

Stefania Rimini - Simona Scattina

AL COSPETTO DI GIOVANNI GRASSO.
STORIA IN DIVENIRE DI MARINELLA
BRAGAGLIA E MIMÌ AGUGLIA

Introduzione

C'è, forse, maggior dolore, per un'attrice, dopo aver bevuto a larghi sorsi alla coppa dell'ebbrezza che dà il vino della scena; dopo aver vissuto l'intensa vita delle *Eroine* drammatiche; dopo aver veduto le folle prosternarsi ai suoi piedi, acclamandola fino al delirio; [...] c'è, forse, maggior dolore del vedersi dimenticata?¹

I profili d'attrice redatti da Camillo Antona Traversi tentano di contrastare la “grande ingiustizia” toccata in sorte a molte stelle del teatro, relegate ai margini della storiografia, quasi senza colpa. Pur con qualche punta di malizia, soprattutto in riferimento ai legami sentimentali, e con un taglio non sempre uniforme, l'album delle *Dimenticate* consegna una descrizione viva e partecipe dei destini di molte interpreti contro gli effetti della «rinomanza»². In questa stessa direzione, cioè contro ogni forma di cancellazione, si muovono i Women's e i Gender Studies, che in Italia cominciano a superare in ambito accademico ipoteche e diffidenze. L'orientamento di questi studi mira a recuperare le protagoniste della storia culturale e artistica, a superare pregiudizi e radicalizzazioni ideologiche, nella convinzione che la pluralità di voci e istanze porti a un corretto riallineamento dell'orizzonte critico ed ermeneutico. Se sul fronte letterario e cinematografico il processo di riaccreditamento di scrittrici, registe, attrici e professioniste di settore pare già avviato e comincia a sedimentare risultati di grande risalto³, sul piano delle riflessioni propriamente teatrali

¹ Camillo Antona Traversi, *Le dimenticate. Profili di attrici*, Torino, Alfredo Formica, 1931, p. 5.

² *Ivi*, p. 10.

³ Sul versante degli studi di cinema si ricordano, fra i tanti contributi, Monica

restano ancora ampie zone d'ombra ma si registra un crescente interesse verso ricerche orientate alla messa in chiaro di profili e storie di donne. I limiti di tale ricognizione riguardano innanzitutto la difficoltà nel reperire i documenti, dovuta a quella condanna all'«anonimato»⁴ che ha segnato a lungo il destino delle artiste, consegnandole per lo più all'oblio. A questo si aggiunge, come è noto, la prolungata esclusione delle donne dal raggio della scena, che ha determinato anche nei contesti in cui la loro presenza era ammessa il manifestarsi di modelli di visione (e di ascolto) fortemente condizionati dal desiderio maschile⁵.

Dall'Asta, *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2008; Lucia Cardone, Mariagrazia Fanchi, *Che genere di schermo? Incroci fra storia del cinema e gender studies in Italia*, «The Italianist», n. 31, 2011, pp. 293-303; Veronica Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Laterza, 2014; *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, a cura di Lucia Cardone e Sara Filippelli, Pisa, Edizioni ETS, 2014; *Storie in divenire. Le donne del cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Cristina Jandelli, Chiara Tognolotti, «I Quaderni del CSCI», n. 11, 2015; *Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, a cura di Lucia Cardone, Chiara Tognolotti, Pisa, Edizioni ETS, 2016; Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti, *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, «Arabeschi», anno V, n. 10, 2017. In una zona di confine fra letteratura e cinema si segnala invece *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, a cura di Lucia Cardone, Sara Filippelli, Pavona (Roma), Iacobelli, 2011; su un piano specificamente letterario si considerino *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, a cura di Paola Bono, Laura Fortini, Pavona (Roma), Iacobelli, 2007; Roberta Mazzanti, Silvia Neonato, Bia Sarasini, *L'invenzione delle personagge*, Pavona (Roma), Iacobelli, 2016; *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, a cura di Anna Maria Crispino e Marina Vitale, Pavona (Roma), Iacobelli, 2016; *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia*, a cura di Maria Serena Sapegno, Ilenia De Bernardis, Annalisa Perrotta, Roma, Sapienza Università Editrice, 2017.

⁴ «L'anonimato, lo sappiamo da molto tempo, è uno stato proprio della donna»: Carolyn G. Heilbrun, *Scrivere la vita di una donna*, Milano, La Tartaruga, 1990, p. 6.

⁵ Quando comparvero le comiche dell'arte, ad esempio, ci volle del tempo per cancellare lo schema interpretativo tradizionale secondo il quale il loro mestiere includeva anche la disponibilità al mercimonio del proprio corpo (cfr. Ferdinando Taviani, *L'ingresso della Commedia dell'arte nella cultura del Cinquecento*, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di Fabrizio Cruciani e Daniele Seragnoli, Bologna, il Mulino, 1987); la novità delle comiche dell'arte fu dunque la pretesa, della maggior parte di loro, di essere considerate «artiste», donne pubbliche sì, ma oneste e virtuose: sull'argomento si rimanda a Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1982; Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985 e Bernadette Majorana, *Governo del corpo, governo dell'anima: attori e spettatori nel teatro italiano del XVII secolo*, in *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra Me-*

Nonostante la persistenza di immaginari e pratiche che tendono a escludere l'orizzonte della femminilità, da intendersi non come mera rivendicazione di una differenza di genere, ma come spazio di relazione e di esercizio di mestieri, si fanno largo ricerche che provano a inquadrare e a considerare il corpo femminile «da un interno/esterno che è passione e patimento di chi lo abita»⁶, ovvero secondo regimi di autoconsapevolezza che liberano energie altre rispetto a sguardi eminentemente maschili. È soprattutto il discorso sulle attrici⁷ a rilanciare l'urgenza del recupero di analisi e narrazioni che mettano al centro l'equilibrio e la forza di un «corpo-conduttore»⁸, non più in balia di condizionamenti ma capace di attivare una *agency*. Abitare le storie delle attrici significa allora tentare di accordare «voci e anime, corpi e scritture»⁹, in un fecondo intreccio fra le «immagini intime», il «livello delle tecniche» e quello «delle condizioni date»¹⁰.

È all'interno di questo fitto campo di tensioni che tenteremo di comporre un primo ritratto di due figure significative non solo della scena siciliana, ma di una più generale drammaturgia d'attrice. Marinella Bragaglia e Mimì Aguglia, formatesi nel contesto del teatro isolano, mai circoscritto territorialmente ma anzi proiettato sui palcoscenici delle capitali più prestigiose del mondo, sono state apprezzate dal pubblico e dalla critica nazionale e internazionale per la capacità di affiancare il primo attore-mat-

dioevo ed età moderna, a cura di Paolo Prodi, Carla Penuti, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 437-490.

⁶ Maria Nadotti, *Frida Kahlo o della funzione narcisistica*, <<https://cartesensibili.wordpress.com/>>.

⁷ In Italia Laura Mariani apre il filone degli studi teatrali di genere esplorando l'opera di Giacinta Pezzana ed Eleonora Duse in relazione al nascente movimento emancipazionista. In tempi più recenti le indagini sulle donne di palcoscenico sono proseguite grazie ad una serie di incontri promossi da Annamaria Cecconi e Roberta Gandolfi, che hanno favorito la nascita di un nuovo indirizzo di ricerca all'interno delle discipline teatrali. Cfr. Laura Mariani, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1991; *Teatro e gender: l'approccio biografico*, a cura di Annamaria Cecconi, Roberta Gandolfi, «Teatro e Storia», n. 28, 2007, pp. 328-338.

⁸ Gerardo Guccini, *Discorso amoroso e corpo/persona. Trasformazioni teatrali in prossimità della "spettatrice attratta"*, «Prove di drammaturgia», anno XVI, n. 2, dicembre 2010, p. 1.

⁹ Non a caso è questo il titolo di un convegno internazionale dedicato a Eleonora Duse: cfr. *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, a cura di Maria Ida Biggi, Paolo Puppa, Roma, Bulzoni, 2009.

¹⁰ Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, p. 80. Il contributo era già comparso in «Teatro e storia», anno IV, n. 2, ottobre 1989.

tatore come antagoniste o co-protagoniste, e dunque per il raggiungimento di una piena maturità espressiva, di cui però restano solo testimonianze sparse. In grado di passare dal tragico al comico, dal drammatico al farsesco, riuscivano a contenere l'irruenza di Giovanni Grasso, capocomico e primo attore, mentre Rosina Anselmi¹¹ rafforzava la comicità di Angelo Musco. A ridosso della stagione del Grande Attore¹², queste interpreti offrono «personaggi pieni di ombre e di profondità, imprevedute alla lettura, pieni di sorprese»¹³.

In bilico fra marginalità e consapevolezza di sé¹⁴, Aguglia e Bragaglia incarnano identità femminili inedite, spingendosi «fino alla cosiddetta Donna nuova»¹⁵: l'assordante silenzio che copre le loro avventure¹⁶ ci ha convinto a muovere i primi passi in cerca di una storia in divenire. Rintracciare le tessere mobili della biografia artistica di queste due attrici

¹¹ Donna non bellissima, di maestosa corporatura, descritta come «brutta nel volto legnoso, dal naso rincagnato, la bocca larga, viso popolano squadrato, diffidente e scontroso, pettegolo e litigioso». Anche nei suoi confronti i giudizi erano spesso rivolti alla sua fisicità o al suo cattivo carattere, eppure sappiamo che «quando si arrabbiava riusciva a incutere timore allo stesso Grasso e allo stesso Martoglio» e che era insuperabile nei ruoli di donna cattiva e dominatrice o di madre autoritaria: cfr. Filippo Ferrara, *Marinella Bragaglia. Stella del teatro, del mare... del vento*, Brolo (Messina), Armenio Editore, 2017, p. 64.

¹² Per comprendere il teatro del Grande Attore, la Schino ci ricorda che l'unità di misura dell'arte teatrale nell'Ottocento coincide con il repertorio, il ruolo e con la biografia artistica. Cfr. Mirella Schino, *Racconti del Grande Attore. Tra Rachel e la Duse*, Città di Castello (Perugia), Edimond, 2004.

¹³ Mirella Schino, *Premessa*, in *Ivi*, p. VII.

¹⁴ Sui processi di (auto)affermazione delle attrici italiane in altro contesto si veda Laura Mariani, *Nuovo teatro delle attrici italiane. Sguardi per una storia da scrivere, in Altrimenti il silenzio. Appunti sulla scena al femminile*, a cura di Alessandra Ghiglione e Pier Cesare Rivoltella, Milano, Euresis Edizioni, 1998, p. 196.

¹⁵ Laura Mariani, *L'Ottocento delle attrici*, «Acting Archives Review», anno VII, n. 14, novembre 2017, p. 18.

¹⁶ A parziale risarcimento della dimenticanza in cui versa il profilo di Bragaglia si segnala la recente biografia scritta da Filippo Ferrara, *Marinella Bragaglia*, cit. Si tratta di una seconda edizione (una prima versione, altamente romanzata, era comparsa nel 2013), in cui Ferrara prova a compiere un'indagine documentata, reperendo notizie da varie parti d'Italia, dagli archivi tunisini, dai documenti consolari, dai volumi dell'archivio di Ellis Island Immigrant List Names e, non ultime, dalle lettere private (poche, di fatto, visto che quasi tutto l'epistolario conservato nella casa milanese dell'attrice è andato perduto) e dalle conversazioni intercorse tra lui e i familiari della Bragaglia. Su Mimì Aguglia poco o quasi nulla è stato scritto; la figlia, l'attrice Argentina Brunetti, ha pubblicato un introvabile romanzo autobiografico dove narra anche le vicende della madre (Argentina Brunetti, *In Sicilian Company*, Albany-Duncan, BearManor Media, 2005). Per il resto ci affidiamo a una nota, seppur esigua, bibliografia, che accredita soprattutto testimonianze sugli spettacoli, utili a ricostruire il piano della ricezione delle attrici siciliane.

ci, senza le quali il teatro dialettale sarebbe stato privo di quell'aura che all'epoca si tramutò in leggenda, è un percorso tortuoso e irto di ostacoli. Potendo contare su poche testimonianze, e per di più indirette (qualche lettera autografa, ma soprattutto testi scritti dai mariti-impresari a cui si aggiungono stralci di recensioni), si è deciso di tratteggiare intanto la formazione attorale e i rapporti interni alla compagnia di Giovanni Grasso, registrando affinità e strappi, successi e abbandoni. Quel che emerge, in filigrana, dai vissuti e dalle esperienze maturate in un sistema di famiglie d'arte è il trasformarsi delle due attrici in «pilastri del sistema della produzione teatrale»¹⁷; spetta anche a loro dunque assicurarne la stabilità e insieme promuoverne il movimento. Sebbene Grasso incarni un modello imprenditoriale quasi monolitico, le attrici della sua compagnia contribuiscono alla rappresentazione di nuovi cliché (la crisi della famiglia patriarcale, la comparsa di figure che esulano dai ruoli di mogli e di madri) e soprattutto dimostrano di saper proiettare il proprio talento al di fuori dei confini dell'isola e dell'egida dello stesso Grasso. In attesa di ulteriori spogli documentari, che possano legittimare l'assunzione di una posizione *gender oriented*, offriamo qui un primo racconto che risponde alla necessità di contrastare «il morir presto»¹⁸ di queste interpreti, capaci di illuminare – anche solo per lampi intermittenti – l'avventura scenica del mattatore siciliano.

*Marinella Bragaglia, una piccola Duse*¹⁹

Il giovane Giovanni Grasso, appassionato di pupi come il padre, don Angelo, rispolvera al Teatro Machiavelli di Catania i vecchi eroi di legno ai quali presta la sua voce rivelando un esuberante temperamento d'artista e divenendo il più acclamato puparo della città²⁰. Nino Martoglio magni-

¹⁷ Laura Mariani, *L'Ottocento delle attrici*, cit., p. 15.

¹⁸ Antona Traversi, *Le dimenticate*, cit., p. 10.

¹⁹ Questa sezione si deve a Simona Scattina.

²⁰ Non sono molti gli studi che si sono occupati del ruolo che Grasso riuscì ad avere nel panorama nazionale italiano. Meritano di essere menzionati due volumi che sono stati fonte preziosa per questo studio: Enzo Zappulla e Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso: il più grande attore tragico del mondo*, Acireale, La Cantinella, 1995; Bernadette Majorana, *Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 2008. Sul metodo di Grasso invece va ricordato l'interessante contributo di Gabriele Sofia, *Sulla tecnica di Giovanni Grasso. Ipotesi, abbagli e testimonianze*, «Teatro e Storia», n. 35, 2014, pp. 11-35.

fica il suo teatro e così racconta dell'incontro tra Grasso ed Ernesto Rossi (aprile 1894):

Rossi si congratula con il giovane puparo invitandolo a lasciare i pupi per fare l'attore. Grasso, che in cuor suo ha sempre sognato, come del resto i pupari che lo hanno preceduto, di fare spettacoli *in personaggi*, confortato dall'auto-revole sollecitazione, decide di abbandonare definitivamente i pupi e con attori improvvisati mette in scena i soliti drammi concertati su un recente fatto di cronaca²¹.

Ritirati i fili dei paladini dell'opera dei pupi, anche a Catania il nuovo pubblico cerca uno spettacolo più dinamico: inizia così la stagione del teatro di varietà²². Nel tentativo di risollevarne le sorti dell'opera, che attraversava un periodo difficile, e di riportare gli spettatori in teatro si rappresenteranno commedie brillanti, spettacoli veristi e drammi vernacolari, nelle forme farsesche tradizionali e in altre più impegnative. Il repertorio, quantitativamente modesto, si fa via via qualitativamente di buon livello, annoverando testi destinati a una lunga fortuna scenica: *I mafiosi di la Vicaria di Palermo* di Gaspare Mosca e Giuseppe Rizzotto, *La zolfara* di Giuseppe Giusti Sinopoli, *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga, nella traduzione in siciliano di Martoglio.

Contestualmente il Teatro Machiavelli diventa sempre più la "casa" d'interesse famiglie d'arte: Bragaglia, Balistrieri, Aguglia, Anselmi. Le ragazze appartenenti a questi nuclei si cimentano nei numeri di varietà, sperimentando il passaggio dalla canzonetta al dramma fino alle parti di primo piano. Si tratta di una vera e propria scuola di recitazione *ante litteram*, che puntava alla realizzazione di un teatro dialettale recitato a braccio. Tuttavia esse sono reclutate, almeno inizialmente, non tanto per le loro qualità recitative, ma perché di bella presenza. Questo peccato originale non impedisce ad alcune di loro di maturare abilità espressive su cui

²¹ Nino Martoglio, *Un marionettista grande attore. La Compagnia dialettale siciliana*, «Natura e arte», Milano, 15 maggio 1903, ora in Enzo Zappulla e Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso*, cit., pp. 30-31.

²² Cfr. Francesco De Felice, *Storia del teatro siciliano*, Catania, Giannotta, 1956. Per il varietà e il caffè-concerto si veda anche: Stefano De Matteis, *Generi popolari*, in *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di Antonio Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, e il dossier *Teatri nel fascismo*, a cura di Mirella Schino, Raffaella di Tizio, Dorian Legge, Samantha Marenzi, Andrea Scappa, «Teatro e Storia», n. 38, 2017 e in particolar modo la scheda di Mirella Schino, *Teatro maggiore e teatro minore*, e l'intervento di Dorian Legge, *Il café chantant. Quella sarabanda attorno al magro albero della cuccagna. 1900-1928*.

costruire salde parabole artistiche, come nel caso della Bragaglia e della Aguglia; l'ipoteca delle doti fisiche col tempo si trasforma in valore aggiunto, soprattutto nei processi di costruzione e decostruzione di precisi modelli di femminilità.

Gli inizi del Novecento rappresentano per Grasso l'occasione di lasciare la città per il continente: la trasformazione da marionettista in attore è ormai avviata e la sua consacrazione è ormai imminente. Le tournées consentiranno a lui e ai suoi compagni di uscire dagli spazi popolari in cui erano rimasti relegati fino al 1901. Tra gli spettacoli più applauditi occorre menzionare *Cavalleria rusticana* e *La zolfara*, cavalli di battaglia di Grasso e dei suoi attori che, grazie a un impianto drammaturgico potente e a colori tonali accesi, possono dare massimo sfoggio delle loro qualità interpretative.

Inutile parlare del noto artista dialettale Giovanni Grasso. Esso non è andato a nessuna scuola se non quella della propria intelligenza, e con questo crea i suoi caratteri, e meritata fu quindi l'entusiastica accoglienza che il pubblico fece al suo indirizzo. La graziosa signorina Bragaglia, gentilmente prestatasi, ebbe parte a quel trionfo²³.

La Bragaglia, prima attrice, qui compare timidamente; l'anonimo recensore sembra attratto per lo più dal suo aspetto fisico, anche se l'aggettivo "graziosa" può implicare una vaga sfumatura di carattere. Si tratta di una menzione fugace, che pare sottolineare la generosa volontarietà dell'atto artistico, ma non manca di richiamare il contributo che l'attrice apporta al trionfo dello spettacolo: un primo indizio utile a ristabilire un principio di equilibrio rispetto alla conclamata asimmetria dei ruoli di cui perfino Martoglio ebbe a lamentarsi. Si deve al drammaturgo siciliano, infatti, la testimonianza di un problema che all'epoca lo preoccupava non poco, ovvero la ritrosia femminile nel calcare le tavole del palcoscenico. In una lettera del 1902 indirizzata a un critico di «La Tribuna» di Roma, Stanis Manca dell'Asinara, egli scrive: «di donne siciliane artiste di prosa, anche in compagnie italiane, non ne abbiamo che un numero sparutissimo, due o tre, contate proprio a dito»²⁴. Le compagnie del tempo assegnano

²³ Anonimo, *Teatro principe di Napoli*, «La Mosca», Catania, 22 maggio 1902, in Enzo Zappulla e Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso*, cit., p. 34.

²⁴ Nino Martoglio, lettera a Stanis Manca dell'Asinara, 10 dicembre 1902, Biblioteca del Burcardo (Fondo Stanis Manca), in Alfredo Barbina, *La mantellina di Santuzza. Teatro siciliano tra Ottocento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 271.

le parti femminili agli uomini (come avveniva anche nell'opera dei pupi dei Grasso, in cui i ruoli femminili erano "parlati" da un uomo), o possono scritturare canzonettiste napoletane di passaggio o qualche corista del Teatro Massimo Bellini di Catania. Il pubblico nota l'anomalia di donne napoletane che fanno parte di una compagnia siciliana, ma una fanciulla, di famiglia borghese, che si prestasse a recitare in dialetto avrebbe di certo provocato uno scandalo. Continua Martoglio:

il teatro siciliano non è esistito prima d'oggi. Esso comincia oggi con *Zolfara*, con *Cavalleria rusticana* [...] e con altri lavori che autori vecchi e proclivi e giovani volenterosi e intelligenti preparano per la compagnia. E comincia con Giovanni Grasso e con Marinella Bragaglia, questa simpatica e intelligente ragazza, che ha potuto riuscire a recitare in dialetto perché figlia di vecchi comici; è nata e vissuta in Sicilia e volentieri si è arresa al desiderio mio e del Grasso²⁵.

Assecondando il progetto di costituzione della sua Compagnia siciliana, Martoglio si dedicherà perfino a educare «delle semplici figlie del popolo, semi-analfabete», insegnando loro addirittura «a leggere e a scrivere»²⁶. L'impegno profuso nel tentativo di formare artiste di qualità e talento è all'origine di un importante cambiamento di paradigma, che portò di lì a poco alla codificazione di nuovi – e per lo più inediti – modelli di donna, come dimostrano i plot di *Zolfara* e *Cavalleria rusticana*.

Un evento inatteso cambierà il corso degli eventi. In seguito a una spaventosa alluvione che il 26 settembre del 1902, a Modica, provocherà la perdita di centododici vite umane, si decide di organizzare una recita di beneficenza al Teatro Argentina di Roma; è probabilmente il parlamentare palermitano Vittorio Emanuele Orlando ad avanzare la proposta a Grasso, chiedendogli uno spettacolo con i pupi. Grasso presenta però una controproposta e si opta alla fine per una kermesse con attori in carne e ossa. L'occasione di una ribalta così prestigiosa impone a Grasso una scelta di campo coraggiosa: non può portare sulla scena canzonettiste napoletane o uomini vestiti da donne e riesce così a coinvolgere delle attrici catanesi che si erano forgiate al Teatro Machiavelli. Tra tutte spicca la "bolognese" (così era appellata) Marinella Bragaglia²⁷ che, secondo le

²⁵ *Ivi*, p. 272.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ La Bragaglia nasce per mare, il 6 novembre 1886, da padre bolognese e madre carrarese; viene registrata all'anagrafe di Palma di Montechiaro (comune agrigentino). Il

testimonianze dell'epoca, parla il dialetto catanese meglio di una donna della Civita (quartiere antico e popolare)²⁸ e che nel corso della sua carriera sarà la straordinaria interprete di Jana, Santuzza, Nica e di tante altre creature del teatro siciliano.

Il 30 novembre 1902 la compagnia di Grasso approda dunque a Roma. Il repertorio prevede *Cavalleria*, *I mafiusi* e *La zolfara*, ed è proprio con quest'ultima opera che la Bragaglia si fa notare. Interpreta Mara, bella e giovane moglie, colpevole di non amare il marito (interpretato da Grasso) e di tradirlo con Jacopo, l'uomo da sempre nel suo cuore. La Bragaglia riesce a produrre un grande effetto di realtà, tale da conquistare il pubblico: «nel raffigurare il tradimento quasi incosciente di una fanciulla che aveva dovuto sposare l'uomo che essa non amava aveva bellissimi trapassi scenici»²⁹. Nell'alternarsi con il Grasso, la giovane attrice si aggrappava alle sue ginocchia, lo accarezzava, lo confortava in un avvicinarsi sapiente di attrazione e di ritrosia, mentre lui, con la mimica che lo contraddistingueva, piangeva disperato.

Qui emerge con maggiore evidenza la reciprocità delle parti e la necessaria integrazione degli stili di recitazione fra Grasso e Bragaglia, che si muovono su binari espressivi complementari, necessari a incarnare la tensione erotica e sentimentale presente all'interno della coppia. La “virulenta sicilianità” dell'uomo esiste e si afferma solo in una logica di attrazione e di scambio con l'alternanza di gesti ed emozioni della donna, che disegnano una linea vettoriale mossa e mai pacificata.

L'autenticità con cui la Bragaglia asseconda lo spirito del testo, dando corpo a una recitazione fremente di accenti e di pose, torna a distanza di dieci anni nelle parole di Stanis Manca, che così la ricorda:

bisnonno, Ulisse (detto Corrado) Bragaglia, era attore con Tommaso Salvini e gli stessi genitori si dedicano al teatro portando in scena commedie romantiche, dove una giovane Marinella, sin dall'età di cinque anni, comincia a distinguersi, tanto da ottenere ben presto il ruolo di prima attrice a Catania, prima nella compagnia Garavaglia-Brignone e poi in quella diretta appunto da Giovanni Grasso. Grazie alla conoscenza con Martoglio vantata dal nonno, le fu possibile perfezionare l'arte della recitazione fino a quando, nel 1902, sempre per interessamento di Martoglio, entra a far parte, ancora ragazza, di un gruppo di teatranti attivi presso il Machiavelli, sotto la gestione di Grasso e di sua madre Ciccina. Qui Marinella fa i suoi primi passi, qui affronta il giudizio di Martoglio e del pubblico catanese, qui «come nella fanciulla si andava manifestando la donna, così nell'attrice si manifestava la grande artista» (Filippo Ferrara, *Marinella Bragaglia*, cit., p. 33).

²⁸ Insieme alla Bragaglia, Grasso ingaggerà Rosalia Spadaro, Giovannina Carrara e Vittoria (Vittorina) Bragaglia, Argia e Lidia Zacconi.

²⁹ Stanis Manca, *Dietro il sipario*, Firenze, A. Quattrini, 1912, p. 30.

vicino al Grasso [...] si fece notare Marinella Bragaglia, figura suggestiva, che piegava la bella persona a tutti gl'impeti e a tutte le tenerezze della passione, ora temperando il fuoco de' suoi occhini penetranti, ed ora facendolo folgorare ne' diversi movimenti del dolore e dell'amore. Ammirando la Bragaglia nel rilievo sicuro che essa ci dava di Santuzza non si poteva pensare che a ben poche attrici, forse solo alla Duse ed alla Vitaliani³⁰.

La puntualità con cui Manca descrive l'altalena di sentimenti incarnati dall'attrice, non solo nei panni di Mara ma anche in quelli della "rusticana" Santuzza, dà conto dei riconoscimenti che la Bragaglia comincia a ricevere nel breve giro delle repliche, conquistando via via non solo gli onori della cronaca ma anche importanti tributi. È quel che accade alla fine della serata d'addio del 19 dicembre dello stesso anno, quando Adelaide Ristori consacra pubblicamente con un bacio il talento della giovane attrice. Ad ammirarla quella sera c'è anche un giovane di bell'aspetto che diventerà in seguito suo marito, Vittorio Marazzi Diligenti, nipote di Ermete Novelli. La possibilità di interpretare, al fianco di Grasso e dentro gli ingranaggi della sua compagnia, ruoli femminili così potentemente fuori scala, rispetto ai cliché normativi di genere (secondo i quali alla donna, soprattutto siciliana, spettano per lo più comportamenti di devozione e obbedienza), garantisce alla Bragaglia non solo la conquista di una visibilità interpretativa inedita, ma anche l'occasione di affermare, dentro la ribalta di una drammaturgia spesso folkloristica e stereotipata, nuove linee di tensione e una crescente consapevolezza autoriale, che ben presto determinerà una crisi all'interno della famiglia di attori.

Al rientro a Catania si manifestano infatti i primi dissidi: la Bragaglia, sulla scia del gran successo romano, vuole guadagnare di più; di contro Grasso, consapevole della inamovibilità del proprio ruolo, ottiene una retribuzione più alta degli altri colleghi. Segue una serie di scaramucce epistolari, che coinvolgono in un nodo inestricabile Grasso-Manca-Bragaglia-Rasi. Grasso tenterà di screditare agli occhi di Manca tutta la famiglia Bragaglia, mentre il critico, attore e autore Luigi Rasi, spinto da Martoglio e da Grasso, che a un certo punto temono di perderla, cerca di rabbonire l'attrice che però così rivendica le proprie motivazioni:

Il sig. Grasso persistente nelle sue idee di assolutismo *czariano*, dove l'io impera, vuole pigliarmi come suol dirsi *per fame*, ed io a questa idea mi ribello con tutte le mie forze, e sdegnosa rinuncio a tutto. Lui, il Grasso, crede che la mia

³⁰ *Ivi*, pp. 29-30.

cooperazione al Teatro Siciliano è superflua; io per quel poco che valgo, ho stima di me stessa e piuttosto che lasciarmi sopraffare rinunzio al Teatro Siciliano, ed abbraccio l'Italiano che da [*sic*] diletto ed istruzione a un tempo. [...] io sono una povera figlia d'arte e l'unica mia risorsa consiste nel mio lavoro; e capirete, mi vogliono contendere anche questo ed io mi ribello perché non voglio ricorrere a protezioni di nessuno; il mio lavoro è il mio pane³¹.

La Bragaglia aveva scritto a Rasi probabilmente perché quest'ultimo le aveva chiesto informazioni biografiche e artistiche da inserire nella nuova edizione de *I comici italiani* (Firenze 1898), il corposo dizionario biografico degli attori italiani dal Rinascimento in poi, ma si sente anche di dover rivendicare l'uguaglianza dei diritti restando salda nella propria posizione: non vuole calpestare la sua dignità d'attrice per assecondare Grasso e mostra così di possedere una scintilla d'orgoglio nel riconoscere il proprio valore artistico. Seguirà una lettera datata 13 maggio 1903 in cui la Bragaglia fornisce le informazioni richieste da Rasi: «Incominciai a recitare nella commedia drammatica condotta da mio padre, e fino all'età di 5 anni mi predestinarono un bel avvenire perché dicevano che ero molto brava, in modo tale che mi nominavano la piccola³² Duse»³³. La prosa di Marinella, come quella di tanti attori dell'epoca, evidenzia qualche carenza grammaticale pur mostrando la spontaneità di una giovane attrice che ha già grandi ambizioni: «Il mio desiderio è quello di far parte di una buona compagnia Drammatica Italiana»³⁴.

L'ultima lettera a Rasi, datata 15 maggio 1903, probabilmente scritta da Vittorio Marazzi Diligenti, è molto più formale ed è firmata anche con il cognome del marito (Marinella Bragaglia Marazzi): «Figlia d'arte cominciai bambina affatto a recitare in Sicilia, ma in Italiano, nella compagnia di mio padre, in piccoli lavori di un atto scritti per me...», e chiarisce lo scopo di queste brevi corrispondenze: «...intanto mi lusingo di arrivare

³¹ Marinella Bragaglia, Lettera a Luigi Rasi, 1 gennaio 1903, Biblioteca del Burcardo (Raccolta drammatica Luigi Rasi) in Alfredo Barbina, *La mantellina di Santuzza*, cit., pp. 279-280.

³² Il titolo di questo paragrafo, *Marinella Bragaglia, una piccola Duse*, vuole essere un omaggio alla coscienza attorica di Marinella, a cui il confronto con la Duse appariva carico di aspettative, tanto da riportarlo al Rasi compiacendosene.

³³ Marinella Bragaglia, lettera a Luigi Rasi, 13 maggio 1903, Biblioteca del Burcardo (Raccolta drammatica Luigi Rasi) in Alfredo Barbina, *La mantellina di Santuzza*, cit., p. 282.

³⁴ *Ibidem*.

ad essere ricordata nella pubblicazione “Comici Italiani”³⁵. Sostenuta da Vittorio Marazzi Diligenti, che intravedeva già per lei un futuro legato al teatro in lingua, si convince sempre più dell’importanza del proprio ruolo all’interno della compagnia. Nonostante la tensione, e i propositi di fuga, si raggiunge comunque un accordo, ma ognuno di loro continua a pensare di poter fare a meno dell’altro.

L’assenza di scritture autografe non ci consente di stabilire fino a che punto l’animo della Bragaglia si fosse aperto a sussulti e rivendicazioni di marca profemminista, ma è comunque probabile che l’incarnazione così fiera di personaggi fuori dai canoni³⁶ finì per motivare processi autoriflessivi.

L’incendio del Machiavelli del 22 febbraio 1903 rompe nuovamente gli equilibri. Per una disattenzione dell’attrice Marianna Catalisano, moglie di Vittorio Balistreri, il teatro va in fiamme, distrutto insieme con le cento marionette conservate nel sottopalco. L’epoca dell’opera dei pupi è per Grasso definitivamente conclusa. Nell’agosto dello stesso anno il teatro riaprirà, ma per la compagnia si prepara un periodo difficile e ognuno deve arrangiarsi come può. La Bragaglia è costretta dalle circostanze a “offrire” la propria arte nelle piazze etnee, sempre più consapevole che il suo habitat naturale è il teatro. A Martoglio toccherà invece il compito di ricomporre la brigata fondando la Compagnia drammatica dialettale siciliana e organizzando subito una tournée milanese, in cui sarà apprezzata tutta la potenza artistica di Grasso e dei suoi interpreti³⁷. Per la Bragaglia

³⁵ Marinella Bragaglia (o Vittorio Marazzi Diligenti), lettera a Luigi Rasi, 15 maggio 1903, Biblioteca del Burcardo (Raccolta drammatica Luigi Rasi) in *Ivi.*, pp. 283-284.

³⁶ Questi straordinari personaggi femminili non hanno di certo l’atteggiamento delle femministe e delle suffragette dell’epoca, vivono i loro drammi in solitudine, e sebbene si parli di ruoli di grande impeto per la scena non possiamo dire altrettanto sul piano della persona. La Bragaglia e la Aguglia cercheranno di smarcare, per quanto fosse in loro potere, Santuzza, Jana, Nica, dalla loro condizione di donna “negata” (cioè di una donna che possiede potere di fascinazione nel momento in cui i sensi insorgono, ma nel momento in cui cede al desiderio dell’uomo perde la propria virtù e viene considerata oggetto), grazie alle loro qualità artistiche ma, soprattutto, vivendo scenicamente il problema della loro immagine.

³⁷ Il repertorio siciliano appare al pubblico e alla critica milanese l’espressione diretta di quella terra che Verga aveva per primo fatto conoscere: «gli attori sono degni di ogni elogio per la perfezione (è la parola) della rappresentazione scenica, colorivano ancor più il repertorio e ne colmavano coi gesti la deficienza; il pubblico avvezzo a vedere sul palcoscenico strascichi di seta di *cocottes* allegre e di dame contrariate, vide maniche di camicie, brache slabbrate di mafiosi, balenii di coltelli, letti d’infermi... Sembrava che tutti quegli attori ed attrici avessero fatto chissà quante decine e decine di prove come gli attori e le attrici della Comédie-Française: ciò che li univa in un intento concorde, ciò che,

scriverà *Nica*, una delle sue opere teatrali più belle, in cui l'attrice avrà modo di mettere in mostra tutta la propria espressività. Le reazioni di fronte a questa nuova interpretazione non tardano ad arrivare e confermano l'alto indice di gradimento verso la qualità della sua presenza dell'attrice e l'intensità delle sue declinazioni tonali.

[...] la Bragaglia, attrice bella, prosperosa, una Duse siciliana. Quando entra in scena, nel vederla, si pensa ad amori serenamente pacifici ed onesti, e tanto maggiore è la sorpresa dello spettatore allora che all'improvviso le passioni perverse infossano gli occhi di lei, e le fanno impallidire le guance; e i malvagi desideri danno bagliori agli sguardi e le fanno rauca la voce³⁸.

Se le linee del corpo sembrano assecondare una visione desiderante, condizionata dalla prosperosità delle forme, non mancano però riferimenti a un piano squisitamente attorale, soprattutto rispetto allo scatenarsi delle "passioni perverse" capaci di alterare sguardo e voce. La capacità di aderire mimeticamente alle pulsioni del personaggio muove il recensore ad azzardare un paragone con la Duse: non si tratta di un caso isolato visto che lo stesso d'Annunzio, presente alla rappresentazione (23 aprile 1903), si spingerà ad apostrofarla come "la piccola Duse". È all'insegna di un forte sbilanciamento (del corpo e delle pulsioni) che avviene la sovrapposizione tra la Bragaglia e la Duse, a cui si aggiunge un discorso intimamente drammaturgico che sposta l'asse della rappresentazione verso figure che – anche nel caso di *Nica* – pervertono lo stereotipo del femminile, puntando su "malvagi desideri" che determinano l'invenzione di nuovi codici performativi. La diversa temperatura emotiva di queste storie fa sì che si attivi una forte polarizzazione fra registri espressivi e gestuali, fra tensione del corpo e mimica del volto, in linea con quanto la Duse riuscirà a praticare, grazie anche alla scelta di ruoli emotivamente impetuosi.

I frammenti fin qui raccolti consentono di delineare un ritratto mosso, vivo, in cui la sensualità si accompagna a una spontaneità temperata, «in modo che l'arte e l'artificio si confondano con un risultato ottimo, dandoci

in mezzo alle ruggenti disarmonie dell'azione, li metteva in armonia equilibrata e perfetta d'interpretazione non era solo l'arte, ma anche un sentimento patrio: il sentimento della loro isola materna, l'amore proprio di siciliani che volevano farsi onore» (Raffaello Barbiera, *Il teatro dialettale siciliano*, «L'Illustrazione Italiana», Milano, 6 dicembre 1903).

³⁸ Anonimo, *Rivista teatrale. La Compagnia Siciliana*, «L'Illustrazione italiana», Milano, 26 aprile 1903, in Enzo Zappulla e Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso*, cit., p. 55.

l'immagine di un'attrice valentissima, personale, destinata forse a nobile avvenire, quando lo volesse anche fuori dalla scena vernacola»³⁹.

Nell'equilibrio della compagnia, Grasso rappresenta la forza, l'impe-
to e a volte perfino l'eccesso, mentre lei è l'emblema della dolcezza, del
sentimento, e – quando occorreva – dell'esaltazione nervosa. Abituata ad
apprendere la parte a memoria e alla presenza del suggeritore, la Bragaglia
non resiste a lungo accanto all'istrionismo di Grasso e alla sua capacità di
improvvisare e così quando rientrano a Catania la compagnia si scioglie
nuovamente. L'attrice si rifugia nel teatro in lingua, scritturata insieme a
Marazzi Diligenti, che nel frattempo il 13 ottobre 1903 era diventato suo
marito. Questa fase della sua vita di moglie e presto madre coinciderà
anche con l'entrata nella compagnia di Teresa Mariani, con il ruolo di
"amorosetta". Messico, Spagna, Francia saranno conquistati dalla Com-
pagnia drammatica italiana. A Parigi, agli inizi del 1904, al Gymnase e
al Théâtre des Capucins, la Bragaglia sbalordirà il pubblico recitando in
perfetta lingua francese, tanto che Félix Duquesnel scriverà che «Madame
Marazzi-Diligenti possède notre langue comme si elle l'avait parlée de
naissance»⁴⁰. Nel giugno del 1906 entra con il marito a far parte del-
la compagnia di Tina Di Lorenzo, con la quale partirà per una tournée
nell'America del Sud. La Di Lorenzo era già stata battezzata in America
Latina l'*encantadora* e Marinella ammira quell'attrice, anch'essa mezza
siciliana, che conquistava il pubblico per la sua grazia ed eleganza.

Nel 1907, la Bragaglia torna al teatro dialettale e compare a Barcel-
lona tra gli scritturati da Giovanni Grasso. Qui si confronterà con Mimì
Aguglia, che nel frattempo ha preso il suo posto in seno alla compagnia,
ma questa situazione durerà appena un anno e nel 1908, dopo la tournée
inglese e l'abbandono della Aguglia, che deciderà di continuare da sola,
riprenderà il posto di prima donna nella compagnia di Grasso (che poteva
contare anche sulla presenza delle tre sorelle Balistrieri e di altre attrici).
L'intera compagnia affronta i preparativi per le nuove tournée, prima in
Sicilia e poi nella Mitteleuropa: Berlino, Budapest e Russia⁴¹. Gli apprez-

³⁹ Anonimo, *Il debutto della Compagnia siciliana al Verdi*, «Il Mattino», Napoli, 2-3 giugno 1903, in Enzo Zappulla e Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso*, cit., p. 58.

⁴⁰ Félix Duquesnel, *La Quinzaine théâtrale*, «Le Théâtre», n. 134, 1904.

⁴¹ Nello stesso periodo in cui la compagnia di Grasso si trova a Berlino inaugura una tournée anche la nuova Compagnia siciliana diretta da Mimì Aguglia, portando in scena uno dei cavalli di battaglia dell'attrice: *Malìa*. Grazie alla sua bravura, la Aguglia fu acclamata in tutta Europa e nelle Americhe. Gira anche numerosi film: *Cry of the City*, 1948; *That Midnight Kiss*, 1949; *The Man who Cheated Himself*, 1951; e un film documentario: *C'era una volta Angelo Musco*, per la regia di Giorgio Walter Chili, 1953. Compare anche nel cast di

zamenti continuano, ma nelle recensioni non troviamo che pochi accenni dedicati alle qualità artistiche della Bragaglia, che è sempre rapportata al mattatore Grasso: «Marinella Bragaglia, nella parte di Mila di Codra, fu degna di lui sotto tutti i punti di vista. [...]. Quello che fanno è puro verismo»⁴².

Nel 1910 la compagnia di Grasso ritorna a Londra, dove metterà in scena il 21 marzo l'*Otello* di Shakespeare. Una scelta che alla fine, nonostante i timori dei più e i tagli apportati al testo, si rivela vincente tanto che

a detta della critica inglese il suo “moro di Venezia” oscurò molte celebri interpretazioni precedenti, come quella di Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, Ermete Novelli; lo stesso Laurence Sidney Irving, uno dei più grandi tragici del teatro shakespeariano, dopo aver visto Grasso recitare nel ruolo di Otello, gli regala – quasi un’investitura – il suo costume di scena, in segno di ammirazione⁴³.

Naturalmente, Marinella interpreta Desdemona e sente su di sé tutto il peso di quell’antica tragedia: il pubblico è tutto per Grasso, ma la Bragaglia riuscirà a conservare intatta la poesia del personaggio shakespeariano.

Ad aprile la compagnia si sposta a Buenos Aires per una tournée che durerà otto mesi. La Bragaglia torna a vestire i panni di Desdemona ed è suggestiva la descrizione che ne fa Filippo Ferrara nel volume dedicato all’attrice e che egli ricava dai materiali in possesso della famiglia e dagli aneddoti raccontatigli dai familiari.

Non era la prima volta che si esibiva in terra americana e quella sera entrò preceduta dal fruscio dello strascico del lunghissimo vestito cremisi che le lasciava la vita e scendeva fino ad afflosciarsi sul suolo. Sotto gli sguardi avidi della platea, mostrava la radice delle braccia solide e il petto ampio con la morbida tesa posizione di un guanto.

Le spalle seminude, di un candore molle di latte, erano la mistica della sua femminilità, e spiccavano sull’orlato di pizzo di *doré* che ornava la sinuosità e le ondulazioni profonde del suo busto di *surah*, aperto fin dove la decenza si accorda con la bellezza. Dal collo pendeva un monile di perle, vecchio tesoro di casa, che diffondeva un luccichio stanco, a tratti disperso dalla candida morbidezza dell’incarnato. Le braccia erano nude, semiavvolte da un lungo drappo di seta bianca che

The Rose Tattoo, 1955 (cfr. Giuliana Muscio, *Lina, Tina, Miriam e Mimì: quattro attrici italiane nel cinema muto americano*, «Ácoma», n.s., n. 13, autunno-inverno 2017, pp. 77-89).

⁴² Cs-y, Magyar színház [Teatro ungherese], in «Pesti Hirlop», Budapest, 24 október 1908, in Enzo Zappulla e Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso*, cit., p. 109.

⁴³ *Ivi*, p. 121.

lasciava intravedere il luccichio dei braccialetti. Ma il grande fascino della donna erano gli occhi, sempre mobili, passionali, nel destreggiarsi di un'eleganza antica che univa a movenze feline inimitabili. Intanto dalla platea giungevano acclamazioni in italiano, in siciliano e in spagnolo... e lei imperterrita continuava la sua recita con una lievissima inflessione romagnola. Elemento che vibrava assieme a tutto il tenero e ironico *pathos* dell'eterna Sicilia, che ora riviveva nello struggente asilo della memoria di quell'esiguo pubblico di emigranti.

Tanti fra loro erano consapevoli che non sarebbero più tornati in Italia, ed esternavano l'attaccamento alla patria applaudendo con maggior vigore ogni recita di quegli attori, che avevano il loro re in Giovanni Grasso, e la loro regina in Marinella Bragaglia. Quella sera Buenos Aires era sua! [...]. Quel calore le riportava alla mente gli stenti dei suoi primi anni, e nel ricordo li abbelliva...⁴⁴

La Bragaglia riesce ancora una volta a elargire passione e spiritualità, superando i confini di un'interpretazione convenzionale. Sulle quinte, così come nella vita, le si riconoscono talento e avvenenza; il suo carisma passa attraverso la fiera mobilità degli occhi, la luce fiammeggiante dello sguardo, anche se – come puntualizza in più occasioni Ferrara – le mani avrebbero avuto tanta parte nel registro della sua recitazione. Lei, che a differenza della Aguglia era certamente meno fisica, muoveva sempre con grazia le mani delicate, prima ancora di aprire le labbra, mentre le dita assecondavano ogni movimento con agilità⁴⁵.

La permanenza in Argentina si protrae a causa dell'invito di Mario Gallo, che propone agli attori di realizzare due film: *La morte civile* e *Cavalleria rusticana*. Per la prima volta Marinella recita senza il suo pubblico davanti, e quando, divenendo spettatrice di sé stessa, vede sullo schermo la propria immagine, capisce che è quello il futuro che l'attende. La strada della Bragaglia non si incontrerà più con quella di Giovanni Grasso, che formerà subito una nuova compagnia, continuando a mietere grandi trionfi. Una morte violenta la coglierà prematuramente al largo di Pantelleria, dove il piroscafo postale "Adria", sul quale viaggiava in direzione Tunisi (dove due giorni prima Marazzi Diligenti era stato ucciso), verrà affondato.

Marinella Bragaglia non diventò mai una stella. La critica del tempo continuerà a definirla simpaticissima e non "divina", sì "brava" ma non "grandissima"; nonostante una riconosciuta dote di talento non riuscì a

⁴⁴ Filippo Ferrara, *Marinella Bragaglia*, cit., p. 170.

⁴⁵ Nelle recensioni fin qui raccolte non resta traccia però dell'evidenza espressiva delle mani.

compiere quel salto di qualità che tutti credevano potesse fare⁴⁶. Del resto già Camillo Antona Traversi l'aveva inclusa fra "le dimenticate", dedicandole appena un paio di pagine relative esclusivamente alla sua tragica scomparsa⁴⁷. Tornare sulle sue tracce, pur nella complessiva assenza di documenti decisivi, significa tentare di ricomporre la genealogia del teatro siciliano, che aveva in lei la sua scintilla.

*Mimì Aguglia, un Grasso in gonnella*⁴⁸

Dopo la fuga romantica della Bragaglia (che sarà subito scritturata con il marito nella compagnia di Teresa Mariani e Vittorio Zampieri), Martoglio riforma la compagnia andando a scovare una nuova attrice, Mimì Aguglia: a Roma «a Piazza Guglielmo Pepe ove, al Teatro Iovinelli, un baraccone adattato a *café-concerto* si esibiva come canzonettista»⁴⁹ per cinque lire per sera.

Girolama (Mimì era il vezzeggiativo per addolcire un po' il nome impostole dal nonno) era un'allegria ragazza palermitana, nata dalla *liaison* avventurosa di un chierico con una novizia. I genitori, dopo essersi sposati, intraprendono entrambi la carriera teatrale (la madre, Giuseppina Di Lorenzo, era parente della celebre Tina) e Mimì nacque proprio sul palcoscenico, durante una recita in un teatro di Palermo (la madre recitava il ruolo di Desdemona in *Otello*), il 21 dicembre 1884. Dei suoi esordi riferisce Antona Traversi, mescolando non senza malizia formazione artistica e *Bildung* amorosa, in un appassionato capitolo di storia teatrale da cui scelgo di prelevare giusto qualche aneddoto, necessario all'inquadramento dell'attrice dentro l'alveo di Giovanni Grasso⁵⁰. Prima di approdare al Machiavelli sappiamo che a diciannove anni ha modo di recitare a Termini Imerese, in provincia di Palermo, con Giacinta Pezzana, nel *Signor Alfonso* di Dumas⁵¹ e subito dopo compare al fianco di Grasso, che gli offre una scrittura che la "obbliga" a sostenere tutte le

⁴⁶ Sull'abbandono del teatro dialettale si veda il capitolo IX in Filippo Ferrara, *Marinella Bragaglia*, cit., pp. 82-87. Rimandiamo ad altro contesto l'indagine intorno alla seconda vita teatrale dell'attrice.

⁴⁷ Antona Traversi, *Le dimenticate*, cit., pp. 223-224.

⁴⁸ Questa sezione si deve a Stefania Rimini.

⁴⁹ Enzo Zappulla e Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso*, cit., p. 61.

⁵⁰ Cfr. Antona Traversi, *Le dimenticate*, cit., pp. 145-205.

⁵¹ Stanis Manca, *Dietro il sipario*, cit., p. 36.

parti, dalla vecchia caratterista alla giovane amorosa; in più deve cantare e ballare.

Nel contesto della scena dialettale siciliana, la Aguglia fu la sola antagonista di Bragaglia, ma la loro fu soprattutto una competizione virtuale: non esistono testimonianze o lettere che attestino rivalità o invidie.

La bravura della Aguglia nel contesto del teatro dialettale è presto sotto gli occhi di tutti, e non si manca di scorgere la forte analogia con lo stile veemente di Giovanni Grasso:

ai trionfi di Grasso uomo si aggiunsero quelli di Grasso donna, al fenomeno originale Grasso s'accoppiò il fenomeno di riproduzione Aguglia, fenomeno che la critica italiana esalta e che il mio illustre amico Luigi Capuana decanta meraviglioso, per fremiti di orrore e di ribrezzo che sa procurare con la scena d'isterismo di *Malia*, diventata oggetto di discussione fra scienziati!⁵²

Mimì sembra nascere per partenogenesi da Grasso, in un processo di incantata "riproduzione" che colloca immediatamente i due interpreti dentro un fitto binario di genere e pose, assecondato dalla straniata interpretazione di *Malia*. Lungi dall'essere una *diminutio*, la definizione proposta di "Grasso in gonnella" tenta di stabilire una parità di registri espressivi e di toni, ponendo sullo stesso piano la veemenza dell'uno e la potenza dell'altra: certo non possiamo escludere che il giudizio sintetizzato in questa formula lasci sotto traccia una sfumatura caricaturale o parodica, ma qui proviamo a costruire un ritratto d'attrice capace di rivaleggiare con il modello. Mimì capisce l'arte di Grasso e con grande astuzia sviluppa e incarna una personalità antagonista, «cosiché l'arte di lei è divenuta una parte necessaria dell'arte di lui»⁵³.

Grazie alla minuta descrizione di Manca è possibile recuperare i tratti di una fisionomia che in scena si esalta fino a stravolgersi, mantenendo però intatti i segni di una bellezza prepotente: «Bruna, pallida, sorridente, con i capelli corti tagliati alla nazzarena e un po' scomposti sulla fronte, con due occhi neri e fiammeggianti, offriva tutte le attraenti caratteristiche delle fanciulle siciliane che, nella linea del loro profilo, ondeggiavano tra la Spagna e l'Oriente»⁵⁴. Anche qui, come nel caso della Bragaglia, il commento sovrappone note legate per lo più alla pro-

⁵² Lucio D'Ambra, *Giovanni Grasso e la «Commedia dell'arte»*, «Il Tirso», Roma, 17 gennaio 1909, in Alfredo Barbina, *La mantellina di Santuzza*, cit., p. 304.

⁵³ Stanis Manca, *Dietro il sipario*, cit., p. 31.

⁵⁴ Antona Traversi, *Le dimenticate*, cit., p. 143.

rompente fisicità dell'attrice con rilievi dedicati alla qualità e ad alcune evidenze della sua recitazione. Il risalto dato all'intensità dello sguardo è il primo indizio della viva mobilità del volto della Aguglia e della propensione verso stilemi performativi improntati a una forte torsione di accenti e di pose.

Nella compagnia di Grasso rimarrà per quattro anni, periodo in cui avrà modo di seguirlo anche nelle tournée oltre oceano, guadagnandosi uno strepitoso successo. La novità di rilievo nel repertorio, che fondamentale rimane quello tradizionale, è rappresentata da *'A figghia di Ioriu* di Gabriele d'Annunzio (tradotta in siciliano da Giuseppe Antonio Borgese e probabilmente anche da Giuseppe Pitrè). Ovviamente la parte di Mila di Codra spetta a lei e la sua interpretazione viene molto lodata: una Mila-Mimì dagli occhi «piangenti e saettanti», dal viso «pallido e cangiante» che «fu più donna che attrice, pianse, tremò, supplicò, gridò, come doveva piangere, tremare, supplicare, gridare»⁵⁵.

Ma chi è questa oscura attrice, la quale vince alla prima prova, eseguendo un lavoro di Gabriele D'Annunzio, che sgomentò artiste drammatiche esperte e consumate nella loro arte? Insomma, la canzonettista diventava ad un tratto attrice tragica, e riceveva l'ampia consacrazione del pubblico teatrale, al di fuori e al di sopra della zona scenica in cui era apparsa e cresciuta⁵⁶.

La Aguglia, in grado di superare chiunque sulle assi del palcoscenico, compreso lo stesso Grasso, esaspera la propria femminilità puntando su un eccesso d'azione rispetto all'uso della parola: tutto in lei si traduce in dramma, in gesto e in maschera, secondo un preciso disegno metamorfico.

La poca grazia unita alla veemenza, e alle espressioni esasperate che era "costretta" a manifestare sulla scena, la rendono facile bersaglio di una certa critica che l'avrebbe voluta meno impetuosa: «L'Aguglia non si mantiene sempre alla stessa altezza; l'ultimo grido: "tu non puoi, tu non devi" e "la vampa è bella" non mi piacque. Ma del resto lei e tutta la compagnia sono meravigliosi e superiori certo nell'insieme a qualunque compagnia non dialettale»⁵⁷.

⁵⁵ Domenico Oliva, «*La figlia di Iorio*» tradotta in dialetto siciliano da G.A. Borgese al «Teatro Costanzi», «Il Giornale d'Italia», Roma, 18 settembre 1904. Al riguardo cfr. Sarah Zappulla Muscarà, «*La figlia di Iorio*» nella traduzione siciliana di Giuseppe Antonio Borgese, «Otto/Novecento», novembre-dicembre 1990.

⁵⁶ Stanis Manca, *Dietro il sipario*, cit., p. 32.

⁵⁷ Carlo Michelstaedter, *Epistolario*, a cura di Sergio Campailla, Milano, Adelphi, 1983, p. 139.

Il magnetismo della Aguglia, termine usato per molte attrici nell'Ottocento, si sprigiona quando recita e quando si misura con le innumerevoli figure che porta in scena⁵⁸. Nell'epoca d'oro della sua carriera Mimì si propone come un'emozionante attrice di temperamento segnata da una grande passione, con cui incarna tutte le sue parti, e da una sincerità tutta siciliana che finisce col tradursi nella forma del gesto. Questo incantamento le consentirà di comunicare senza alcuna difficoltà (così come accade per Grasso e per molti attori della Compagnia) con pubblici stranieri che parlano un'altra lingua.

L'entrata in scena di Mimì consente dunque alla Compagnia siciliana di calcare diversi palcoscenici, ma non riesce a scongiurare una nuova e irreversibile rottura⁵⁹. La prima tappa di questa straordinaria avventura internazionale è la Spagna, poi sarebbe toccato al Portogallo e all'America del Sud. In Spagna, nonostante il pubblico rivolga severe critiche a testi come *La zolfara* o *Ultimi barbari*, è sempre incondizionato l'apprezzamento dell'esecuzione di tutti i componenti della compagnia, con particolari note per Grasso e Aguglia (che recita in castigliano il monologo *Marinera*, scritto per lei in occasione della sua serata d'onore).

Giovanni Grasso hizo un Alfio soberbio. Vivió en el rudo personaje con tal intensidad, exteriorizó el sentimiento de aquel toscano y á la vez altivo y digno carterero con tal fuerza de expresión, que su labor, al igual que la de su compañera Aguglia, constituía otro drama que se alzaba majestuosamente junto al de Verga. ¡Cómo embellechan la escena a á su paso esos artistas geniales!⁶⁰

⁵⁸ Nel frattempo una foto della Bragaglia, che continuava la sua carriera grazie all'appoggio del marito, compare sulla rivista romana «La Donna» (è il 5 febbraio del 1905); insieme a lei sono ritratte altre ventisette artiste (fra le quali Eleonora Duse, Teresina Mariani, Tina Di Lorenzo, Emma Gramatica), per una prima cartografia di stelle dell'Orsa maggiore e minore (qui si prende in prestito la classificazione proposta sul fronte cinematografico da Masi e Lancia: cfr. Stefano Masi, Enrico Lancia, *Stelle d'Italia. Piccole e grandi dive nel cinema italiano dal '45 al '68*, Roma, Gremese, 1989). La rivista, fondata da Gualberta Alaide Beccari nel 1868, rappresentava il più importante periodico del movimento emancipazionista. Gli articoli prestavano attenzione alle vicende umane, poco interessandosi, di fatto, agli spettacoli.

⁵⁹ Grasso si dedicherà anche a tournée estere, mentre Martoglio si metterà in proprio; i due si rappacificheranno nel 1914 quando Martoglio, divenuto direttore artistico della Morgana films di Roma, lo introduce nel nascente cinema italiano scritturandolo in tre film: *Capitan Blanco*, da un dramma dello stesso Martoglio, *Sperduti nel buio*, dal dramma di Roberto Bracco, e *Teresa Raquin*, dal romanzo di Zola. Il sodalizio si interrompe nel 1921 con l'improvvisa scomparsa del poeta.

⁶⁰ M. y G., *Teatres*, «Illustració catalana», Barcellona, 13 de enero de 1907, in Enzo Zappulla e Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso*, cit., p. 79.

O ancora:

La S.ra Ferrau⁶¹ y el señor Grasso son dos artistas eminentes [...]. En todas las obras representadas demuestran, no sólo su concienzudo estudio, sino la posesión de ese difícil arte de dirigir la escena y hacer que concurran todas las partes de la compañía, hasta las más secundarias, á formar un conjunto armónico, donde palpita ese tan vibrante que tiene la vida⁶².

Quel che più sorprende nella densa icasticità di tali commenti è il riconoscimento della reciprocità espressiva fra Grasso e Aguglia, la sottolineatura della capacità di formare un «conjunto armónico», grazie anche al contributo degli altri interpreti; la svettante espressività di Grasso si accompagna al carisma di Aguglia, e insieme riescono a toccare il cuore del pubblico.

Le critiche mosse all'Aguglia, «actriz sem sorriso» secondo Manoel de Sousa Pinto⁶³, riguardano la sua istintività che sarà per lei allo stesso tempo croce e delizia; pur in presenza di qualche riserva emerge però la natura istintiva della sua recitazione, frutto della rara capacità di lasciarsi guidare dall'intuito.

La Spagna non è solo la prima tappa di un'avvincente cavalcata internazionale ma anche il luogo che decreta l'incontro fra le due dive del teatro siciliano: Mimì e Marinella si incrociano infatti per la prima volta nel 1907 a Barcellona. Prima di allora non era mai accaduto che si fronteggiassero e comunque non ritenevano di essere in concorrenza; tuttavia se Mimì continuerà a sfoderare tutta la propria bravura nel tentativo di non far rimpiangere l'ex prima attrice, Marinella, quando riprenderà il

⁶¹ L'Aguglia nel frattempo ha sposato Vincenzo Ferrau, ex brigadiere di finanza e impresario, che la farà conoscere a Martoglio. L'unica cosa che l'Aguglia non accetterà del marito è il cognome, privo di melodia.

⁶² H.C., *Teatro extranjero. La Compañia Siciliana*, «El Arte del Teatro», Madrid, 15 de enero de 1907, in Enzo Zappulla e Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso*, cit., p. 80.

⁶³ Manoel de Sousa Pinto, *Mimì Aguglia. Actriz sem sorriso*, «Correio da Manha», Rio de Janeiro, 8 dezembro 1912, in Filippo Ferrara, *Marinella Bragaglia*, cit., p. 102. «Antes dessa sua estada qui em 1909, fora dado-ver Mimì Aguglia na melhor epoca dà sua acidentada carreira artistica, quando, tendo sucedido ad insinuante Marinella Bragaglia, como principal figura feminina dà unica companhia dialectal siciliana que então existia em l'Italia... ella, ao lado de Giovanni Grasso, entusiasmava os publico do norte do seu paz... sem estudo Mimì Aguglia, que nada devia á beleza nem a arte, impunha – se no entanto, como una empolgante actriz de instincto, que, guiada simplesmente por uma intuição».

proprio posto nel côté dialettale, «si accenderà ancor di più nel recitare, per ricordare a tutti che lei sarà sempre la prima»⁶⁴. Fiere entrambe, fisicamente simili, con occhi e capelli corvini, lo sguardo provocante, sempre pronte a scattare, riuscivano a rubare la scena alle altre pur brave attrici. Bragaglia era magistrale nelle parti da eroina tragica, Aguglia, più disinibita, colmava il distacco concedendosi di più sul palcoscenico, trasmettendo quella traboccante femminilità cui abbiamo accennato e che lasciava spazio all'immaginazione del pubblico e alle fantasie degli spasimanti. Mimì era sempre la protagonista, e i giornali spagnoli, come abbiamo visto, davano molto risalto alla sua bravura e alla sua immagine (solo un settimanale invece, «La Ilustración artística», dedica una copertina alla Bragaglia). Conclusa la tournée spagnola, le strade delle due attrici si separano nuovamente: la compagnia di Grasso si imbarca infatti per l'America del Sud, dove a Buenos Aires riceverà anche la visita di Eleonora Duse, mentre Marinella si dirigerà prima a New York e poi a Città del Messico, dove in *Casa di bambola*⁶⁵ reciterà il ruolo di Linde, conquistando il pubblico straniero.

Durante il felice intervallo parigino⁶⁶ la compagnia si fece apprezzare per le doti di ensemble, frutto di rodati ingranaggi capocomici: «Mimì Aguglia e Giovanni Grasso, e tutti, tutti, recitarono come Iddio; e riuscirono a farsi capire parlando una lingua qui capita solo da pochi»⁶⁷. Ad affascinare pubblico e critica erano la veridicità dell'interpretazione e l'intensità mimica: «Et il a acclamé, une fois encore, Giovanni Grasso, Mimì Aguglia et Lo Turco. Tous lei trois, du reste, ont vécu leur rôle avec une

⁶⁴ Filippo Ferrara, *Marinella Bragaglia*, cit., p. 119.

⁶⁵ Acceso era all'epoca il dibattito proprio su questo spettacolo, presentato in Italia dalla Duse nel 1891. Il teatro offriva un modello all'inquietudine femminile nel passaggio delicato tra Otto e Novecento e Nora rappresentava il fragile nodo dell'identità femminile, ovvero la maternità. La Bragaglia interpreta una donna che, a differenza di Nora, si può sentire realizzata solo attraverso il proprio ruolo sociale di moglie e di madre, la Signora Linde, che chiede a Krogstad di sposarla non perché nutre veri sentimenti, ma solo perché senza una famiglia da accudire vedrebbe vanificato il proprio lavoro giornaliero («Suvvia, Krogstad, dia uno scopo al mio lavoro»: Henrik Ibsen, *Casa di bambola*, in Henrik Ibsen, *Tutto il teatro*, Roma, Newton Compton, 1973, p. 115).

⁶⁶ Cfr. Gabriele Sofia, *La ricezione parigina dell'attrice Mimì Aguglia durante la tournée del 1908*, in *Culture del teatro moderno e contemporaneo. Per Angela Paladini Volterra. Cantieri di ricerca 2015*, a cura di Rino Caputo, Luciano Mariti, Roma, UniverItalia, 2016, pp. 79-90.

⁶⁷ Camillo Antona Traversi, Lettera a Luigi Capuana, 20 gennaio 1908, in Corrado Di Blasi, *Luigi Capuana. Vita. Amicizie. Relazioni letterarie*, Mineo, Edizione Biblioteca Capuana, 1954, p. 420.

intensité frénétique»⁶⁸. Proprio sul filo dell'«intensità frenetica» si gioca anche l'interpretazione di Jana, la «meravigliosa isterica»⁶⁹ di *Malia*, la cui efficacia espressiva non sfugge ai recensori d'oltralpe.

M.me Mimì Aguglia possède la physionomie la plus mobile et la plus expressive. Ses traits frémissent et se contractent, ses yeux se écarquillent ou se révulsent, ses mains se crispent, tout son corps mince et souple s'agite, ondule, se disloque. Elle a rendu la crise d'hystérie du second acte avec un réalisme saisissant. On se serait cru à la Salpêtrière⁷⁰.

La sua è una presenza attorale in cui il corpo, più che la voce, segue la strada della deformazione; di fatto la sua fisicità e la sua tensione nervosa si fanno strumento per rappresentare una figura di donna che, tra fine Ottocento e inizio Novecento, vive una condizione di estraneità dalla vita e soprattutto dagli affetti. Il parossismo tonale di queste interpretazioni ha il merito di risvegliare nel pubblico e negli addetti ai lavori una diversa attenzione verso i segni di performance e le loro rifrazioni di genere: il richiamo al topos dell'isteria sottolinea il tentativo di interpretare l'eccedenza fisiologica e morale alla luce di un preciso stigma culturale, che offre però – come accade parallelamente nel paradigma dusiano – un campo di lettura di grande suggestione. È dentro una sorta di «teatro dei nervi»⁷¹ che si compie il cammino della Aguglia, alla ricerca di un perfetto bilanciamento fra immedesimazione e imitazione.

Nel 1908 la compagnia si sposta in Inghilterra e il “realismo” degli attori siciliani risponde al cambiamento del gusto del tempo: «This art is the realism [...] the portrayal, that is, oh human emotion, physical and psychical, untempered by restraint or Western canon of art and civi-

⁶⁸ Camillo Antona Traversi, *Théâtre de l'Œuvre. «Cavalleria rusticana» de Verga et «La zolfara» de Giusti Sinopoli*, «Comœdia», Paris, 14 janvier 1908. Antona Traversi racconta anche dell'invidia provata dalle parigine nei confronti dell'Aguglia, per la quale Grasso e Lo Turco si «azzuffavano»: Camillo Antona Traversi, *Giovanni Grasso al «Marilyn»*, in Id., *Ricordi parigini*, Ancona, La Lucerna, 1929.

⁶⁹ Camillo Antona Traversi, *Le dimenticate. Profili di attrici*, cit., p. 171.

⁷⁰ Paul Sauday, *Chronique théâtrale*, «L'Eclair», 1908, in Giorgio Longo, *Verga e Giovanni Grasso*, «Il Castello di Elsinore», anno XII, n. 36, 1999, pp. 15-32: 25.

⁷¹ Alessandra Violi, *Il teatro dei nervi. Fantasmi del moderno da Mesmer a Charcot*, Milano, Mondadori, 2004, p. 1. Per una interessante interpretazione critica del teatro dei nervi di Duse si rimanda a Donatella Orecchia, *Appunti sull'immaginario dei nervi e il corpo scenico ottocentesco*, «Arabeschi», n. 1, gennaio-giugno 2013, <www.arabeschi.it/immaginario-dei-nervi-e-il-corpo-scenico-ottocentesco/>.

lization. This realism is astounding, fulminating, colossal»⁷². The Sicilian Players – che mettevano in scena attori vestiti con poveri abiti e scene spoglie – rappresentavano una grande novità rispetto al teatro inglese dell'epoca (dominato dai “manieristi” Henry Irving e Herber Beerbohm Tree). Terminate le trasferte parigina e londinese, la compagnia rientra a Catania e l'Aguglia decide di interrompere momentaneamente⁷³ il sodalizio con Giovanni Grasso per mettersi in proprio (andrà via anche Rosina Anselmi, scritturata subito dalla Aguglia).

Nulla spaventa «la simpatica siciliana dagli occhi di fiamma»⁷⁴ che sembra essere padrona della sua arte. In questo periodo Aguglia rompe il cerchio del teatro dialettale, non sempre riscuotendo successi di critica, e si dedica a interpretare grandi banchi di prova per le attrici come *La signora delle camelie*, *Tosca*, *Fedora*, *l'Elettra* o spettacoli dal gusto più moderno come *La donna nuda*, *Reginetta di Saba* ed altri⁷⁵. L'abbandono del dialetto forse toglierà un po' di energia alla recitazione di Aguglia, ma il cammino ormai è intrapreso e presto anche il cinema busserà alla sua porta.

La sua carriera durò a lungo, svolgendosi spesso lontano dall'Italia ma con il cuore sempre alla sua Sicilia. Lei stessa così si racconta a un giornalista del «Secolo» di Milano:

Ho calcato i palcoscenici dei maggiori teatri del mondo recitando in inglese e spagnolo, senza sorprendere e senza sorprendermi. Laggiù, nessuno pensava né credeva alle mie origini siciliane, e, lo confesso, le avevo dimenticate anch'io, tanto era la stranezza della mia vicenda, tanto era il fervore con il quale il pubblico mi accoglieva. [...] Ma, l'altro giorno, quando a Ponte dei Mille vidi tra le centinaia di piroscafi sventolare in prevalenza i colori della patria, quando tra le migliaia di lavoratori affacciati sul molo, udii gli accenti del dialetto siciliano, sentii invadermi lentamente da una amnesia che, cancellando i tre anni, lasciava in me soltanto il ricordo del giorno in cui Giovanni Grasso mi aveva portata sulle scene del teatro siciliano. Allora soltanto ho rivisti, come in un grande sogno ir-

⁷² Anonimo, *Peasant Players. Sicilian Actors Triumph. Vivid Realism on the Stage*, «Daily Mail», London, 4 february 1908, in Enzo Zappulla e Sarah Zappulla Muscarà, *Giovanni Grasso*, cit., p. 98.

⁷³ Torneranno a lavorare insieme per tutti gli anni Venti, per le *tournées* a Cuba, in Messico e negli Stati Uniti.

⁷⁴ Così la definisce Domenico Oliva in un articolo apparso nel 1904 nel «Giornale d'Italia», ora in Camillo Antona Traversi, *Le dimenticate. Profili di attrici*, cit., pp. 174-175.

⁷⁵ Cfr. Giuseppe Cauda, *Astri e meteore della scena drammatica*, Savigliano, Tip. editrice N. Galimberti, 1911.

realizzabile, i giganteschi teatri e le platee plaudenti. E ho gridato in «purissimo» siciliano tutta la mia estasi!⁷⁶

La testimonianza è importante non solo perché ci restituisce il ritratto di una attrice sempre più internazionale, che decide di spingersi al di là dei propri limiti, ma anche perché fissa un ricordo significativo per lei e per la sua carriera. Il debito di riconoscenza nei confronti di Giovanni Grasso è il segno di una profonda consapevolezza artistica, l'indizio della supremazia e del talento dell'attore-capocomico; la possibilità di crescere come attrice al suo cospetto resta per Aguglia un'esperienza decisiva, grazie alla quale riuscì ad affermarsi pienamente e a consolidare la tradizione del teatro siciliano. Guardare alla sua storia significa dunque raddoppiare la forza di un modello recitativo che, nonostante la rigidità dell'impianto, mostrò di sapersi adeguare ad ambienti e ribalte plurali.

Rintracciare le tessere mobili della biografia artistica di queste due attrici, senza le quali il teatro dialettale sarebbe stato privo di quell'aura che all'epoca si tramutò in leggenda, è un percorso tortuoso e irto di ostacoli. Bragaglia e Aguglia erano lontane dai dibattiti e da alcune prese di posizione forti (Pezzana, Ristori, Duse)⁷⁷, ma portando sul palcoscenico sentimenti e forti emozioni ci hanno consegnato, come le loro colleghe più celebri, l'immagine di una femminilità in movimento. Per le stesse ragioni sono riuscite ad affermare il loro protagonismo sia in quanto donne, mogli e madri, sia in quanto attrici e professioniste. Figlie di una terra d'incanti e di ardori, hanno conquistato il mondo staccandosi progressivamente dalle assi di un piccolo teatro; come alcune delle eroine antiche a cui hanno prestato fiato e furore, hanno avvertito che qualcosa le separava dal comune destino delle donne del loro tempo. I pochi intarsi fin qui raccolti confermano che «le segrete leggi del cuore hanno un ritmo»⁷⁸ e che è dentro questo ritmo che occorre rinvenire le forme del sentire e dell'agire in scena.

⁷⁶ In Antona Traversi, *Le dimenticate*, cit., pp. 183-184.

⁷⁷ Ricostruiti con varia documentazione e lettere inedite da Laura Mariani, *Il tempo delle attrici*, cit.

⁷⁸ Sibilla Aleramo, *Apologia dello spirito femminile*, in Ead., *Andando e stando*, Milano, Mondadori, 1942, p. 65.