuole ben presto si moltiplicano, sia pur fra mille difficoltà, grazie all'impegno diretto ed alla solidarietà che sanno sviluppare. Molti intellettuali ed artisti sono coinvolti: Balla, la Negri, la Sarfatti, Pascoli, Cardarelli, la Montessori, la Duse...

Giacinta Pezzana dal 1905 inizia a frequentare la «casa di via Flaminia», porta in quel clima di attivismo sociale il progetto di un tea-

⁶² S. Aleramo, *Un amore insolito*, cit., pp. 338-339.

⁶³ Cfr. A. Panzini, *Dizionario moderno delle parole che non si trovano nei dizionari comuni*, Milano, Hoepli, 1963, p. 313 e S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1972, vol. VII, pp. 172-173.

⁶⁴ S. Aleramo, *La donna e il femminismo*, cit., pp. 107-125 (il brano, intitolato *La vita nella campagna romana*, è il testo di una conferenza tenuta all'Università popolare di Milano nel marzo 1909).

⁶⁵ Anna Celli e Sibilla Aleramo hanno fondato la sezione romana dell'Unione femminile ed è da questa organizzazione (sorta a Milano nel 1899, ad opera di Ersilia Majno) che è partito il movimento delle scuole nell'agro romano.

tro in dialetto romanesco, da realizzare «per il popolo». La passione «per le platee fumose e i loggioni cosparsi di bucce di castagne» — come scriverà la Aleramo dopo la sua morte⁶⁶ — aveva accompagnato tutta la carriera artistica dell'attrice, a partire dal lontano debutto nel teatro dialettale piemontese; quella passione era tutt'uno con la sua vocazione politica di mazziniana dalla «fede candida e fiera», di allieva spirituale di Gustavo Modena, e si armonizzava con i sogni, se non con la mutata realtà, di quel fervido primo '900 in cui tanti intellettuali andavano al popolo, prima che la grande guerra dimostrasse l'inermità di quella volontà di progresso, di bontà, di continuità col Risorgimento. Così Giacinta Pezzana scriveva a Sibilla Aleramo del suo sogno:

Questo teatro veramente del popolo è un mio vecchio sogno: bisogna che tenti di dargli vita, o per vederlo fiorire, o per finirla con questa ossessione artistico-umanitaria! A te poi dico tutto: sotto la veste dialettale c'è un altro scopo nel mio pensiero, ed è la speranza di dare qualche artista sincero all'Arte nazionale. Sì, è mia intenzione di alternare al repertorio dialettale, un po' di repertorio italiano con dei giovani disciplinati, che abbiano fede in me, nei miei suggerimenti (Modena, 11 luglio 1906).

Con le recite in lingua avrebbe potuto «mandare gli ultimi bagliori» delle sue forze intellettuali, mentre le recite in dialetto avrebbero costituito «una scuola di naturalezza» per gli attori e una scuola di vita per il popolo. Suo scopo era, «lasciando a parte la parola morale»:

Creare un «teatro sano», tale da insegnare ai padri a non bastonare le figlie, alle giovani generazioni ad esecrare il regno del papato (*Santo disonore*), al popolo a frenare l'uso del coltello (*Bojaccia*), ed in generale [a] esporre al ridicolo le famiglie borghesi con le loro meschine verità. Offrire ai giovani scrittori un campo facile d'arte sincera, che va più direttamente al cuore della folla (Livorno, 30 agosto 1908).

Teatro educatore, dunque, che formi anche una scuola d'attori legati alla migliore tradizione ottocentesca attraverso l'esperienza del teatro dialettale, ma senza puntare su grandi nomi, su «matador» (Mo-

⁶⁶ S. Aleramo, *Andando e stando*, cit., p. 165. Il pezzo, scritto nel 1919, si intitola *Giacinta Pezzana* nell'edizione del 1922 e *Un'attrice* in quella del 1942, ed è inserito nella sezione che contiene anche i ritratti della Ravizza e di Slataper (la terza, chiamata nel '22 *Volte e destini*). È stato poi ripubblicato su «*El tòr Arvista libera dij piemontèis*», 1946-47, nn. 29-30.

dena, 11 luglio 1906)⁶⁷.

Tutto ciò viene vissuto dalla Pezzana come «una fede», e questo non può non suscitare in Sibilla e in Cena, più consapevoli della difficoltà dei tempi, «un'affettuosissima paura». In questo senso è significativo che un'intera lettera della Pezzana sia tesa a rassicurare gli amici che le cose non saranno fatte «alla leggera». Il vero problema, secondo Giacinta, è la mancanza di repertorio; ma vista l'indifferenza o l'ostilità dei poeti romani più noti, come Sindici o Pascarella, si potrà risolverlo con un concorso per nuovi testi curato da lei personalmente (i romani amano le novità). Quanto ai problemi pratici che sembrano sotto controllo: si riserverà un mese per garantirsi il repertorio, affitterà il Quirino per una o due stagioni («e quelle buone. Quaresima e primavera»), e «a percentuale in modo da essere economicamente protetta», mentre i costi saranno tenuti bassi poiché la compagnia sarà fatta di giovani residenti a Roma, in famiglia, con paghe «modestissime». Nel peggiore dei casi sarà questione di rimettere «un migliaio o due di lire... denaro della Stabile» (Modena, 11 luglio 1906). La mentalità di Giacinta, come si vede, è quella del vecchio capocomico, da teatro «artigiano».

Nel luglio 1906 viene bandito il concorso, che premia insieme ad altri testi *Santo disonore* del Ciprelli e *Bojaccia* del Giustiniani; vengono poi messi nel repertorio *La socera* di Gigi Zanazzo, *Sabato santo* ancora del Ciprelli, e testi di Trilussa e Kambo⁶⁸. Ed eccola, la Pezzana, nel 1907 ad Acicastello, nella sua casa posta tra un giardinetto e il mare, tutta presa dal progetto: «Io amo il mio sogno — scri-

⁶⁷ Una breve considerazione in margine: mentre l'uso attuale ci ha abituato a considerare la parola *mattatore* in senso enfatico e spregiativo, nel 1906, per la Pezzana aveva un valore tecnico, significando primattore nel teatro maggiore. Si tratta di un'osservazione preziosa per una corretta riconsiderazione della storia dell'attore, in quanto avvalorata il procedere per stratificazioni della tradizione attorica. Evidentemente la Pezzana aveva percepito la fine oggettiva della fase del grande attore e in qualche modo tentava di porre resistenza all'avvento di un teatro più istituzionalizzato, quale fu effettivamente quello della fase *mattatoriale* (cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1984).

⁶⁸ Il concorso viene bandito dal *Rugantino* l'1 luglio 1906: si vogliono testi che riproducano sulla scena «la vita vissuta dal popolo di Roma e dal *generetto*, mettendone in rilievo difetti, vizi e virtù. Sono esclusi naturalmente i *fattacci*». Un primo esperimento di teatro romanesco era stato fatto al Rossini nel 1888; Gigi Zanazzo vi recitò, insieme alla moglie, tre sue commedie: *L'amore in Trastevere*, *Evviva la micragna* e *Li carbonari*. Ci furono ancora altri tentativi, ma «una triste fatalità doveva incomberne su questo povero teatro romanesco», per colpa principalmente dei romani, «denigratori» delle loro tradizioni (E. Calvi, *Il teatro popolare romanesco dal Medio Evo ai giorni nostri*, «Nuova Antologia», 16 aprile 1908).

ve a Sibilla — e non penso al risveglio». Sogna anche un teatro per i fanciulli, come esiste in Francia, che insegni «libertà e doveri». Copia tutte le parti dai copioni romaneschi per impossessarsi bene dell'«indole dei lavori» e poterli poi mettere in scena con «esatti criteri» (Acicastello, 15 settembre 1907).

Nel marzo successivo, spinta dalla necessità di avere un teatro a disposizione per le prove, va a Frascati, paese che si rivela ben presto «barbaro più dei coloni di Lunghezza». La difficoltà dell'impresa comincia a manifestarsi, ma è tardi per fermarsi («o in cima o in fondo! Vi sono preparata freddamente»); chiede però a Cena e a Sibilla di non dire dello scacco che sta subendo (Frascati, 27 marzo 1908).

Vengono dati *Sabato santo*, *La socera*, *Santo disonore* «come semplici prove coi lumi» senza réclame, perché non vi sia odore di teatro dialettale d'élite e perché il pubblico romano abbia poi «un'impresione vergine di tutto», e i frascatani compiaccono la sua segretezza disertando il teatro: non si rifanno neanche le spese (Frascati, 7 aprile 1908). Comincia così una serie di insuccessi che hanno gravi ripercussioni a livello economico: i teatri non ne vogliono sapere degli spettacoli in romanesco, li accettano a patto che siano accompagnati da molte recite della Pezzana nel suo repertorio.

Le contraddizioni interne alla compagnia si fanno via via più acute: gelosia e invidia si trasmettono con la rapidità inesorabile di un'epidemia; alcuni cominciano a rifiutare le parti, a minacciare d'andarsene. Alla fine alcuni se ne vanno davvero, intentano azioni legali e fanno chiasso sulla stampa, reclamano d'esser pagati anche per il periodo in cui non hanno lavorato e fanno scherzi meschini per boicottare le rappresentazioni⁶⁹. Solo dodici attori rimangono con la Pezzana, chiedendo di formare una società sotto Oreste Bizzarri e con la direzione artistica dell'attrice. Lei perde in questa storia «ventimila franchi»; moralmente ed economicamente l'aiutano come possono l'Aleramano, Cena e la Lemaire⁷⁰. Amarezza e accoramento si esprimo-

⁶⁹ «La gelosia e l'invidia — scrive a Sibilla — ha colpito la mia Compagnia, come l'Influenza in certe famiglie, che piglia tutti i componenti di essa... non escluse le serve! Chi rifiuta le parti, chi minaccia di andarsene, ... è cosa da far venire voglia di dare un calcio al Teatro romanesco, e andarmi a ficcare nel mio angolo di Sicilia fra i pescatori. Ma il mio piemontesismo è più forte della vanità di queste bestie feroci, e resisto all'urto con uno stoicismo di cui mi meraviglio io stessa» (Frascati, 11 aprile 1908). Gli attori «ribelli» arrivano a tal punto di meschinità che, per far saltare una recita, telegrafano a un'attrice la falsa notizia che la madre è moribonda (Livorno, 30 agosto 1908).

⁷⁰ La Lemaire, frequentatrice della «casa di via Flaminia», era conosciuta anche dalla Poletti e dalla Duse.

no nei racconti della fine del teatro romanesco; deve resistere a cose inimmaginabili, piegarsi — lei che non si è mai piegata:

Vi è del trascendentale nel mio destino perché artisti che sono sfiatati, afoni, come Novelli, ha fatto qui mille lire per recita, io il giorno dopo, con un successo d'entusiasmo, ne faccio 120 in due recite! Ma che cos'è? Jettatura? Sono una il-lusa? Una bestia in arte che il pubblico applaude per derisione? [...] Dovevo inchinarmi agli omosessuali dell'Argentina? [...] Dovevo simulare sentimenti cattolici? Dovevo inchinarmi e fingere di accettare come mio superiore, un istrioncello pieno di invidia e di livore? [...] Ah cari amici, chi sogna è condannato a svegliarsi ed il risveglio è sempre una triste realtà... almeno per me! Ho sognato un teatro popolare, educativo... l'ho realizzato... e poi? Raccolsi derisione, abbandono, e minacce... e miseria! (Pisa, 23 settembre 1908).

Ma una sorta di «furore di resistenza» la domina, le dà forza di lavorare, instancabile e dignitosa come sempre: sei ore di prove al giorno e tre di recite, solo cinque ore di sonno per notte e mezz'ora al giorno, e non è mai stanca. L'aiuta l'ironia (esiste una provvidenza per «naufraghi d'impresе teatrali, così come per gli ubriachi e i bimbi»⁷¹); l'aiuta soprattutto il suo «piemontesismo», elemento di sores-lanza reale con Sibilla, da tutte e due rivendicato.

E poi, accanto all'amarezza, c'è qualche gioia («A Pisa, l'ultima sera i repubblicani mi fecero una gran festa!»⁷²), qualche speranza (un successo a Milano potrebbe salvarla, o ottenere una sala a Roma; il futuro del teatro romanesco sarà «trionfante»).

Le contraddizioni interne alla compagnia, al moncone di compagnia rimastole, non perdonano. La nuova prima attrice, più «pazza e buscherona» della precedente, scappa dietro a un nuovo amore; il buon Bizzarri diventa «nevastenico fino alla follia», a lei, a Giacinta, tutte le sere, all'ora della recita, vengono delle coliche di stomaco. Con la fuga del primattore e della primattrice, nel 1909, la romanesca finisce⁷³. Si potrebbe riproporre solo in condizioni diverse: a Roma,

⁷¹ IGR, SA, GP, Lugo, 10 ottobre 1908.

⁷² IGR, SA, GP, Faenza, 29 settembre 1908.

⁷³ La notte tra il 10 e l'11 febbraio a Nizza il primo attore Monaldi fugge, dopo aver minacciato col coltello i compagni perché non avvertano la Pezzana. Poi è la volta della prima attrice: «Si parte; non vedo la prima donna alla Stazione; ne chiedo conto, mi si dice: 'è partita prima della Compagnia, sola, per giungere prima in Alessandria dove ha parenti'. Va bene. Giungo qui dove è annunciata la *Raquin* e invece della primadonna trovo un suo dispaccio, che mi dice di essere a Mantova con la febbre e che stasera non può arrivare! E chi può fare la *Raquin* in due ore? Neanche la Madonna! Quella signorina, è a Mantova da uno dei suoi tanti ufficiali che essa adora per amor patrio? Dimmi tu che faccio stasera, con la mancanza di due personaggi primari!» (Alessandria, 13 febbraio 1909). Dopo lo scioglimento della compagnia, molti degli attori si misero a recitare con Monaldi scene della malavita.

in un locale modestissimo, a prezzi del tutto popolari, senza réclame, e soprattutto con dei «ciabattini, dei fabbri, dei garzoni panettieri per artisti» (Nizza, 11 febbraio 1909); ma la Pezzana non ha la forza di rilanciare il progetto.

Sibilla Aleramo individua due cause del fallimento: «l'ignoranza dell'anima trasteverina», cioè della psicologia del pubblico da parte dell'attrice, e l'inadeguatezza del repertorio⁷⁴, mentre la Pezzana pensa che a danneggiare il suo teatro siano state «la fama eccessiva della moralità», la mancanza di scrittori della «nota gaia», satirica, e, soprattutto, l'ostilità e il velleitarismo di alcuni dei suoi comici (Livorno, 30 agosto 1908).

In realtà le cause del fallimento furono più generali (l'Ottocento eroico di Mazzini era ormai lontano) e vanno inserite nel processo cui ho accennato, di industrializzazione della produzione teatrale: come poteva competere la compagnia romanesca con le nuove ricche produzioni dei mattatori? Essa non aveva dietro di sé neppure la solidità e le radici dei teatri dialettali maggiori (non c'era a Roma una tradizione simile a quella siciliana o milanese, e la Pezzana — piemontese — era attrice nazionale⁷⁵); né poteva avere quella compagnia di giovani la capacità di resistenza e le limitate pretese delle compagnie minori, quelle degli scavalcamontagne. Il mondo degli attori era allo sbando e richiedeva, per essere dominato, energie più fresche di quelle di un'anziana attrice, il cui prestigio era compromesso dalle trasformazioni in atto.

D'altro canto, la compagnia romanesca va considerata anche come un tentativo di riaffermare l'impegno sociale e artistico della tradizione grandeattorica, in opposizione alla vocazione istituzionalizzatrice del vincente teatro mattatoriale (cfr. nota 67). Proprio questa consapevolezza della Pezzana deve spingerci a non sottovalutare quell'esperienza, a non considerarla con paternalismo; in fondo i teatri

⁷⁴ S. Aleramo, *Andando e stando*, cit., p. 165.

⁷⁵ Da Milano, il 28 ottobre 1908, scrive: «La Romanesca è sospesa quasi. Qui *Sôcera* e *Bojaccia* o *Sabbito Santo* non fecero né caldo, né freddo! E perché? Io credo che ebbe la disgrazia di venire dopo Grasso, che è la più forte espressione tragica, e non resiste al confronto di quella del Ferravilla per la poca comicità. Il pubblico non frequentò che le mie recite. La romanesca deve vivere in Roma, in un teatro popolare». E ancora: «Qui vi è la compagnia Maresca in un teatro ove si soffoca di caldo, ed è pieno sempre, da me fresco ed elegante in mezzo ai giardini... deserto! Se recito io si fa qualche cosa. Io vi creperò, ma sosterrò la romanesca fino all'ultimo respiro, è un atto di fede e la fede è il fiore dell'imbecillità umana» [s.l., 7 agosto, s.a.].

regionali erano rinati proprio grazie all'esperienza grandeattorica e probabilmente l'attrice torinese aveva in mente la rinascita del teatro piemontese avvenuta grazie a Toselli, suo maestro e allievo diretto di Gustavo Modena.

Ed è ancora questa consapevolezza che rende la fine della romanesca qualcosa che travalica la sconfitta personale; la Pezzana sa guardare da lontano il presente teatrale, con occhio non accecato dalla vecchiaia, e sa che altri (come Sibilla, Sacha, Cena) la capiscono e la apprezzano sul terreno dell'utopia, meglio di tanti dei suoi compagni d'arte. «C'era da non credere ai propri occhi — scriverà la Aleramo — tanto con la volontà dominava l'evento, tanto dignitosa parlava a 65 anni di ritentar la fortuna, e gioconda scherzava sul quasi squalore della sua stanza [...]. E guardandola ed ascoltandola non si provava alcun senso di malinconia, al contrario di quanto accade solitamente dinanzi alle artiste celebri dopo il loro tramonto»⁷⁶.

Ultimi anni e morte dell'artista

Nel febbraio del 1909 Giacinta Pezzana scrive a Sibilla Aleramo:

Cambiare, cambiare... cercare qualche cosa che non è definita nella mia mente... Se una fata mi si presentasse e mi chiedesse «Che vuoi?» non saprei formulare la mia domanda... oh, sì, aver sempre tanto da poter pagare esattamente i comici, belve che non transigono sul pasto abbondante e recitare... recitare sempre, e morire là sul campo di battaglia... davanti al pubblico che godrebbe la maestosa naturalezza d'una morte vera! Ma io ti scrivo delle pazzie che sono naturali in me» (Massa, 20 febbraio 1909).

L'anno stesso è di nuovo sulla breccia, scritturata per una tournée in Sud America dalla Sanzi («un diavolo di donna energica e risoluta») in una buona compagnia di «belle persone e ben vestite»: finalmente non è più capocomica, non deve più dar ordini, è ben pagata e può risparmiarsi per finire di pagare i debiti della romanesca; è stimata. In tournée in Sud America è vitalissima, durante la traversata è lei la giovane, mentre le ventenni passano «miseramente le giornate

⁷⁶ S. Aleramo, *Andando e stando*, cit., p. 166.

in continuo sapore»⁷⁷. È attenta a quanto accade in Italia («Giunse fin qui l'eco della morte di Lombroso, le accoglienze allo Czar... la morte dell'attore Calabresi e... e questa mi ha gettata in forte agitazione, il terremoto in Sicilia») (Belo Horizonte, 24 ottobre 1909), e legge con attenzione i resoconti che la Aleramo le spedisce sulle scuole dell'agro romano⁷⁸.

I suoi stati d'animo oscillano. L'antico, mai sopito spirito di ribellione la sostiene: non si ricorda mai di essere vecchia, e continua a far progetti e ad accudirvi come se avesse vent'anni; ma la stanchezza è più difficile da superare: la nostalgia le grava sul cuore come una mano gelida, insieme alla noia, «una noia nervosa... ansiosa... fatta d'impazienza, l'impazienza del ritorno... quella che devono provare le rondini!...» (Belo Horizonte, 24 ottobre 1909).

Il ritorno è invece lontano perché i debiti non sono esauriti. Tentativi di lavoro con Clara della Guardia e Tommaso Salvini falliscono; in compenso viene chiamata a Buenos Aires per dirigere il teatro e dargli un'impronta nazionale⁷⁹.

La ritroviamo poi, invece, a costruire il teatro uruguayo a Montevideo, che è «capitale assai più intellettuale di Buenos Aires», mentre «i comici argentini — ci informa — sono già quasi allo stadio dei romaneschi». È l'ultimo sogno in questo periodo delle sue spiranti energie», a cui seguono nuove delusioni, nuovi dolori⁸⁰.

⁷⁷ IGR, SA, GP, Rio de Janeiro, 28 agosto 1909. Nella stessa lettera la Pezzana racconta delle sue compagne di lavoro: alla Sanzi arrivavano vestiti da Parigi da un suo amante ma «ha licenziato una bellissima artista molto elegante e necessaria perché era cocotte del primo venuto. Vi sono dunque le caste (non di verginità) anche nel demi-monde». Però in genere le attrici della compagnia sono «serie e si contengono signorilmente. Sono quasi tutte maritate o vedove e la sola zitella è una giovane romana». «Pretoriani e messaline» erano invece gli attori della romanesca (Zara, 20 settembre 1908).

⁷⁸ La Pezzana osserva ciò che la circonda con il consueto spirito critico. «Qui il lusso precede il confortabile» commenta da Belo Horizonte (24 ottobre 1909), oppure, «È così cretino questo Montevideo, è peggio di una cittadina di provincia» (14 marzo 1910), e «qui la politica mantiene tutto incerto» (Montevideo, 23 settembre 1913).

⁷⁹ La Pezzana trova «insopportabile» l'imitazione della recitazione spagnola che domina a Buenos Aires. Ma con il lavoro di direzione del teatro, con qualche declamazione dantesca o qualche recita in spagnolo, con alcune lezioni, pensa di accumulare il denaro che le occorre (Buenos Aires, 25 maggio 1910).

⁸⁰ Dopo cinque mesi di grande fatica e lotta, con tre ore di lezione ogni sera a più di 40 allievi, il primo esperimento teatrale ha un esito così trionfale, che dopo solo un anno e sette mesi di scuola, gli allievi diventano attori stipendiati. Qui cominciano le delusioni. Per quei giovani, passati gli slanci iniziali, l'arte è solo «una speranza di lucro e la praticano come un mestiere», si rivelano «ingrati», «non istudiano, mancano alla prova... sono indisciplinati, nulla li mortifica», diventano in tutto simili ai «comici romaneschi», «senza però le conseguenze di debiti e prestiti chiesti ad amici del cuore». Anzi ora Giacinta è una «capitalista»: a 72 anni ha trovato a Montevideo «un piccolo filone d'oro», anche per questo non manda tutto all'aria (Montevideo, 23 settembre 1913).

Finalmente nell'aprile del 1914 è di nuovo in Italia: «Quanto ho lavorato in America!... — scrive da Torino a Sibilla — all'età mia... 73 anni compiuti! Non ne potevo più, la nostalgia mi tormentava più dei miei acidi urici»⁸¹. E se ne torna in Sicilia.

L'assillo della povertà tuttavia rimane. I soldi guadagnati con «l'improbo lavoro» in Uruguay sono stati investiti in certe imprese commerciali del genere, ma le imprese falliscono, lui muore e lascia moglie e figli in difficili condizioni; dunque Giacinta non ha familiari a cui chiedere aiuto e, «in perfetta bolletta» com'è, non ha nemmeno di che pagare l'affitto (Acicastello, 31 ottobre 1916).

Ne scrive a Giovanni Cena, che riesce a farle avere un aiuto economico dal viceprefetto di Roma, «amoroso cultore di memorie piemontesi», precisando che «la Pezzana è ancora valida più che tante odierne artiste della nevrosi»⁸². La Aleramo tenta di procurarle del lavoro.

Intanto lo spettro della morte si fa più vicino, intorno muoiono le persone amate. Scrive alla Aleramo:

Vorrei essere cattolica, cattolica convinta per crederla in paradiso! ma... [...] La vecchietta è triste per l'isolamento che ci crea d'intorno! Prima la Giorgina Saffi, ora l'Alessandrina [Ravizza]... Il mio cuore si vuota e poche vi rimangono come te ed altre due che essendo giovani forse mi piangeranno, e dico forse perché non sono convinta di valere per le mie poche amiche, ciò che valeva per noi l'Alessandrina. Povera Ravizza! Poveri i poveri di Milano! (Acicastello, 24, s.m. 1915).

L'isolamento, la durezza della vita presente sono resi ancor più drammatici dalla guerra. Di fronte all'atroce novità non prende la posizione radicale che ha preso tante altre volte; la vive, come molti, in continuità col processo risorgimentale, con sentimento patriottico e antiaustriaco. Ma di quella «carneficina mondiale» patisce anche professionalmente le conseguenze⁸³: sfumano, ad esempio, alcune possibilità di lavoro con la Cines. La Pezzana non scrive alla Aleramo sull'attività di cinema svolta in quegli anni⁸⁴, le racconta solo la trama di due soggetti proposti e rifiutati⁸⁵.

⁸¹ IGR, SA, GP, Torino, 11 aprile 1914.

⁸² G. Cena, *Lettere*, Torino, L'Impronta, 1929, pp. 343-345. Cena descriveva le difficili condizioni della Pezzana, dopo i disgraziati investimenti finanziari fatti a Montevideo e la «dignità di vita d'antico stampo» che le aveva sempre impedito «di avvicinarsi alle soglie governative».

⁸³ L'attrice lamenta anche che «tutto è triplicato di prezzo», aggravando la sua «crisi finanziaria angosciosa» (IGR, SA, GP, Acicastello, 7 novembre 1915, 23 novembre 1915, 2, s.m., 1918).

⁸⁴ Nel 1915, un anno prima della Duse, interpreta un film (*Teresa Raquin* diretto da Martoglio).

⁸⁵ Uno è *Degenerati* di Pitracqua, già recitato in teatro, un testo contro l'ubriachezza; l'altro è

Come sempre all'angoscia per i problemi esistenti si accompagna la voglia di ridere sulle vanità del mondo: questa volta se la prende con la nuova moda femminile («gonnelle a mezza gamba», tacchi alti che squilibrano il corpo ed evidenziano «le parti gelatinose [...] tette e culo»), e anche con se stessa, dicendosi costretta alla castità (Chianciano, 19 luglio 1916).

L'ultima lettera di Giacinta Pezzana a Sibilla viene spedita da Acicastello il 7 ottobre 1918:

[...] come artista tramontata sono avvilita dal mio nulla benché senta sempre nel mio animo, tutta la fiamma sacra che ha riscaldato ed illuminato tutta la mia vita! Sento tutta l'amarezza del tuo bisogno presente... e... non posso sollevarti. Come altre volte tu hai salvato me, come ne soffro. La mia malattia fu conseguenza di un'operazione chirurgica assai dolorosa! Il raschiamento dell'utero. Ma lo sopportai italianamente! Non un grido!... non mi lamento! [...]. Il mio mare è rabbioso, scontento come me! Anch'esso è soggetto a continua operazione di raschiamento di viscere, che la miseria dei poveri pescatori è grande⁸⁶.

Non sappiamo come si svolgessero le giornate di Giacinta nel suo finale esilio siciliano, in attesa della morte, ma possediamo alcune annotazioni indicative della Aleramo a proposito del suo precedente, temporaneo distacco dal teatro:

Ella che in tutta la giovinezza duramente era stata la schiava della propria arte, e che pur nel matrimonio e nella maternità aveva continuato a seguire il comandamento della sua vocazione d'attrice, ora si trasformava di balzo in una creatura di pagana libertà, oziente e sognante [...]. Nessuna nostalgia per le scene, neppure un pensiero. Solo, ogni sera, all'ora che il portacoste arriva alle case degli attori a prendere i costumi per lo spettacolo, la donna gagliarda era colta da una sottile febbre, il polso le si accelerava, uno strano malessere l'inquietava... Una mezz'ora ogni sera, per dieci anni⁸⁷.

La moglie del fabbro ferraio, storia di un omicidio che rappresenta la duplice vendetta di una donna nei confronti di chi le ha ucciso il marito e sedotto la figlia (IGR, SA, GP, Acicastello, 17, s.m., 1917).

⁸⁶ Vorrei accostare a questa un'altra lettera di dodici anni prima, di quando Giacinta era ancora attiva, presente, e scriveva a Sibilla di una morte che molto l'aveva addolorata, quella dell'attrice Fanny Sadowski, la celebre allieva di Gustavo Modena: «Fui a vedere la grande artista Fanny Sadowski inferma da molti mesi e che morì ieri. Dio che spettacolo! quella creatura che era così bella, così piena di entusiasmi per l'Arte e di slanci, vederla ridotta uno scheletro che mandava ululati, è la vera parola, mi fece tale impressione che ne fui malata per tre giorni. Quella donna che aveva destato tante passioni, esercitato tanto fascino, vederla ridotta in quello stato, mi fece sentire l'immensa nullità della gloria e dei trionfi scenici. Ella era già morta da trent'anni nel ricordo di questo pubblico che aveva delirato per lei. Del mio stesso carattere, essa morì povera... poverissima. Rivale della Ristori, la raggiunse dopo pochi giorni là... dove spero non si reciti più» (Napoli, 3 settembre 1906).

⁸⁷ S. Aleramo, *Andando e stando*, cit., p. 163-164.

Nel 1919, ad Acicastello, a 78 anni, la Pezzana muore.

L'attrice ribelle

Altri aspetti, altri problemi, oltre quelli sin qui trattati, emergono dalle lettere della Pezzana a Sibilla Aleramo.

Da molti pubblici ella viene sentita ancora all'inizio del secolo come l'attrice garibaldina, l'anticlericale coerente⁸⁸.

Così nel 1908 a San Severino Marche è accolta come un'eroina della patria e il suo spettacolo diventa l'occasione di una dimostrazione contro il sindaco clericale, che ha proibito di suonare l'inno di Garibaldi. «Io credo che mi abbiano confusa con Wright-Mario», commenta⁸⁹. A Camerino l'aspettano con bandiere rosse, «inno dei lavoratori, fiori, una corona di bronzo, foglietti svolazzanti con elogi stravaganti»; anche questa volta il suo commento è ironico: «a mia insaputa sono una gran donna» (Firenze, 27, s.m., 1908).

Nelle Marche le sembra vi sia «un gran risveglio di aspirazioni repubblicane», ben comprensibile con un governo composto di «uomini di cartone», di «fedi di polenta», in cui, come in un cinematografo panoramico, i personaggi sfilano vorticosamente cambiando d'abito, vestiti «ora da frate, ora da diavolo»: «una fiera di avidità e di ambizione, in cui c'è anche da aspettarsi la repubblica col papa presidente!»⁹⁰.

⁸⁸ Vorrei qui segnalare che l'aggettivo garibaldino veniva già allora usato in senso ampio: la Aleramo, ad esempio, ricorda che gli attivisti delle scuole dell'agro venivano chiamati «garibaldini dell'alfabeto». Garibaldina militante fu la prima maestra di recitazione della Pezzana, Carolina Gabusi-Malfatti, a cui l'allieva dedicò un opuscolo in memoria nel 1893 (conservato alla Biblioteca Teatrale del Burcardo) e sempre un pensiero riconoscente (G. Deabate, *Glorie e memorie dell'antica scena di prosa*, «Nuova Antologia», 12 febbraio 1906).

⁸⁹ IGR, SA, GP, San Severino Marche, 10 gennaio 1908. (Vi sono conservati anche i volantini tricolori con cui l'attrice fu accolta. In uno era stampato: «... prese d'assalto intrepida, / i clivi dell'arte e piantovvi / la sua bandiera garibaldina / Gloria a Giacinta Pezzana»). Quanto al personaggio cui si fa riferimento, si chiama in realtà Jessi Meriton White Mario, giornalista e intellettuale inglese, militante nei moti mazziniani e nella spedizione dei Mille.

⁹⁰ Nella lettera non c'è né luogo di spedizione né data; fu però scritta nel periodo della Stabile romana, poiché si parla di Boutet. Molte affermazioni anticlericali sono contenute nelle lettere della Pezzana. Ad esempio, da Buenos Aires il 14 marzo 1911 scrive: «Sai che continuo a fare progetti per l'avvenire invece di pensare all'olio santo? Testamenti, grazie a Dio, non debbo farne [...] Spero arrivare in tempo a creare il Teatro-Uruguayo. L'ultimo sogno! ... forse. L'ultimo definitivo è quello di ricevere con barzellette il prete che osasse presentarsi al mio letto di moribonda!...».

L'anticlericalismo è un punto fermo nella visione politica della Pezzana, ed è il maggior punto di frizione rispetto a certo femminismo, per esempio rispetto al congresso femminile nazionale del 1908; non può piacere a questa ribelle di stampo ottocentesco la componente moderata che in quell'appuntamento è presente, quel femminismo all'ombra della chiesa e della corona⁹¹.

Da Frascati, dove è allora tutta presa dal suo teatro romanesco, scrive alla Aleramo di essere stata invitata con una circolare a prendere parte al congresso delle donne italiane, «quelle che si confessano» precisa, tra cui la contessa Spalletti-Rasponi che ne è presidentessa e che vorrebbe ricondurla «all'ovile come pecorella (ma sono pecorona) smarrita». La Pezzana si affretta «a declinare un tanto onore»: e «la fondazione d'un Teatro speciale, non è cosa che lasci il tempo ad una donna di 67 anni di prendere parte a commedie a soggetto» (Frascati, 11 aprile 1908).

Per la Pezzana femminismo significa anzitutto anticonformismo nelle scelte di vita, ed è questo un motivo di fondo che la lega all'Aleramo. *Una donna* entusiasma l'attrice, che non ha mai amato le persone felici. Sibilla è l'unica scrittrice italiana che le abbia fatto veramente impressione, le piace il suo stile «concettoso, fresco, nuovo, energico, non mai riscontrato in scritti femminili»⁹². Ed è piena di solidarietà e ammirazione per colei che ha tanto sofferto e che ha avuto il coraggio di ribellarsi alla «legalità mostruosa»⁹³, come la stessa

⁹¹ Il congresso è presieduto dalla principessa Letizia e dalla regina Elena, mentre la regina Margherita offre ricevimenti alle delegate. Secondo la Kuliscioff si perde allora «la grande linea delle rivendicazioni», mentre la Aleramo ne dà un giudizio più positivo, poiché le donne vi hanno dimostrato di essere mature per la vita sociale e politica. Delle sei sezioni previste, la quarta è dedicata alle «donne scrittrici, musiciste, attrici, artiste, giornaliste, decoratrici», e vi intervengono figure note come la Serao, la musicista Teresina Tua, l'attrice Virginia Marini, che è stata — come abbiamo già detto — una delle prime interpreti di Nora di Ibsen nel 1893. Anche Emma Gramatica vi prende parte: «arrampicata su di una sedia stringeva al seno un mazzo enorme di garofani rosa e tratto tratto volgendosi diceva forte ridendo lungamente: 'Ma non vi pare d'essere a teatro?'» (G. Gozzano - A. Guglielminetti, *Lettere d'amore*, Milano, Garzanti, 1951, pp. 105-107). Sul congresso del 1908 vedi: F. Pieroni Bortolotti, *Alle origini del movimento femminile in Italia. 1848-1892*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 274-275; S. Aleramo, *La donna e il femminismo*, cit., pp. 139-141; G. Cena, *Appunti e impressioni sul Congresso femminile* e T. Rossi Doria, *Il primo congresso delle donne italiane*, «Nuova Antologia», 16 maggio 1908.

⁹² IGR, SA, GP, s.l., 24 gennaio 1907. Anche Giacinta Pezzana ha scritto un romanzo, di ambiente siciliano, al cui centro sono due tragiche vicende femminili, che si dipanano a partire da maternità illegittime (*Maruzza*, Milano, Sonzogno, 1898).

⁹³ IGR, SA, GP, Napoli, 14 novembre 1906.

Giacinta che, separata dal marito, ha lasciato nell'87 le scene per amore di un «garibaldino» e ne paga ancora «le conseguenze antipatiche o stupide»⁹⁴.

È un atteggiamento nemico delle convenzioni che mette al primo posto la dignità della donna. Esiste una legge superiore che l'individuo si dà e a cui deve essere fedele: proprio questo non riescono a capire certe intellettuali che criticano la Aleramo in nome della «Maternità fatta di sacrifici», e che magari avrebbero ammesso «l'abbandono del bimbo per la causa diretta d'un amante», non per una personale esigenza di realizzazione e di felicità (s.l., 24 gennaio 1907).

Spesso è il matrimonio (o il rapporto di coppia) la vera prostituzione; ed è intollerabile «quella felicità incolore che si vuol definire pace domestica», e che si regge con toppe che rimangono tali tutta la vita, per quanto «il rammendo sia fatto con cura»⁹⁵. Dunque la Pezzana è dalla parte dell'amica, anche quando altri se ne distaccano, perché ha abbandonato Giovanni Cena. Non giudica, ne capisce il «sogno d'amore», a partire dalla sua stessa «testardaggine di cuore», che le ha procurato tanta felicità. Ma, prudentemente, le porta il suo esempio nel presente: l'arte sola è d'aiuto quando la passione si riduce in cenere⁹⁶: «Lavora — la esorta — lavora, ecco il gran conforto nei periodi tempestosi della vita» (Buenos Aires, 14 marzo 1911). La felicità cercata fuori di sé — dice — non esiste, mentre le nostre «voci interne» sono talora «pazze» perché provocano sogni irrealizzabili (Montevideo, 13 ottobre 1912); e la Aleramo viene chiamata «povera pellegrina in cerca del [suo] idolo d'affetto», «povera sognatrice», «cercatrice del dolore», «pellegrina del dolore», «cara rondinella».

Dal canto suo, la Aleramo, nello scritto in memoria più volte citato, parla della Pezzana artista, definendola come un'attrice che ha percorso la modernità, in una «sorprendente fusione di elementi classici e realistici», e che nella persona ha «della popolana e dell'imperatrice

⁹⁴ Ivi, Acicastello, 12 giugno 1905.

⁹⁵ Ivi, Buenos Aires, 14 marzo 1911 e Montevideo, 13 ottobre 1912.

⁹⁶ Da Buenos Aires, il 25 dicembre 1910, Giacinta scrive: «L'amore che rende felici ed infelici, non può più sorprendermi: adoro ora le ceneri di quel fuoco che mi ha fatto tanto soffrire. Ora mi brucio ancora al fuoco dell'Arte! E che sia benedetta Essa, la gran confortatrice della mia esistenza». E ancora, da Acicastello, il 27 dicembre 1914: «Sono così felice nella vecchiaia e questa felicità mi viene da un affetto che mi entrò nel cuore nell'anno 1886! Ero così sola nel mio ambiente di famiglia! ...E non ero tollerata che per quello che producevo per tutti, tranne che per me. La morte spazzò via tutti... ed io sopravvivo ricca d'affetto».

insieme». L'ha vista recitare nella *Teresa Raquin* con «terrificante potenza», negli *Spettri* come «madre semplice e tragica», in *Monsieur Alphonse* «straordinaria di verve»: «tanto perfetta» da non far rimpiangere la sua «epoca d'oro», «nuova e intera» anche nella vecchiaia, la voce «ampia e dolcissima, invero irradiante gioia»⁹⁷.

Il nostro carteggio ci offre anche uno spunto sul rapporto della Pezzana con la Duse, rapporto difficile, visto che la Duse, sua allieva, aveva contribuito con la novità della sua arte ad alienarle i gusti del pubblico⁹⁸.

La Pezzana accenna a lei tre volte: la prima a proposito di un dramma di tipo zoliano della femminista Virginia Olper Monis⁹⁹, con un terzo atto molto forte in cui una donna, in uno stato morboso, sente il bisogno prepotente di raccontare come ha avvelenato il marito. «La sola Duse — scrive — può rendere quel tipo di eccezionale difficoltà» (Vicenza, 2 luglio 1906).

Una seconda volta, in una rapida battuta: «La rubiola è qualche cosa di sublime! Divina! Fra Sarah Bernhardt e Eleonora Duse» (Milano, 13, s.m., s.a.) Infine, in una lettera da San Paolo del Brasile, in cui lamentando gli scarsi incassi della *Raquin*, nonostante il «grande esito artistico», segnala che la Duse si è trovata in una situazione analoga, ma ha preferito tacere sulla perdita economica e ha anzi «fatto intendere ai giornali italiani di aver guadagnato due milioni» (San Paolo, 6 ottobre 1909). «Così si fa la storia», commenta Giacinta, infastidita dal moderno divismo.

La Duse effettivamente è lontana dalla sensibilità della Pezzana,

⁹⁷ S. Aleramo, *Andando e stando*, cit., pp. 164-165.

⁹⁸ Cfr. S. Aleramo, *Andando e stando*, cit., p. 164 e *Una donna*, cit., p. 154. Va tenuta presente questa visione della Duse come attrice forte, rigorosa; e vanno parimenti ricordati gli aspetti di modernità della vecchia attrice repubblicana. La *Teresa Raquin* del 1879 fu memorabile, anche perché la Pezzana vi si rivelò straordinariamente potente nei silenzi, in dialettica con la Duse. Quest'ultima si dice che avesse rinnovato *Gli spettri*, mettendo in primo piano la signora Alving. Ma ecco cosa scriveva Giovanni Cena ad Ugo Ojetti, nel 1906, sulla signora Alving della Pezzana: «*Gli spettri* sono un dramma per la Pezzana. L'ho vista al Metastasio con Campioni che faceva da Zacconi. Per la prima volta mi sono detto tutto stupito che la madre è la protagonista». L'attrice sessantacinquenne vi rivelava un'«energia straordinaria», di cui la compagnia stabile romana, tutta costruita attorno «al perno» Garavaglia, non sapeva più «approfittare» (G. Cena, *Lettere*, cit., p. 178).

⁹⁹ Virginia Olper Monis, femminista di primo piano, oltre che del dramma qui citato, *Il castigo*, è autrice di altre opere inedite. In una lettera a Boutet la Aleramo ne raccomanda due copioni: *Il figlio* e *La vita altrui* (Biblioteca Teatrale del Burcardo, Roma, Autografi A/14).

ma anche lei non può dimenticarla. In una lettera del 1922 alla Aleramo lamenterà l'oblio caduto su di lei:

Ho ricevuto, in lettera raccomandata, non so da quale spirito malo, notizie, che la tomba della nostra lontana Giacinta è ancora senza segno d'amore e ricordo, tale e quale come era nel maggio! Ahimè! Che fare? Quel niente che potevo, lo feci, ma la nessuna concordia segue la buona intenzione mia... Non importa — direte — È vero, non importa. Ma le antiche Fedi... ronzano in noi, e ne addolorano¹⁰⁰.

Certo la ribellione parla linguaggi diversi, ma il disagio senza rassegnazione con cui la Pezzana anziana si muove nel teatro italiano, sempre nutrendosi d'utopia, ci rende più vicina, meno dannunziana e più profonda, la «moderna maschera» di dolore della Duse, e la sua ansia di rinnovamento.

3. SIBILLA ALERAMO E ELEONORA DUSE

Elementi di cronaca

Il rapporto tra la Aleramo e la Duse non è rilevante sul piano materiale, per quantità e frequenza degli incontri. Si conoscono a Roma nel 1915, e risale a quell'anno la prima lettera dell'attrice a Sibilla, che le ha inviato — senza conoscerla di persona — le bozze del suo articolo in memoria della Ravizza:

Alessandrina Ravizza. Amo scrivere il nome santo, e amo dirvi grazie d'aver parlato di Lei come nessuno ha saputo parlarne. È vero, aveva la fronte bella, «da condottiera». Oggi, sparita, penso a Lei e forse è giusto che sia Lei la prima a essere Liberata¹⁰¹.

Si rivedono a Firenze quattro anni dopo, nel '19, e l'anno successivo si frequentano a Napoli, città prediletta da Sibilla: «da l'uno all'altro albergo ci scambiavamo quotidiani saluti, quand'io non salivo al Parker's a trovarla od ella non scendeva alla riviera per incontrarmi, sola o con Matilde Serao»¹⁰². (La Aleramo ha contatti con que-

¹⁰⁰ IGR, SA, lettera di Eleonora Duse (d'ora in poi ED), Bologna, 31 ottobre 1922.

¹⁰¹ IGR, SA, ED, Roma, 16 aprile 1915.

¹⁰² S. Aleramo, *Gioie d'occasione e altre ancora*, Milano, Mondadori, 1954, p. 50.

st'ultima dalla fine del 1899, quando dirigeva a Milano «L'Italia femminile», ma la conosce davvero nel '20 e inizia allora a frequentare il suo salotto napoletano, incontrandovi anche Roberto Bracco e Salvatore Di Giacomo. Mentre la Serao ha avuto, come si sa, un'amicizia con la Duse che è durata tutta la vita, a vari livelli di intensità¹⁰³).

Nel novembre del 1921, al Costanzi di Roma, Sibilla vede recitare per la prima volta la Duse; nella *Donna del mare* di Ibsen (con cui insistentemente poi la identificherà), e nella *Porta chiusa* di Praga. Rimane colpita allora di trovarla sulla scena così uguale a se stessa, «nella sua aureola costante di grandezza e di trasfigurazione»¹⁰⁴.

Si scrivono alcune lettere. Quelle della Duse (25, mai molto lunghe, più alcuni telegrammi) Sibilla le ha vendute poi per bisogno, ma prima le ha copiate attentamente, rispettando la posizione delle parole nello spazio, le sottolineature, ecc. Della Aleramo restano 6 lettere (non tutto evidentemente è stato conservato)¹⁰⁵.

Il rapporto appare spesso squilibrato: con una Sibilla ora deferente, che «bacia le mani» o romanticamente spedisce violette, ora goffa, che chiede qualche favore o ne offre, senza riuscire a evitare quella mancanza di «finezza» cui la vita spesso la costringe.

Significativa, per i temi che tratta, la lettera che la Aleramo scrive da Parigi, l'ultimo giorno dell'anno 1922. Inizia creando un clima di sorellanza: finirà l'anno «sola, in silenzio, ricordando»; la sua condizione è di estrema povertà, l'Italia non dà da vivere ai suoi artisti e lei vive di elemosine («italiane»), senza riuscire a lavorare come vorrebbe. Racconta poi della forte emozione provata al cechoviano *Giardino dei ciliegi* di Stanislavskij (a cena col grande regista, ha parlato di lei, della Duse), delle prove del suo *Endimione* (che si rappresenterà in una piccola sala, secondo il consiglio dell'attrice), della cattiveria di Margherita Sarfatti («Le donne, mia grande Eleonora, che cosa melanconica e meschina quando non sono Voi o la nostra indimenticata Ravizza o qualche altra rara anima!»). Infine chiede con cautela una raccomandazione per il «Corriere della Sera».

¹⁰³ Cfr. A. Banti, *Serao*, Torino, UTET, 1965.

¹⁰⁴ S. Aleramo, *Gioie d'occasione e altre ancora*, cit., p. 47-48.

¹⁰⁵ Le lettere della Aleramo sono conservate a Venezia, presso la fondazione Cini, nel fondo Sister Mary of St. Mark (d'ora in poi, FCV, ED). Quelle della Duse, invece, come abbiamo visto già, sono all'Istituto Gramsci di Roma.

C'è come un'insistenza nel rammentare, quasi a confermarla l'amicizia, e c'è come un'infantile ammirazione per la grandezza dell'altra: «Mi davano tanta forza le vostre parole, tanta! e ora non potrò più che rintracciarle dentro di me, guardando le due immagini che m'avete lasciato e non sempre lo potrò. Non ho saputo trattenermi...» (s.l., s.d.), scrive la Aleramo; e ancora: «Quanti fate felici, voi, voi che trovate che la vostra arte è una maledizione! Non bestemmiare. Vedete, il solo pensarvi, stasera, là potente su l'immensa gente, mi è di conforto...» (s.l., s.d.).

Diverso è lo stile allusivo delle lettere della Duse. È lo stile epistolare di un'anima che si dice, di una donna che si vive e si racconta attraverso la sua anima, che si ascolta molto¹⁰⁶ (ne è sintomo anche la facilità con cui se ne possono estrarre alcune massime di vita): «Cara, ascoltate, cercate in voi la vostra voce di bambina» (Napoli, s.g., s.m., 1921); e ancora: «... non c'è nessun muro esteriore che possa impedire l'andare a nessuno di noi [...]. In quanto al mio guadagnare il pranzo e la cena (secondo l'ordine di Lenin): Se non avrò il pranzo mi contenterò della cena, e se questa non avrò, cercherò di dormire. Ma... pur di non mentire di fronte all'arte mia, pur di non far ritorno fra gli uomini per serrare in mano un pugno di mosche» (Firenze, s.g., s.m., 1919).

Dal mondo esterno viene dolore: e può essere quello provocato da una lettera della figlia, pudicamente accennato, o quello infastidito verso il teatro, «i mostri». Di qui viene la proverbiale stanchezza della Duse, la sua domanda di solitudine e di riposo (non sa soffrir bene).

Nelle prime lettere a questi sentimenti si allude (lievemente Eleonora scrive di voler affidare a Sibilla «nel core» il segreto delle sue «parentesi», Firenze, s.g., s.m., 1919), ma poi subentra un istinto di autodifesa. In un'enigmatica lettera da Napoli, del dicembre 1921, l'attrice rimprovera l'amica: «Io feci un male ripetendovi l'assurdo aver udito e voi, ne fate due dei mali, avvolgendo me nell'assurdo parlare! che solo per volervi bene vi ho ripetuto». E conclude: forse è meglio non sapere che sapere (Napoli, s.g., dicembre 1921). Sono poi alcune richieste di Sibilla che portano la Duse a porre delle distanze. Se il rifiuto a rappresentar *Endimione* in Italia è gentile, c'è poi del fasti-

¹⁰⁶ Rita Guerricchio parla di comunicazione «in codice», di «trasmissione franta di una mutua ed esclusiva compenetrazione», leggendo con occhio ironico l'incontro fra i due «miti» (R. Guerricchio, *Storia di Sibilla*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974, p. 288).

dio nello spiegare le ragioni per cui non è possibile chiamare un poeta (e pagarlo) per la traduzione di una pièce di Schneider, che la Aleramo propone. E a mio avviso polemicamente, l'attrice aggiunge un rendiconto della sua situazione finanziaria, per far capire che non si tratta solo di una piccola «spesa personale» (dove le virgolette sono della Duse, che evidentemente ricorda parole di altri) (Venezia, s.g.,s.m., 1922)¹⁰⁷.

Altrove, in una lettera sempre dello stesso anno, si lamenta di quella «cartapesta» che è il teatro italiano e del suo mestiere «che affoga tutti e tutto», che la «serra» fino allo sfinimento, costringendola alla vicinanza di affaristi sleali e alla «tortura» di andare randagia (Venezia, s.g.,s.m., 1922).

Poi ci saranno solo telegrammi, in cui la Duse si giustificherà di non aver tempo per scrivere lettere.

Teatralità del vissuto: L'assurdo

La cronaca del rapporto Aleramo-Duse va completata con il racconto di un'esperienza che le due donne ebbero prima d'incontrarsi personalmente e di cui la scrittura non reca apertamente traccia: l'amore (o l'amicizia sentimentale) per Cordula Poletti (Lina per Sibilla, Ali per Eleonora). La Poletti, nata a Ravenna da una famiglia della buona società nel 1885, studiosa di letteratura¹⁰⁸, femminista, conosce Sibilla nel congresso femminile del 1908 e si innamora di lei. In agosto sono insieme a Ravenna, a casa di Lina, e inizia una storia d'amore intensa, appassionata, dolorosa di cui è testimonianza in una serie di lettere: ne restano tre della Poletti e più di un centinaio della Aleramo, ora in buona parte pubblicate¹⁰⁹. È allora che il rapporto di quest'ultima con Giovanni Cena entra irrimediabilmente in crisi,

¹⁰⁷ In un telegramma della Duse alla Signorelli del 5 aprile 1922, si legge: «Scrissi lunga lettera a Sibilla per affare lavoro. Noiose cose» (FCV, fondo Signorelli).

¹⁰⁸ Della Poletti restano testi di letture dantesche (XXXIII canto del *Paradiso*, Stazio nella *Divina Commedia*), interventi brevi e in memoria, e ancora: *La celebrazione ravennate di Giovanni Pascoli* (Milano, Mondadori, 1924) e *Il poema della guerra* (Bologna, Zanichelli, 1910). Si ha inoltre notizia di alcuni progetti: drammi (*Arianna*, *Ippolito*, *Incesto*) e le memorie della Duse (ovvero «la raffigurazione poétique de sa mirable âme» (FCV, ED, lettera di Cordula Poletti a Enrichetta Bullough, Ravenna, 22 luglio 1911)).

¹⁰⁹ S. Aleramo, *Lettere d'amore a Lina*, Roma, Savelli, 1982.

determinando abbandoni a catena: si lasciano Sibilla e «la fanciulla maschia», Sibilla si separa definitivamente da Cena, Lina si sposa con Santi Muratori nello stesso agosto 1910 e se ne allontana subito (è già avvenuta la conoscenza di Eleonora Duse).

Il primo biglietto della Poletti all'attrice, che risale al 21 luglio 1910, contiene una sorta di autopresentazione, che immediatamente ci proietta nel mondo di molte ribelli primonovecentesche, quando la ricerca di nuovi percorsi si presenta così aspra da precludere l'apertura all'ironia o alla «leggerezza»: Lina non sa prendere le cose alla leggera, il suo mondo è fatto di assoluti, con lei la vita non è facile¹¹⁰.

Questa immagine ci viene confermata da Santi Muratori, marito solitario e a Lina devoto, erudito appassionato che per anni ha diretto la biblioteca Classense di Ravenna. Esistono infatti alcune lettere da lui scritte alla Duse, all'insaputa di Lina, piene di preoccupazione per lei, giovane irrequieta che meriterebbe più importanti riconoscimenti: «Lina — scrive Santi — è divorata da una tal fiamma, che brucia senza fondere, carbonizza senza plasmare. E sono anni che ella è tutta presa dal sacro tumulto, ma rimane dominata più che non riesca a dominare»¹¹¹.

Preoccupazioni analoghe ispirano la Duse, che scrive a Muratori:

[...] sono rimasta all'improvviso delusa dalla speranza di avervi qui, in questa sconosciuta casa sulla collina di Arcetri, che non fu propizia, come speravo — (con tanto core speravo!) — al lavoro di Ali¹¹².

¹¹⁰ FCV, ED, E.M. Butler, biografo di Rilke, definì la Poletti «un uragano emozionale», mentre la Duse, per giustificarne il «comportamento eccentrico» (tra l'altro Lina amava vestirsi da uomo per «quanto era possibile a quei tempi») avrebbe detto di lei: «C'est une créature de génie — mais aussi une créature de suicide... de la folie... de la mort» (W. Weaver, *Eleonora Duse*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 298, e 295-296).

¹¹¹ Lu Hsün, ad esempio, nel 1923, alla scuola normale femminile di Pechino, tenne una «conversazione» dal titolo significativo: *Che cosa accade dopo che Nora se ne è andata* (Cfr. *La falsa libertà*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 30-36).

¹¹² Alla Biblioteca Classense di Ravenna, nel fondo Muratori (d'ora in poi BCR, SM), sono conservate varie lettere della Poletti e una lettera inedita, senza data, della Duse a Muratori. In essa l'attrice scrive ancora: «E son qui legata da una sciocca promessa medica di bagni di sole, che hanno relegato nell'ombra tutte le creature che amo e che vorrei avere accanto a me. Al mattino mi desto con un indistinto sentimento che nella giornata mia, vi è qualche cosa che mi fa tanto male, e non ho come salvarmene, a poco a poco nel mezzo svegliarsi dell'anima e del corpo, realizzo che sono qui, su questa vaga e vezzosa collina fiorentina e me ne sento stonata, male a disagio, scontenta e a ritroso come se mi avessero vestita di carta colorata, d'argento e fettucce e nastri, come un bombon da confetturiere! Miseria! Vi stendo le mani, caro Santi, e tenetele, fidente voi pure, entro le vostre. Non allontanatevi, e non allontanatemi dal core vostro! La vita è così misteriosa e terribile. Sono consolata solo di sapere Ali al Lavoro [...]. Forse Edoardo Bulloughs farebbe una corsa in Italia [...] desidera rivedere Ali [...].

È in questo quadro che vanno lette le lettere appassionate della Poletti, come quella che segue, dell'8 agosto 1910:

Ebbene, aspettiamo le 24 ore. Tu capisci, Eleor, la febbre con che ho aspettato la tua lettera stamane. Per sé e per quel tanto di oscurità dubbiosa che nella lettera di ieri mi aveva fatto tremare. Tu domandi 24 ore ancora. E sta bene. Ma che cosa mi dirà mai questa tua lettera di domani? Tu parli di ciò che deve essere di ciò che deve apportarmi il tuo incontro... ahi, ahi, come l'amore è lontano, come non sono d'amore parole siffatte! E sempre la deprecazione dell'oblio e dell'allontanamento! Ahi, ahi! Eleor, ma in nome di Dio, mi dici che cos'hai nell'anima? ¹¹³

Un altro, prezioso elemento di contestualizzazione viene dalle lettere della Poletti alla figlia della Duse, Enrichetta, sposata a un professore di Cambridge; emerge qui un sentimento di trepidazione, un senso quasi religioso di protezione verso l'attrice e la donna straordinaria. Minaccioso è il freddo dell'inverno per lei che non sa organizzarsi, in modo da evitare i momenti di maggiore rigore; ella non va lasciata sola col suo dolore che è troppo grande. Cattivo, indegno è l'ambiente che la circonda: il mondo dei comici e dei critici teatrali fa «scempio d'ogni dignità superiore» ed «esaspera in lei l'angoscia del nomadismo» e stronca le «fondamentali gioie della vita» ¹¹⁴.

Ed effettivamente il momento per la Duse non era facile; poco prima, nel 1909, più che cinquantenne, aveva abbandonato le scene, mentre ancora prima la fine del tormentato amore con D'Annunzio l'aveva assomigliata a quelle che un tempo aveva chiamato «le povere donne delle commedie»: l'esperienza stessa della Duse ora riportava di attualità il tema del «compianto femminile». Questa sensibilità caratterizza il rapporto con la Poletti: la scoperta del valore e della bellezza del «compianto femminile» che serpeggia negli anni dell'emancipazionismo, come una realtà più ampia di un movimento politico, anche se d'élite. Quegli anni, poi, sono caratterizzati dal bisogno della Duse di far da madre a qualcuno; per cui è semplicistico definire la Poletti «amante» tout-court dell'attrice ¹¹⁵.

¹¹³ FCV, ED, lettera di C. Poletti a E. Duse.

¹¹⁴ FCV, ED, lettera di C. Poletti a E. Bullough, Ravenna, 22 luglio 1911.

¹¹⁵ In una lettera a D'Arcis del 1885 la Duse scriveva: «Recitare? Che brutta parola! Se si trattasse di recitare soltanto io sento che non ho mai saputo né saprò mai recitare! Quelle povere donne delle mie commedie mi sono talmente entrate nel cuore e testa, che mentre io mi ingegno di farle capire alla meglio a quelli che mi ascoltano, quasi volessi confortarle... sono esse che ada-

In Italia diventa sempre più difficile vivere, i giornali non rispettano il desiderio di solitudine della Duse, mentre Ali è disorientata: mal tollerata nell'ambiente di lei, scrive ad Enrichetta, nell'estate del 1911, perché le trovi lavoro a Cambridge; torna infine a vivere con Muratori, per difendersi dalla malvagità e dall'ignoranza altrui. Muratori lo spiega alla Duse in una lettera, lanciandosi in un inno di solidarietà alle donne, comprensibile solo in ambiente di cultura femminista:

A noialtri uomini tutta è favorevole la vita, indulgente la società, facili gli onori, innumerevoli i compensi, agevole ogni passo. Ma chi, chi difende la donna? Ma che cosa sa dare, alla donna, tutta questa forza organizzata maschile? Che cosa, soprattutto, nei paesi latini? Io mi vergogno, ve lo giuro, della mia essenza mascolina, che sento impastata di egoismo senza rimedio e senza limitazioni ¹¹⁶.

D'altro canto, le lettere di Lina sono piene di un senso di persecuzione oggettivamente giustificato, si sente — ed è — fuorilegge: «Io non posso italianamente essere che: o signorina Cordula Poletti o signora Cordula Poletti in Muratori» ¹¹⁷.

L'ultima testimonianza del rapporto con la Duse è in un biglietto a Enrichetta del 13 maggio 1912, in cui si precisa che l'attrice «sta bene, non benissimo» ¹¹⁸.

Ma torniamo alla Aleramo. È del 1910, in contemporanea con alcuni degli eventi narrati, un dramma inedito e incompleto, *L'assurdo* ¹¹⁹, in cui la scrittura ricostruisce la sua storia d'amore

gio adagio, hanno finito per confortare me! Come — e perché, e da quando — mi sia successo questo 'ricambio' affettuoso, inesplicabile e innegabile fra quelle donne e me... sarebbe troppo lungo e anche difficile — per esattezza — a raccontare» (V. Pandolfi, *Antologia del grande attore*, cit., p. 382). Negli anni di distacco dal teatro, poi, l'attrice era «alla ricerca costante di un figlio: quella maternità che aveva con tanta violenza respinto» la ricercava ora «in quanto ruolo da svolgere, nella sua dimensione sociale e al tempo stesso affettiva — quasi a sostituire con essa l'impegno del lavoro di attrice» (C. Molinari, *L'attrice divina*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 231-232).

¹¹⁶ FCV, ED, SM, Ravenna, 17 luglio 1911.

¹¹⁷ «Tu non hai nemmeno l'idea fortunatamente — precisa la Poletti — delle insopportabili umiliazioni a cui la legge di tutti i paesi latini sottopone una donna, dal momento che è maritata, in ogni suo rapporto con la vita sociale» (BCR, lettera di C. Poletti a S. Muratori, Roma, 9 giugno 1930).

¹¹⁸ Prima che le tracce della Poletti si perdano, nel 1936, la troviamo a Roma e a Santarcangelo di Romagna, al fianco di quella contessa Rasponi, che nel 1908 aveva presieduto il congresso femminile.

¹¹⁹ Di questo «abbozzo d'un dramma ripudiato», conservato all'Istituto Gramsci di Roma,

con Lina, che qui diventa un giovane, Arduino. Questa è la trama.

Il rapporto tra Valeria e Pietro, nato in una «esaltazione cerebrale, per creare il figlio dei nuovi tempi», e retto dalla comune militanza nelle zone malariche, viene messo in crisi dall'arrivo di Arduino, giovane anche lui e socialmente impegnato: «egli ha un fresco volto quasi di fanciulla, ha due chiari occhi sotto una chioma di fiamma... E di fiamma ha l'anima, e una gola canora». Mentre Pietro è per Valeria «creatura di dolore e di forza», Arduino, con il suo «genio di violenza» e il suo «ardore sconfinato», le rivela «la bellezza sensibile dell'esistenza», le dà il «senso completo della vita» e una nuova legge: chiedere la perfezione. Di quest'amore, nel primo atto, Valeria parla con un amico che l'ha silenziosamente amata, Giuliano.

Arduino e Valeria diventano amanti¹²⁰, la situazione precipita: mentre Pietro vorrebbe continuare come prima e Valeria è incerta, Arduino rompe la sospensione, decidendo di lasciare la donna («troppo atroce era stato l'assistere al tuo strazio, e troppo m'aveva umiliato il tuo rifiuto a seguirmi»). Il dramma si chiude con la scelta addolorata di Valeria di andare sola per il mondo, mentre per Arduino si profila una nuova amante, madame Robert.

Ora, a me pare di rintracciare nei tratti di quest'ultimo personaggio, quelli di Eleonora Duse. Madame Robert ha 52 anni (l'età della Duse in quel giugno 1910), è in uno stato di depressione per cui da qualche tempo non vuol lavorare (circa un anno prima la Duse aveva abbandonato le scene), ha delle attrici alcune abitudini («notturna impenitente») e il fascino (quando racconta la sua vita «è una miniera

sono stati scritti solo gli atti primo e terzo: Sibilla lo considerava «da non pubblicarsi, ma conservato, nonostante il tono 'letterario' per servire eventualmente per un futuro mio biografo». È dedicato «a quella che mi ha fatto credere vero questo sogno assurdo», cioè Lina.

¹²⁰ Di questa passione rimangono immagini che sanno di rituale amoroso. Si legge nel terzo atto: «Ricordi quella messe di gigli azzurri che ti colsi nel sole e con cui ti ricopersi tutta, e tu eri stesa sul ciglio verde del campo? Mi sorridesti, divina, e ancora una volta ti vidi trasfigurata dalla gioia e sentii la gioia radiosa dell'esistenza. Ma dopo qualche minuto l'incanto era già cessato: io provai il bisogno satanico, nell'improvviso pensiero della tua partenza, di farti singhiozzare [...]. E nella notte tu eri distesa ancora, tutta bianca, e d'un tratto io ti ricopersi nuovamente coi lunghi steli fioriti che avevi recato sulle tue braccia... Oh, il tremendo grido che tu gettasti!».

preziosissima. Ed ha indosso un odore di vita straordinario», donna dalle «cento esperienze») ¹²¹.

Ma tutti i personaggi dell'*Assurdo* rimandano alle persone reali della nostra vicenda: Valeria a Sibilla, Arduino alla Poletti, Pietro a Giovanni Cena. E ancora di un ultimo personaggio interessa segnalare l'identità: il Giuliano che compare nel primo atto è Angelo Conti, il Glauco del *Fuoco* dannunziano, medico e studioso d'arte, amico della Duse. (Anche Cena, del resto, era amico della Duse e fu lui a presentarla a Olga Signorelli, futura biografa dell'attrice e amica tutta la vita di Sibilla).

In questo ambiente impreveduto di intellettuali, artisti, militanti, attrici e femministe, il teatro svolge quindi una funzione importante, non circoscritta a chi lo fa di mestiere. Esso è qui incarnato soprattutto da Cordula Poletti, la giovane femminista colta, personaggio teatrale anche fuori dell'*Assurdo*, per come la sua immagine risulta costruita sempre grazie alla mediazione di uno sguardo esterno, sia quello della Aleramo o della Duse, sia quello indiretto di Santi Muratori o di Giovanni Cena o di Enrichetta. Essa esiste per come viene vista e vissuta: elemento ribollente che fa salire di temperatura la vita. In quel passaggio d'epoca, infatti, non si può essere femministe nella normalità, come donne simili alle altre; la rottura comporta in primo luogo la necessità di atteggiarsi, di costruirsi come personaggio di eccezione rispetto a uno spettatore da conquistare o da scandalizzare.

In un mondo in cui, come dice Hofmannsthal, non è più possibile cogliere nulla con lo sguardo semplificatore dell'abitudine, il teatrale è indispensabile per vivere a chi vuol vivere. Di questa necessità le donne forse più degli uomini hanno coscienza, perché la critica dei vecchi modelli d'identità crea il bisogno di vedersi vivere e agire in un ambiente al di sopra del normale, per ritornare alla normalità con un'aureola che legittimi la diversità. Esse sentono che il teatro può essere il luogo in cui proiettare l'utopia di un mondo dominato dall'anima, dove anima, secondo le parole di Eleonora Duse, vuol dire vita più arte.

Teatro, dunque, come luogo in cui si tenta di dar vita a una realtà

¹²¹ Vi si parla anche di un precedente amante di madame Robert, un artista chiamato Terzon. Sotto questo nome c'è, nel manoscritto, una D puntata. Spesso la Aleramo, prima di dare al personaggio un nome fittizio, lo indicava col nome della persona reale cui corrispondeva. Qui la D indica D'Annunzio?

sommersa e indefinita — la diversità dell'anima femminile — e si creano dei modelli, come vedremo meglio poi.

Il mito di Eleonora Duse

Chiunque accostava Eleonora Duse era consapevole della eccezionalità della persona ed era conquistato dall'alone che la circondava: anche la Aleramo vive l'incontro così, in piena consapevolezza.

Nei diari, più volte, Sibilla ricorda l'amica, ma interessano qui soprattutto gli scritti letterari espressamente dedicati al mito di lei: la poesia *In morte di Eleonora Duse* (in *Poesie*, 1929)¹²², le due prose brevi nel *Mio primo amore*¹²³ intitolate *Il battello* (Napoli, dicembre 1921) e *Dopo i funerali* (Roma, maggio 1924), il ricordo contenuto in *Gioie d'occasione e altre ancora* (1954) e in *Orsa minore* (1938). Scritti che ci guideranno anche nella lettura della produzione teatrale della Aleramo.

Questi gli elementi su cui si costruisce il mito, secondo l'ordine in cui si presentano nella lirica *In morte* che scelgo per i suoi caratteri di sintesi.

L'avventurosa di armonie e di sogni.
La donna del mare, l'errante maga
(versi 2 e 3).

La «magica individualità» della Duse appare costruita a partire da una condizione errabonda e avventurosa: condizione oggettiva, in quanto è attrice, e scelta soggettiva, poiché nella vita ha privilegiato il sogno.

Lei che seppe la disperata libertà
e in sé assolta recava ogni passione
(versi 4 e 5).

Chi sceglie la libertà non può che vivere nel dolore e nella solitudine. Ma la disperazione non può essere scomposta, incontrollata, deve tendere all'armonia. Altrove si parla di «fatto di dolore e di grazia».

¹²² S. Aleramo, *Poesie (1912-1928)*, Milano, Mondadori, 1929.

¹²³ S. Aleramo, *Il mio primo amore*, Roma, Ed. «Terza pagina», 1924.

Tutta luceva e di maga s'era fatta santa
(verso 7).

«Eleonora Duse valeva ancor più del suo genio»: questo di più trasforma la maga in santa, e vi confluiscono alcuni temi forza del primo femminismo, che evidenzieremo in seguito. La Duse si presenta come il modello sommo degli opposti in armonia: «creatura d'intelligenza e di passione, sempre presente e sempre assente, donna e genio, unità terribile», capace di parlare anche alle donne «normali», perciò santa¹²⁴.

I capelli fieri sulla fronte
erano argento e ala di canzone
Volto e sorriso e mani e anima
grazia creavano in chi la mirava
nella sua gloria e nel suo dolore
(versi 8-12).

La bellezza della Duse è teatrale nel modo più alto: è una bellezza costruita, voluta, nasce dall'interno e lo comunica armonizzandolo e potenziandolo. È una bellezza contagiosa, che riproduce armonia intorno.

Ritorna. I flutti l'han cullata
(verso 13).

Solo la morte pone fine alla perenne inquietudine. Altrove Sibilla, a proposito di sé e di Eleonora, scrive: «figli della tempesta e della giungla, nessuna illusione e neppure nessun vero desiderio in noi di trovar mai quiete».

Individuati questi temi, vorrei ora derivarne alcuni aspetti guida: la vita errabonda, la vita come arte, la bellezza, la santità; infatti mi sembra che da essi possa emergere — per il tramite di Sibilla Aleramo — una parentela tra l'attrice e certe femministe italiane a cavallo fra i due secoli; fino a che punto esse hanno modellato la loro immagine, il loro stile di vita sulla Duse, fino a che punto quest'ultima si è nutrita della loro cultura. E sarà bene non dimenticare né l'inquietante Cordula Poletti, con la sua essenza teatrale, né le care figure di Giacinta Pezzana e Alessandrina Ravizza.

¹²⁴ Cfr. S. Aleramo, *Gioie d'occasione e altre ancora*, cit., p. 50.

Vagabonde come le attrici

La vagabonda, così si intitola un romanzo di Colette del 1910 recensito da Sibilla Aleramo in *Andando e stando*. Vi si racconta di un'attrice di varietà, Colette appunto, che rinuncia all'amore e a un ricco matrimonio, preferendo la libertà:

Avrei tutto, tutto quello che si compra e mi chiernerò sulla ringhiera di una terrazza bianca colma delle rose dei miei giardini? Ma è di lì che vedrò passare i padroni della terra, i vagabondi. «Ritorna» supplica il mio amico, «abbandona il tuo mestiere e la tristezza miserevole dell'ambiente dove vivi, ritorna fra i tuoi eguali...» Non ho uguali, non ho che compagni di strada ¹²⁵.

La Aleramo vede Colette come una figura eroica, che mette fra se stessa e il mondo per bene una barriera: una «barriera di fuoco» costruita non scegliendo la privatezza di una casa o di una famiglia, ma una «ribalta fosforescente di caffè concerto». Ciò che la società legge come peccato, come anomalia, Colette sceglie per costruire la sua indipendenza materiale e spirituale ¹²⁶.

In fondo è la stessa scelta della Aleramo, una scelta radicale che privilegia innanzitutto la «libertà randagia». Dopo le case del padre e del marito, dopo quella divisa con Giovanni Cena in via Flaminia (mai con mobili di sua proprietà), Sibilla vive girovagando tra alberghi e case amiche, finché, nel 1926 non si crea un punto di riferimento fisso nella soffitta romana di via Margutta. Il primo trasloco in un appartamento vero lo farà a 79 anni, per volontà del partito comunista in cui milita.

La scelta ha un carattere evidentemente ideologico: chi si abitua a vivere in stanze d'affitto, fra oggetti non suoi, di carattere neutro, perde l'idea della proprietà, e acquista il senso «che nulla appartiene a nessuno, che soltanto l'interiore significato, il 'simbolo' delle cose, quando si sa percepirlo, è 'nostro', nel perenne passaggio» ¹²⁷. È dunque una scelta aristocratica, che comporta un rapporto più profondo, più intimo con le cose; una scelta incomprensibile anche alle donne colte, se non sono ribelli.

¹²⁵ Colette, *La vagabonda*, Milano, Mondadori, 1977, p. 190.

¹²⁶ S. Aleramo, *Andando e stando*, cit., 70-78.

¹²⁷ S. Aleramo, *Amo dunque sono*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 120 (ed. orig. 1927) e *Diario di una donna*, cit., pp. 398-399.

Ciò che le donne colte non immaginano, che non possono immaginare, anche se sono di singolare intelligenza e nobiltà come questa di iersera, è la tragedia implicita nell'aver voluto, al contrario d'esse, portare i propri sogni nella mischia, nella bolgia quotidiana: la tragedia del poeta, del creatore. E m'invidiano. Ma se appena un lembo della verità si mostra a loro come si spaventano! Ieri accennavo al fatto d'esser io senza casa, da anni e anni... E i suoi oggetti, i suoi libri?... Venduti, sperduti. Non possiedo più nulla. Quel che m'è rimasto sta in due bauli! Ho visto che stentava, nonostante la sua abitudine alla fantasticheria, a figurarsi in concreto una tale condizione di cose ¹²⁸.

Sorelle del vagabondo sono ovviamente la povertà (la mancanza di sicurezza economica tormenta tutta la vita Sibilla, senza mai piegarla ad un lavoro ingrato o ad un uomo che non ama) e la solitudine (non può contare che su se stessa, sulla sua capacità di affrontare il mondo). Ed è così anche sul piano affettivo: solo un poco di bene si può volere «alla nomade, che appare, scompare, ch'è sempre nuova e sempre uguale, fuori dal tempo». È pesante il fardello dell'errabonda, ed è una scelta che i benpensanti non possono accettare: «La società — scrive Sibilla — non mi perdona proprio questo, non mi perdona ch'io vada sola ed indifesa, io donna» ¹²⁹.

Ma — come già ci ha suggerito Colette col suo romanzo — c'è chi vive così per necessità di mestiere, errabonda e sempre in lotta per conquistare il pane, tra miseria e sublimità dell'arte, nella società e ai margini di essa: è l'attore, è l'attrice.

Scriveva Giacinta Pezzana alla Aleramo, da Buenos Aires il 24 febbraio 1911:

Non credete che io abbia mai solennizzato il mio compleanno: cose inadatte alle pellegrine randagie... noi artisti, perdiamo tutte le abitudini di gioie domestiche. Non abbiamo casa, non famiglia, non amici consuetudinari!... Abbiamo il nido, come le rondini, ma non ci è concesso di rivederlo ogni primavera [...]. L'arte! Essa mi ha detto vieni a me e cammina! Io fui più artista che donna, e l'arte impietosi della mia felicità perduta, mi fece rivivere!

«Il più bel paese del mondo? La traversata», risponde Eleonora Duse, e la Aleramo usa la stessa metafora: «E la mia stanza è una cabina. Con la carta d'Italia sola appesa» ¹³⁰; come Sibilla presso suo

¹²⁸ S. Aleramo, *Amo dunque sono*, cit., pp. 66-67.

¹²⁹ S. Aleramo, *Amo dunque sono*, cit., pp. 40 e 46.

¹³⁰ O. Signorelli, *Vita di Eleonora Duse*, cit., p. 102 e S. Aleramo, *Andando e stando*, cit., p. 29.

figlio, anche la Duse non resiste a lungo in casa della figlia Enrichetta.

L'attrice, però, vive il vagabondaggio anche come una condanna, come una legge ineluttabile.

E tra il polo irresistibile del vagabondaggio, consuetudine entrata nel sangue, e la nostalgia della casa, tra l'«andare» e lo «stare», come direbbe Sibilla, si gioca una delle contraddizioni più acute per chi vive nel teatro. Per otto interi anni la Pezzana si allontana dalle scene (1887-1895) e per dodici la Duse (1909-1901); e il fenomeno resterà tipico delle attrici inquiete: da Irma Gramatica, che oscilla tutta la vita tra pause e rientri, a Vera Vergani, che nel pieno successo clamorosamente smette di recitare (1930).

Quello che per un'attrice era necessità legata a un mestiere fuori dal comune, abitudine acquisita dall'infanzia e vissuta all'interno di un gruppo, al di fuori del teatro è scelta soggettiva più complessa. Lea Melandri sottolinea giustamente i caratteri mistici con cui Sibilla vive questa scelta, quasi come «espiazione di una colpa», come «imolazione nell'attesa di un premio»¹³¹. Io credo però che non vadano dimenticati altri aspetti che travalicano la Aleramo e ci rimandano non solo ad un'intera categoria di donne, ma a un sogno e a una consapevolezza che molte ribelli, «le ulisseidi» hanno nutrito: «così si era femministe, sui primi del novecento — commenta Anna Banti nell'introduzione al romanzo citato di Colette —, corazzate dal proprio orgoglio e dalla propria autonoma intelligenza». E non va dimenticato che la condizione zingaresca, ai margini, dell'attrice poté assumere il valore di modello solo dopo la cosciente e dettagliata azione di spiritualizzazione compiuta dalla Duse. Tornano in mente anche le parole di Ada Negri per Alessandrina Ravizza, e i suoi mesti versi dedicati a *L'errante*:

Oh, fermarsi un momento!... Oh, ritrovare
una casa fedele, un volto amato!...
Ma non può. Dietro a sé tutto ha spezzato.
Ella stessa distrusse il focolare¹³².

In fondo, il vagabondaggio è la scelta più coerente, per donne che, come Nora, hanno distrutto il focolare.

¹³¹ L. Melandri, *Un pudore selvaggio, una selvaggia nudità*, in AA.VV., *Sibilla Aleramo*, Milano, Feltrinelli, 1986.

¹³² A. Negri, *Poesie*, Verona, Mondadori, 1948, p. 376. *L'errante* è del 1910.

Spudorate come le attrici

Sibilla Aleramo sconta ancora il peso del suo personaggio di donna perennemente innamorata, che non ha mai taciuto i suoi amori e ne ha fatto oggetto della sua produzione artistica oltre che di migliaia di lettere: «pellegrina d'amore», secondo la definizione di Benedetto Croce, fin dopo i sessant'anni.

Lea Melandri ha letto questa vicenda alla luce di un'idea forza, la «spudoratezza»: Sibilla ha avuto il coraggio di svelare ciò che una donna tiene più segreto, il sogno d'amore. È vissuta in perenne inseguimento di amori per cui non prevedeva sbocchi di regolarità: pellegrina d'amore e vagabonda insieme, in una condizione fuori da ogni convenzione.

Ciò si lega alla sua formazione femminista, nasce cioè dalla ribellione e dalla presa di coscienza politica, e può esistere nel tempo perché lo statuto scelto è quello dell'artista, dove per arte non si intendono solo dei prodotti, ma ricchezza e qualità di vita. «Ho messo nella vita — scrive Sibilla — tutto il genio che un uomo avrebbe messo in un capolavoro»¹³³, in un furore d'autocreazione incessante, «in una dedizione appassionata, disperata, ansiosa a creare un'immagine ideale [della mia anima]». Ed è proprio questa la tensione che Sibilla sente come la più forte della sua vita, oltre le singole vicende artistiche e d'amore; e su di essa ossessivamente ritorna, con un sentimento duplice di orgoglio e di angoscia, fino a una delle ultime pagine del diario, in cui si paragona alla Duse:

Come, come ho potuto sopportar tanto, tanta gente tanta passione tante reazioni tanto pensiero e tanto lavoro, senza tregua mai, mai mai? Nessuno, fra quanti ho incontrati e conosciuti, nessuno, no, ha accumulato una tal somma di esperienza, neppure i più grandi, fra tante difficoltà e ostilità, sempre risorgendo più forte più infaticabile più creativa, restando pur sempre donna, fedele al proprio mito femminile... Neppure la Duse, no (di cui ho riletto giorni fa la *Vita* [di O.R. Signorelli]), e tanto meno D'Annunzio, né la grande Ravizza. [...] Ieri ho avuto pietà di me anche per questo, per un senso buio di essere condannata a sparire senza che niuno possa veramente tramandare la mia essenza¹³⁴.

¹³³ S. Aleramo, *Un amore insolito*, cit., p. 68 (e molte potrebbero essere le citazioni a questo proposito).

¹³⁴ S. Aleramo, *Diario di una donna*, cit., pp. 407-408. Non ci occuperemo qui di un altro tema espresso nella citazione e caro a Sibilla, che rimanda all'arte dell'attore: quest'ultima non vive che nel presente, come l'essenza dell'uomo quando non si esprime oggettivamente, in prodotti che sfidano il tempo.

Dunque Sibilla pone come termine massimo di paragone per affermare l'intensità della sua vita, Eleonora Duse. È ben comprensibile il riferimento al mondo del teatro, visto che le attrici sono donne tanto libere da essere facilmente apparentate alle prostitute. Il loro stesso mestiere — indipendentemente dalla vita privata — nasce dalla spudoratezza, dalla perenne esposizione di sé; dell'interno e non solo dell'esterno, poiché il personaggio prende all'attrice, oltre l'immagine, frammenti dell'anima, nuclei originari ed intimi di passioni. Questa spudoratezza, costitutiva del mestiere, è legata storicamente alla donna — è lei che ha cominciato a vendere la sua immagine — e le attrici in particolare hanno avuto il problema di come occultarla.

Ma la Aleramo pensa qui ad un'attrice particolare, ad Eleonora Duse, e la pensa come artista, per l'alone di spiritualità che la circonda: un alone leggendario e inattaccabile, che sembra occultare certi aspetti del suo mestiere.

Ciò che la interessa, infatti, è la dialettica tra spudoratezza e spiritualità, ed è proprio questo, a mio avviso, il punto di maggior contatto fra le due donne. Vediamo meglio questo problema dal punto di vista della Duse: non la biografia della Signorelli avrebbe dovuto rileggere Sibilla, ma *Il fuoco* di D'Annunzio, in cui mirabilmente e spietatamente si manifesta quella dialettica. Dell'attrice il romanzo restituisce infatti l'ansia sessuale, la paura d'invecchiare, l'ossessionante gelosia, il groviglio di anima e corpo, di grandezza e di miseria.

Il fascino della Duse, come viene raccontato da D'Annunzio, è molto simile a quello che la Aleramo rivendica per sé: nasce dalla «smisurata massa di vita reale e ideale» che grava su di lei e da lei irradia, dall'aver tutto conosciuto nella vita e nell'arte, attraverso le cento maschere che ha assunto, per questo «profonda, multanime e misteriosa» oltre i limiti dell'umano, simile piuttosto «ai templi e alle foreste»; irresistibile per lo Stelio dannunziano che ne invidia la sorte («avrebbe voluto vivere quella vita»), così come per l'Arduino della Aleramo¹³⁵.

¹³⁵ G. D'Annunzio, *Il fuoco*, Milano, Mondadori, 1967, pp. 123, 177, 270, 275. Una bellezza che riproduce «il senso misterioso degli eventi interiori», costruita pazientemente per valorizzare la spiritualità; questa stessa concezione ritroviamo nella Aleramo, fin nei dettagli: «l'alta fronte di donna moderna», il ciuffo ribelle di capelli bianchi sulla fronte, il viso struccato... Come non ricordare la Duse, la sua «fronte bella come una bella fronte virile», la piega dei capelli, fatta non «dal pettine ma dalla tempesta», il viso al naturale? (Cfr. S. Aleramo, *Amo dunque sono*, cit., p. 62; G. D'Annunzio, *Il fuoco*, cit., pp. 295, 157-158, 161 e 176).

È una spudoratezza che non rispetta i tabù sociali relativi all'età: lo possiamo vedere dalla Foscarina quarantenne del *Fuoco* e ancor meglio dal personaggio con cui la Duse torna alle scene nel 1921, Ellida della *Donna del mare*. Ellida ha un valore di sfida consapevolmente perseguito, come testimonia questo racconto di una giovane attrice ad Elsa De Giorgi, attrice cinematografica e teatrale, che ha debuttato nel 1933.

Con un gesto svagato che si precisò con l'afferrare il lume e porlo ben sotto il viso, [la Duse] scandì: «Perché io tornerò a recitare così. La luce viva della lampada illuminò d'improvviso una faccia bianca, estenuata, segnata da mille piccole rughe. Intorno sfocava l'aureola dei capelli un po' scarmigliati, bianchi e teneri [...]. L'attrice fu colpita. Non aveva visto mai niente di così bello»¹³⁶.

Come sottolinea la stessa De Giorgi in un'intervista: «È stata una prova di straordinaria profezia nella storia femminile questa della Duse, che si presenta con personaggi di donne ancora dentro l'amore, pur avendo superato ampiamente i sessant'anni», donne che ancora sognano «l'amore come simbolo della libertà»¹³⁷.

Ma perché la Duse osasse tanto, approvando il disvelamento operato dal romanzo dannunziano¹³⁸ e comparando in scena «vecchia» nei panni di Ellida, era necessario che esistesse il supporto di un ambiente preparato: era, a mio avviso, quello sorto attorno al primo femminismo, in settori d'élite, con la sua ricerca di nuovi, più arditi modelli femminili.

Da maga a santa: teatro e «donna nuova»

Pensando alla Duse, va sottolineato il fatto che la nostra storia riguarda il periodo dell'esilio dal teatro, e soprattutto quello precedente la guerra. In quegli anni l'attrice punta molto su rapporti umani particolari e su attività di impegno sociale, alla ricerca della ricchezza e della radicalità che il teatro (il suo modo di intendere e di fare

¹³⁶ E. De Giorgi, *La lezione della Duse all'attore contemporaneo*, estratto n.i., Roma, 1958, pp. 1770-1784 (Archivio dell'autore).

¹³⁷ Ho intervistato Elsa De Giorgi a Roma il 5 dicembre 1984.

¹³⁸ Tutti si meravigliarono perché la Duse aveva permesso a D'Annunzio di scrivere così «spudoratamente» del loro amore. L'attrice dovette intervenire per precisare che il libro non era stato né scritto né pubblicato contro la sua volontà.

teatro) le dava, pur con le sue miserie e i suoi «mostri». Prima che la grande guerra le occupi l'anima, pare che proprio dal versante delle donne le vengano le sollecitazioni maggiori, sul piano dell'affettività e su quello dell'iniziativa.

Vediamo concretamente. Per definire i rapporti fra la Duse e il movimento delle donne ci si è finora basati su alcuni brani, riportati nella biografia scritta da Olga Signorelli, come presa di posizione dell'attrice in occasione di un congresso internazionale femminile (quello — credo — che si svolse a Roma dal 16 al 23 maggio 1914; come Maria Montessori, pur non appartenendo al consiglio nazionale delle donne, la Duse faceva parte del comitato d'onore del congresso). Ne risulta che è contraria alla guerra fra i due sessi e che è favorevole non alla battaglia politica ma a quella legale, infatti sostiene che è necessaria la collaborazione fra uomini e donne e soprattutto una loro diversa educazione, che è indispensabile per l'emancipazione femminile il lavoro e la cultura, ma che una simile lotta, «per la nobiltà delle opere, l'equità dei diritti», è di tutte le donne, non delle sole femministe. Più che per questi contenuti (non ostili al femminismo, se si considera che l'unità uomo-donna è uno dei miti di quegli anni, dalla Aleramo alla Woolf, o che la questione femminile è difficilmente riducibile a rivendicazioni concrete, o ancora che siamo ormai lontani dalla fase alta del movimento), i brani citati dalla Signorelli si sono trasmessi e fissati per alcune frasi: se ne è ricavata una definizione della femminista come donna insoddisfatta a livello sentimentale e sessuale, si sono lette le parole della Duse come una «serrata critica al femminismo» (C. Fusero), non fatta certo «per piacere» alle «sue amiche femministe più impegnate» (W. Weaver).

Questa concezione, che sembrava organica e consapevole, va rivista alla luce di un documento particolarmente significativo del problema: l'articolo da cui Olga Signorelli ha tratto i brani — non i più significativi — in cui la Duse definisce i suoi rapporti col femminismo. È intitolato *La Duse parla del femminismo* ed è stato pubblicato sul «Giornale d'Italia» del 27 dicembre 1913, firmato da Michele de Benedetti: si tratta infatti di una trascrizione delle parole della Duse fatta dal giornalista¹³⁹. La posizione dell'attrice risulta ben più complessa e radicale: al centro vi è la critica a una società che proietta la donna esclusi-

¹³⁹ A trasmettermi questo articolo è stata Annarita Buttafuoco, che ringrazio vivamente: era stato ritagliato da Ersilia Majno per inviarlo alla madre di Alberta Alberti, un personaggio a cui si accennerà tra breve. Il successivo utilizzo, fattone dalla Signorelli, mi sembra una conferma della sua attenti-

vamente verso l'amore e il matrimonio prima, e poi verso la maternità come sacrificio di sé poi. È infatti la madre l'unico tipo di donna che è oggetto di stima e di venerazione, perché vive esclusivamente per i figli, mentre si perpetua la schiavitù «morale» della donna che «ragazza, non deve sapere, sposa non deve volere, zitella [...] non deve vivere». La donna, non «ange, ni bête» come la si vorrebbe, rivendica una dignità diversa, che non la annulli in un progetto matrimoniale, o in un sogno sentimentale di evasione, o nel sacrificio di sé, che non impedisca la sua realizzazione in quanto individuo: non è da persone intelligenti, precisa la Duse, fare del facile scetticismo o delle facili critiche ed ostacolare questo movimento di emancipazione.

Dunque il rapporto fra la Duse e la Nora ibseniana può essere definitivamente confermato come un fatto non casuale né peregrino, così come l'appartenenza dell'attrice a quel gruppo di donne che tentarono di andare consapevolmente oltre l'identità femminile tradizionale. In linea con questa battaglia, non riducibile certo a un movimento di militanti o a un progetto politico definito, si muove la sua iniziativa per dar vita a una casa delle attrici¹⁴⁰, una iniziativa venata di paternalismo, forse un frutto tardivo del clima espressosi con le scuole dell'agro romano (non a caso Giovanni Cena incoraggia la Duse verso attività di questo tipo), che rivela però l'attenzione e la sensibilità dell'attrice nei confronti di quel femminismo pratico e di quel filantropismo laico, verso

bilità; ancora oggi Weaver, pur non avendo rintracciato l'originale, gli riconosce un «innegabile sapore di autenticità». Poiché è rimasto sconosciuto nella sua interezza e poiché è importante per le questioni che qui si trattano, mi sembra utile pubblicare in appendice l'intero articolo. (Cfr. O. Signorelli, *Eleonora Duse*, cit., pp. 255-263; C. Fusero, *Eleonora Duse*, cit., pp. 349-351; W. Weaver, *Eleonora Duse*, cit., pp. 298 e 394). Va tenuto conto, però, di questa lettera che la Duse scrisse al giornale nel gennaio del 1914, per ringraziare di un libro ricevuto da G. E. Curatulo: «Il suo libro, prezioso dono, mi raggiunge qui, nell'ora appunto che calde parole di femminismo mi sono dirette, in varie lettere, alle quali non posso rispondere, mentre mal riconosco per mie, altre parole attribuitemi, forse somiglianti a una lontana conversazione avuta, ma oggi ormai non più conformi al mio pensiero» (G. E. Curatulo, *Eleonora Duse e le donne di Garibaldi*, «Giornale d'Italia», 9 gennaio 1914). La Duse dunque, non citava né smentiva radicalmente l'articolo di M. de Benedetti, ma sembra voler prendere le distanze, manifestando disagio per le parole con cui è stato espresso il suo pensiero e allontanando quel pensiero nel tempo. Ed è questo un aspetto significativo: dovette subentrare in lei la consapevolezza che da più parti si cercava di etichettarla, mentre la battaglia originaria per la «donna nuova», in clima di guerra, andava perdendo gli aspetti di inquietudine e di ricerca e andava assumendo connotazioni politiche ambigue.

¹⁴⁰ La casa delle attrici nasce per offrire un luogo di incontro alle giovani, perché escano «dal chiuso cerchio del teatro» ed entrino nell'«ambito più complesso e più vasto della vita intellettuale moderna»: offre dunque innanzitutto una biblioteca (e dei posti letto per chi ne ha temporaneamente bisogno), si propone di organizzare conferenze, letture, concerti; vuol mobilitare la provincia, inviando notizie, giornali, figurini di varie epoche storiche. Insomma una specie di casa della cultura, simile a quella che gli operai hanno già in molti luoghi, per offrire alle giovani alternative concrete ai pericoli connessi al mestiere: l'ignoranza e la corruzione (cfr. O. R. Signorelli, *Eleonora Duse*, cit.).

cui una delle componenti più vive della intellettualità ribelle femminile si era orientata. E sono da riconsiderare anche, sotto una luce nuova, altre sue meno note proposte, a cominciare da quella che sulla scena sia adottato un costume unico: una specie di tunica che si presti a tutti gli ambienti e a tutte le epoche. Proposta non certo fuori tempo, utopistica e libertaria, legata com'era a problemi del mestiere¹⁴¹.

Né vanno dimenticati i suoi rapporti col mondo femminile: sia con i pubblici delle «dolorose» e delle «ansiose», che l'hanno amata intensamente¹⁴², sia con le amiche. E tra le amiche vorrei ricordare le femministe di cui si è finora parlato, che testimoniano del rapporto dell'attrice con due ambienti particolarmente vivaci, quello romano e quello milanese. Rapporti, come abbiamo visto, tutt'altro che casuali e superficiali, che meritano approfondimenti. Un esempio: Alberta Alberti, figlia di un'attrice, «vicefiglia» della Duse e per un periodo sua dama di compagnia, è stata dal 1903 al 1909 reggente dell'asilo fondato a Milano da Ersilia Majno, cui si è accennato come ad una delle iniziative femministe più significative del primo '900. L'interesse della Duse per la Aleramo, dunque, è momento di un rapporto generale dell'attrice con le donne: momento in cui anche lei si arricchisce.

Del femminismo della Aleramo è stata sottolineata la modernità di concezione, per il fatto di aver «sentito il personale come potenziale momento di cambiamento sociale»; si è messo l'accento sul carattere profetico di *Una donna* («... ero l'umanità in viaggio») e sulla concezione del femminismo come lotta di un manipolo di moderne ascete¹⁴³. Ora,

pp. 261-262). «Un primo centro di spirituale convegno, dove dimenticare, per un'ora al giorno, il tanfo della cameretta d'affitto, le bestemmie dei capocomici, le angosce del necessario inevitabile amore e quelle, peggiori, della necessaria prostituzione» (O. Mazzoni, *Con la Duse*, Milano, Casa Alpes, 1927). La casa fu inaugurata nel maggio 1914, ma ebbe brevissima vita. Emma Gramatica scrisse che era inutile sia alle attrici più consapevoli, che sapevano provvedere da sole a quel tipo di bisogno, sia alle altre, che quel bisogno non sentivano.

¹⁴¹ Questa proposta è legata a un preciso rifiuto del mestiere che mortificava l'arte a vantaggio di una sorta di prostituzione; infatti, gli abiti nelle grandi compagnie imprenditoriali dovevano essere eleganti, sempre diversi, e le attrici se li pagavano da sé. Emma Gramatica, pur consapevole dell'irrealizzabilità della proposta della Duse, la giudica positivamente, come un richiamo alla semplicità, per educare il pubblico «ad amare e rispettare l'arte senza che questa imponga alle artiste dei sacrifici tanto più dolorosi quanto più taciuti per dignità e orgoglio» (lettera a Polese, Biblioteca Teatrale del Burcardo, Roma, Autografi I, cart. 36).

¹⁴² Secondo Julius Bab, «la Duse ha contribuito all'elevazione morale e alla responsabilità della donna non meno di quanto Nora Ibseniana abbia contribuito alla sua liberazione sociale» (O. Signorilli, *Vita di Eleonora Duse*, cit., p. 108).

¹⁴³ Il percorso della Aleramo è esemplare: dalla militanza femminista che si realizza nella collaborazione a riviste e in iniziative politiche (come ben ha dimostrato la recente pubblicazione dei suoi scritti tra il 1897 e il 1910) alla pubblicazione nel 1906 di *Una donna*, definito già al suo apparire «bib-

se la femminista è, come vuole Sibilla, un'anticonformista che alla libertà tutto sacrifica, la casa, la maternità, la famiglia, la ricchezza, se è un'«asceta moderna», sembra impossibile non considerare nella sua area Eleonora Duse.

D'altro canto, anche l'interesse della Aleramo per la Duse è significativo di un rapporto generale. Il mito della irriducibilità dell'attrice alla norma, nato con la Duse e così sentito da Sibilla, arriva a influenzare perfino il Pirandello di *Trovarsi*.

In quel dramma, ispirato — come è noto — a Marta Abba, si narra di un'attrice, che tenta di «trovarsi» in un comune destino di donna, dedicandosi solo all'amore per un uomo, dopo un'avventurosa, disperata fuga in barca sul mare. Ma recitando per un'ultima volta, ella non ritrova più la sua identità d'attrice e la riacquista solo quando l'amante, non sopportando la spudoratezza connessa al recitare, fugge dal teatro. Allora, trionfa di nuovo. La sua scelta, a questo punto, non può che essere per il teatro e per la solitudine: non è possibile «trovarsi» lontano dal palcoscenico e dall'«abnegazione» ai personaggi, c'è miseria fuori e costrizione («la vita è creata liberamente» solo sulle scene). La sua scelta la condanna sì alla diversità e alla solitudine, ma è tanto più ricca rispetto al «destino» femminile: «bisogna crearsi, creare. E allora soltanto ci si trova», recita la battuta finale¹⁴⁴.

4. RISCONTRI: GLI ULTIMI DUE DRAMMI DELLA ALERAMO

Francesca Diamante: tra Sibilla e Eleonora

La produzione drammaturgica matura di Sibilla Aleramo comincia con *Francesca Diamante*, «mistero drammatico in tre atti» del 1924¹⁴⁵,

bia del femminismo»; dalla battaglia culturale condotta tutta la vita in nome dell'autonomia e della diversità dello spirito e della scrittura delle donne, ai drammi, di cui ci occuperemo tra breve, con il loro spiccato protagonismo femminile (Cfr. gli scritti già citati di Bruna Conti, Lea Melandri e Alba Morino).

¹⁴⁴ L'apparizione dell'attrice, che porta il nome di Donata Genzi, è preceduta dai discorsi che gli altri fanno su di lei. Ecco, poi, come viene descritta: è «scontenta, irrequieta [...] una donna difficile», non è una, ma «tante donne», ha avuto un'infanzia da ragazzina «timida, gracile, sempre appartata», è condannata dal mestiere alla «mancanza di intimità» e alla rinuncia all'amore («un'attrice è di tutti»), vive una vita faticosa nell'abnegazione (cioè negando se stessa per i personaggi che interpreta). È pallida, turbata, ha una piega tragica sul volto, nella bocca (L. Pirandello, *Trovarsi*, in *Maschere nude*, Milano, Mondadori, 1939, vol. IX).

¹⁴⁵ All'Istituto Gramsci di Roma sono conservate alcune copie di questo inedito, sia manoscritte che dattiloscritte. La versione più antica si intitola *Francesca Diamante ovvero la voce di là*, «mistero ingenuo in tre atti». A differenza dell'*Assurdo*, si tratta di un testo predisposto e pronto per la pubblicazione.

e prosegue con *Endimione*, «poema drammatico in tre atti» di poco anteriore, che ritengo conclusivo per vari motivi. Innanzitutto perché fornisce la possibilità di un riscontro oggettivo, essendo stato pubblicato e rappresentato (1923); e poi perché innalza a livello mitico la problematica che conosciamo, quel «curioso mondo, filantropico, femministico, estetizzante» nel primo '900¹⁴⁶. I due drammi confermano la ricchezza di quel mondo e insieme ne testimoniano la crisi, attraverso il tema del suicidio che li accomuna.

Nella casa sull'isola dove la scrittrice Francesca Diamante si è uccisa, sono riuniti gli amici affranti dal dolore, pervasi dal ricordo di lei: un comandante che l'ha amata, un giovane poeta e la sua sposa, un musicista, uno scrittore, un critico e l'amica Valentina Altieri, «bella e armoniosa», che possiede l'ultima sua lettera. Sull'isola arriva anche Valerio, il figlio che Francesca ha dovuto abbandonare vent'anni prima, partendo dalla casa coniugale e che non ha più rivisto; con lui è la fidanzata, unica persona estranea in questa eletta compagnia, piccolo borghese che non si lascia attrarre da questo mondo superiore. Valerio e Valentina si sono amati, quando lei non conosceva ancora Francesca, né sapeva che Valerio era figlio di lei. Ora il nuovo incontro è decisivo per Valerio, che chiarisce a se stesso le ragioni del fascino e della paura che Valentina esercitava su di lui: era come «la messaggera» del mondo della madre, come lei «libera d'ogni menzogna» e preda «d'alte chimere», con un alone attorno che faceva pensare ad una «predestinazione disumana, forse al martirio, o alla santità».

Nell'atto secondo la lettura dell'ultimo messaggio di Francesca Diamante svela il motivo del suicidio: «a cinquanta anni, s'è uccisa come una poverella a cui vien meno la carità», «stanca come chi è certo d'aver risposto al proprio destino, per tanta lunga strada», e non può accettare una condizione ingiusta di miseria. La rivelazione emargina ancor più la fidanzata di Valerio, mentre un nuovo personaggio entra in scena, uno sconosciuto vagabondo, che ha la capacità di esprimere in poesia un'«essenza strana di vita più libera ed ampia». In nome di Fran-

¹⁴⁶ V. Cardarelli, *Il sole a picco*, in *Opere complete*, Milano, Mondadori, 1962, p. 247. La citazione è tratta da un brano intitolato *Primi passi* in cui si parla di un congresso di filosofi, che si tiene presso una biblioteca dedicata alle donne di servizio. Più volte Cardarelli rievoca la Roma umbertina dei suoi anni di gioventù, «quella che comincia a sparire nel 1911», mentre in ritardo moriva «il fanatico Ottocento» (*ibidem*, pp. 596 e 603-605).

cesca, Valerio ritrova Valentina mentre in lui si confondono l'immagine di lei e quella della madre, Valentina sente in sé «il cuore di lei tremare». Insieme proseguiranno il loro cammino, e la donna dovrà trasmettere all'uomo, ora che s'è smarrito ed è su «una soglia d'ombra» (quella tanto temuta da Weininger), il suo «misterioso, fiero potere» di «trascendere ogni pena e trasformarla in luce».

Questa la trama, e va aggiunto che il dramma nasce a un anno dalla morte della Duse. «Dramma d'una suicida» è definito *Francesca Diamante* nel diario dall'autrice¹⁴⁷, ed è sintomatica la trasformazione della morte — in parte voluta e presentita — della Duse in suicidio («È in me l'autunno» — diceva Foscarina nel *Fuoco* — «Io, io partirò, scomparirò, me ne andrò a morire lontano, amore, amore mio!»)¹⁴⁸. In Sibilla quella morte mitica ha risvegliato qualcosa di profondo, la bambina con le sue richieste di riconoscimento e d'amore.

La Aleramo è in quel 1925 in uno stato tormentoso, talmente «oppressa, stanca, umiliata» da temere di cedere alla tentazione del suicidio, uno spettro che l'ha visitata più volte, da quel lontano anno della sua infanzia in cui la madre si è gettata dalla finestra, e che le ha reso familiare la follia. La morte della Duse le ha ricordato la follia della madre, morta poi in manicomio, e la follia di Dino Campana, il poeta amato dal «destino fuggitivo», che è adombrato evidentemente nel personaggio del vagabondo, cui si è accennato prima.

Si addensano così i riferimenti arte-vita, a riprova del fatto che questo dramma è stato composto in «trance» — come ha raccontato la Aleramo stessa — seguendo un istinto mai più provato di «creazione trascendente», come se Sibilla si contemplasse nella tomba e immaginasse i suoi sopravvissuti: Francesca Diamante per questo ha insieme i tratti della Aleramo e della Duse¹⁴⁹. Mentre Valentina Altieri, musicista ven-

¹⁴⁷ S. Aleramo, *Diario di una donna*, cit., p. 318.

¹⁴⁸ G. D'Annunzio, *Il fuoco*, cit., p. 245. La Duse è morta a Pittsburgh, negli Stati Uniti, il 21 aprile 1924, lunedì di Pasqua.

¹⁴⁹ Scrive Sibilla: «Due anni fa, mi trovai ad un certo punto talmente oppressa, stanca, umiliata, che temetti seriamente di cedere alla tentazione del suicidio [...]. Allora in quello stato tormentoso, immaginai e scrissi il mio secondo lavoro teatrale, *Francesca Diamante*, non ancora rappresentato né stampato, e che neanche tu conosci. Francesca Diamante, come ogni mia protagonista, sono un poco io stessa. Un poco anche essa raffigura la sorte della Duse» (*Amo dunque sono*, cit., p. 72). E ancora, in una pagina del diario in data 18 ottobre 1944, scrive: «[...] questa *Francesca* è stata composta in stato quasi di trance: io non mi spiego assolutamente come sia avvenuta la sua formazione entro di me, la nascita dei personaggi e lo svolgimento delle scene, quasi fossi stata sorretta da un istinto, fin allora estraneo, e che di poi, non ho più ritrovato, di creazione trascendente la mia realtà...

ticinienne, a mio parere, ha i tratti ancora della Aleramo (in quanto sorella giovane della Duse), di Lina Poletti, che a 25 anni, appunto, l'aveva amata, e della Donatella Arvale del *Fuoco* (cioè della musicista Giulietta Gordigiani).

C'è una bella immagine in una lettera a Lina, che anticipa questo sovrapporsi di identità femminili: identità che trascolorano una nell'altra, a differenza del passato (laddove le donne dell'800 — lo ha osservato Benedetto Croce — da una generazione all'altra si davano la mano e formavano una catena di continuità):

Come tanti anni fa mi sorprende a guardare il mio volto nel piccolo vetro che ricopre la pallida fotografia di mia madre, qui sul tavolo, contro la finestra. Come allora la mia immagine si stacca morbida e appena velata dallo sfondo lucido lucido ove scompare l'immagine materna! ¹⁵⁰

Ma torniamo a osservare la presenza di Francesca, per come emerge dai ricordi dei sopravvissuti: ella ha il volto «patetico e luminoso» della donna del mare (si dice che contemplava il mare per ore e ore), ha la dignità di una regina nonostante la povertà, e la sua voce vibra ancora in chi l'ha ascoltata, oltre la morte. È detta scrittrice certo in nome della «superiorità» della poesia (anche la Poletti amava chiamare Eleonora poeta). Ma i suoi tratti vengono soprattutto dal teatro: è la donna dalla bella voce, che «ha vissuto, non una, ma mille vite», «perpetua vagabonda», «ha patito fame e freddo, ha patito insulti e insidie, ha patito col suo fragile corpo e il suo terribile genio», è colei che tutto ha dato «per poter creare in verità e in poesia». Ella vive in un mondo a sé, in tensione continua a superare il divario tra realtà e sogno tipico delle esistenze comuni, veneranda per la sua «femminilità martoriata», oltre che per la sua arte altissima. Il mondo l'ha considerata soprattutto per la sua leggenda «di audace ribelle», di «rivoluzionaria della vita e dell'arte», mentre lei era una creatura che risaliva «ai principi fondamentali dell'essere», fedele a una sua legge segreta.

Come veramente se mi contemplassi nella tomba, ho potuto far dire, a quelli che immaginavo miei sopravvissuti, cose di me che non direi mai di me vivendo la mia vita naturale, cose profumate d'incenso, trasparenti fra azzurre spire, dirette a quell'immagine ideale della mia anima, verso la quale son stata perennemente rivolta con ansia con tremore con disperata passione, di là di tutte le altre ansie di tutti gli altri tremori di tutte le altre disperate passioni che hanno riempito fino all'orlo questa mia fragile e pur non ancora infranta anfora...» (*Un amore insolito*, cit. p. 443-444).

¹⁵⁰ S. Aleramo, *Lettere d'amore a Lina*, cit., p. 45.

Torna così l'immagine classica della Duse come attrice del dolore (dall'«umanità dolorante, terribile»), ma con un'enfasi nuova, perché al dolore strettamente si lega l'idea della ribellione. Francesca Diamante si è opposta alla mediocrità spirituale, al conformismo dominante, e la società l'ha punita creandole intorno una «congiura di silenzio e di denigrazione», costringendola alla miseria e alla solitudine, in una scelta forzatamente aristocratica e incomprensibile ai più, anche se la sua grandezza ha migliorato la società, perché ha riverberato sugli altri «forza e beatitudine».

Ma qual è il punto di rottura rispetto alla condizione femminile tradizionale? Io credo che sia nella scelta di Francesca Diamante di «realizzar se stessa in opere non di carne ma di anima», dunque non attraverso i figli, ma attraverso creazioni spirituali. È quanto hanno concretamente fatto sia la Aleramo sia la Duse, che hanno rifiutato di sacrificare la loro vita alla maternità; ma poi su questo problema sono rimaste diversamente invischiate. *Francesca Diamante*, in fondo, rappresenta un sogno di ricongiungimento spirituale col figlio, sogno raggiunto con la morte ma da essa potenziato; per quanto riguarda la Duse, se pensiamo alla sua arte e alle sue relazioni extrafamiliari, non è possibile prescindere dalla cultura del materno.

Come è stato notato a proposito delle emancipazioniste dell'epoca, esse non riuscirono ad elaborare un pensiero realmente antagonistico sulla maternità, anzi finirono spesso per rafforzare con elementi nuovi, «il simbolico collettivo» su questo tema ¹⁵¹. È proprio questa l'impressione che si ha leggendo *Francesca Diamante*: la radicalità delle scelte rispetto ai figli e agli obblighi familiari, il vivere per sé, scelta irrinunciabile e insieme «detestabile obbligo», sembrano accrescere il valore simbolico della maternità, dilatando l'esser madre oltre la maternità reale, in un impegno di «accogliere la vita inesauribilmente e di inesauribilmente donarla» ¹⁵².

Un fantasma nel «promontorio delle donne illustri»: Endimione

Endimione si ispira a un amante della Aleramo, Tullio Bozza, morto di tisi ai primi del '22, a Napoli: un rapporto intenso durato due anni

¹⁵¹ A. Buttafuoco, *Le Mariuccine*, cit., p. 16.

¹⁵² S. Aleramo, *Un amore insolito*, cit., p. 68. In un appunto del 1903 la Aleramo scriveva: «La maternità rivela a tutte le donne il loro istinto di espansione» (S. Aleramo, *La donna e il femminismo*, cit., p. 165).

(proprio quelli dell'amicizia più viva con la Duse, fra il '19 e il '21), l'unico — oltre quello con Lina Poletti — per cui Sibilla parli di «innamamento».

La trama è esile, difficile da riassumere oltre il suo nocciolo fondamentale: la storia d'amore (ispirata al mito e trasfigurata) fra Diana e un giovane predestinato alla morte, in un'isola bellissima in cui si incontrano accanto alla dea, che è pittrice — «vagabonda regina» — le sue amiche. Breve mistero che si conclude, dopo due stagioni, con il suicidio di Endimione.

Dunque anche in un dramma ispirato a un uomo, e intitolato a un personaggio mitologico maschile, protagonista è una donna e il suo gruppo ideale di amiche. Dimensione costante nella produzione teatrale di Sibilla Aleramo; non a caso le parole che definiscono queste figure sono le stesse della *Francesca Diamante*: non hanno una casa loro, sono sole, vedono «ogni cosa sotto specie di bellezza», sono «donne illustri in cerca di pace. Anime in pena», che esistono soltanto per se stesse, «con coscienza selvaggia», disposte a uccidersi non per amore ma «per solo disgusto della volgarità, per vertigine del vuoto», disposte ad ogni «sovrumano dolore per amore di libertà», intense «nell'arte come in ogni gesto della vita», nemiche di «ciò che non può essere sollevato in alto...»¹⁵³.

Attraverso *Endimione* il rapporto della Aleramo con la pratica del teatro diviene più concreto, infatti il testo viene messo in scena a Parigi, al Théâtre de l'Oeuvre, dagli attori di Lugné-Poe, subito prima dei *Sei personaggi* pirandelliani (9 marzo 1923). A proposito della prova generale, Sibilla scrive:

Di repente, avvertii il silenzio profondo ch'era nella sala, meraviglioso silenzio dove andavano a posarsi impalpabili le parole che scendevano dal palcoscenico. Quali parole? Mie, erano mie, dette da due voci che erano due strumenti, per cento e cento anime dalla vita sospesa ad ascoltare... Mie le parole, mie le anime [...] Immobile, fra strette assi di legno, udivo il sospiro del tuo dolore. Immobile, forse già trapasata, e tu vivevi [...] Pochi istanti, ma di una terribile divinità [...]. Scissione mera-

¹⁵³ Nell'*Endimione* compaiono donne e artiste di varie generazioni, che per alcuni aspetti ricordano la Duse. Diana dice di sé: «Portavo i capelli lisci, vestivo quasi monacalmente, quasi sempre in bigio, tuniche diritte, soltanto un po' di collo mostravo, così [...] d'ogni bene materiale m'ero spogliata per essere in accordo con la mia sete di assoluto». Mentre la poetessa Lorenza ha «aspetto imponente, capelli bianchi, mantello bianco. Donne che fungono da modello, perché, come dice Lorenza, «son così rari i modelli di bellezza al mondo...».

vigliosa della propria opera, e lo spirito vi assisteva, lucido ed inerte, come a distanza di secoli e di sfere. Questo dunque è il teatro? Sì, questo esso offre all'autore, questa è la retribuzione tanto superiore a quella che dà il libro. Ah, non nell'applauso [...]. Ma unicamente — ora comprendevo — nel senso mistico, quasi sacro, che il poeta ha di agire, invisibile e presente, sulla folla silenziosa; nel senso d'un potere trascendente, anche se temporaneo; in qualcosa di sfolgorante...¹⁵⁴.

La Aleramo risulta molto presa dall'avvenimento, incantata dalla concretezza trasfiguratrice del teatro. Teatro come luogo dell'anima, che prosegue la vita oltre la morte; luogo non dell'effimero ma della continuità di esistere; luogo dove si parla a se stessi, alle proprie voci interne, e dove la comunicazione può essere moltiplicata e sacralizzata.

Dunque, «dramma d'anime», e in quanto tale viene apprezzato dalla critica francese, per il suo «strano lirismo», la sua «grazia ardente», la sua femminile sensibilità alla vita interiore¹⁵⁵.

Sull'onda del successo parigino Sibilla riesce a pubblicare il testo in Italia, ma le è poi difficilissimo farlo rappresentare¹⁵⁶. Niccodemi e Valardo lo trovano troppo simile ad altri drammi recenti, con difetti di costruzione e di linguaggio: quale attore italiano saprebbe parlare con le parole di quei personaggi? D'Amico lo trova disadatto al teatro, agli attori, al pubblico «nostri»; Bracco lo definisce un'opera «sognata» che non ammette «intermediari» tra autore e pubblico.

La rifiutano anche diversi attori, come la Melato, Ruggeri, Irma Gramatica, la Duse. La Gramatica così spiega le sue ragioni alla Aleramo: «È una composizione primaverile, fiorita, dove trema l'amore dolce di una vera poesia, e ciò basta a significarle quanto lontano da me, dal mio spirito, dalla mia nuova e più profonda e materna fama d'arte e di vita. Io comprendo, ma non potrei per il grande disagio in cui si troverebbe tutto il mio essere». E qui vorrei sottolineare due parole: «materno» e «disagio».

La Duse (siamo al suo ultimo anno di vita) prova un imbarazzo di diversa natura e, dichiarandolo, sente il bisogno di precisare che lei non sa scrivere, non sa nulla, «né arte né vita»: non è possibile — afferma

¹⁵⁴ S. Aleramo, *Il mio primo amore*, cit., pp. 79-80 (il brano si intitola *Il mio esordio come attrice drammatica*).

¹⁵⁵ Le citazioni, tratte da articoli di P. Soday, Lugné-Poe, H. Bidou, sono riportate da *Sibilla Aleramo e il suo tempo*, cit., pp. 183-184.

¹⁵⁶ Per la documentazione citata in relazione alle traversie di *Endimione* vedi ancora *Sibilla Aleramo e il suo tempo*, cit., pp. 175-176 e 190-191.

— «far dire ciò che voi dite, e come lo dite, in un Teatro, fra elementi così disparati, senza iniziazione alcuna». Ancora torna il problema della sproporzione arte-vita; il mondo rappresentato dalla Aleramo non sembra compatibile con la «brutalità» della ribalta, non sopporta la luce.

Finalmente la compagnia Pavlova-Cialente accetta di metterlo in scena. Il dramma viene dato il 6 giugno 1924 a Torino, dove cade al terzo atto e nel febbraio 1925 a Roma, per una sola sera, data la cattiva accoglienza del pubblico. Per capire l'ostilità che circonda lo spettacolo, è indicativa la recensione di Vincenzo Cardarelli, quello stesso Cardarelli che abbiamo già citato perché interno al mondo di Sibilla fino a una decina di anni prima.

Egli dedica a *Endimione* una recensione di particolare cattiveria: non c'è in quel testo «nulla di drammatico e di teatrale», è «letteratura o troppo conosciuta o troppo clandestina», che porta alla luce «fatti di natura privata e impalpabili», «lo stesso eterno dramma insolubile e irrapresentabile dell'estetismo». «Questo dramma — conclude — si riduce, in fondo, alla semplice enunciazione di alcuni stati d'animo d'una donna che scopre un uomo che le piace; lo trova che sta dormendo sotto un pino e non ha la delicatezza di lasciarlo stare, ci va a letto e ne esce un po' malconcia, trepida infine di perderlo. *Voilà tout*». Il teatro, lamenta, è divenuto «ridotto di ogni speculazione»: «che cosa non si ritiene che si possa portare alla luce della ribalta?»¹⁵⁷

Il livore di Cardarelli, l'insuccesso dell'*Endimione* possono essere spiegati in vario modo. Con i limiti dell'opera, innanzitutto, e in particolare con il carattere non drammatico della scrittura, che rimane quello della maggior parte della produzione letteraria della Aleramo, a base epistolare. La sua disposizione al dialogo non ha tanto a che fare col teatro, quanto con la dichiarazione di sé, come ha osservato la Guerricchio: Sibilla scrive sempre rivolgendosi a un destinatario, un «Altro», che «tende impercettibilmente a farsi 'pubblico' uditorio

¹⁵⁷ V. Cardarelli, *La poltrona vuota*, cit., pp. 218-221. Partendo da una critica alla scrittrice (al suo temperamento «autoidolatrico» e alla sua pretesa di trasfigurare il mondo) e alla sua produzione (tutta autobiografica), Cardarelli scrive ancora: «Si vede che le persone di questo lavoro sono molto dedite all'ozio e alla contemplazione e meditano volentieri il suicidio. Cose nobilissime. Tuttavia il teatro ha bisogno di persone attive e che abbiano un po' più di confidenza nella vita. Infatti qui si discorre sempre e non succede mai nulla. Soltanto il buono e il cattivo tempo fanno il loro dovere». Nota poi la supremazia delle figure femminili, da Diana, «personaggio vampiro» alle amiche che la «incensano». (Sarà bene segnalare che nella posizione di Cardarelli entrano anche questioni personali, legate alla rottura del rapporto d'amore con Sibilla).

di alcune sentenze» e che può coincidere con chi scrive, in uno sdoppiamento continuo per cui ella stessa diviene «destinatario-spettatore»¹⁵⁸.

Oppure l'insuccesso può essere spiegato con la cattiva qualità della messinscena, per cui la Pavlova arrivò «nelle controcene a sottolineare con canaglieschi guizzi di sorriso le facezie della sala», e, all'ultima scena, Cialente, «incalzato dal suggeritore e dal pubblico», pronunciò una battuta della primattrice, che, smarrito completamente il filo, rimase in silenzio, «ieratica e candida». A proposito dello spettacolo romano, Sibilla scrive ancora:

Ma quella sera io non soffrivo, là tra le quinte. [...] Assistevo, non alla rappresentazione, ma alla caricatura della mia opera. Era come se mi avessero mostrata una maschera grottesca del mio proprio viso¹⁵⁹.

Dunque l'*Endimione* di Sibilla è diverso da quello che vede il pubblico: di quel mondo «curioso, filantropico, estetizzante, femministico» di cui la Aleramo è forse l'espressione più compiuta, non si vede più che la caricatura, la stonatura. Per capire, è forse utile partire da chi difende lo spettacolo: non da chi lo fa con argomenti un po' datati, ricordando magari Weininger, come Reborà¹⁶⁰, ma da chi si richiama al ricco substrato su cui è cresciuto *Endimione*.

Penso essenzialmente a Gobetti che, dopo l'insuccesso torinese, in segno di solidarietà, sale sul palcoscenico insieme alla Vivanti e a Debenedetti, e poi ne scrive. Egli avverte innanzitutto che non ci si può accostare alle opere femminili con «pedanteria e diffidenza», e che quello che può apparire esibizionismo spesso non è che «innocente offerta di confidenza». E poi difende *Endimione* rivendicando la grandezza di Sibilla: anche quel testo nasce dal «lucido rapimento» che ha portato la sua autrice a lottare per l'unità scrittura-vita, in una «implicata sete di assoluto». Ciò che egli ama nell'Aleramo, infatti,

¹⁵⁸ R. Guerricchio, *Storia di Sibilla*, cit., pp. 200-203. Le osservazioni citate si riferiscono in particolare ad un libro della Aleramo, *Il passaggio* (Milano, Treves, 1919). La Guerricchio definisce *Endimione* «una Ellida al femminile» e accosta il dramma, «alla lontana», al teatro simbolista francese (*ibidem*, p. 231).

¹⁵⁹ S. Aleramo, *Amo dunque sono*, cit., pp. 93-95.

¹⁶⁰ In una lettera a Sibilla del 12 giugno 1923, a proposito dell'*Endimione*, Reborà parlava di mirabile presentimento della «missione della donna», di «avvento di quella maternità trasformatrice dell'esistenza in Vita», dal «maschio umano all'uomo divino» (S. Aleramo, *Diario di una donna*, cit., pp. 185-186).

è proprio «l'ostinata ribelle al culto della legge» dei potenti, la «fanatica del culto per l'energia umana», la «pellegrina di tutte le ricerche» che non bada al risparmio, che nutre una fiducia romantica di potersi «creare e ricreare secondo il proprio ideale» ed è protetta nella vita dalla sua stessa utopia¹⁶¹. Insomma l'artista dalla rivoluzionaria arte di vivere, che rompe con la normalità sociale.

Ed è questo forse che la normalità del teatro non vuole accettare; non sono dunque solo i limiti dell'*Endimione* a spiegarne il rifiuto.

Il rifiuto della *Francesca Diamante*, il mistero drammatico di cui si è detto nel paragrafo precedente, l'anno dopo, sarà ancor più esplicito.

[...] come Francesca abbia abbandonato suo figlio è detto troppo sommariamente e confusamente. Mi pare che, a giustificazione di un atto sì grave, e d'importanza fondamentale nell'opera, ci voglia ben altro [...]. Nel pubblico io oggi avverto più sete di bontà e di sacrificio, e addirittura più nostalgia della Regola che simpatia per chi dalla Regola volle evadere dietro i sogni della così detta Bellezza. Francesca Diamante appare soprattutto un'esteta; e l'estetismo di moda vent'anni fa non commuove più¹⁶².

Non ha torto Silvio D'Amico a segnalare i limiti dell'opera e i tempi mutati, ma non bisogna dimenticare che non di solo estetismo si tratta: il problema di fondo è la nostalgia della regola da parte della società teatrale e non solo teatrale. È la tenacia di riproporre l'infrazione che viene condannata e ridicolizzata; ci si permette ora con l'autrice di *Una donna* ciò che prima non si poteva.

Endimione fallisce nel modo più clamoroso, *Francesca Diamante* non arriva nemmeno alla stampa. Dopo queste due opere, che emblematicamente si chiudono col suicidio, Sibilla abbandona il teatro come pratica. È segno di un generale restringimento di spazi, di una maggiore solitudine. Ma l'innesto della teatralità diffusa sull'istanza femminista, il mito dell'arte di vivere da artista ribelle — vagabonda, libera e spudorata — continua ad agire e ad essere praticato dalla Aleramo che, se abbandona il teatro, non abbandona però la sua utopia di teatralizzare la vita.

¹⁶¹ Sibilla Aleramo è il suo tempo, cit., pp. 200-201 (l'articolo di Gobetti intitolato *Sibilla* compare sul «Lavoro», il 12 luglio 1924. In un articolo sui *Teatri d'arte a Parigi* Gobetti definiva *Endimione* un'«opera antiteatrale e simbolica» (*Opere complete*, vol. III, cit., p. 664).

¹⁶² *Ibidem*, pp. 204-206 (lettera di S. D'Amico, Roma, 1 marzo 1925).

Si conclude così la nostra storia: il personaggio di Nora, Giacinta Pezzana, Eleonora Duse, i drammi della Aleramo ci hanno testimoniato, nei loro reciproci intrecci, di una stagione felice, in cui al teatro si chiedeva qualcosa di più che degli spettacoli e in cui le donne volevano essere qualcosa di più che mogli e madri. Si pensò allora che il teatro fosse un luogo in cui ci si potesse esprimere, come letterate e come ribelli, non solo come attrici, in cui si potesse portare il sogno di un mondo «femminilizzato»¹⁶³.

Eleonora Duse parla del femminismo

Il suo volto campato dinnanzi alla finestra staccava di tono sull'aria luminosa che coronava di una leggera aureola argentea i capelli. L'abito nero rendeva più rigida la persona che non aveva gesti. Soltanto la sua voce musicale scaturiva un po' dolce e un po' stanca dall'ombra.

Avete mai ricevuto la confessione di una signora o di una signorina straniera? Appena appena essa è abbastanza giovane o abbastanza carina vi rivelerà la sua profonda sorpresa per questo fatto, che non un sol uomo la ha avvicinata da noi, non un solo, bello o brutto, fresco o maturo, intelligente o imbecille, senza sentirsi in dovere, dopo brevissimo tempo di esprimerle la sua viva simpatia o qualche cosa d'altro, di rivolgerle, cioè, quella che nel linguaggio corrente si suol chiamare una dichiarazione. Lo stesso avviene, come è naturale, alle nostre donne, che, tuttavia, non se ne sorprendono più.

La cosa può sembrare frivola, insignificante in se medesima, espressione naturale, spontanea, gentile anche di galanteria; è importantissima, invece, secondo la mia opinione, come indice, come aspetto caratteristico, più ancora come essenza nei paesi latini e soprattutto nel nostro, dei rapporti fra uomo e donna: *noi non concepiamo, non ammettiamo normalmente tali rapporti che sub specie amoris*.

Posto ciò, non vi è chi non veda come tutta la vita sociale fra i due sessi ne rimanga paralizzata e falsata, e se esistono condizioni favorevoli, accessibili, direi quasi, all'amore, e se non esistono. Nel secondo caso nulla si ha da sostituire; nell'altro le possibili relazioni sono rese difficili, impossibili, talora, espone immediatamente alla maldicenza ed alla calunnia; riflesse poi, in forza dei giudizi e dei pregiudizii comuni di una tinta peccaminosa, la quale, per appunto, suscita quasi sempre nelle stesse *dramatis personae*, il primo «sospetto», come il libro di Lancillotto in *Paolo e Francesca*. Ma le conseguenze più gravi le subisce l'educazione. Da un lato le ragazze non provano

¹⁶³ Altre riletture, attente al teatrale e attente al femminismo, potrebbero riservare interessanti sorprese riguardo a molte intellettuali, Annie Vivanti, ad esempio, o Amalia Guglielminetti. Ed è da segnalare anche l'ampiezza dell'interesse per il teatro, che si esprime nella scrittura di drammi (dalla Poletti alla Olper Monis, dalla Ferruggia alla Gropallo, alla Beccari) o di romanzi sull'attrice (dalla Gentile alla Mazzoni, dalla Ivon alla Vivanti stessa).

alcun desiderio che quello di piacere, dall'altro gli uomini non ricercano in esse che una civetteria la quale soddisfa il loro amor proprio, e finiscono così per considerare, tutti o quasi tutti, la donna, quale purtroppo la si considera in Italia, o come una creatura misteriosa ed incomprensibile che non vale la pena od è troppo arduo decifrare, o come un essere senza complicazioni e senza segreti, di una mediocrità diffusa, semplice strumento di voluttà e spesso, di malvagità.

Gli schemi vi sembreranno un po' troppo semplici e pessimistici, ma se vorrete vagliare largamente e sinceramente l'opinione comune, è difficile che vi troviate altro.

È vero: vi è un tipo di donna, presso i popoli latini, che è oggetto della più grande venerazione, la madre; ma perché la si ritiene nobilitata dalla sua funzione, e perché soddisfa naturalmente il nostro orgoglio sapere che esiste una persona la quale vive esclusivamente per noi e di noi.

Ma perché non ammettiamo che alcuna altra donna, moglie, sorella od amante, possa se non raggiungerla, almeno avvicinarla in altezza di affetti, e sappia amarci con lo stesso disinteresse, intenderci con lo stesso intuito sublime, confortarci, aiutarci, curarci con la stessa abnegazione? perché non le chiediamo, quello che saprebbe darci, la fiducia che sostiene, la bontà che consola, l'intelligenza che nobilita, il giusto senso che rischiarà?

Perché si perpetua ancora da noi il pregiudizio orientale della donna schiava, non schiava materialmente, ma schiava moralmente; della donna che, ragazza, non deve sapere, sposa non deve volere, zitella, se ha la disgrazia di rimanere zitella, non deve vivere, non ha il diritto di vivere. La si educa, ve l'ho già detto, in vista di un solo *rôle*, quello dell'amore, vero o figurato che sia: il marito da trovare e, una volta trovato, da rallegrare. Se dovrà essere madre di famiglia, questo verrà da sé, nessuno ne dubita anche se non le è stato insegnato; ma come moglie non le si richiede altro, neppure di diventare (e dovrebbe considerarsi il primo dovere e il primo piacere) neppure di diventare, dico, *la compagna di suo marito*.

La compagna del marito! Pensate quanta dolcezza, quanta poesia, quanta forza, quanta altezza di sensi, quanta chiarezza di intelletto, quanto consenso di anima e di vita, vi è in questa espressione; e ricordate, al tempo stesso, a che cosa si riducono nella loro vera intima essenza, la maggior parte dei matrimoni: da un lato la lotta per l'esistenza che affatica, che logora, che amareggia, che divide; dall'altro... che cosa? Quali legami stringono in generale l'uomo e la donna nella famiglia, quando si siano allentati, se mai prima hanno esistito, quelli dell'amore? E in qual modo una unione sensuale, diciamo pure la parola, sessuale, può trasformarsi, come è necessario, come è indispensabile perché tutto non crolli, in un'unione spirituale, intessuta di ideali armonici, salda di energie comuni?

Vi sono i figli... se ve ne sono. Ed anche!... Non soffermiamoci neppure su quest'altro problema altrettanto grave ed altrettanto errato nella maggior parte delle soluzioni, sempre per eccesso morboso di sentimentalità innata, tradizionale ed infusa. Amare i figli per troppe madri significa abolirsi in essi: mentre la fiaccola è sì da trasmettere di generazione in generazione, ma non affiochita o spenta, bensì viva e intatta. Sospingerli alle altezze è dovere, non ingannarsi ciecamente che essi raccolgano tanta più luce nell'ascesa, quanto noi ci siamo ridotti più in basso nell'ombra della valle.

E quando i figli non vi sono? L'*home* come nido, come rifugio, come altare non esiste da noi; il nostro cielo consente e reclama, anzi, che la vita si svolga quasi tutta

tutta all'aria aperta, fuori delle nostre case, direi quasi fuori delle nostre anime. Quale grandezza certo se noi ne sapessimo allargare i confini, sino ai confini degli orizzonti! Purtroppo restringiamo invece gli orizzonti a meschine pareti di una vita meschina. Dunque poca bellezza, poca intimità, poca amicizia nelle nostre case: poca religione anche, nel senso più alto e più lato della parola. La religione da noi, la meditazione delle cose eterne, è intesa come la intendono i cattolici, religione di cerimonia, di esaltazione, di gloria: per pregare è necessario recarsi in chiesa, nelle nostre magnifiche chiese. E le stesse opere di carità sono riservate a chi le può fare e sono rare le donne che le possono fare e più rare quelle che le sanno fare.

La donna, dunque, che non trova un campo ove svolgere la propria attività, far trionfare la propria femminilità e non può vivere, perché nessuno può vivere senza sogni e senza gioie e non sa rassegnarsi, perché nessuno saprebbe rassegnarsi, alla solitudine ed alla rinuncia, diventa quello che tante donne diventano: se è mediocre e bella si affogherà nel peccato; se non ha grazie fisiche s'inasprirà contro se stessa e contro gli altri, trasformandosi in beghina quando è mistica, reclamando diritti, leggi, suffragi se è ragionatrice ed intrigante.

«Il femminismo» quale lo si intende comunemente, è nato su questo terreno; si è diffuso soprattutto fra le schiere numerosissime, oramai, delle donne che lavorano o che non hanno famiglia. E la vera causa di ciò, a parte tutte le altre ragioni di natura psichica o fisiologica, o di concorrenza sociale o d'ingiustizia legale è una causa morale, profonda e crudele nella sua semplicità: l'opinione del mondo (afferriamolo ben alto, con la mano sulla coscienza, quale nostra colpa, nostra massima colpa) l'opinione del mondo da noi è ancora così materiata di pregiudizi atavici, da considerare la donna che lavora per lo meno una donna *obbligata a fare quello che sarebbe meglio non facesse*, una donna in condizione d'inferiorità, se pure escusabile ed incomprensibile accanto alla donna che non lavora; e considera poi la donna che non ha famiglia, come una donna *ratée*, una donna che sia anche per semplice vicissitudine di fortuna, *nessuno ha voluto*.

Perché gli uomini, che pur si ritengono tanto spesso padroni e felici di rimanere scapoli, non ammettono nemmeno che una donna possa liberamente, serenamente vivere senza l'uomo, che abbia essa rifiutato di prender marito, che fra la prospettiva di un matrimonio infelice e dubbio e quella di rimanere «zitella» abbia preferito questo secondo stato. Ebbene, tenetelo bene in mente, per quanto contraddica a tutto ciò che si crede: se si fanno matrimoni in numero molto minore di quelli che si potrebbero fare, la maggior parte delle volte non è che gli uomini non abbiano chiesto, è che le donne non hanno accettato! C'è quasi sempre assai più leggerezza in voi che in noi, quando pur si tratta di decidere della vita.

Come volete, dunque, che la donna, la quale guadagna la propria esistenza o che la donna che è rimasta sola, circondata da una tale atmosfera umiliante ed ironica, non si offenda, non si ribelli! Le leggi non la fanno eguale all'uomo, anche quando nella produzione del lavoro gli è eguale e superiore, e nell'ingegno, nella energia e nella volontà: e gli uomini non solo la ritengono da meno intellettualmente e fisicamente, ma tanto più l'abbassano nel livello della loro stima, quanto più loro si avvicina per quel che pensa e per quel che fa.

No, non è il balocco di una scheda che le donne possono chiedere; bensì di as-

sidersi da pari a pari al banchetto della vita, nella famiglia e fuori della famiglia. La vita, purtroppo, non è mai un banchetto ed è bene, forse, che non sia; comunque, convenitene che non tutte le donne possono sentirsi paghe della soddisfazione di un abito o di un monile, se pure vi è qualcuno che li offra, o di uno sguardo o di un sorriso conquistatori, se la pietà o la vanità maschiline ne ritiene degne.

Non la spiritualità della donna è abbassata da questa aspirazione superiore della donna, ma innalzata di mille cubiti. E non comprendo perché la saldezza dell'istituto della famiglia si ritenga basata preferibilmente sulle mogli oneste od adulate per la stessa incoscienza, e perché i fondamenti della morale siano salvi, sol se si lasci pesare sulle coscienze e sulle anime, sull'educazione e sulla vita il concetto esiziale dell'amore che è colpa, ciò che costituisce insieme un'attrazione ed un rimorso, una volontà ed un castigo, ma soprattutto è un'ipocrisia ed una menzogna. Eleviamo, invece, questa concezione dell'amore, non profaniamola, non distruggiamola facendone una cosa con la galanteria e con il vizio; ed eleviamo l'immagine della donna, in quanto è donna, non solo in quanto è madre, moglie e sorella; riteniamola degna di tutto il rispetto e di tutta la stima, anche quando non è meritevole del facile amore. La donna non è *ange, ni bête*: ha difetti e virtù come l'uomo ed è capace, come l'uomo, di una visione e di una concezione profonda e matura della vita, pur nell'ambito delle sue speciali funzioni e dei suoi speciali doveri.

Questo è necessario riconoscere e, riconoscendolo, ammetterne tutte le conseguenze; non è da persone intelligenti fare del facile scetticismo o della facile critica, ed ostacolare il grande movimento.

L'errore del «femminismo» quale è stato creato ed importato da noi è quello di averlo subito condotto sopra un terreno di competizioni meschine e di soddisfazioni pratiche, ciò che dà l'aria ai due sessi di due partiti che possano veramente combattersi l'uno a spese dell'altro. Se le rivendicazioni politiche non hanno per ora ragione di essere o sono cosa secondaria, le legali sì, per quello che si riconoscono indispensabili ed utili; ma è dal livello della stima e della fiducia reciproche che deve nascere la vera soluzione del problema, nel campo delle più alte virtù e delle più alte energie della vita.

La base da mutarsi è, dunque, quella dell'educazione. L'educazione delle donne e degli uomini. Il *fatto dell'amore* è troppo importante, raro, divino perché le une e gli altri si abituino a riferirvi ogni gesto ed ogni parola della vita; tanto più che non sono i nostri sensi ardenti di meridionali, come si vuol credere, che ci spingono a ciò, quanto che nei rapporti fra uomo e donna non si sa vedere, né trovare altro. E così si creano le *paria* dell'amore, quelle che si sentono derelitte e ribelli perché non l'hanno mai conquistato; e così si creano le disilluse dell'amore, quelle che non vi hanno trovato se non una soddisfazione povera ed effimera: e non sanno le une e le altre che anche fuori di esso, anche dopo di esso, alla donna come all'uomo, *alla donna accanto all'uomo* è dato di creare per sé e per gli altri, una nuova fede ed una nuova gioia, che è anche un più alto amore.

E così si creano «le femministe», quelle che voi chiamate con un lieve sorriso di sarcasmo, così: ma le donne che oggi aspirano, ad innalzare la propria coscienza e la propria missione nella famiglia e nella società, come molte, attraverso mille sforzi e mille ostilità hanno già fatto, e chiedono sia riconosciuta anche in esse l'elevatezza

degli ideali, la nobiltà delle opere, l'equità dei diritti, non sono le «femministe»: sono le donne, sono le vere donne, sono tutte le donne.

.....
Questo mi disse un giorno Eleonora Duse. Dalla solitudine in cui si è volontariamente rinchiusa, non le dorrà che la sua nobile parola riveli ancora una volta il suo alto intelletto ed il suo cuore.

Michele de Benedetti