

PATRIZIA MONACO: UNA COLOMBA CON GLI ARTIGLI

a cura di

Milagro Martín Clavijo e Cristina Cardia

5 - La biblioteca di Medea



UNICApres

2026

La biblioteca di Medea, 5

La biblioteca di Medea

Collana diretta da

Andrea Cannas (Università di Cagliari), Romina Carboni (Università di Cagliari), Tatiana Cossu (Università di Cagliari), Marco Giuman (Università di Cagliari) Gian Luca Grassigli (Università di Perugia), Rita Pamela Ladogana (Università di Cagliari), Claudia Ortù (Università di Cagliari)

Comitato scientifico internazionale:

Simonetta Angiolillo (Università di Cagliari), Sandra Astrella (Università di Cagliari), Simona Campus (Università di Cagliari), Raffaele Cattedra (Università di Cagliari), Fabio Colivicchi (Queen's University, Kingston, Ontario), Alessandra Coppola (Università di Padova), András Csillaghy (Università di Udine), Luciano Curreri (Université de Liège), Gonaria Floris (Università di Cagliari), Maria Luisa Frongia (Università di Cagliari), Romy Golan (Cuny University, New York), Mika Kajava (University of Helsinki), Fulvia Lo Schiavo (CNR, Roma), Philippe Marinval (CNRS, Montpellier), Françoise Hélène Massa-Pairault (CNRS, Paris), Mauro Menichetti (Università di Salerno), Lucia Quaquarelli (Université Paris Nanterre France), Thomas Schäfer (Eberhard Karls Universität Tübingen), Luigi Tassoni (Università di Pécs, Hungary), Mario Tosti (Università di Perugia), Paolo Valera (Università di Cagliari), Peter van Dommelen (Brown University, Providence), Cosimo Zene (SOAS, University of London)

Patrizia Monaco

Una colomba con gli artigli

A cura
di Milagro Martín Clavijo, Cristina Cardia



Cagliari
UNICApres
2026

© Autori dei rispettivi contributi, 2026

Licenza CC-BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)

Foto di copertina: © Adriana Assini

Logo della rivista Medea © Giorgia Atzeni, 2015

Gli Autori dichiarano che detengono il diritto di utilizzo e di riproduzione di tutti i dati e le immagini, liberando la redazione della rivista “Medea. Rivista di Studi Interculturali”, UNICApres e l’Università degli Studi di Cagliari da ogni responsabilità riguardo all’uso improprio dei suddetti dati ed immagini. Gli Autori sono comunque a disposizione per eventuali diritti di terzi che non è stato possibile identificare.

Si ringraziano tutte le persone che hanno collaborato per la realizzazione di questa pubblicazione.

Un ringraziamento particolarmente sentito va a Patrizia Monaco per la sua infinita disponibilità a mettere a disposizione materiali inediti e non per la realizzazione del volume.

La biblioteca di Medea è una collana della rivista internazionale di studi interculturali “Medea” (<http://ojs.unica.it/index.php/medea/index>), ISSN 2421-5821 Si avvale di un comitato scientifico internazionale e ogni contributo è sottoposto alla procedura di *double-blind peer review*.

Cagliari, UNICApres 2026 (<http://unicapress.unica.it>)

ISBN: 978-88-3312-218-2

Indice

Roberto Trovato <i>Introduzione</i>	IX
Riscrivere il mito	1
Alessandra de Martino <i>Sulle ali della libertà</i>	3
Letizia Casella <i>Condominio mitologico</i>	13
Mauro Canova <i>Il tema del soldato eterno in Ares, la penultima verità di Patrizia Monaco</i>	29
Riscrivere la storia	39
Elisabetta Rea <i>Il gigante tradito. Il calvario della ‘donna di genio’ nella Camille Claudel di Patrizia Monaco</i>	41
Cristina Cardia <i>«In quanti modi si può raccontare una storia?»: Mary Shelley tra realtà, letteratura e maledicenze nell’opera di Patrizia Monaco</i>	57
Gloria Maria Genova <i>Il Risorgimento Italiano nell’opera di Patrizia Monaco: Clarinetto. Musica e magia nel salotto di Clara</i>	77
Milagro Martín-Clavijo <i>Artemisia e le altre: genealogie di un autoritratto</i>	93
Teatro e letteratura	109
Francesco Maria Pistoia <i>Tradurre l’intraducibile: il mistero di Giuda tra parola antica e drammaturgia contemporanea</i>	111
Carla Tirendi <i>Da sottomesse a omologate: Sherazade va in Occidente di Patrizia Monaco</i>	129

Stella Castellaneta	
<i>Goldoni alla prova di Patrizia Monaco</i>	145
Teatro e attualità	161
Martina Lopez	
<i>Lucciole nel Cyberspazio di Patrizia Monaco: genesi di un'idea editoriale rivoluzionaria e femminista</i>	163
Fabio Contu	
<i>«Smettete d'aggiustare il vostro corpo: non è mai stato rotto»</i>	181
Roberto Trovato	
<i>Due monologhi fra sogni fantastici deliranti e indecifrabili e una realtà peggiore dell'incubo</i>	197
La drammaturga in scena: interpretazioni e memorie	217
Maria Sandias	
<i>Yobel, il lungo cammino</i>	219
Maria Letizia Compatangelo	
<i>Donne in un mondo di uomini. Drammaturgia e impegno civile nel teatro di Patrizia Monaco</i>	225
Giuliana Manganelli	
<i>Ho diretto con allegria</i>	235
<i>Bibliografia</i>	253
<i>Gli autori</i>	261

Introduzione

Roberto Trovato

Venticinque anni fa, dopo avere letto i testi, tutti di grande interesse, di Patrizia Monaco, scritti fino ad allora, decisi di inserire il suo nome in un volume in cui mi occupavo di autori, registi, scenografi e attori nati in Liguria o operanti prevalentemente in questa regione (*Parole e scene di un secolo in Liguria*, 2002). A mio avviso, infatti, Monaco, autrice di monologhi, atti unici e testi più complessi, rivelava, fin da allora, una spiccata inclinazione alla sperimentazione e una straordinaria capacità nel rendere al lettore e allo spettatore l'oggi tragico e disorientato in cui viviamo.

Dopo quella data la valente drammaturga ha onorato di farmi avere le sue *pièce* che via via componeva. Così, resomi conto che i miei allievi di Drammaturgia ne avrebbero tratto consigli utili per la lettura e la stesura di testi teatrali, le chiesi di tenere gratuitamente alcune lezioni seminariali. Con grande generosità acconsentì, regalando ai miei studenti insegnamenti preziosi, che sono stati utilissimi, oltre che per loro, anche per me.

Quando Letizia Casella e Daniele Cerrato, due miei ex allievi, si sono trasferiti a Siviglia, diventando prima alunni e poi collaboratori della professoressa Mercedes Arriaga Flórez, illuminata docente di quella Università, sono stato invitato a partecipare a congressi e iniziative promosse in Spagna, dove ho conosciute persone di grande spessore scientifico e umano: oltre alla già ricordata Arriaga Flórez; Vicente González Martín e Milagro Martín Clavijo, docenti all'Università di Salamanca; Mercedes González de Sande e sua sorella Estela, entrambe docenti nell'Università di Oviedo, per limitarmi a pochi nomi. In tali occasioni, a tutti ho parlato in termini entusiastici della produzione teatrale di Monaco e, così, a partire dal 2012, sollecitato da queste studiose, ho scritto molti articoli su di lei.



Milagro Martín Clavijo, autrice, a sua volta, di numerosi saggi, originali e robusti, dopo aver invitato l'8 maggio 2019 la drammaturga ad un incontro con i suoi studenti, ha fatto interpretare, in italiano, nel teatro Enzina dell'Università di Salamanca, dalle sue allieve/i un suo testo, *La piazza dei desideri*.

Il 13 novembre 2024 Patrizia Monaco ed io abbiano partecipato on line ad un seminario organizzato dalla regista Consuelo Barilari in cui i ragazzi del Teatro Universitario Genovese del Falcone, diretti da Angela Zinno, hanno proposto, presso il Museo Biblioteca dell'Attore del capoluogo ligure, una interessante lettura scenica di *Gengis Khan*, uno dei testi di Monaco di cui mi sono occupato. Dopo la lettura, l'autrice ed io abbiamo discusso a lungo con Zinno, Barilari e i giovani interpreti: Eusel Campora, Benedetta Cirillo, Eleonora Giannetti, Oumayma Hachlaf, Simone Mammoliti e Nicolò Spinetta.

Per altro, abbiamo recentemente appreso con gioia che la regista Luciana Strata, affiancata da Mattia de Virgiliis e Andrea Bistarelli sta realizzando il 'Progetto XX giugno' che vedrà la luce a Perugia il 20 giugno 2026 nella suggestiva cornice del chiostro del complesso di San Pietro al Frontone. Lo spettacolo, sostenuto dal Comune di Perugia, dalla Regione Umbria, dai Comuni di Marsciano e Marzabotto, nasce dal testo di Patrizia Monaco *Pax Vobiscum, ovvero Le stragi di Perugia* – sulle stragi ordinate da Pio IX ed eseguite dalle Truppe Pontificie a Perugia il 20 giugno del 1859 per castigare la città che aveva osato ribellarsi al giogo del potere temporale dei Papi. In tempi di eliminazione sistematica di popolazioni civili, Luciana Strata ha ritenuto eticamente doveroso e opportuno proporre un testo paradigmatico, e ha ricevuto consensi entusiastici e danarosi da molte associazioni e Comuni. La Storia si ripete. Si ripetono la colpa e la corresponsabilità dei Potenti. E agli Ultimi? Che resta? La facoltà di protestare. Facoltà e proposito che caratterizza profondamente la produzione di Patrizia Monaco, come dimostrano i contributi contenuti nel presente volume, a cura di Milagro Martín Clavijo e di Cristina Cardia.

Vista la grande varietà di soggetti presenti nella produzione della drammaturga, si è pensato di articolare il libro in cinque sezioni tematiche: la prima mitologica; la seconda storica; la terza letteraria e la quarta sui temi dell'attualità; mentre la quinta si configura come un momento di

dialogo col mondo del teatro, grazie alla partecipazione di amici e addetti ai lavori che analizzano l'opera di Patrizia Monaco da una prospettiva interna.

Nella prima parte, *Riscrivere il mito*, Alessandra De Martino, traduttrice e già docente di Lingua e culture italiane e tecniche di traduzione presso la Facoltà di Lingue moderne dell'Università inglese di Warwick, nel denso contributo *Sulle ali della libertà* indaga con intelligenza il monologo *Icaro 2001*, scritto dalla Monaco nel 2001, che tratta i tragici fatti accaduti a Genova il 20 luglio di quell'anno, durante il G8. La studiosa prosegue con una panoramica di opere teatrali di impegno politico scritte da altri autori. A seguire è collocato il contributo di Letizia Casella, saggista che dopo la laurea in Lettere Moderne all'Università di Genova, ha conseguito un master presso la UNED di Madrid e poi il dottorato in Filologia italiana presso l'Università di Siviglia. Casella, in *Condominio mitologico*, evidenzia la cocente attualità di un copione che riflette sugli orrori attuali attraverso personaggi mitologici. Caratterizzandoli con sapiente ironia, la saggista li fa diventare interpreti contemporanei che, avvalendosi di un linguaggio diretto, dicono verità brucianti sul desiderio di potenza che alberga dell'animo dell'uomo e che sta alla base degli atti atroci che troppo spesso vengono da lui compiuti. L'ultimo saggio della sezione, *Il tema del soldato eterno in "Ares, la penultima verità" di Patrizia Monaco*, è di Mauro Canova, insegnante di ruolo nelle scuole secondarie e autore di una corposa e originale produzione scientifica. La sua puntuale relazione centra l'attenzione sulla coerente e insistita stigmatizzazione della guerra che caratterizza molta produzione della drammaturga italiana.

La seconda sezione, *Riscrivere la storia*, raccoglie quattro saggi di valenti studiose. Nel primo, dal titolo *Il gigante tradito: il calvario della donna di genio nella Camille Claudel*, Elisabetta Rea, dottoranda presso l'Università dell'Aquila in un programma di cotutela con l'Università di Salamanca, scandaglia con attenzione le drammaturgie della Monaco che hanno quale protagonista la scultrice francese, internata per un trentennio in manicomio. Di questa sfortunata artista viene indagata la titanica figura di una donna dotata di un genio vigoroso ed efficace, ma misconosciuto in vita; nel secondo contributo, intitolato *In quanti modi si può raccontare una*

storia? Mary Shelley tra realtà, letteratura e maldicenze nell'opera di Patrizia Monaco, Cristina Cardia, dottoranda in Lenguas Modernas presso l'Università di Salamanca, in cotutela con l'Università dell'Aquila, e brava co-curatrice del volume, studia i tre testi teatrali in cui sono raccontate le complesse vicende della vita della Shelley, approfondendone le doti di letterata, piuttosto che quelle connesse alla condizione di donna: figlia, moglie, madre e amante. In questo modo viene bene lumeggiata la condizione della donna non solo nell'Inghilterra dell'800, ma anche nella contemporanea società italiana. Nel terzo saggio Gloria Maria Genova, dal 2022 professoressa nell'Università di Salamanca, analizza in *Il Risorgimento Italiano nell'opera di Patrizia Monaco*: "Clarinett. Musica e magia nel salotto di Clara", ispirato alla vita personale e politica di una nobile vissuta nel periodo risorgimentale. A seguire è inserito l'articolo originale, ampio e profondo di Milagro Martín Clavijo, *Artemisia e le altre: genealogie di un autoritratto*. La studiosa, cattedratica di Letteratura italiana presso l'Università di Salamanca e curatrice del volume, indaga lo spettacolo, composto nel 2019, in cui Monaco, la nota attrice Laura Curino e la regista Consuelo Barilari portano in scena Artemisia Gentileschi, S. Caterina di Alessandria, Ipazia e Giovanna d'Arco, tutte donne anticonformiste, incomprese e colpite duramente dalla coeva società. In questo modo lo spettacolo diventa una riflessione sulla condizione femminile, tra resilienza e violenza e insieme offrono un esempio concreto di come la collaborazione possa farsi strumento di comprensione e di creazione artistica,

La terza sezione, *Teatro e letteratura*, vede un giovane studioso, Francesco Maria Pistoia, che ha avuto nel 2024 la Mención International in Filologia italiana all'Università di Salamanca e che attualmente insegna Lingua e letteratura italiana presso l'Usal. Pistoia, nel saggio *Tradurre l'intraducibile. Il mistero di Giuda tra parola antica e drammaturgia contemporanea*, scandaglia il Vangelo di Giuda, testo gnostico scritto in copto e ritrovato e tradotto pochi anni fa. Nel dialogo tra scienza e fede, storia e intimità, la figura di Giuda, una delle più demonizzate della tradizione cristiana, viene considerata non più come un traditore, ma come colui che custodisce una verità dimenticata e scomoda; nell'articolo *Da sottomesse a omologate: Sherazade va in Occidente*, Carla Tirendi, docente

presso l’Università di Salamanca, esplora le vite e le lotte interiori e sociali di donne provenienti da mondi apparentemente lontani: l’Occidente e l’Oriente. Il terzo saggio è di Stella Castellaneta, docente di Letteratura teatrale italiana all’Università di Bari. La studiosa indaga, in *Goldoni alla prova di Patrizia Monaco*, il rapporto della drammaturga con il grande commediografo del secolo XVIII nella commedia gialla *Alla locanda di Mirando Lina*.

La successiva parte, *Teatro e attualità*, è costituita da tre articoli. Nel primo, intitolato *Lucciole nel Cyberspazio, genesi di un’idea editoriale rivoluzionaria e femminista*, Martina López, Professoressa dell’Università di Salamanca, studia la *pièce* in cui Monaco ripercorre in poche e felici scene la nascita e il destino della rivista “Lucciola”, fondata da Lina Caico, che propugnava l’avanzamento dei diritti delle donne in una società ancora maschilista. Nel secondo contributo Fabio Contu, docente di ruolo di Letteratura e Storia nelle scuole secondarie, in *Smettete d’aggiustare il vostro corpo: non è mai stato rotto offre una interessante analisi comparatistica tra Cellulite addio (1987) di Monaco, Grasso è bello! (1991) di Franca Rame e Good Body (2004) di Eve Ensler*. I tre testi rivelano, attraverso il rapporto distorto col proprio corpo, un malessere esistenziale derivato dalla mancata accettazione di sé. Nel terzo, *Due monologhi fra sogni fantastici deliranti e indecifrabili e una realtà peggiore dell’incubo*, da me firmato, analizzo due atti unici scritti a distanza di anni: *Il teatro della notte* e *Inguaribile ottimista*, già indagate con acume da De Martino e da Martín Clavijo. Mi confronto con le letture delle due studiose sopra ricordate, scegliendo un approccio più specificatamente drammaturgico. Il primo copione, più volte rappresentato, è stato steso nel 1995, e il secondo, scritto nel 2021, quantunque abbia vinto due premi importanti, e sia stato pubblicato, è tuttora inedito sulle scene.

Prima della *Bibliografia su Patrizia Monaco* e della scheda in ordine alfabetico dei cognomi degli autori intervenuti, di cui sono riportate le pubblicazioni principali, è collocata la quinta sezione, dal titolo *La drammaturgia in scena: interpretazione e memorie*. Il primo saggio è di Maria Sandias, autrice di molti testi per il teatro, la televisione e la radio. Nell’articolo, *Yobel, il lungo cammino*, viene indagato il testo datato 2000. La saggista precisa che Yobel, l’Ebreo Errante, siamo noi che, nello scorrere

dei secoli, siamo alla ricerca della verità. La terza relazione è di Maria Letizia Compatangelo, drammaturga, Presidente del Centro Nazionale di Drammaturgia Italiana Contemporanea, saggista e regista, con alcune felici incursioni nel mondo universitario, editoriale e televisivo. Compatangelo, nel contributo *Donne in un mondo di uomini. Drammaturgia e impegno civile nel teatro di Patrizia Monaco* lumeggia la capacità dell'autrice di coniugare il mestiere di drammaturga con l'impegno civile a 360 gradi. In queste pagine la relatrice scandaglia Cathy e Mary, due donne che ne *Il vero e il falso O'Brien* vivono e lottano in un mondo di uomini. L'ultimo articolo è di Giuliana Manganelli. Il saggio intitolato *Ho diretto con allegria*, abbraccia il periodo di collaborazione e amicizia tra Monaco e la regista, critica e traduttrice italiana negli ultimi cinquant'anni. I testi realizzati sono *Pagliacci* (1979), rappresentato anche all'Edimburg Fringe Festival, lo sceneggiato radiofonico per la Rai italiana *Goldoni a Genova* (1983), *Se il futuro è così io non vengo*, vincitore del Premio Teatro di Parola (1988), messo in scena a Genova, e il musical ...*tutto per non aver mangiato i cavoletti di Bruxelles* (2007), che ha debuttato in prima nazionale assoluta ad Ascoli Piceno. Il *fil rouge* che lega tutte queste rappresentazioni è sempre stato, oltre all'allegria, un'ironia e un *black humour* cui non è estranea la cultura anglosassone che è così cara all'autrice e alla regista.

Per concludere, questo volume si propone innanzitutto di rendere omaggio all'opera di una grande drammaturga, la cui produzione, vasta e articolata nell'arco di più decenni, risulterebbe impossibile da analizzare integralmente nei limiti di spazio a disposizione. Le opere presentate sono state pertanto selezionate all'insegna della varietà, privilegiando alcune delle tematiche più ricorrenti nella sua scrittura, così da offrire una conoscenza ampia ma non superficiale del lavoro di Patrizia Monaco. Il secondo obiettivo è quello di incoraggiare ulteriori studi che approfondiscano il contributo di questa drammaturga, auspicando che il presente volume possa servire da stimolo per nuove ricerche.

Riscrivere il mito

Sulle ali della libertà

Alessandra De Martino

Il teatro è da sempre un mezzo efficace per criticare il potere, creare una riflessione, e per raffigurare le varie sfaccettature dell'umanità, descrivendone pregi e difetti e raccontandone amori e dolori. Il teatro di Patrizia Monaco è un teatro politico e di denuncia, ma è anche un teatro che guarda nell'animo umano e lo indaga con acutezza e poesia. Il monologo *ICARO 2001*, che ho preso in esame, combina il mito di Icaro con eventi della storia contemporanea, in particolare con la morte di Carlo Giuliani, avvenuta a Genova nel 2001 durante i disordini del G8.

Il mito di Icaro viene tradizionalmente interpretato come simbolo di narcisismo e spregiudicatezza, ed è il prototipo di chi ignora i consigli poiché ha una eccessiva considerazione delle proprie capacità. Il termine deriva dal greco *mythos*, e come ci dice Eva Cantarella nel suo libro *Gli inganni di Pandora*

Nei secoli precedenti all'introduzione della scrittura, infatti, il compito di trasmettere di generazione in generazione la memoria culturale del popolo greco (come accadeva e come accade ancora in tutte le culture preletterate, se e dove ancora esistono) era affidato a dei racconti tradizionali, che noi chiamiamo *miti*: parola che come ben noto in greco significa appunto 'parola', 'racconto'. E il compito di diffondere e mantenere quel patrimonio era affidato ai poeti [...] [che] raccontavano storie di dèi e di eroi; svolgendo, con questo, accanto e insieme alla loro funzione ricreativa, anche e in primo luogo quella educativa di conservare il patrimonio culturale del loro popolo (Cantarella 2019: 13).

Possiamo quindi accettare la definizione del mito di Richard Buxton quale «una storia tratta dalla tradizione, trasmessa da generazione a generazione, con un forte significato sociale» (March 2008: 4). Inoltre, il



mito per i greci aveva una valenza maggiore di semplice racconto, in quanto si rifaceva a fatti realmente accaduti esponendoli in forma narrativa, che si prestava bene alla diffusione poiché si rivolgeva anche ad un pubblico non istruito. Jenny March sostiene, inoltre, che i poeti creatori dei miti erano «grandi innovatori i quali rivestivano al meglio la loro visione artistica mediante creazioni poetiche feconde di immortalità» (*Ivi*: 5), mentre Emma Griffiths rileva che il mito contiene un «elemento necessario di una forza o uno scopo» (Griffiths 2006: 34). Quel che sembra essere comunemente accettato è la rilevanza universale del mito in quanto riesce a generare degli «archetipi» di riferimento che «vengono adoperati per collocarci nel mondo, e per attribuirci un certo ruolo» (*Ivi*: 4).

Uno dei miti più conosciuti e citati è quello di Medea, la madre assassina che commette il peggiore dei crimini, ossia l'infanticidio dei suoi due figli. È importante ricordare che Euripide scrive *Medea*, nel 431 a.C. per le Gradi Dionisie, i festeggiamenti dedicati a Dioniso che si svolgevano ad Atene, e si rivolge al pubblico ateniese che, in qualche modo, intende provocare attraverso Medea che, con la sua forza dirompente, denuncia la discriminazione subita dalle donne a causa di un impianto legislativo e culturale radicato, e «in uno sforzo estremo di autoriflessione ella arriva a vedere il suo caso come la manifestazione di un disagio che investe più generalmente la società del suo tempo» (Di Benedetto 1997: 15). In particolare, Euripide offre una testimonianza sul trattamento discriminatorio subito dalle donne e dagli stranieri non cittadini ateniesi (Blondell 1999: 149). Infatti, Medea è originaria della Colchide, l'odierna Georgia, e come tale è considerata dai greci una barbara.

Medea è probabilmente la più affascinante e più shoccante, allo stesso tempo, tra le figure drammatiche, in quanto racchiude il massimo dell'amore e il massimo dell'orrore, uccidendo i propri figli per salvarli da un destino funesto. È anche, forse, l'espressione più eclatante di amore auto-distruttivo che, uccidendo la sua prole, uccide anche sé stessa, e si condanna al rimorso perpetuo per il gesto che ha commesso. Vincenzo Di Benedetto osserva che

La grande invenzione di Euripide è che egli interiorizza il contrasto, mettendo in evidenza la resistenza che nel suo interno l'animo di

Medea oppone al progetto dell'infanticidio, un progetto pur necessario perché la punizione di Giasone – è questo quello che Medea vuole – fosse, dal suo punto di vista, completa (Di Benedetto 1997: 30).

In questo senso, Medea è vittima di sé stessa, così come vedremo con Icaro che cede alla tentazione di superare i limiti della realtà. Se, però, consideriamo Medea da un punto di vista diverso da quello dell'infanticida, e ci concentriamo sul suo dilemma interiore e sulla sua sofferenza, possiamo mettere in discussione l'immaginario comune che la condanna come la peggiore delle madri, fino a creare anche una sindrome psicotica che porta il suo nome. Vedremo in seguito che la lettura del mito, così come di alcuni fenomeni sociali e politici, conduce a risultati diversi, se non opposti, a seconda del punto di osservazione.

Uno di questi esempi lo troviamo ancora una volta nel teatro, questa volta napoletano, e precisamente nel teatro di Eduardo De Filippo. È noto l'impegno civile del drammaturgo e attore napoletano che ha raccontato l'umanità scavando nei suoi vizi e nelle sue virtù, ma soprattutto ha usato il suo teatro per incidere sulla società, denunciandone le ingiustizie e proponendo delle soluzioni. Sebbene le sue commedie fossero saldamente radicate nella realtà napoletana, i temi che egli trattava affrontavano problematiche etiche e sociali di carattere universale, offrendo una prospettiva visionaria e anticipando di vari decenni il dibattito politico e culturale su temi come l'aborto, o il recupero degli ex-detenuti attraverso programmi di formazione professionale. Quando, all'Accademia dei Lincei, gli fu conferito il Premio internazionale Feltrinelli nel 1972 dichiarò: «In generale, se un'idea non ha significato e utilità sociali non mi interessa lavorarci sopra» (De Filippo 1973: VII). Il teatro svolge un ruolo importante nella formazione di una coscienza etica e politica e, nel caso di Eduardo, attraverso il riso, amaro, si è fatto portatore di istanze sociali, scardinando pregiudizi e discriminazioni.

È questo il caso di *De Pretore Vincenzo*, un'opera che nacque nel 1948 come poemetto e fu poi trasformata in commedia nel 1957 (De Blasi, Quarenghi 2007: 172). È la storia di un giovane ignorante, figlio di genitori ignoti, che per sostenersi fa il ladro 'di professione' e per questo chiede la protezione di San Giuseppe. Nel commettere una rapina viene ferito

gravemente e, durante il delirio in ospedale, immagina di trovarsi alle porte del Paradiso dove chiede di essere ammesso. La commedia si concluderà con la morte di Vincenzo che verrà accolto in Paradiso per intercessione di San Pietro e San Giuseppe. Il problema degli emarginati è sempre stato a cuore di Eduardo, che lo ha affrontato in molte delle sue commedie, come ad esempio *Filumena Marturano*, ma affrontare l'argomento solo dal punto di vista artistico non bastava, tanto è vero che, quando nel 1981 fu nominato senatore a vita, presentò un'interpellanza parlamentare sull'Istituto Filangieri di Napoli, che si occupava della rieducazione di minori che avevano commesso dei reati, affinché fosse trasformato in un villaggio dove i giovani che avevano scontato la pena potessero abitarvi e imparare e praticare mestieri di artigiani. Il villaggio non fu mai realizzato, ed è rimasto solo il sogno visionario di Eduardo. Anche in questa commedia il cambio di prospettiva è un elemento cruciale di valutazione del personaggio, in quanto un ladro, palesemente colpevole, viene accolto in Paradiso poiché gli viene riconosciuto una sorta di 'stato di necessità', una condizione che esclude il reato. Eduardo fa dire a De Pretore:

A scuola non ci sono stato, quando scrivo faccio le zampe di gallina,
e sono un signore – e tu lo sai meglio di qualcun altro – sono nato
signore! (De Filippo 2007: 233).

Gnernò, mo che so' morto sono onesto! Un mariuolo vivo se fa
questo certamente non lo fa per morire ma pe campà! (*Ivi*: 259).

L'essere nato povero e diseredato, senza opportunità di istruzione e di crescita, non può determinare il destino di Vincenzo, che ruba perché non ha avuto altro insegnamento che quello della strada, e quindi gli viene concesso di andare in Paradiso. Questa potrebbe apparire come una semplicistica giustificazione dell'operato di tanti criminali, ma in realtà sottintende un discorso più complesso e condiviso anche da psicologi e operatori sociali che si occupano di delinquenza minorile. L'agire di chi vive in un ambiente sociale malsano costituisce la 'normalità', pur nella sua anormalità, e spesso rappresenta l'unico modo per sopravvivere, per cui

viene riprodotto anche in ambienti sociali esterni a quelli di appartenenza. La mancanza di istruzione, di una guida e di un esempio diversi, non fa che confermare la validità del comportamento stesso, per cui la persona che delinque, spesso, non ne percepisce il carattere antisociale. L'assoluzione di Vincenzo da parte di San Pietro e San Giuseppe prospettata da Eduardo è stata una provocazione che ha portato il pubblico a spostare l'angolo di osservazione di un fenomeno che potrebbe essere oggetto di un'interpretazione scontata di colpevolezza, mentre il principio che egli suggerisce è piuttosto quello del recupero del condannato.

Il nostro cammino tra gli autori che si sono serviti del teatro come strumento politico prosegue con un altro drammaturgo e attore, che ha fatto dell'impegno politico il fulcro della sua produzione drammatica. Dario Fo, il giullare per definizione, riprendendo il linguaggio pluridialettale del teatro rinascimentale e della commedia dell'arte, ha inventato il *grammelot* moderno e ne ha fatto uno strumento potente di critica sociale e politica, realizzando in alcuni casi una forma di contro-information.

È il caso di *Morte accidentale di un anarchico*, scritta insieme a Franca Rame nel 1970 e rappresentata per la prima volta nel dicembre dello stesso anno a Varese e poi a Milano. È una farsa che si ispira alla morte dell'anarchico Giuseppe Pinelli, che precipitò dalla finestra del commissariato dove era tenuto in stato di fermo, perché accusato di essere l'artefice della strage di Piazza Fontana, a Milano, provocata da un attentato terroristico alla Banca nazionale dell'agricoltura il 12 dicembre 1969. Il protagonista è un matto, malato di 'istriomania', che decide di fingersi un ispettore venuto ad indagare sul caso. Il 'matto illecito' (in quanto tale) diventa lecito (in quanto attore e teatrante), inscenando una contro-inchiesta a quella condotta ufficialmente dagli inquirenti e dai depistatori, e lo fa in maniera assolutamente comica.

La dura critica di Fo e Rame si rivolge alle istituzioni, in particolare alla magistratura che, secondo loro, non svolse il suo ruolo *super partes*, ma fu influenzata da, e forse connivente con, il potere. Facendo parlare un folle riconosciuto tale, e quindi non imputabile per quello che dice, si propone così una verità alternativa sulla morte dell'anarchico Giuseppe Pinelli.

Come abbiamo visto negli esempi illustrati, il teatro è un mezzo straordinario di diffusione delle idee, di innovazione e di appello alle coscienze, sia nella forma della tragedia che della commedia, e, secondo il pensiero gramsciano, svolge una funzione educativa e politica, poiché nel suo essere collettivo è un evento politico, come sostiene Guido Davico Bonino quando nota che quel che colpisce Gramsci è «la socialità del teatro, il suo parlare alla collettività e non all'individuo» (Davico Bonino 2010: XV).

Uno degli espedienti drammatici più efficaci a questo scopo, è quello del monologo, la cui forza sta nell'indurre il pubblico a prestare attenzione alle parole piuttosto che all'azione, a riflettere sui contenuti, ad ascoltare la voce dell'autore o dell'autrice veicolata dal personaggio.

La produzione artistica di Patrizia Monaco rispecchia, dunque, la funzione etica, sociale e politica del teatro, rivelando una appassionata lettura della realtà e un instancabile impegno. Infatti, i titoli delle sue opere sono indicativi del fine di raccontare storie di persone trascurate o addirittura condannate dalla storia, quali Artemisia Gentileschi, Camille Claudel o Giuda, e di rileggere il mito al di là dei preconcetti, come nel caso di Penelope o Icaro, ma sempre a scopo di denuncia della violenza e del pregiudizio e di una lettura attenta della realtà storica contemporanea. In questo senso possiamo dire che Patrizia Monaco rappresenta un'intellettuale pragmatica, nel significato gramsciano del termine, che si serve della cultura per veicolare idee di cambiamento. Essere intellettuali non significa essere pensatori avulsi dalla realtà, bensì essere operatori nella realtà, ed è precisamente quello che Patrizia Monaco fa attraverso il suo teatro.

Quanto detto, appare visibile nel monologo *Icaro 2001*, che mostra la connessione tra mito e contemporaneità già dal titolo, in quanto unisce la figura mitologica del ragazzo che voleva volare fino al sole ai tragici eventi accaduti nel 2001 a Genova durante il G8, la riunione dei sette maggiori paesi industrializzati, più la federazione russa, riunitisi per discutere di globalizzazione e mercato comune. Durante la manifestazione pacifica dei No-Global, scoppiarono scontri tra la polizia e i manifestanti e fu ucciso il giovane Carlo Giuliani di ventitré anni per mano di un carabiniere di leva di soli ventun anni. L'età dei protagonisti di questa tragedia è vicina a

quella del protagonista del monologo, anch'egli un ragazzo, anch'egli coinvolto in un gioco pericoloso, anch'egli mosso da un sogno.

Il collegamento costante tra mito e presente, scandisce il ritmo del monologo, quasi un poemetto surreale, dove Icaro e Carlo si alternano nella narrazione di due racconti che si fondono e diventano uno.

(*Tono narrativo*) Non era facile fuggire da Creta, poiché Minosse faceva sorvegliare tutte le navi e offriva inoltre una ricca ricompensa a chi avesse catturato Dedalo.

(*S.F. di elicotteri*)

Per me si va nella città dolente
Per me si va nell'eterno dolore
per me si va tra la perduta gente

Il centro storico era diventato una gabbia
la città intera un labirinto fra i container
zona rossa da sorvegliare a vista
perché tanta paura quando chi ci governa si riunisce?

[...]

Quel carabiniere era di leva
si difendeva
io reggevo fra le braccia un estintore
lui sparò

Dedalo costruì allora un paio di ali per se stesso e un altro paio per Icaro; le penne più grandi erano intrecciate le une alle altre, e le più piccole erano saldate con della cera.

Dedalo costruì delle ali per fuggire con Icaro dal labirinto, quel labirinto, rappresentato dal dedalo di viuzze di Genova, che si trasformò in una trappola per i manifestanti che cercavano di fuggire alla carica della polizia.

(*Tono narrativo*) Dopo aver legato le ali alle spalle di Icaro, Dedalo gli disse con le lacrime agli occhi: "Figlio mio stai attento! Non volare mai troppo in alto, perché il sole farebbe sciogliere la cera, né troppo in basso perché le piume potrebbero essere inumidite dal mare."

(*Tono irato*) Io non so se lo avrei colpito e forse anche ammazzato
padroni di niente
servi di nessuno
noi siamo i fantasmi
senza diritti
nella nuova partizione del mondo
produci consuma crepa
tute bianche
punk a bestia
G 8 non è Giotto
il pittore che dipinse lo zero
si sono chiamati così, i grandi della terra
e sono otto: il resto, qualche miliardo, merda.

«Figlio mio stai attento!». Forse anche il padre di Carlo Giuliani gli avrà detto di stare attento, e forse anche Carlo, come Icaro, avrà pensato che il pericolo non lo avrebbe sfiorato, perché chi punta alla libertà non pensa al pericolo che può celarsi dietro il suo ideale.

Si son dispersi tutti quando han saputo dei due ragazzi
l'ucciso e l'uccisore
in quella piazza
dove ora la gente porta fiori senza posa

"Hanno ucciso un ragazzo"
così si è sparsa la voce
la festa era finita

iniziò come un carnevale
finì con un funerale

che casino quel giorno

che spreco di gioventù!
che cazzata abbiamo fatto!

«Iniziò come un carnevale – finì con un funerale». Quella che doveva essere una protesta festosa con canti e danze si trasformò in una carneficina per stroncare gli ideali pacifici di giovani che non pensavano di passare da protagonisti a vittime. Il sogno di Carlo era di fermare la supremazia del guadagno sulla dignità, di liberarsi dalle maglie del consumismo: «producি consuma crepa – padroni di niente servi di nessuno – produci consuma crepa».

Quando si furono lasciate Nasso Delo e Paro alla sinistra e Lebinto e Calimne alla destra, Icaro disobbedì agli ordini del padre. Cominciò a volare verso il sole, inebrato dalla velocità che le grandi ali imprimevano al suo corpo.

«Icaro disobbedì agli ordini del padre». Il monito non fu abbastanza forte da contrastare il desiderio di libertà acceso dall'invenzione di Dedalo, che da via di salvezza si trasformò in trappola mortale, forse proprio come Carlo che, sebbene avvertito dal padre di non mettersi nei casini, ha ceduto all'anelito della libertà, perché la libertà è un diritto e non fa paura, la vita, non la morte, ci appartiene.

Icaro era figlio d'un fabbro e d'una schiava
Il fabbro fu fatto prigioniero nel labirinto che lui stesso aveva
costruito
producি consuma crepa
Il fabbro m'ha dato la vita
il fabbro ha costruito la via
il fabbro ha indicato la via d'uscita

volando lui ce l'ha fatta
m'ha sepolto e perciò può farmi risorgere

Giovani che protestano pacificamente per ribellarsi alla prevaricazione del potere vengono colpiti, umiliati, arrestati e perfino uccisi, alla stregua di criminali, quando un cambio di prospettiva mostra

invece il loro idealismo nel cercare di cambiare il mondo, proprio come il nostro Icaro, che viene condannato al narcisismo per aver ceduto all'ebbrezza della libertà.

L'uso del linguaggio come strumento di potere è stato analizzato a fondo dal linguista americano Noam Chomsky, per il quale è compito degli intellettuali far sì che la realtà non venga manipolata dal potere attraverso la propaganda linguistica e il controllo del pensiero (Bricmont 2007). Jean Bricmont afferma che «[p]er Chomsky, la responsabilità dell'intellettuale è "di dire la verità *al meglio delle sue possibilità*, riguardo ad *argomenti importanti*, ad *un pubblico adeguato*"» (*Ivi*: 280). Rappresentare la realtà sgravata dai pregiudizi e dalla propaganda è il compito degli intellettuali che piuttosto che rivolgersi al potere, devono rivolgersi alle persone (*Ivi*: 283), e il monologo *ICARO 2001* si pone proprio questo obiettivo: liberare la realtà dai pregiudizi in maniera poetica ma forte.

Il desiderio di realizzare un sogno, affrontando ogni sorta di pericoli e mettendo la propria vita a repentaglio, è alla base anche di tante storie di migranti che lasciano il proprio paese, attanagliato dalla povertà o devastato dalla guerra. È il caso Samia Yusuf Omar, la velocista somala di ventun anni che, dopo aver raggiunto promettenti risultati alle olimpiadi di Pechino nel 2008, voleva realizzare il suo sogno di gareggiare anche alle olimpiadi di Londra del 2012, ma annegò nelle acque del Mediterraneo, a poca distanza dalla costa di Siracusa, proprio mentre il barcone sul quale viaggiava con altre settanta persone stava per essere recuperato dai soccorsi. Sia per Samia Omar che per Carlo Giuliani, l'anelito di realizzare un desiderio ha superato la paura del pericolo, e cosa c'è di più bello del senso di libertà, di osare per fare avverare un sogno?

(*Sorride a fatica*) Volate alto finché potete,
per conquistare il futuro bisogna prima sognarlo.

(*Sentendosi, quasi fra sé*) L'importante non è di avere tante idee. È di viverne una.

Così Patrizia Monaco chiude il suo monologo, un inno alla libertà delle idee.

Bibliografia

- Blondell R. (1999), *Medea*, in R. Blondell, M. Gamel, N. Sorkin Rabinowitz, B. Zweig (traduzione di e a cura di), *Women on the Edge: Four Play by Euripides*, Routledge, New York-London, pp. 149-169.
- Bricmont J. (2007), *The responsibility of the intellectual*, in J. McGivray (a cura di), *The Cambridge Companion to Chomsky*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 280-294.
- Cantarella E. (2019), *Gli inganni di Pandora. L'origine delle discriminazioni di genere nella Grecia antica*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano.
- Catozzella G. (2014), *Non dirmi che hai paura*, Feltrinelli Editore, Milano.
- Davico Bonino G. (2010), *Antonio Gramsci. Cronache teatrali 1915-1920*, Nino Aragno Editore, Torino.
- De Blasi N., Quarenghi P. (2007), *Nota storico-teatrale*, in N. De Blasi, P. Quarenghi (a cura di), *Eduardo De Filippo, Teatro*, Volume terzo, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- De Filippo E. (1973), *Nota*, in *I capolavori di Eduardo*, Einaudi, Torino.
- De Martino A. (2016), *Medea allo specchio. Un mito nella modernità*, in A. Capra, V. Cimmieri (a cura di), *Réécrire le mythe. Réception des mythes anciens dans le théâtre italien contemporaine*, Collection de l'Ecrit, Toulouse (pp.1-13).
- De Martino A. (2018), *Impegno civile e teatro dialettale. La lingua come strumento di denuncia sociale*, in C. Perissinotto, P. Piredda (a cura di), *La riflessione etica nel teatro italiano contemporaneo*, Guida Editori, Napoli, pp. 21-42.
- Di Benedetto V. (1997), *Introduzione*, in V. Di Benedetto (a cura di), *Euripide, Medea*, BUR Rizzoli, Milano, pp. 5-55.
- Gramsci A. (2014), *Quaderni del carcere*, V. Gerratana (a cura di), Volume primo, Quaderno 4 (XIII) § (49), Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Griffiths E. (2006), *Medea*, Routledge, London-New York.
- Jacobs, J. W. (1988), *Euripides' Medea: A psychodynamic model of severe divorce pathology*, "American Journal of Psychotherapy", 42(2), pp. 308–319.

March J. (2008), *Introduction*, in *The Penguin Book of Classical Myths*, Penguin Books, London, pp.1-20.

Milano Apple A. (2016), *Don't Tell Me You're Afraid*, Faber & Faber, London.
Monaco P. (2001), ICARO 2001. Copione non pubblicato.

Sitografia

Krug T. (2016), *The story of Samia Omar, the Olympic runner who drowned in the Med*, «The Guardian»,
<https://www.theguardian.com/world/2016/aug/03/the-story-of-samia-omar-the-olympic-runner-who-drowned-in-the-med> (ultimo accesso 20/10/2025).

Notarpietro C. (2024), *Cos'è successo davvero al G8 di GENOVA? Che fine hanno fatto i suoi protagonisti?*, Will Media,
https://www.youtube.com/watch?v=ki_Z66MG5IU (ultimo accesso 29/09/2025).

Sánchez E. (2023), *Sindrome di Icaro, autocritica messa a tacere*, la mente è meravigliosa,
https://lamenteemeravigliosa.it/sindrome-di-icaro-autocritica-messa-a-tacere/#google_vignette (ultimo accesso 20/10/2025).

Condominio mitologico

Letizia Casella

Riflessioni sull'attualità cocente del testo

Condominio mitologico è un'opera teatrale di Patrizia Monaco che è andata arricchendosi di personaggi e situazioni, dalla prima stesura nel 2001, dopo l'attacco alle torri gemelle, alla versione definitiva del 2008, con cui si è classificata tra i vincitori del premio Fersen. Per la quale all'autrice è stato riconosciuto il merito di realizzare «l'incontro fra il Mito e il nostro tempo», con una «scrittura esperta ed efficace» (*Il premio Fersen* 2008: 220).

Condominio mitologico è già stata analizzata dai due studiosi di valore quali Milagro Martín Clavijo (2013) e Roberto Trovato (2016a), attenti e scrupolosi nel descrivere le caratteristiche drammaturgiche e sostanziali della *pièce*, dalla sua genesi alla struttura definitiva. Le mie sono soltanto riflessioni sull'attualità cocente del testo, che sembrerebbe scritto oggi, tanto è sconcertante nel denunciare mali e problemi mai risolti.

Attraverso i personaggi, con sceneggiatura ed oggettistica essenziali ma significative, Patrizia Monaco ci colpisce e ci lascia con il fiato sospeso: impossibile rimanere indifferenti alle sue parole. Fa riflettere sugli orrori attuali attraverso i personaggi mitologici e, caratterizzandoli con sapiente ironia, ne fa interpreti contemporanei che, con linguaggio diretto, spaiettano verità brucianti sul desiderio di potenza che alberga nell'animo umano e troppo spesso conduce ad atti atroci.

Le sue sono parole scomode, dettate da una profonda cultura, con una ricchezza di riferimenti a testi, avvenimenti, pellicole, davvero notevole.

Nel prologo del volume a lei dedicato, curato da Milagro Martín Clavijo (2017), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Maria Sandias ne descrive il talento:



...è la realtà attuale o quella del passato che con il presente ha un forte legame che coinvolge Patrizia Monaco e fortemente la motiva a scrivere, a mettere in scena. *Illuminando ancora una volta la ragion d'essere del Teatro che è tale proprio quando esprime la vita.* Capace di creare un cerchio tra spazio scenico e platea. *Capace di raccontare l'uomo all'uomo, capace di emozionarlo, turbarlo, inquietarlo.* ...Fin dalle prime battute l'autrice propone il dramma, il contrasto e lo spettatore è subito in crisi. È coinvolto, entra nel cerchio, guidato dalla sapienza scenica dell'autrice che, con sguardo lucido, osserva e presenta la realtà, segnandola spesso con una vena umoristica, ironica che si apre, a volte, al grottesco (Sandias 2017: 12)¹.

E più avanti precisa che la Monaco:

non fa filosofia, lei legge la realtà, la mette in scena: interroga l'essere umano che questa realtà vive e da artista ce la presenta. Sono *parole inquiete*² quelle che ci raggiungono, come piccole onde del mare – appena un'increspatura – battono sulla riva e hanno una loro energia, una domanda da raccogliere (*Ivi*: 16).

Nello stesso volume, Patrizia Monaco così si definisce:

Sono curiosa come una scimmia di quanto avviene attorno a me e cerco di andare a fondo nelle cose, ma... Ma... quando scrivo mi dimentico di tutto, è come se un'entità benevola e capricciosa s'impadronisse di me e muovesse le mie dita sulla tastiera. Non penso, scrivo. È una magia. E le parole che escono sono spesso, come ha suggerito la mia amica e stimatissima collega Maria Sandias, parole inquiete...

La mia spinta a scrivere è il volere, attraverso personaggi veri e forti, testimoniare sui mali del secolo. Le parole chiave sono curiosità, emozioni ed empatia (2017: 25-26).

¹ I corsivi sono miei.

² Corsivo mio.

Più avanti, Fabio Contu sottolinea come «[l]a violenza, portata sulla scena senza compromessi, induce lo spettatore a prendere posizione e ad attivarsi. Anche per la Monaco, così, *l'arte si rivela un essenziale atto politico* (2017: 50)³. Mentre Alessandra De Martino spiega la sua capacità di trasportarci «da un luogo all'altro nello spazio di un secondo, evoca sensazioni attraverso una scenografia verbale» (2017: 57).

Personalmente, ritengo che la caratteristica comune a tutti i testi di Monaco, ciò che più colpisce, sia la passione per gli esseri umani e le loro vicende dolorose, il volerne raccontare la sofferenza e lo stravolgimento, l'insinuarsi nelle loro profondità e farli parlare senza il timore di essere giudicati.

Il luogo in cui è ambientata la *pièce* è un condominio, dove si intrecciano le storie di tre inquilini bizzarri, che assumono via via più sembianze: Ares, il dio della guerra, è anche il pilota che sganciò la bomba su Hiroshima, un *marine* in Vietnam e un soldato italiano in Bosnia; Icaro diventa anche Carlo Giuliani, il ragazzo morto a Genova, durante il G8 nel 2001; Tacita Muta, dea romana, incarna la donna che viene mutilata e stuprata con leggerezza, come nulla fosse e parla con la voce di tutte le donne che continuano a subire violenze e maltrattamenti.

Basta un accenno musicale e i personaggi cambiano sembianze.

Sono sufficienti un attore ed un'attrice.

I personaggi non si incontrano mai in scena, soltanto la Parca/portinaia/dottoressa li conosce bene e ne commenta via via la vita e le azioni, con un atteggiamento benevolo, quasi protettivo, mai giudicante: ce li presenta come esempi di vite travagliate e dolorose, necessarie per far riflettere.

³ Corsivo mio.

Parca

Il testo si apre con il prologo introdotto dalla Parca⁴ (*Átropo o Morta*) che entra in scena «lavando il pavimento con lo spazzolone, indossa un camice da dottore, e ha lo stetoscopio al collo» (Monaco 2008)⁵. Spiega che è la portinaia del condominio ed è in ritardo con le pulizie proprio perché si è appena conclusa la riunione condominiale, alla quale ha dovuto partecipare. Precisa che è medico chirurgo, specializzata in genetica, che un tempo

Eravamo tre, una iniziava la nuova spola, l'altra tesseva e io tagliavo. S'è pensato poi di ridurre i costi e le nascite sono scese a zero. Per quanto ne pensasse l'amministratore lassù, eravamo noi parche a tenere in mano i fili del mondo. E chi tiene in mano il destino dell'umanità possiede il dono bello e terribile della conoscenza (*Ibidem*).

Dopo questa precisazione diventa incisiva nella prima denuncia, con parole che purtroppo sono attualissime:

Studio le persone colpite da malattie devastanti e so quasi con certezza cosa capiterà ai loro figli e nipoti. Se potessi trovare una cura, se i governi mi dessero almeno una parte di quello che è destinato alle guerre

⁴ Le Parche della mitologia romana, derivanti dalle Moire, le dee greche del destino, rappresentano la personificazione del fato; divinità potenti e inesorabili alle quali non potevano opporsi neppure gli Dei. In entrambe le culture erano tre: Nona, derivante da Cloto, la filatrice della vita; Decima, derivante da Lachesi, colei che stabiliva la lunghezza del filo e il destino durante la vita ed infine Morta, derivante da Átropo, colei che recide il filo della vita. Di esse si parla ad esempio nel Proemio dell'*Eneide* di Virgilio «sic volvere Parcas»; ma anche ne *La Divina Commedia* «spesse volte l'anima ci cade innanzi ch'Atropòs mossa le dea» (*Inferno*, XXXIII, 125-126) e «lei che dí e notte fila non li avea tratta ancora la conocchia che Cloto impone a ciascuno e compila» (*Purgatorio*, XXI, 25-27) e più avanti «[q]uando Lachèsis non ha più del lino, solvesi de la carne» (*Ivi*, XXV, 79-80).

⁵ Per la realizzazione dell'articolo si è utilizzato il file originale di *Condominio mitologico*, fornito da Patrizia Monaco, di seguito indicato con Monaco 2008.

allora non starei a tormentarmi sulla forza della conoscenza e l'inutilità della stessa (Ibidem)⁶.

Argomento cocente, la nostra sanità è sempre più penalizzata per mancanza di fondi, che invece per gli armamenti si trovano sempre.

Dopo aver riposto il secchio e lo spazzolone, la Parca introduce Ares, il dio della guerra, uno dei condomini del palazzo, che entra in scena soppesando un sasso.

Ares

Il monologo inizia subito con parole taglienti: «"La terza non so, diceva Einstein, ma la quarta guerra mondiale di sicuro sarà combattuta con la clava". O con i sassi? Forse proprio quelli delle strade insanguinate della Palestina» (*Ibidem*). Parole terribilmente attuali, con tutto quello che sta succedendo ora a Gaza e che stiamo seguendo con ansia. Un orrore che non si riesce a fermare. Oggi è stato indetto uno sciopero generale, con manifestazioni in piazza per sostenere la Flotilla e ribadire sempre più fortemente che non si vuole essere complici del genocidio che si sta compiendo in Palestina.

Ares racconta come, dopo la Seconda guerra mondiale, al tavolo della pace, venne decisa la divisione tra ebrei e palestinesi e come gli aiuti americani abbiano influito nello sviluppo di Israele, creando un divario sempre più grande.

Ares lancia il sasso che ha in mano, gridando 'Intifada', evocando le rivolte popolari contro l'occupazione israeliana sempre più pressante e spietata.

Poi l'affondo cinico: «Con le armi intelligenti adesso la guerra che va in diretta televisiva, riduce al minimo le vittime fra i civili. Casualties» e, ironizzando su questo vocabolo «più che la morte ricorda la moda [...] la gente fa tanto chiasso quando le casualties sono fra gli ospedali o nelle ambasciate» (*Ibidem*). Il chiaro riferimento è al film del 1989, *Casualties of*

⁶ Corsivo mio.

war-Vittime di guerra, di Brian de Palma – sugli orrori della disumanizzante guerra del Vietnam, che pone l'accento sullo strazio e sulla brutalità acquisita nei campi d'addestramento dove esiste solo l'esaltazione e Sean Penn incarna in modo eccellente un crudele soldato follemente esaltato da una guerra inutile.

Ares elogia le armi intelligenti, sempre con molta ironia:

loro non capiscono che le armi sono intelligenti anzi intelligentissime, ma si sa che la maggior parte delle persone intelligenti hanno studiato molto e chi studia molto si rovina la vista e perciò diventa miope. Allora anche le armi sono miopi pure loro... Ma a noi che ce ne frega? Noi ci scusiamo. E quelli sono i nostri nemici. E neanche li vediamo. Schiacciamo un bottone dopo aver programmato al computer. Un lavoro di grande soddisfazione e ben pagato. E non so neppure com'è fatto il sangue (*Ibidem*).

Riferimenti all'esaltazione di chi viene addestrato ad uccidere, a provare piacere nel vedere disintegrarsi i corpi umani.

I luoghi di addestramento alla violenza più cruda non chiudono mai, come descriveva bene Elena Bono, in *Una valigia di cuoio nero*:

...ora, partendo dalla definizione della realtà: un mattatoio generale, il problema si pone in questi termini: dare un ordine e possibilmente uno scopo, un senso alla perenne e indiscriminata carneficina. Farla servire a qualcosa. Ridurla, in qualche modo, a misura d'uomo, di un dato tipo d'uomo, selezionato, intendo, con criteri scientifici e in relazione a tutta una visione cosmologica (l'uomo ariano)... Noi siamo stati allenati prima di tutto a contemplare, amare, possedere le cose senza mai farci possedere.... Cose e creature diventeranno parte integrante della vita dei singoli neofiti; e solo quando saranno entrate, per così dire, nel loro sangue tanto da non poterne più fare a meno, i neofiti riceveranno l'ordine di rimozione... distruggere con le proprie mani l'oggetto di tanto amore... educarsi alla morte. ... Ciò che importa è perdere per acquistare ... la signoria di se stessi e del mondo (1998: 202-204).

Un accordo di clarinetto basso ed Ares diventa un soldato italiano reduce dalla guerra in Bosnia, con un tumore, che ha avuto un bambino malformato.

Le note dell'inno dei *marines* ed Ares diventa uno dei soldati americani, ed anche qui l'ironia condisce l'orrore:

quella sporca guerra, tutto quel sangue, fragore, sudore e morte. Tutto per vendere la Coca Cola. Lo so, non sono affari miei. Come il petrolio nella Guerra del Golfo o gli scopi pseudo umanitari in Bosnia. Io sono un marine pagato per uccidere, anzi, nato per uccidere. Born to kill (Monaco 2008).

Qui i riferimenti sono sia al romanzo dell'ex *marine* Gustav Hasford, *Nato per uccidere*, sia al film che ne ha tratto Kubrik, *Full metal jacket*, del 1987, in cui il protagonista scrive sul suo elmetto 'born to kill'. In entrambi viene descritto l'addestramento delle reclute verso l'annullamento delle coscenze, per essere poi mandati in guerra.

Ares racconta dell'angoscia, della tensione ma al tempo stesso della 'bellezza' della guerra: «fango, sangue, bagliori di fuoco, case distrutte, campi bruciati, civili in fuga, tappeti di cadaveri» (*Ibidem*).

Musica dolente. Ares affonda nelle accuse:

dicono che la guerra non piace a nessuno.

Intanto piace ai fabbricanti d'armi, che sono uomini importanti, alleati coi politici, che dichiarano le guerre e che spesso, attraverso le guerre, diventano popolari, e quindi piace pure a loro (*Ibidem*).

Già, perché la propaganda di guerra è un argomento potente, usato fin dall'antichità, condito di falsità e distorsioni, per nascondere gli interessi economici che si celano dietro i conflitti e le promesse di pace. Come non ricordare le parole di Bertolt Brecht che ben descriveva in *Chi sta in alto dice: pace guerra*

Sono di essenza diversa.
La loro pace e la loro guerra
Son come vento e tempesta.

La guerra cresce dalla loro pace
Come il figlio dalla madre.
Ha in faccia
I suoi lineamenti orridi.
La loro guerra uccide
Quel che dalla loro pace
È sopravvissuto (Figini 2022).

Poi Ares parla delle sofferenze degli uomini comuni, delle pedine nel gioco dei potenti. E viene di nuovo in mente Brecht, con *La guerra che verrà*:

La guerra che verrà
non è la prima. Prima
ci sono state altre guerre.
Alla fine dell'ultima
c'erano vincitori e vinti.
Fra i vinti la povera gente
faceva la fame. Fra i vincitori
faceva la fame la povera gente egualmente (*Ibidem*).

Subito dopo Ares ritorna ad essere il dio della guerra che semina terrore e paura e gode del sangue:

io sono in ogni battaglia, non parteggio per nessuno... ma dopo la guerra di Troia quante altre guerre fino a... fino a quando questo mondo sarà governato dai Grandi, quelli che si riuniscono ogni tanto qua e là e decidono delle sorti degli ultimi della Terra? E guai a chi si oppone (Monaco 2008).

Un accordo di clarinetto ed Ares sembra che interagisca con il pilota di Enola Gay⁷, che cerca di bere al fiume dell'oblio, lo difende dicendo che

⁷ Paul Tibbets, il pilota del bombardiere denominato Enola Gay che sganciò la prima bomba atomica su Hiroshima il 6 agosto 1945, non ha mai espresso rimorsi per il ruolo avuto. Diversamente da colui che gli diede l'ordine di sganciare la bomba, il maggiore Claude Robert Eatherly, il quale, terrorizzato dall'effetto dell'ordigno, fu internato in ospedale psichiatrico dove rimase fino alla sua morte (Bonvini 2025).

ha obbedito agli ordini ma è stato cacciato da tutti «il Dio dei cristiani, il Dio degli Ebrei, il Dio dei Musulmani... ma forse Dio è solo un amalgama di memorie abbandonate nei sotterranei della Microsoft» (*Ibidem*).

Viene in mente il film di Kubrick, *Il dottor Stranamore ovvero come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba* (1964), satirico, quasi grottesco, pieno di ironia ma anche un atto di denuncia sulla guerra e di critica all'avvento del nucleare.

Ares evoca Nagasaki con «l'aereo del fungo», l'immagine dell'esplosione tristemente nota. Nomina «Hiroshima mon amour» (*Ibidem*), per ricordarci l'omonimo film di Alain Resnais del 1959, nel quale l'orrore della città devastata dalla bomba atomica si collega e si fonde all'orrore vissuto dalla protagonista durante l'occupazione nazista in Francia (Todini 2004). Ci ricorda così che tutte le guerre portano lo stesso carico di dolore, sofferenza e distruzione.

Ares segue parlando degli orrori della guerra che gli sono toccati in modo inevitabile «a me è toccata la guerra» (*Ibidem*), vittima anche lui di qualcuno più potente. Ricorda l'amore per Afrodite, dalla quale ha avuto quattro figli: Deimos (il terrore) e Fobos (la paura) che lo accompagnano sempre in battaglia, ma anche Eros e Armonia, e si rammarica ché gli ateniesi volevano dimenticare questi ultimi e lo ricordavano soltanto come dio sanguinario. E intanto le guerre continuavano. Venivano condannate ma continuavano. Ares esce di scena.

Entra Parca e si lamenta perché Ares è un inquilino che le ha sempre dato un gran daffare: quando lui si mette in moto c'è sempre un numero spropositato di fili da tagliare. Parla dell'atrocità di tutte le guerre, di ogni tempo, citando una significativa frase di Eschilo, dall'*Orestea* (433-436):

Ognuno conosce
Quelli che accompagnò a partire
Ma invece che uomini
Urne e ceneri ritornano alle case

Ed aggiunge una toccante definizione della guerra: «una terra devastata con tutti i suoi ragazzi sterminati, le sue donne in pianto e le sue città nel terrore» (Monaco 2008).

Poi introduce Icaro, un altro inquilino che la impegna molto.

Icaro

La seconda scena inizia con Icaro che piange, in un angolo.

Patrizia Monaco ha composto una ballata struggente a due voci: Icaro diventa Carlo Giuliani ed evoca i terribili giorni del G8 mentre Parca racconta la vicenda di Icaro. La drammaturga inserisce un sottofondo di ambulanze ed elicotteri che rende ancora più commovente la narrazione, da brivido per chi come me viveva a Genova nel 2001. Colpisce come non ci sia accusa nelle parole di Icaro/Carlo nei confronti del suo coetaneo carabiniere:

Non era così a Genova,
in quel giorno di luglio,
la gente era tanta
e la confusione era grande.
Così grande che un carabiniere
Mi sparò
[...]
quel carabiniere era di leva
Si difendeva
Io reggevo fra le braccia un estintore
Lui sparò. ...
Io non so se lo avrei colpito e forse anche ammazzato
Padroni di niente
Servi di nessuno
Noi siamo i fantasmi
Senza diritti
Nella nuova partizione del mondo
Producি consuma crepa
Tute bianche
Punk a bestia
G 8 non è Giotto
Il pittore che dipinse lo zero

Si sono chiamati così i grandi della terra
E sono otto: il resto, qualche miliardo, merda.

[...]

Si sono dispersi tutti quando hanno saputo dei due ragazzi
l'ucciso e l'uccisore (Monaco 2008).

Patrizia Monaco attraverso Icaro racconta gli orrori di quei giorni e
dei nostri giorni, ci fa riflettere su ciò che continua ad accadere:

global e new economy non solo scarpe e magliette
petrolio e coca cola

[...]

L'hai visto fare in tv

Devi farlo anche tu

Se non lo fai non esisti

Ma non esisti neppure se lo fai

Questo è global: vuol renderci tutti

Uguali

Punk a bestia

Producì consuma crepa

Sei miliardi fra vittime e carnefici

E otto che DECIDONO PER LORO

Bambini scalzi che non hanno mai tenuto nelle mani un giocattolo

Confezionano scarpe firmate

E palloni per il calcio

Feticci

Merci ambite destinate

Alle nostre cattedrali:

i centri commerciali

[...]

volate alto finché potete,

per conquistare il futuro bisogna prima sognarlo.

L'importante non è di avere tante idee. È di viverne una (*Ibidem*).

Il primo atto si conclude con Parca che dolcemente accompagna fuori
scena Icaro.

Tacita Muta

Nel secondo atto entra Parca e parla delle due statue poste nell'atrio del palazzo: *Aius Locutius* (dio dell'eloquenza) e *Tacita Muta* (dea del silenzio). In un angolo si trovano una serie di maschere con l'impugnatura a bastoncino, che verranno utilizzate durante lo svolgimento.

Da dietro la statua di *Aius* entra in scena Mercurio che si scaglia contro le donne, parla di Germaine Greer⁸, definendola «una vipera che non muore mai», e più avanti aggiunge «le donne non hanno l'anima, perché dovrebbero avere la parola?» (*Ibidem*).

Parca assume le sembianze della ninfa Lara e Mercurio quelle di Giove, ed insieme raccontano di quando la fanciulla venne punita dal dio con il taglio della lingua, perché aveva messo in guardia la sorella sulle intenzioni di seduzione da parte di Giove. Divenne così *Tacita Muta*, la dea del silenzio e Mercurio, incaricato di accompagnarla agli Inferi, lungo il tragitto la violentò; da quella violenza nacquero due gemelli, i *Lari Compitales*, divinità preposte alla famiglia. Mercurio incarna il pensiero maschilista, ritiene le donne senza valore e racconta la violenza su Lara come un diversivo.

Anche queste, purtroppo, sono parole attualissime, basti pensare che i casi di femminicidio e di aggressioni alle donne avvengono con una frequenza inarrestabile e sempre più preoccupante.

Patrizia Monaco dà voce a tutte le donne maltrattate, tramite Parca che si pone sul viso le maschere trasfiguranti, prima quella dalla lingua strappata, dietro la quale esorta:

Gridate! Gridate la vostra rabbia perché è l'unica cosa che non possono toglierci, e la rabbia di una donna sfruttata, mutilata e stuprata salirà fino al cielo e scenderà nelle viscere dell'inferno, risveglierà demoni e angeli e arriverà un giorno persino agli uomini. Quel giorno la nostra parola, anche se non è d'oro come quella degli

⁸ Germaine Greer, scrittrice e giornalista australiana, considerata una delle maggiori voci del femminismo del XX secolo. Nel 1970 pubblicò *L'eunuco femmina*, diventato un best-seller, nel quale sostiene la necessaria liberazione sessuale e individuale delle donne.

uomini, avrà il suo peso, anche se fatta di piume e di vento, d'aria o di fuoco (*Ibidem*).

Poi sostituisce la prima maschera con quella di un corvo, poi ancora con quella di un volto tumefatto, dietro la quale invita a non lasciarsi mai più sopraffare, né da padri, né da mariti o amanti, perché «noi generiamo non distruggiamo. Mai più guerre, mai più» (*Ibidem*).

Parca toglie la maschera e mette le mani a griglia davanti al viso, iniziando l'ultima denuncia, a chiusura della *pièce*:

Noi donne di un paese ai piedi delle più alte montagne della terra, sede degli Dei, siamo costrette a vedere il mondo attraverso una griglia. Le donne muoiono di parto di cancro di vaiolo perché gli uomini non le possono toccare e le dottoresse non possono esercitare. Il mondo insorge solo quando si toccano i suoi interessi.

La fine del mondo non comincia quando arrivano i barbari ma quando i barbari arrivano ai più alti livelli di governo.

Non cercate un senso. Non c'è nella vita, dovrebbe esserci in un condominio? (*Ibidem*).

Patrizia Monaco conclude con una battuta ironica a stemperare quanto espresso poco prima ma le parole di denuncia del testo non si dimenticano, rimangono impresse, costringono alla riflessione, alimentano dubbi.

Con il personaggio di Tacita Muta tratta il patriarcato in modo esplicito, con la considerazione della donna come nullità, destinata a subire e a tacere.

Leggendo questo testo ne ho immaginato la messa in scena, con grande emozione poiché tutti i personaggi hanno una carica espressiva davvero notevole.

La forza delle parole coraggiose della Monaco, che non nascondono ma svelano particolari raccapriccianti di realtà scomode, arriva diretta.

Diventano parole senza tempo in quanto trattano mali senza tempo, atrocità di cui gli esseri umani sono capaci, istigati da falsi idoli.

Ho trovato di grande impatto i personaggi mitologici come riferimento, poiché i tragediografi antichi già avevano portato in scena gli stessi mali,

considerando come la sete di potere guidi le mani e le azioni degli uomini ed auspicando che, per effetto della catarsi, gli spettatori ne prendessero coscienza, se ne tenessero lontani e cercassero di inseguire esempi di vita migliori.

Le parole di Patrizia Monaco diventano necessarie in questi tempi così difficili, in cui ci si abitua troppo presto alle scene di atrocità trasmesse dai media da non recepirne più l'orrore.

Per tutto questo le dico ancora GRAZIE.

Bibliografia

- Alighieri D. (1973), *La Divina Commedia, Inferno*, Officine Grafiche Principato, Milano.
- Alighieri D. (1974), *La Divina Commedia, Purgatorio*, Officine Grafiche Principato, Milano.
- Bono E. (1998), *Una valigia di cuoio nero*, Le Mani, Genova.
- Contu F. (2017), "You take those words, you take the pain" *Tre sguardi femminili sul terrorismo*, in M. Martín Clavijo (a cura di), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde, Sevilla, 2017, pp. 29-52.
- De Martino A. (2017), *Il sogno ne Il teatro della notte. Considerazioni sul monologo di Patrizia Monaco*, in M. Martín Clavijo (a cura di), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde, Sevilla, 2017, pp. 53-62.
- Eschilo (1997), *Oresteia*, RCS Libri S.p.A., Milano.
- Hasford G. (1989), *Nato per uccidere*, Bompiani, Milano, (ed. or. *Born to Kill*, 1979).
- Martín Clavijo M. (2013), *El monólogo teatral en la dramaturgia italiana femenina de finales de siglo*, in González de Sande M. (a cura di), *Escritoras italianas desde el siglo XV hasta nuestros días*, Maia Ediciones, Madrid, pp. 169-195.

- Monaco P. (2017), *Presentazione*, in M. Martín Clavijo (a cura di), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde, Sevilla, pp. 19-28.
- Sandias M. (2017), *Prologo*, in M. Martín Clavijo (a cura di), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde, Sevilla, pp. 11-18.
- Trovato R. (2012), *La scrittura come vita e come gioco. Il teatro di Patrizia Monaco*, in M. Martín Clavijo, S. Bartolotta, M. Caiazzo, D. Cerrato, *Las voces de las Diosas*, Arcibel, Sevilla, pp. 1321-1345.
- Trovato R. (2016a), *La verità del personaggio*, in *Donne in lotta. Tre tesi di Patrizia Monaco*, Roma, Aracne, pp. 9-28.
- Trovato R. (2016b), *Condominio mitologico di Patrizia Monaco: casa con vista sul passato*, in M. de Fatima Silva, M. do Ceu Fialho, J. L. Brandao (a cura di), *O livro do Tiempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepcao II*, Impresa de Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. 351-365.
- Virgilio Marone P. (1970), *L'Eneide*, vol. I, Longanesi, Milano.
- Il premio Fersen* (2008), Editoria & spettacolo, Roma, pp.197-222.

Sitografia

- Bonvini L. (2025), *Claude Eatherly: chi era "il pilota di Hiroshima" e perché ricordarlo, Fatti per la storia*, 6 luglio 2025, <https://www.fattiperlastoria.it/clause-eatherly-il-pilota-di-hiroshima/> (ultimo accesso 13/10/2025).
- Figini A. (2022), *Le poesie contro la guerra di Bertolt Brecht*, Sololibri.net, 24/02/2022, <https://www.sololibri.net/poesie-contro-guerra-bertolt-brech.html> (ultimo accesso 13/10/2025).
- Todini S. (2004), *Hiroshima mon amour*, in *Enciclopedia del cinema*, Treccani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/mon-amour-hiroshima_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mon-amour-hiroshima_(Enciclopedia-del-Cinema)/) (ultimo accesso 13/10/2025).
- DALL'ARCHIVIO Morte Tibbets, ricordi amari da Hiroshima, ANSA.it, https://www.anса.it/sito/notizie/cronaca/2015/07/31/dallarchivio-morte-tibbets-ricordi-amari-da-hiroshima_c971c3b7-750e-4e4a-a07d-724c55a9ce4e.html (ultimo accesso 12/10/2025).

Filmografia

- De Palma B. (1989), *Casualties of War – Vittime di guerra*, Columbia Pictures, USA, 113 min.
- Resnais A. (1959), *Hiroshima mon amour*, Argos Films, Francia, 91 min.
- Kubrik S. (1964), *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Columbia Pictures-Hawk Films, USA-Regno Unito, 94 min.
- Kubrik S. (1987), *Full Metal Jacket*, Warner Bros, USA-Regno Unito, 116 min.

Il tema del soldato eterno in *Ares, la penultima verità* di Patrizia Monaco

Mauro Canova

«Questa guerra di Crimea
è piena dei tuoi occhi che non ho
e domani contro Franco morirò»
R. Vecchioni,
Tema del soldato eterno e degli aironi

Mi è parso, in questa attuale tempesta che parrebbe arretrarci, noi esseri umani, ad una situazione politica novecentesca e pericolosamente bellicista, mi è parso, dicevo, quanto mai attuale, anzi, addirittura urgente, riprendere una tematica ben presente nella produzione di Patrizia Monaco, e cioè quella riguardante la guerra. Non solo sull'onda del coinvolgimento emotivo che la conflittualità mondiale sta innestando nel nostro sentire comune, ma perché tale tasso di violenza ha tolto il velo ed ha mostrato, su un piatto d'argento, una volta di più, la natura belluina dell'essere umano: piatto servito e condito di ipocrisie, di meschine convenienze legate ad interessi economici, di retaggi passati, divenuti ormai inutilizzabili e rancidi e che non reggono più alla prova dei fatti e dinanzi all'inaudita prepotenza. Ma soprattutto, il testo prescelto mi consente di scandagliare e riflettere in modo disincantato e lucido, con sguardo terso e asciutto sulla tematica della guerra, osservata attraverso il mito e la storia e, quindi, nel materiale di cui si sostanzia parte della filosofia, che, nella torsione e all'incrocio delle due emergenze, storica e mitica, trova ragione di riflessione e di analisi sistematica.



Propongo di seguito un'analisi di una breve opera di Patrizia Monaco, *Ares, la penultima verità* (2016), affrontando il testo dal punto di vista filosofico e in particolare, ricorrendo ad alcuni *Frammenti* di Eraclito e alle proposte elaborate sugli stessi frammenti, in tempi più recenti, da Emanuele Severino. Si tratterà quindi di indagare una parte del lungo e intenso rapporto tra l'autrice ed il mito sottolineando come da esso si approdi ad una visione ambivalente dell'evento bellico, reiterato nell'eternità conflittuale dei rapporti umani, al tempo stesso tragico e necessario.

In questo monologo di Patrizia Monaco il dio greco Ares, attraverso una serie di trasformismi, compie una cavalcata lungo i secoli passando da un evento bellico all'altro, incarnando, di volta in volta, la figura di un soldato che ha preso parte ai vari conflitti. È il tema del 'soldato eterno' che richiama il testo di una canzone di Roberto Vecchioni che si intitola per l'appunto *Tema del soldato eterno e degli aironi* (Vecchioni 1991): anche qui un soldato cavalca lungo i secoli partecipando a numerose battaglie passate alla storia. Ma le analogie con l'opera del cantautore non vanno oltre perché il testo della Monaco si spinge molto oltre nella riflessione sull'evento bellico in senso lato. Infatti, il personaggio scelto per condurre il monologo, Ares, viene identificato come epitome e simbolo del conflitto e, senza dirlo apertamente, insinua il concetto eracliteo di *pòlemos* (termine traducibile con guerra o conflitto) che è «padre di tutte le cose» come recita il frammento 53 del filosofo di Efeso: «Pólemos è padre di tutte le cose, di tutte le cose re; e gli uni disvela come dèi e gli altri come uomini, gli uni fa schiavi, gli altri liberi» (Eraclito 2004: 198; Trabucco 1956: 121-125).

Il monologo di Ares ci accompagna in un percorso storico che inizia con la nascita dello stesso dio, che, a differenza di Dioniso o di Atena, registra una nascita 'normale', e comunque 'necessaria', per poi soffermarsi sulle caratteristiche del dio stesso che si autodefinisce rozzo, non particolarmente dotato sotto il profilo intellettuale, una divinità interamente dominata dall'istinto e che, più che con il cervello, ragiona «con i genitali». Al tempo stesso Ares è prestante, atletico, bello e si compiace nel narrare le avventure amorose trascorse con Afrodite, dea dell'amore e della seduzione, la quale preferiva il letto di Ares a quello dello sposo legittimo Efesto. E così procede il monologo di Ares,

tra narcisismi autoriferiti e battute maschiliste al limite dell'insopportabile, alternati al gioco di travestimenti in cui lo vediamo impegnato. Ma tutto il monologo gioca sull'alternanza tra alto e basso, comico e tragico e soprattutto presente e passato. Si passa infatti, con un vertiginoso andirivieni, dalle guerre odierne, combattute con la tecnologia, al conflitto israelo-palestinese, dalla guerra in Bosnia, a quella in Iraq e poi al Vietnam e ancora cenni alla guerra di Troia e alla Seconda guerra mondiale nella rievocazione della bomba sganciata su Hiroshima. Le divagazioni di Ares, che si autocompiace, usando un codice linguistico da sguaiato avventore del bar dello Sport, in cui, trionfo, decanta le proprie doti guerriere ed amatorie, si alternano con riflessioni che, improvvise e folgoranti, aprono uno squarcio sulle verità che, per ipocrisia, spesso fingiamo di disconoscere, come ad esempio il fascino della guerra (e le opportunità che essa offre)¹. A chi piace la guerra? si chiede Ares,

[I]ntanto, piace ai fabbricanti di armi. Che sono uomini importanti, alleati coi politici, che dichiarano le guerre e che spesso, attraverso le guerre, diventano popolari, e quindi piacciono pure a loro. Poi ci sono i militari di carriera, i poveracci che si son arruolati per fame, quelli che hanno firmato per girare il mondo... e poi ci sono quelli che ci si trovano in mezzo quando sono di leva, o richiamati. Affermano di disprezzarla, di odiarla, ma nel cuore, dentro dentro, e non lo dicono quasi mai, ma poi sono quelli che confessano ai nipotini che non si sono mai sentiti così vivi come quando erano in guerra... che è come quando ci si trova davanti alla morte. (Monaco 2016: 3)

Oppure quando Ares riflette sulla sorte dei soldati:

Io sono il fiammeggiante pianeta Marte. Io sono Ares, il dio greco della guerra, che seminava terrore e paura e godeva del sangue. Gli

¹ Emerge, nel monologo della Monaco, una divinità dai contorni inquietanti, apparentemente superficiale, greve nei modi e poco dotata intellettualmente, ma che, in realtà, tra le righe, svela una sottigliezza di pensiero che ne fa un fine *raisonneur*. Un dio poco razionale nel porsi dialetticamente, ma capace di inferire verità assolute e profonde: il rinvio è al classico Dodds 1951: 64-102.

uomini comuni, servi di Ares, son pedine. Una volta bersagli per frecce di frassino, poi carne da cannone ed ora vittime, *casualties*, delle armi intelligenti. (*Ivi*: 5)

E poco oltre, narrando un mito sulla nascita degli Sparti, traccia origine e destino della figura del soldato, creato appositamente per combattere e morire in guerra:

[q]uesto mi ha fatto venire in mente un altro dei miei miti: i denti del drago e la nascita degli Sparti. [...] C'era un drago a custodire la mia fonte, nei pressi di Tebe. Cadmo, marito di mia figlia Armonia, lo uccise e seppellì i suoi denti. I denti del drago germogliarono e scaturirono, armati e già uomini fatti, gli Sparti. Gli uomini di Ares, le pedine dei potenti, le *casualties*. Dotati di forza brutale, vigore fisico, dopo la morte non hanno diritto ad alcun onore, per spaventosi che siano stati, sprofondano nell'anonimato. Anche se han corazze di bronzo il cui bagliore sale fino al cielo. Il bronzo getta lo spavento nell'anima del nemico. Il suono del bronzo battuto dal bronzo. Perché son posseduti dall'*hybris*, da una folle smisuratezza. Loro, creati solo per combattere, potevano sfuggire al loro destino? Scendevano nell'Oltretomba, ma nessuno li ricordava più. Quindi, perché criticarli, se furono creati per fare la guerra? (*Ivi*: 6-7)

E non manca, tra le righe, una citazione cinematografica: quando Ares cita «Born to kill», la frase scritta sull'elmetto del soldato Jocker in *Full Metal Jacket*, film ambientato nella guerra in Vietnam e girato da Stanley Kubrick (1987). È, in definitiva, la sorte che tocca al soldato, sempre uguale da migliaia di anni: mutano le bandiere, mutano le divise, le idee per cui si va in guerra... tante le variabili, ma la costante afferma che il soldato è «carne da cannone», elemento sacrificabile per un più alto e nobile scopo. Scopo che, ogni volta, gli rimane oscuro e lontano, impercepibile a livello mentale, balugina solo un'indeterminata e vaga aura sacrificale, un destino preannunciato per sempre e da sempre, in definitiva: un essere per la morte. E, in effetti, questo soldato eterno che viaggia la storia, attraversa i campi di battaglia nelle più disparate aree del mondo ora imbracciando un fucile, ora scagliando una freccia di frassino, ora inviando un missile

'intelligente' all'indirizzo del nemico, questo soldato, sempre uguale a sé stesso nella profondità della propria inconsapevole ed ottenebrata coscienza, vive l'impossibilità del divenire storico, abita il Da-sein inteso in senso lacaniano (*Lacan 1986*), che è appunto l'être-pour-la-mort, votato in eterno alla distruzione di sé e del mondo, all'interno di un processo che lo trascende e lo travolge, trascinato nell'onda della violenza annichilente (Terzi 2013: 156-79; Crépon 2008). Che cosa rimane del panorama disegnato dal conflitto? Un vociare di fondo, il clangore delle armi, le grida rauche degli slogan che accompagnano gli assalti e si sostituiscono alle idee, rinnovando, di guerra in guerra, l'illusorio protagonismo che, inane e monotono, si ripete con stanca necessità.

Patrizia Monaco, mostrando la figura del soldato catafratto nelle innumerevoli immagini, lo allontana dal palcoscenico della Storia sottraendolo alla funzione contingente e negando, pertanto, il divenire, la dialettica storica del conflitto, per inserire il ruolo del soldato eterno in una dimensione astratta, a-storica, direi quasi, antistorica. Una dimensione superiore lo sovrasta: la presenza del dio sposta la questione su un altro piano, che si mantiene all'uomo inattungibile, lontano e misterioso. Ares, per sorte o per caso, incaricato di rappresentare l'essenza del conflitto, da divinità quale è, svela e nasconde allo stesso tempo, lasciando irraggiungibile la 'cosa' ultima. L'ombra di Paul Tibbets, l'aviatore che condusse l'Enola Gay sui cieli di Hiroshima (Tibbets 1998), compare nel finale del monologo ed interroga la divinità sul senso di ciò che egli stesso, soldato che ha obbedito agli ordini, non riesce a comprendere; così lo apostrofa freddamente Ares: «Il Dio della Guerra è la tua ultima risorsa. È da me che vuoi una risposta...» (*Ivi*: 7). Ma, dinanzi allo sterminio più impressionante della storia, poiché compiuto con un solo gesto, con una sola arma, la risposta del Dio non arriva: Ares parla, tergiversa, divaga, ma non risponde o meglio, la sua risposta rimanda ad un fine ultimo inconoscibile ed irraggiungibile per l'uomo, e, per lui stesso, indicibile. Ma al di là del travestimento soldatesco, Ares proclama un suo ruolo superiore e, come si diceva, necessario, il sempre celato ed arcano senso della 'cosa', che è essa stessa *pòlemos*, in quanto costantemente in trasformazione, giusta la proposta di Emanuele Severino (2012). L'uomo soldato, quasi emanazione del divino, si fa 'cosa' ed acquisisce un'eternità che lo rende nucleo e

motore della trasformazione continua (Severino 2016): il conflitto è padre di tutte le cose (torniamo ad Eraclito), ma, come afferma Ares, quasi in apertura del monologo:

Dicevano che io andavo in battaglia accompagnato dalla mia altrettanto antipatica prole Deimos, il terrore e Fobos, la paura. Con noi c'era mia sorella Eris, la Discordia, e la compagnia dei bravaccioni era così completa.

Quello che non si diceva è che i figli li avevo avuti da Afrodite... dea della bellezza e dell'amore, scusate se è poco... E da lei ebbi anche una prole un po' più simpatica, ai cari mortali: Eros e Armonia. (*Ivi*: 3)

E con due frammenti del presocratico efesino chiudo il cerchio, recuperando quella dimensione superna, inattingibile cui facevo cenno poco sopra. Ci soccorrono in particolare i frammenti 8 e 80 dell'opera eraclitea che recitano rispettivamente:

L'opposto concorda e dai discordi bellissima armonia.

Occorre sapere che *pòlemos* [la guerra] è comune, che la contesa [Eris] è giustizia, e che tutte le cose accadono secondo contesa e necessità. (Eraclito 2004: 215)

Ares afferma ancora la necessità del conflitto, il quale orienta e guida tutte le cose (Di Giuseppe 2017: 107-25; Fornari 2017: 143-87). Di più: dal conflitto nasce Armonia (non a caso il nome di una delle figlie di Ares) (Bevacqua 2020: 3-5). *Pòlemos* è quindi all'origine delle 'cose', la guerra non è né cercata né accidentale, la guerra è necessaria affinché dalla guerra possa nascere un nuovo ordine. Le 'cose' stesse sono in conflitto tra loro e la Contesa (sorella di Ares), è giustizia. Da qui, forse, l'etimologia rammentata da Ares nel corso del monologo laddove sostiene che Areopago deriva da Ares². Vi è quindi una stretta correlazione ed un

² In effetti esso sorgeva sulla collina di Ares e vi era un tempio dedicato al dio della guerra. Situato tra l'Agorà e l'Acropoli, l'assemblea dell'Areopago aveva, quale principale funzione, quella di occuparsi della custodia delle leggi contro ogni violazione e della giurisdizione sui delitti di sangue.

accoglimento dell'elemento conflittuale all'interno del pensiero greco, come sostiene la Monaco, nelle indicazioni di regia poste ad inizio del testo: «[I]o stile è volutamente semplice all'inizio per poi addentrarsi nei meandri della psiche di un dio che tanto semplice non era» (Monaco 2016: 1). La complessità del personaggio Ares è anch'essa funzionale ad indicare la complessità del fenomeno conflittuale, che, lungi dall'abitare sporadicamente l'esistenza umana è, al contrario, consustanziale a tutte le 'cose', pòlemos è padre e re delle 'cose' e gli uomini, sottoposti al suo dominio, non possono che dibattersi nell'eterno, immobile, apparente divenire della storia. Ma la verità superiore, che all'uomo rimane preclusa, ci dice che ciò è giusto e necessario e che dal conflitto (incarnato dal dio stesso), nascono Eros ed Armonia, anche quando il conflitto si tramuta in amplesso osceno e triviale. Nelle battute finali Ares afferma:

Eros, Amore, ah quello c'è, esiste sempre, c'è sempre amore, ovunque, anche quello nei cessi delle stazioni è amore, ed io ci credo perché sono stato io a generarlo. (Monaco 2016: 8)

Mi sia consentita, in chiusura, un'ultima notazione riferita all'altro personaggio del monologo, che si inserisce e spezza il flusso di parole di Ares: si tratta del suono di un clarinetto basso. La Monaco non fornisce ulteriori indicazioni se non gli ingressi strumentali, ma la voce greve del legno gioca un ruolo che non è né di sottolineatura delle parole di Ares, né di controcanto, piuttosto, mi si passi l'ossimoro, è una sovrapposizione alternata: alla fine Ares accenna alla musica indicandola come Armonia. E allora al monologo di Ares, a tratti contrastante, disorganico, contradditorio e puerile, svagato eppure illuminato da lampi di riflessione profonda e quasi insondabile, la musica è colei che raccoglie e condensa, nel giro armonico, il caotico del logos di Ares, ne raccoglie e ricompone in armonia i pezzi sparsi nella morbidezza pastosa delle tonalità scure e avvolgenti del clarinetto.

Bibliografia

- Bevacqua, S. (2020), *Armonia sinfonia omologia. Dall'eccezionalità della consonanza all'armonia dei contrari passando per l'emancipazione dalla dissonanza: von Helmholtz, Platone, Eraclito*, "Studi di estetica", XLVIII, 2, pp. 1-10.
- Colli, G. (1980), *La sapienza greca. III. Eraclito*, Adelphi, Milano.
- Crépon, M. (2008), *Mourir pour? La critique sartrienne a l'être pour la mort*, "Studia phænomenologica", VIII, pp. 109-119.
- Di Giuseppe, R. (2017), *La mistica del fuoco in Eraclito l'Oscuro: nascita della filosofia dallo spirito del sacrificio*, in Fornari, G. (a cura di), *Eraclito: la luce dell'oscuro*, Olschki, Firenze, pp. 107-125.
- Dodds, E.R. (2009), *The Greeks and the Irrational*, University of California press, Berkeley-Los Angeles-London (*I Greci e l'irrazionale*, Rizzoli, Milano).
- Eraclito (2004), *Frammenti*, in *I Presocratici. Testimonianze e frammenti*, Hermann Diels, Walther Kranz (a cura di), 2 voll., I, Laterza, Bari (*Die Fragmente der Vorsokratiker*, Weidmann, Zürich, 1951).
- Fornari, G. (2017), *Immortali/mortali: il sacrificio in Eraclito*, in *Id. (a cura di), Eraclito: la luce dell'oscuro*, Olschki, Firenze, pp. 143-187.
- Heidegger, M. - Fink, E. (2019), *Eraclito*, a cura di A. Ardonino, Laterza, Roma-Bari.
- Lacan, J. (1986), *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)* a cura di M. D. Contri, revisione di R. Casavola e A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2008 (*Le Séminaire, livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Seuil, Paris).
- Pintarelli, F. (2024), *La guerra è cambiata*, "Il Tascabile" rivista on line <https://flaviopintarelli.it/2024/01/21/la-guerra-e-cambiata-su-il-tascabile/> (ultimo accesso 24/9/2025).
- Severino, E. (2012), *Pòlemos*, a cura di N. Cusano, Mimesis, Milano.
- Severino, E. (2016), *La guerra e il mortale*, a cura di L. Taddio, Mimesis, Milano.
- Terzi, R. (2013), *Il soggetto e l'al di là del significato: tra Heidegger e Lacan, "Nóema"*, 4-1, pp. 156-179.

Tibbets, W.P. (1998), *Flight of the Enola Gay*, Mid Coast Marketing, Columbus.

Trabucco, F. (1956), *Intorno al Frammento 53 di Eraclito*, "Rivista Critica di Storia della Filosofia", 11, 2 pp. 121-125.

Sitografia

Monaco P. (2016), [https://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/MONACO%20Patrizia__Ares,%20la%20penultima%20verita%CC%80nullU\(1\)Monologo1a.pdf](https://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/MONACO%20Patrizia__Ares,%20la%20penultima%20verita%CC%80nullU(1)Monologo1a.pdf) (ultimo accesso 26/09/2025).

Filmografia

Kubrick S. (1987), *Full Metal Jacket*, Werner Bros-Stanley Kubrick, USA-UK (116 min.)

Discografia

Vecchioni R. (1991), *Tema del soldato eterno e degli aironi*, in *Per Amore mio*, EMI Italiana (4.29 min).

Riscrivere la storia

Il gigante tradito. Il calvario della ‘donna di genio’ nella Camille Claudel di Patrizia Monaco

Elisabetta Rea

«oh, per averti sognata,
mia vita cara,
benedico i giorni che restano –
il ramo morto di tutti i giorni
che restano,
che servono
per piangere te».
Antonia Pozzi, *La vita sognata*, I

Camille: riscoperta di una ‘sepolta viva’

A partire dalla retrospettiva del 1984, che permise la riscoperta dell’opera di Camille Claudel (1864-1943), tenutasi a un quarantennio dalla sua morte e ospitata nel Museo Rodin¹, il riconoscimento e la valorizzazione dell’artista, in molti sensi straordinaria, che ne seguirono sono difficilmente scindibili da una volontà di risarcimento, di dignitosa restituzione della figura umana a lungo e letteralmente misconosciuta della scultrice francese. «Solo dagli anni Ottanta del XX secolo» infatti, è nata «un’attenzione concreta verso la sua opera» (Panzera 2021), ed è stato probabilmente il cinema a consacrare nell’immaginario collettivo,

¹ Si veda Laurent, Gaudichon 1984, il catalogo della mostra *Camille Claudel 1864-1943*, presso il Musée Rodin di Parigi, 15 febbraio – 11 giugno 1984, e al Musée Sainte-Croix di Poitiers, 26 giugno – 15 settembre 1984.



innanzitutto francese, un ritratto umano pulsatile quanto la sua arte, attraverso innanzitutto l'interpretazione di Isabelle Adjani, in un film del 1988 fortemente voluto dall'attrice (Nuytten 1988). Il momento iniziale di questa riscoperta ha luogo probabilmente pochi anni prima, quando l'attrice, scrittrice e sceneggiatrice francese Anne Delbée dà alle stampe, nel 1982, una biografia romanzzata della scultrice, *Une femme, Camille Claudel*, tradotto in oltre venti lingue (Delbée 1988); a brevissima distanza, una pronipote di Camille, Reine-Marie Paris, raccogliendo informazioni sulla zia per la redazione della sua tesi di laurea, finisce per scriverne, nel 1984, la biografia: *Camille Claudel 1864-1943* (Paris 1989). Il testo di Delbée e il film voluto da Adjani contribuirono in maniera importante al riscatto della sua figura, consacrando parallelamente una nuova icona del movimento delle donne. In Italia, solo dagli anni Zero si diffonde un interesse solido per la figura di Camille Claudel: dopo la biografia a cura di Anna Maria Panzera (2016a), anche la drammaturga e filosofa Chiara Pasetti (2016) si dedica alla sua figura. Pertanto, nell'ambito della ricezione italiana, possiamo considerare pionieristici i lavori che due drammaturghe dedicano alla scultrice: Dacia Maraini, nel 1995 (Maraini 2000), e Patrizia Monaco, a distanza di pochi anni e con un'impronta nettamente diversa. Come si può agilmente osservare dalla breve ricostruzione della ricezione di Camille fatta in queste poche righe, sono state delle donne, studiose, drammaturghe, attrici, a profondere il loro impegno per la dovuta riabilitazione dell'artista².

La jeune fille e l'artista

Accostandomi alla parabola umana e artistica di Camille Claudel, mi è tornato subito in mente un ben noto passo di *Una stanza tutta per sé* di Virginia Woolf, laddove, sottraendo, a lucidi colpi di materialismo, il discorso sull'arte all'idealismo con cui da sempre viene ammantato (e

² Come spesso accade per l'autorialità femminile, i documenti sopravvissuti intorno a Camille Claudel «hanno risentito di una lettura prettamente di genere, ma è stata questa che li ha condotti fuori dall'oblio» (Panzera 2016b).

misticato), per rivendicare l'importanza delle condizioni materiali di cui qualunque artista necessita per dedicarsi alla sua opera, Woolf ipotizza un singolare ed efficacissimo controfattuale: Judith, la sorella mai esistita di William Shakespeare. Al pari del fratello «meravigliosamente dotata», amata allo stesso modo dai genitori – «anzi, molto probabilmente ella era la prediletta del padre» –, tuttavia Judith non può frequentare le scuole, probabilmente scrive qualche pagina di nascosto in soffitta, e altrettanto probabilmente viene spinta verso un matrimonio che le è odioso. Finché una «sera d'estate fece un pacchetto delle sue cose, si calò giù con una corda e prese la strada per Londra. Non aveva neanche diciassette anni». La storia può andare in un solo modo: il mondo agognato, il teatro, la bella società delle lettere le restano preclusi («nessuna donna [...] poteva fare l'attrice»), e Judith, rimasta incinta di un «gentiluomo», si uccide. «Così, grosso modo, sarebbe andata la storia, credo, se una donna ai tempi di Shakespeare avesse avuto il genio di Shakespeare» (Woolf 1995: 67-68).

Lo spettro della 'donna di genio' si fa palpabile leggendo la rievocazione di Camille Claudel fatta nelle due sceneggiature, a firma di Patrizia Monaco, che la vedono protagonista: si tratta della «pièce document» (Martín Clavijo 2016a: 132) *La porta dell'inferno* (Monaco 2000) (segnalazione al Premio Calcante SIAD 1999), rappresentato nel 2000 a Mantova nell'ambito del Festival Teatro Donna dal Gruppo 'Il Palcaccio', poi rielaborato in una nuova edizione inedita (che si discosta dalla prima anche per l'interessante aggiunta di un gruppo di due mimi³), *Una vertigine sopra l'abisso*, segnalata al Premio Riccione 1999⁴.

³ Sull'uso espressivo della corporalità in scena da parte di Monaco, si rimanda agli studi di Milagro Martín Clavijo (Clavijo 2016a e 2017). Per un'analisi del teatro di Monaco, si segnalano, inoltre, lo studio di Roberto Trovato (Trovato 2012) nonché i contributi dei due studiosi (Trovato 2016, Martín Clavijo 2016b) che accompagnano il volume *Donne in lotta. Tre testi* (Monaco 2016).

⁴ L'analisi terrà presente questa seconda edizione inedita; per le citazioni, si seguirà lo stesso criterio tenuto dalla professoressa Martín Clavijo nel suo studio sul testo (Cfr. Martín Clavijo 2016): si farà riferimento alle pagine del copione inedito, indicando a seguire il numero della stazione del dramma.

Uno dei pregi della drammaturgia di Monaco, a mio avviso, è di portare in scena, insieme alla vicenda esistenziale di Camille, il campo di forze sociali, morali, materiali che ne definiscono, spesso in negativo, la traiettoria professionale. Perché l'artista Camille deve farsi spazio attraverso le altre Camille, la sorella, la figlia, l'amante, l'allieva, la musa, la modella: la donna, cioè; rendendo evidente come, nella Francia tra fine Ottocento e inizio Novecento, l'affermazione in qualità di artista e artefice del proprio destino non può non confliggere con l'altro destino, quello di donna: Camille è musa e scultrice, artisticamente autonoma e *in aeternum* ‘allieva di Rodin’, oggetto e soggetto, *jeune fille* sedotta dall'artista autorevole e maturo e insieme amante libera e volitiva, scultrice ‘virile’ per la cronaca del tempo, eppure ricordata quasi sempre nelle vesti di allieva-amante di Rodin o di sorella del ben affermato Paul Claudel. Una traiettoria geometricamente tracciata definisce il destino della cosiddetta «donna di genio» (Monaco s.d.: 3, *Prologo*), all'alba delle prime rivendicazioni collettive delle donne: Camille, che ancora adolescente dà alla luce le prime sculture e il cui talento folgora i maestri⁵, dapprima allieva a Parigi di Alfred Boucher all'Académie Colarossi, poi trasferitasi come apprendista nell'*atelier* di Rodin, di cui è assistente e ben presto amante per circa un quindicennio, che trascorre lunghi anni in una felice indipendenza artistica e esistenziale, termina la sua carriera e i suoi giorni in manicomio. La puntualità del verbo ‘terminare’ non rende giustizia, in effetti, al lungo calvario inflitto all'artista: fatta internare in un manicomio dalla madre e dal fratello nel 1913, pochi giorni dopo la morte del padre che tanto l'aveva supportata, dall'età di quarantanove anni non verrà più rilasciata, nonostante i pareri favorevoli dei medici e le suppliche instancabili dell'internata, fino alla sua morte, avvenuta trent'anni dopo nel manicomio di Montfavet, il 19 ottobre 1943, all'età di 78 anni, per un colpo apoplettico. I suoi resti verranno gettati in una fossa comune.

Si coglie qui l'occasione per ringraziare Patrizia Monaco per la generosa condivisione dei materiali e della documentazione relativi alla sua opera.

⁵ Tutti privati, dato che alle donne fu vietato l'accesso all'Accademia di Belle Arti fino al 1897 (Panzera 2016b).

Prologo

L'atto unico di Patrizia Monaco, *Una vertigine sopra l'abisso* (su cui si basa la presente analisi) si apre con un breve, fondamentale *Prologo* (assente nella prima versione del lavoro), di sole quattro battute, affidate ciascuna a un personaggio: quattro persone in una stanza, per un momento, parlano tra loro o a se stesse; ce n'è una quinta, «in un angolo del proscenio [...] con la camicia di forza» (Monaco s.d.: 3, *Prologo*). Nella stanza sono disposti oggetti che hanno già l'aria di reperti, accuratamente schedati nella didascalia: un blocco di marmo, dei busti ricoperti da drappi, un trespolo, un letto, un ombrello rosso e un vestito «pure rosso» (*Ibidem*); l'indicazione di scena sembra quasi scivolare nella schedatura di una scena del crimine: la stanza di Camille Claudel. E infatti, dopo un silenzio iniziale che la drammaturga invita a mantenere per qualche minuto, la prima battuta, affidata a Debussy, in apertura del dramma è la seguente: «Negli archivi del Museo Rodin esiste una grande busta con la scritta per mano di Rodin: "Caso Camille Claudel". La busta è vuota» (*Ibidem*, corsivo mio).

Le quattro persone sono, significativamente, quattro uomini di grande prestigio e autorevolezza: il compositore Claude Debussy, amico della scultrice, un Critico d'arte, un Dottore, il poeta, drammaturgo e ambasciatore cattolico Paul Claudel. Rompono il lungo silenzio per commentare tra loro il succo di una vicenda che si è già consumata, alla ricerca di malcerte chiavi di interpretazione, e contrapposti scenicamente, come gruppo, al corpo di Camille Claudel in camicia di forza, che è insieme corpo offeso e corpo del reato. I commenti hanno il sapore di verità preconfezionate o di un giustificazionismo consolatorio, di frasi da ribadire a se stessi per abdicare alle responsabilità personali rifugiandosi nell'imponderabilità della 'forza maggiore': .

CRITICO: Una rivolta della natura: la donna di genio⁶.

⁶ La frase ricorre uguale nella testimonianza del critico Octave Mirbeau, grande estimatore dell'opera di Camille: «Ho portato Kariste davanti a un piccolo gruppo in

DOTTORE: La legge del 30 giugno 1838 permetteva di far internare gli ammalati su semplice certificato medico.

PAUL: Quando Dio vuol distruggere un uomo, prima lo fa impazzire (*Ibidem*).

In effetti, queste prime battute tradiscono l'appello del buonsenso borghese a categorie di senso che possano incanalare e addomesticare il *pathos* di una vicenda che si preannuncia tragica, sciogliere in parole l'accusa del silenzio iniziale chiamato dalla drammaturga («si abbia il coraggio di mantenere il silenzio per alcuni minuti», *Ibidem*) in una qualche morale fruibile e consolatoria: c'è la provvidenza, c'è l'essenzialismo di genere, c'è la cortina della sofferenza mentale, chiavi di lettura *prêt-à-porter*, buone ad alleggerire la coscienza quanto a riempire silenzi imbarazzati.

È a questo punto che, attraverso il gesto, forse pietoso, del medico, viene sciolto il nodo della camicia di forza, che significativamente diventa un camice da lavoro, e Camille può farsi interprete del proprio dramma. Ha inizio allora la seconda parte della drammaturgia, il *Calvario*, diviso in quattordici stazioni, ognuna annunciata dal fratello di Camille, il Paul adulto e ricoperto dei crismi della sua carica di diplomatico. È interessante che sia proprio Paul a fare da Virgilio nell'accompagnare il pubblico, gradino dopo gradino, fino al cuore della follia e dell'isolamento di Camille: la quattordicesima e ultima stazione annunciata si intitola «la risposta, ovvero: Inferno» (Monaco s.d.: 25, XIV). Può sembrare singolare la scelta di introdurre e commentare le vicende violente e dolorose di Camille attraverso lo sguardo di Paul, uno dei responsabili, insieme alla madre, della decisione di internarla; ma è lo stesso Paul che a quella sorella scandalosa dedicherà pagine della sua opera, e che allestirà la prima mostra su di lei nel 1951. La scelta drammaturgica, però, acquista spessore

gesso. All'improvviso ha emesso un grido d'ammirazione. "E questo cos'è?". Gli ho risposto: "Il catalogo non dice niente a riguardo. [...] È l'opera di una giovane, la sig.na Claudel". "Ma sì, perbacco! Lo sapevo. Ho riconosciuto subito l'autrice di Il valzer, della Parca, della Testa di fanciullo, del Busto di Rodin. È semplicemente un'artista meravigliosa, e quel piccolo gruppo è l'opera più importante qui dentro. Lo sai che siamo in presenza di qualcosa di unico? Una rivolta della natura: la donna di genio?"» (cfr. Mirbeau 1895, tradotto in Panzera 2016a: 19-20, corsivo mio).

se si considera che il personaggio di Paul è scisso tra «Paul» e «Paul giovane», e interpretato da due attori diversi, per ragioni dichiarate di credibilità scenica – «per ragioni di età, e di funzionalità scenica», indica il copione (Monaco s.d.: 2, *Prologo*) –; ma azzarderei che possa esservi anche una ragione più profonda, che ha a che fare con la struttura e col senso di questa *pièce*. Il Paul che ci racconta di Camille è quello adulto, affermato, autorevole, convertito al cattolicesimo, poeta e ambasciatore, rivestito degli orpelli d'ordinanza (il cappello piumato) con cui è immortalato nei ritratti. È, in sostanza, quello dei due che ce l'ha fatta; eppure, lo spettatore può osservarlo, parallelamente, giovane Paul, ragazzino timido e soggiogato dall'ammirazione per il talento di Camille, di quattro anni più grande, sedotto e intimorito dall'eroica sorella. Non di meno, è – per dirla meglio – il solo dei due che poteva farcela. E, quasi un fantoccio, resta lì, in scena, per tutta la durata del dramma, sostanzialmente incapace di fornire risposte; ma è lì anche come un monito eloquentissimo: parafrasando Virginia Woolf, così andrebbe – e così è andata effettivamente la storia –, se una donna, a quei tempi, avesse avuto il genio di Camille Claudel – che non potrà che essere ricordata come la sorella «meravigliosamente dotata» (Woolf 1995: 67) di Paul.

Calvario

Ad aprire la seconda parte, il *Calvario*, è una domanda posta dalla stessa Camille, una *quête* che, come un filo, tende tutto il dramma verso la sua conclusione nota e inevitabile: «qual è la risposta?» (Monaco s.d.: 3, *Prologo*), domanda al pubblico, appena liberata dalla camicia di forza, un attimo prima che tutto si disponga per ripercorrere, lungo l'indagine autoptica che è il dramma stesso, la sua vicenda umana e artistica. Evidentemente, sembra, le risposte fornite frettolosamente dai personaggi nel *Prologo* non sono sufficienti.

La prima stazione si intitola «la rivelazione del genio, ovvero, il Gigante» (*Ivi*: 4, I); qui una Camille giovanissima e superba, immancabilmente sporca di terra, scopre il suo talento e la sua ambizione

insaziabile e scandalosa: divenire una grande scultrice, scolpire un’opera che possa competere con il maestoso Geyn. Spiega Milagro Martín Clavijo:

Uno dei motivi principali che troviamo in tutta l’opera è il Gigante. Per capirlo bene, dobbiamo partire da un gigante concreto, il Geyn, a cui fa esplicito riferimento la scultrice. Vicino alla casa natale di Camille, Villeneuve-sur-Fère, si trova la Hottée du diable, un luogo pieno di mistero e bellezza in cui si trovano enormi blocchi di pietra arenaria, che, con il passare del tempo, sono state erose dando l’impressione che si tratti di gigantesche figure scolpite da un genio. [...] All’ingresso di questo luogo magico e suggestivo si trova il Geyn⁷ (Martín Clavijo 2016a: 134).

L’inizio del calvario di Camille coincide quindi con la rivelazione del talento, e ciò esplicita il sospetto popolare e malcelato che fa della cosiddetta «donna di genio», come si afferma nel *Prologo*, «una rivolta della natura», anomalia biologica e culturale che sovverte la legittimità unicamente maschile del genio. Quello di Camille ha le fattezze titaniche del gigante del Geyn, e il tratto tracotante del suo talento risiede non tanto nella grandezza innegabile, ma piuttosto nella sua matrice biologica femminile: è qui che risiede la componente di sfida alle norme, di spregiudicatezza, di scandalo. Evidentemente, una donna artista, e ancor di più, scultrice, è per definizione qualcosa di promiscuo: perennemente sporca di terra e di argilla, a contatto diretto coi corpi, spesso nudi, di donne e uomini, frequentatrice di *ateliers*. Non a caso, la madre, di fronte a questa ‘ragazza perbene’ sfuggitale dalle mani, non trova parole migliori, per insultarla, di queste: «scultrice di uomini» (Monaco s.d.: 13, VI). E l’elemento abominevole di questo insulto – perché di abominio si tratta, di ciò che suscita, cioè, ripugnanza morale e orrore – risiede nell’inversione dei rapporti: una donna che non sta nella cornice, ma che scolpisce uomini, li oggettifica, che si fa soggetto.

Intorno al personaggio della Madre, animata da un’ostilità coerente per tutto il dramma, e al rapporto che intercorre con Camille, si sprecano

⁷ Martín Clavijo (2016) ricorda inoltre che la *Hottée du Diable* ricorre anche in *L’Annonce faite à Marie* di Paul Claudel (Claudel 2005).

le letture in chiave psicoanalitica, suggerite dal testo stesso: Camille è il cosiddetto «figlio sostitutivo» (D'Aloja 2021), nata dopo la morte precocissima del primogenito di appena quindici giorni, e per di più nata donna; il fatto vale a Camille l'appellativo materno di «usurpatrice» (Monaco s.d.: 6, II). Nelle parole della madre, lei è sporca, spettinata, disordinata, ha «occhi da pazza» e fa «un mestiere ripugnante» (*Ibidem*).

La componente socialmente disturbante del carattere di Camille, ciò che le aliena le simpatie materne, è allo stesso tempo l'elemento che vale alla sua scultura quello che per lungo tempo è stato il miglior complimento all'arte delle donne: la scultura di Camille è 'virile', la ragazza scolpisce «come un uomo»⁸ (*Ivi*: 9, IV).

«Come un uomo» Camille studia, lavora presso gli *ateliers*, vive sola; come un uomo, sembra suggerire Patrizia Monaco, ama. «Ho posseduto l'uomo che amo» (*Ivi*: 10, V), dice un attimo dopo aver consumato il suo amore per Rodin, suo maestro e autorità artistica indiscussa, di ventiquattr'anni più anziano e già sentimentalmente legato a Rose Beucher. La Camille di Monaco è una creatura perturbante: posa per se stessa, in maniera addirittura sensuale, si dà a Rodin volitivamente e totalmente.

C'è qualcosa di bramoso e febbrile nel corpo a corpo che la scultrice instaura con la materia. Scrive di lei Rodin osservandola lavorare: «Si accanisce sulla materia molle tritandola, palpandola, colpendola con gesti bruschi e violenti. Così, i primi giorni. Poi finalmente comincia a modellare l'argilla, a darle forma. Non prima di averla posseduta» (D'Aloja 2021). Questa brama, direi metafisica, di possedere la materia non sfugge a Monaco, che lo rende un tratto psicologico saliente in questo vigoroso ritratto di donna. Le didascalie riferite a Camille indicano che afferra, spinge, «getta per aria», «abbraccia con trasporto» (Monaco s.d.: 8, III); addirittura, nell'amore con Rodin, «lo solleva di peso e lo bacia e lo abbraccia» (*Ivi*: 11, V).

⁸ Si pensi al 'virile pennello' di Artemisia Gentileschi (sul tema, cfr. Modesti 2018); è altresì interessante fare qui un accenno ad un momento significativo del romanzo di Anna Banti *Artemisia*, laddove il padre della ragazza ne suggella e legittima l'arte con queste parole: «Tu sei un pittore» (Banti 1947: 57).

L'insaziabile smania di afferrare, plasmare, dare forma, rivela, col procedere delle stazioni del dramma, l'impulso mortifero che guida quella stessa mano a distruggere ciò che ha creato: nel 1906 Camille ha smesso di scolpire; ora, sistematicamente, fa a pezzi le sue opere, in una sorta di rituale scrupoloso che si conclude ogni volta con la chiamata a «un carrettiere che a notte fonda raccolga i cocci e appronti una degna sepoltura» (Panzera 2016a: 34). È ancora Paul, nel dramma, a raccontarlo:

Dalla Cina avevo notizie sempre più preoccupanti. Camille si era trasferita in un altro studio, scolpiva e sistematicamente distruggeva le sue opere. Non avendo più le forze per farlo lei stessa, ogni primavera chiamava un carrettiere che andava a seppellirle sotto i bastioni. La portinaia diceva che era una strega, tutte le notti accendeva fuochi e impastava. Poi, verso l'alba, usciva per andare a spiare Rodin e Rose (Monaco s.d.: 21, XI).

È l'abbandono da parte di Rodin, che viene meno alle promesse di matrimonio, insieme alla carenza di commissioni con cui sostentarsi nonché di interesse effettivo verso la sua arte, a isolare sempre più Camille in una chiusa follia. Dalla stessa voracità frustrata sembra allargarsi la tara che comincia ad assediarne la psiche, il delirio persecutorio per cui Camille si convinse che una «banda Rodin» (*Ivi*: 24, XIII) operasse per sottrarre le opere e la gloria: un timore dello 'spossessamento', sembrerebbe, della sua identità e del suo orgoglio di artista, che si sa grande e che vede crudelmente svilita la sua grandezza. «È la pazzia che comincia a roderle il cervello o non piuttosto un'estrema, disperata sfida a (condanna del) mondo che la imprigiona e paralizza, con la sua indegna cancellazione del femminile?» – è la domanda accorata di quanti sono ritornati sulla sua opera (Lanza 2007: 2), e che potrebbe valere per molte altre artiste.

È interessante il confronto con la testimonianza coeva di Mathias Morhardt, sul “Mercure de France”, nel marzo del 1898:

è lei a essere continuamente derubata, del suo denaro, che è niente, ma anche del suo tempo e del suo lavoro, che è tutto. E così il suo rapido apprendistato adesso sembra non avere fine. È la guerra che comincia, l'eterna guerra dichiarata agli artisti troppo probi e

coscienziosi da coloro che non lo sono affatto, uniti in una combriccola di complici. Ieri i modelli. Oggi i praticanti. Non è forse vero che da ogni parte lei si giri, trovi ostilità⁹.

Tornando alla *pièce* di Monaco, la notizia che Rodin ha appena terminato il suo gigantesco Balzac, una statua di tre metri, è nel dramma il punto di non ritorno: il gigante le è stato rubato, lei è stata tradita; la stazione XI, che segue, intitolata proprio «Il Gigante tradito», mostra, scrive Martín Clavijo, un'artista che «si piega a ciò che le chiede la società» (2016a: 136), o almeno ci prova, ridimensionando l'afflato titanico della sua arte in opere minori in stile *art nouveau*.

Inferno

Da questo momento, però, gli eventi incalzano vorticosamente verso quella Porta oltre la quale l'Inferno senza tempo dell'ultima stazione (l'internamento) è evocato attraverso il suggerimento drammaturgico di un montaggio «nevrotico» (Monaco s.d.: 23, XIII) dei documenti, la lettura delle lettere e della cartella clinica. Le parole di Camille, che implora, accusa, schernisce, commisera la sua reclusione forzata e ingiustificata cadono nel vuoto freddo e verboso dei referti medici, delle ingiunzioni materne, degli appunti clinici. «Numero di registrazione: 39996. Nome: Claudel Camille Professione: scultrice. Età: 48 anni. Domicilio: 19 quai de Bourbon, Parigi. Ammissione: 10 marzo 1913» (*Ivi*: 24, XIII).

Ad acuire la frizione drammatica dell'ultima stazione è la presenza guadagnata da Paul, «che ora esce metaforicamente dall'ombra, rivelandosi appieno» (*Ivi*: 23, XIII), indica la didascalia. Se finora il personaggio di Paul adulto si è limitato all'annuncio delle stazioni e a qualche sporadico commento, e quello di Paul giovane si è mostrato negli alterchi infantili con la sorella, adesso i due Paul guadagnano la scena. Fioccano declamazioni, citazioni delle sue opere e dei classici,

⁹ M. Morhardt, *Mlle Camille Claudel*, in “Mercure de France”, 99, marzo 1898, tradotto Panzera 2016a: 22.

considerazioni salottiere sulla vita e sul peccato («Bisogna vivere di poesia», *Ibidem*). Quando i mimi, «in un fracasso infernale» portano via Camille, lacerandole le vesti, Paul «continua a declamare» (*Ivi*: 24, XIII).

Mentre gli appelli di Camille cadono nel vuoto, sui registri manicomiali si susseguono appunti frettolosi, anno dopo anno: «1938, da gennaio a dicembre, stesso stato mentale. / 1939, da gennaio a dicembre, stesso stato mentale. / 1940, da gennaio a dicembre, stesso stato mentale» (*Ivi*: 29, XIV). È stato ben notato che

il mito del genio maledetto in cui si pretende di imbalsamare Camille non è in realtà per lei applicabile in quanto tutta la sua produzione scultorea è anteriore all' internamento nell'ospedale psichiatrico e nel trentennio in cui ancora visse più nulla produsse. La cesura biografica e artistica fu totale, senza mezzi termini e la malattia mentale resta solo come straziante referto biografico, non come oggetto di disamina estetica (Magaddino 2024).

Si tratta piuttosto di due tempi della vita distinti; sul conto del vitalismo e della gioia sta la sua arte, come esercizio di libertà e di spirito. Una volta internata, non scolpirà mai più.

Con quelle dieci dita mute, aveva deciso di gridare la sua assenza. Fin dall'infanzia la scultura era la rivolta che lei conduceva verso il mondo. In fondo a quella camera remota in cui l'avevamo abbandonata, ora gridava l'unica libertà che le fosse rimasta: dire NO (Monaco s.d.: 26, XIV).

Paradossalmente, la donna dalle passioni irrequiete e impetuose, che votò la sua vita a una imperdonabile¹⁰ libertà, finisce nel reparto

¹⁰ Uso questo aggettivo per ricordare, se mi è permessa questa congiunzione, un'altra ‘vita imperdonabile’ che veniva al mondo negli stessi anni in cui Camille veniva internata, ma destinata a spegnersi prima: Antonia Pozzi (Cfr. De Pascale 2016). L'accostamento tra le due figure e le loro sofferte vicende è stato già proposto da Chiara Pasetti, in un'iniziativa dedicata alla triade Claudel-Pozzi-Séverine (“*Scrittura, arte, vita: Camille Claudel, Sèverine, Antonia Pozzi. Dall'esilio in manicomio all'addio alla vita. Tre grandi*

manicomiale delle Grandi Calme. E dice tutto, questo, dello spirito profondamente e intransigentemente libero che guidò la sua arte.

Forse, non a caso, è di nuovo il medico a 'liberare' Camille, stavolta chiudendole gli occhi, una volta spirata. E al cattolicissimo Paul che, altisonante, aveva annunciato la tanto cercata (dalla sorella) «risposta, ovvero l'*Inferno*» (*Ivi*: 25, XIV), fanno da contrappunto le ultime parole del dottore, davanti al corpo esanime di Camille, un attimo prima del buio di scena: «La risposta? Non esiste una risposta» (*Ivi*: 30, XIV).

Forse perché il gigante anelato dal suo talento è destinato a rimanere inarrivabile, o forse perché ogni risposta o spiegazione di quello che fu la sua vita, col suo portato di sofferenza, si confonde col bisogno di attenuarne «l'*urlo*»¹¹, col 'velo pietoso' con cui quelli che furono intorno a lei sentirono il bisogno di nasconderla, a se stessi e al mondo.

Bibliografia

- Banti A. (2015), *Artemisia*, SE, Milano.
Claudel P. (2005), *L'Annuncio a Maria*, trad. di F. Casnati, BUR, Milano.
D'Aloja F. (2021), *Camille Claudel, l'artista che la famiglia fece morire due volte*,
"Il Foglio", 13 settembre 2021,
<https://www.ilfoglio.it/cultura/2021/09/13/news/camille-claudel-l-artista-che-la-famiglia-fece-morire-due-volte-2921041/> (ultimo accesso
23/09/2025).

donne di fronte alla loro vocazione e al loro destino, manifestazione culturale tenutasi a Genova nel 2016).

¹¹ Uso qui una parola che Monaco utilizza per parlare della sua *pièce*: «In questo lavoro io avevo messo tanto di me stessa e tale pathos che volevo, mi si perdoni, che diventasse come un pugno nello stomaco, un *urlo* angoscioso contro le ingiustizie che quotidianamente si perpetrano contro i deboli», in Monaco 2000b, testo inedito, corsivo mio.

- De Pascale G. (2016), *Come le vene vivono del sangue. Vita imperdonabile di Antonia Pozzi*, Ponte alle Grazie, Milano.
- Delbée A. (1988), *Una donna chiamata Camille Claudel*, trad. it. M Bologna, Longanesi, Milano.
- Gaudichon B., Laurent M. (1984), *Camille Claudel 1864-1943*, catalogo della mostra al Musée Rodin di Parigi, 15 febbraio – 11 giugno 1984, e al Musée Sainte-Croix di Poitiers, 26 giugno – 15 settembre 1984, Musée Rodin, Parigi.
- Lanza L. (2007), *Camille Claudel, scultrice (tra tradimenti e gorgonici deliri)*, in E. Piccolo e L. Lanza, “Senecio”, Vico Attilio 124 Poetry Wave, Napoli.
- Maraini D. (2000), *Camille*, in Ead., *Fare teatro*, vol. II, Rizzoli, Milano, pp. 563-618.
- Martín Clavijo M. (2016a), *Patrizia Monaco e “Una vertigine sopra l’abisso”: la pazzia di Camille Claudel a scena*, “Ateneum Philological Forum”, WYMIARY DIMENSIONS, Gdańsk.
- Martín Clavijo, M. (2016b): *L’altro volto della violenza*, in P. Monaco, *Donne in lotta. Tre testi di Patrizia Monaco*, Roma, Aracne, pp.125-137.
- Martín Clavijo M. (2017) *Un altro narratore: le ballerine nella drammaturgia di Patrizia Monaco*, in Ead. (a cura di), *Parole inquiete: l’opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, 81-99, Collezione Teatro, vol. 6, Benilde Ediciones, Sevilla.
- Mirbeau O. (1895), *Ça et la*, “Le Journal”, 12 maggio 1895.
- Modesti A. (2018), “*Il pennello virile*”: *Elisabetta Sirani and Artemisia Gentileschi as Masculanized Painters?*, in S. Barker, *Artemisia Gentileschi in a changing light*, Harvey Miller Publishers, London, pp. 131-146, <https://www.researchgate.net/publication/323641032>.
- Monaco, P. (s.d.), *Una vertigine sopra l’abisso*, inedito.
- Monaco P. (2000a), *La porta dell’inferno*, in: Enap PSMSAD (a cura di), *Il segno indelebile. Antologia di atti unici degli autori drammatici iscritti all’Enap*, Laterza, Bari, pp.179-204.
- Monaco P. (2000b), *All’attenzione del signor Gabrielle Bussolotti*. Testo inedito, Rapallo, 19 marzo 2000.
- Monaco P. (2016), *Donne in lotta. Tre testi*, Aracne, Roma.
- Morhardt M. (1898), *M.lle Camille Claudel*, in “*Mercure de France*”, 99, marzo 1898.

- Panzera A. M. (2016a), *Camille Claudel*, L'Asino d'oro edizioni, Roma.
- Paris R. (1989), *Camille Claudel 1864-1943*, trad. it. G. Graziani, Marsili, Venezia.
- Pasetti C. (2016), *Mademoiselle Camille Claudel e moi*, Aragno, Torino.
- Trovato, R. (2012), *La scrittura come vita e come gioco. Il teatro di Patrizia Monaco*, in M. Martín Clavijo, S. Bartolotta, M. Caiazzo, D. Cerrato (a cura di), *Las voces de las Diosas*, Sevilla, Arcibel, pp.1321-1345.
- Trovato, R. (2016), *La verità del personaggio*, in P. Monaco, *Donne in lotta. Tre testi di Patrizia Monaco*, Donne dietro le quinte, Roma, Aracne, pp. 9-28.
- Woolf V. (1995), *Una stanza tutta per sé*, trad. it. G. Mistrulli, Guaraldi, Rimini.

Sitografia

- Magaddino A. (2024) “*Sono caduta nell'abisso*”. *Grandezza e disgrazia di Camille Claudel*, “Pangea. Rivista avventuriera di cultura & idee”, 18 giugno 2024, <https://www.pangea.news/camille-claudel-ritratto/>.
- Panzera A. M. (2016b), *Camille Claudel. La battaglia per la scultura*, “Paola Cinti”, 8 novembre 2016.
- Panzera A. M. (2021), *Camille Claudel e l'Italia. La ricezione della sua arte nell'ambiente critico e artistico di Primo Novecento*, “About Art Online”, 25 luglio, 2021, https://www.aboutartonline.com/camille-claudel-e-italia-la-ricezione-della-sua-arte-nellambiente-critico-e-artistico-di-primo-novecento/#_ednref3 (ultimo accesso 04/10/2025)

Filmografia

- Dumont B. (2013), *Camille Claudel 1915*, 3B Productions, Francia (97 min).
- Nuytten B. (1988), *Camille Claudel*, Christian Fechner Lilith Films A2, Francia (175 min).

«In quanti modi si può raccontare una storia?»: Mary Shelley tra realtà, letteratura e maldicenze nell'opera di Patrizia Monaco

Cristina Cardia

Tre opere, una sola storia

La figura di Mary Shelley è al centro di tre opere di Patrizia Monaco, strettamente connesse tra loro a livello intertestuale e distribuite nel corso di circa vent'anni. La prima, *Estate a casa Magni*, del 1986, vincitrice del Premio Aretino nel 1993, mette in scena, attraverso un fitto gioco di sovrapposizioni temporali, la giovinezza (1814, anno dell'incontro di Mary e Percy e il 1822 anno della morte del compagno) e la maturità (il 1840 circa), dalla quale inizia la riflessione intorno alle questioni irrisolte del passato, tornate prepotentemente a tormentare l'autrice. L'estrema fluidità tra le due fasi cronologiche è resa possibile dalla scelta di Monaco di usare una sola attrice per interpretare le due età, mentre la scenografia, ridotta al minimo, suggerisce il passaggio da una dimensione all'altra anche grazie ai cambi d'intensità della luce – oltre alle date enunciate dalla voce narrante di Mary stessa¹. L'uso di un unico attore a rappresentare passato e presente si ripete nel personaggio di Trelawny, il quale, come si vedrà, diventa il

¹ Le informazioni tecniche qui riportate, insieme alle citazioni recanti l'indicazione Monaco 1986; 1996 e 2002 [Monaco P. (1986) *Estate a Casa Magni*; Monaco P. (1996) *Un incontro al Caffè Greco*; Monaco P. (2002) *Ghiaccio e Fuocosono*], sono state recuperate dai documenti originali dell'autrice, la quale li ha gentilmente forniti per la realizzazione di questo contributo. Tuttavia, due di queste (Monaco 1996; 2002) sono state pubblicate e per tale ragione si trovano in bibliografia, seppure tali edizioni non siano state utilizzate per la stesura dell'articolo e quindi le pagine non corrispondano.



mal tollerato compagno di confidenze dell'autrice inglese in tutt'e tre le opere. Tra i due si instaura un dialogo ai limiti dell'onirico, nel quale il centro della scena, «lo spazio della memoria» (Monaco 1986: 3), pare prendere forma solo nell'immaginario shelleyano e i due personaggi sono ridotti a esseri fantasmatici – l'uno perché assente dalla dimensione effettiva della realtà e l'altra perché deceduta simbolicamente nel 1822 insieme al marito. Oltretutto, Shelley morirà nel 1851 a causa di un tumore cerebrale che da diverso tempo le causava gravi emicranie (cfr. Berbeglia 2019). Non è quindi azzardato, forse, ritenere che episodi di questo tipo, a cavallo tra sogno e realtà, si verificassero concretamente negli ultimi anni di vita della donna, ormai da tempo intrappolata in un passato di sofferenza di cui risentirà tanto la sua vita sociale quanto, secondo molti, la sua produzione letteraria.

Oltre ai personaggi di Mary e Trelawny, troviamo quello di Jane (limitatamente all'anno 1822), il cui marito, il capitano Williams, imbarcato insieme a Percy Shelley sull'Ariel, morirà nel medesimo naufragio. Il dialogo tra quest'ultima e Mary si fa più profondo nel successivo *Ghiaccio e Fuoco*, del 2002, il quale può essere considerato una sorta di perfezionamento del precedente, poiché ne riprende personaggi, intere scene e battute, chiarendo vari aspetti, rimasti incompiuti tanto nell'opera del 1986 di cui si è detto, quanto in *Mary Shelley, un incontro al Caffè greco*, «commissionato dal Comune di Roma assieme ad altri otto, di altrettante autrici, nell'ambito Progetto Donna [e] rappresentato al Teatro del Palazzo delle Esposizioni, a Roma, dal 29 febbraio al 10 marzo [1996]» (Monaco 1996: 2). Rispetto alle altre due opere, questa muta ambientazione, Roma 1842, ma non contenuti: ritorna la questione spinosa della morte di Percy, i presunti *menage-a-trois* che avrebbero coinvolto la coppia e, più in generale, si assiste alla ‘messa alla gogna’ di Mary per i suoi comportamenti tanto giovanili quanto adulti. L'interlocutore della donna, in questo caso è Jason Endicott, un uomo che spera di poter ricavare del denaro ricattandola con alcune pagine di diario risalenti al 1815, contenenti le prove di una sua relazione con Thomas Hogg e proprio per tale ragione, gettate da Mary durante il soggiorno genovese – quelle stesse, neanche a dirlo, sulle quali, nelle altre due opere, insiste Trelawny.

A tal proposito non pare secondario il fatto che da un certo momento in poi Shelley chieda a Endicott di inscenare un dialogo fittizio nel quale lei interpreterebbe se stessa e lui proprio l'interlocutore preferenziale delle altre due rappresentazioni, creando un cortocircuito tra realtà e finzione, oltre che un filo ininterrotto tra i tre lavori di Monaco.

Del resto, Trelawny rappresenta nella vita di Mary un punto fisso, essendo presente in molti momenti emblematici della sua vita: sarà lui ad occuparsi della cremazione di Percy e portare il suo cuore alla donna; ad aiutarla economicamente una volta vedova; a chiederle di sposarlo e infine a reclamare i suoi diari per scrivere la biografia del marito. Non è quindi paradossale che, al momento di analizzare la propria vita, sia lui ad incalzarla con domande e pettigolezzi, e dirigere le riflessioni e ricordi verso la costruzione della personalità di Mary tra personaggio pubblico e privato.

Attraverso il continuo confronto tra questi due personaggi è possibile individuare alcuni dei temi ricorrenti nelle tre opere, e che saranno oggetto di analisi di questa trattazione, ossia la (s)valutazione pregiudizievole della donna/scrittrice; la maternità biologica e quella ‘letteraria’ e la continua presenza, che diventa quasi ossessione, della morte.

In quanti modi si può raccontare una storia?

«In quanti modi si può raccontare una storia?» (Monaco 1996: 3) è la domanda con la quale si apre *Mary Shelley, un incontro al Caffè greco* e a porgerla al pubblico, e a se stessa, è proprio la protagonista. La prima risposta la inquadra immediatamente entro le coordinate della letteratura, individuandola come scrittrice: «[t]utto ebbe inizio da una scommessa e fu così che scrisse *Frankenstein*, diventando celebre e perciò vulnerabile...» (*Ibidem*). La scelta di Monaco di inserire per prima quest’indicazione è di particolare rilevanza, poiché, come si vedrà, nella prospettiva con cui costruisce il personaggio, donna e autrice sono inseparabili, e, soprattutto, tale decisione entra in fortissimo contrasto con la ‘storia’ edificata intorno ai pettigolezzi sulla vita intima e privata di Mary. E infatti, prosegue l’inglese, soppesando un’altra possibile presentazione di sé: «La prima

volta che feci all'amore con Percy fu sulla tomba di mia madre. [...] E quale moglie del poeta Percy Shelley, fui ancora più celebre e ancor più vulnerabile...» (*Ibidem*). Soffermandoci su queste prime battute, è evidente come il passaggio dalla prospettiva del sé a quella dell'altro sposti immediatamente l'attenzione da ciò che Mary ritiene di essere alla costruzione del personaggio di cui si discorre nei salotti londinesi: da precoce romanziera di successo, retrocede a moglie del grande poeta e così facendo la sua notorietà diviene riflesso di quella del marito. Una condizione questa riscontrabile nell'esperienza di numerose altre artiste del suo tempo e che, nel caso specifico di Mary Shelley, è ulteriormente aggravata dai suoi natali: non solo è la moglie di Percy, ma è anche la figlia della femminista Mary Wollstonecraft e del filosofo William Godwin. Lei è «la figlia della luce» (Monaco 1996: 6), un bagliore tanto potente da mettere in ombra le sue capacità artistiche e lasciarla in balia del giudizio, soprattutto morale, altrui, come dimostra lo sviluppo successivo della narrazione.

Cionondimeno è la stessa Mary a far proprie, e proiettare su di sé, le aspettative generate dall'origine familiare: se tanto nelle opere del 1986 e del 2002 Monaco struttura una relazione col padre piuttosto conflittiva, dove quest'ultimo è delineato come tanto geniale e moderno quanto ipocrita quando si tratti di applicare le sue teorie ai comportamenti della figlia – salvo poi accettare i frequenti versamenti elargiti dal genero – lo stesso non può dirsi del rapporto, forse idealizzato, certamente mai esperito con la madre. Verso questa l'autrice nutre un forte senso di colpa, prodotto dalla consapevolezza della grandezza intellettuale della genitrice, spentasi proprio a causa di alcune complicazioni legate al parto, come confessa Mary a Jane in *Ghiaccio e Fuoco*: «E io, io che l'ho uccisa nascendo, devo compensare il mondo della sua perdita prematura. *Frankenstein* è solo un romanzo, che fra qualche anno tutti avranno dimenticato...» (Monaco 2002: 16).

Ma tornando a *Un incontro al Caffè Greco*, dopo il proprio monologo interiore Shelley scompare dalla scena per lasciare il posto ad un impaziente Jason, in attesa del suo arrivo. Seduto al tavolino del Caffè, l'uomo studia la situazione: come fare per introdurre il discorso? «Tutto sta ad entrare in argomento, discretamente. Una volta fatto, si va via facile, come rubare la

caramella ad un bambino. In fondo è una donna. [...] Era una spudorata, ora è bigotta» (Monaco 1996: 3). Seppure poco dopo sfili dalla giacca una copia del *Frankenstein*, l'opinione che egli ha di Mary si basa, di nuovo, sulla sua vita personale. Difatti, questa, conosciuto Percy quando aveva sedici anni, inizierà con il futuro compagno una relazione adulterina e i due scapperanno insieme, spesso spostandosi di luogo in luogo con alcuni amici, decisione che causerà, insieme alle teorie di Percy sull'amore libero e la natura delle rispettive, presunte, relazioni erotico-affettive, una serie di pettegolezzi intorno alla poligamia della coppia. Proprio sulla questione verte la minaccia di Jason, il quale, risaputa notoriamente la vita ritirata da vedova di Mary in territorio inglese, intuisce che le ragioni di questo nuovo stile di vita risiedono nel tentativo della donna di non arrecare 'fastidi' al figlio, in lizza per diventare baronetto, e proprio su questo farà perno al fine di ottenere il denaro di cui ha bisogno. I due cardini del discorso ricadono quindi su due aspetti che, di nuovo, travalicanò il lavoro dell'autrice – la cui teorica pochezza qualitativa è sottolineata dalla pausa che Jason pone nel pronunciare «...vi dedicate ai vostri [...] scritti» (Monaco 1996: 6) – per soffermarsi, invece, sulla secolare suddivisione in donne peccaminose e donne angelo/madri (Rich 1983).

Se il comportamento giovanile di Mary viene etichettato come riprovevole perché promiscuo – sul fatto poi di quanto realmente la giovane credesse nell'ideale di libero amore del marito e non lo abbraciasse solo per paura di essere abbandonata sarebbe interessante ragionare in altra sede – la scelta di autoreclusione in terra inglese una volta vedova è condannata come ipocrita e bigotta. Come Jason ben sa, in realtà, quella dell'isolamento è un'imposizione del suocero, cui Mary, viste le precarie condizioni economiche è costretta a sottostare, anche per il bene del futuro baronetto. Se questa corrisponde brevemente alla storia tramandata, la quale vorrebbe una Mary Shelley totalmente dedita al figlio e al defunto marito, non è propriamente corretto sostenere che l'autrice avesse rinunciato interamente alla sua vita personale e professionale (cfr. Pirè 2016).

A tal proposito, non è forse marginale la scelta di Monaco (1996) di inserire di sfuggita, nel dialogo tra la donna e Jason, il nome di un patriota italiano, Gatteschi, conosciuto dalla scrittrice durante un soggiorno parigino e con il quale pare avesse avuto una relazione sentimentale piuttosto intensa,

terminata quando l'uomo, rifiutato come nuovo marito, l'avrebbe ricattata in cambio di denaro. Secondo quanto si carpisce da alcuni scambi epistolari tra Mary e il suo editore, risulta che Shelly sarebbe stata tanto legata all'uomo da aver deciso di pubblicare i suoi resoconti di viaggio al fine di aiutarlo economicamente (Berbeglia 2019).

La decisione di non risposarsi e di rifiutare le varie proposte di matrimonio ricevute nel corso degli anni andrebbero quindi lette quasi certamente non alla luce del mito dell'amore eterno per il defunto Percy, per quanto l'evento dovesse averla toccata profondamente, quanto piuttosto nella prospettiva di una madre che rinuncia alla vita mondana e personale per proteggere il figlio dalle maledicenze. Jason, comunque, fa riferimento a fatti ben più antichi e risalenti a quando il marito era ancora in vita, arrivando a sostenere che la figlia, Clara Everina, morta «a Venezia il 24 settembre 1818» (Berbeglia 2019: 77), fosse in realtà stata concepita da un rapporto extraconiugale con Thomas Hogg. Malgrado ciò, l'errore di Jason risiede nella sottovalutazione della sagacia della donna: essa, sì, come madre intende difendere la reputazione del figlio, ma nel farlo usa le armi della letterata, finendo per vincere lo scontro ancor prima che l'uomo possa palesare le proprie minacce.

A livello cronologico – entro le coordinate narrative delle tre opere teatrali – la conversazione tra Mary e Jason/Trelawny è teoricamente di poco successiva alle altre due, *Estate a Casa Magni* (1986) e *Ghiaccio e Fuoco* (2002), ambientate genericamente nel corso degli anni Quaranta dell'Ottocento. Con la variante che in quest'ultima molte delle insinuazioni rivolte dall'uomo alla scrittrice trovano spiegazione e conferma in uno scambio di battute tra la donna e Jane nel fatidico 1822 (Monaco 2002). In *Ghiaccio e Fuoco*, infatti, per quanto l'ambientazione storica sia la medesima del precedente lavoro del 1986, si percepisce chiaramente il cambiamento culturale e sociale attraversato nel contesto italiano, e l'esperienza umana di Monaco che infonde nel personaggio una nuova maturità, durante i vent'anni intercorrenti le due rappresentazioni.

Ciò che la prima Mary si rifiutava di ammettere, come le colpe di Percy, vengono qui finalmente palesate, forse anche perché la precaria salute della donna lascia presagire la morte fisica e definitiva – a causa del tumore cerebrale – allontanandola dai vincoli di maternità che in passato

ne avevano limitato l'agire. Potrebbe essere la consapevolezza dell'avvicendarsi della morte a consentirle di superare i ruoli stereotipati di figlia, amante, moglie e madre, e abbracciare finalmente se stessa: la donna e la scrittrice. Del resto, come commenta Percy nel prologo di *Estate a Casa Magni* «E' così che succede, vero? Si impara la lezione e si muore» (Monaco 1986: 4).

Una vita di morte

Il tema della morte è portante nelle tre opere di Monaco: tutto inizia con Mary e Percy che si baciano sulla tomba della madre di lei, mentre il ciclo si chiude con la donna che procede in direzione della tanto agognata morte fisica, dopo che per lunghi anni, e più precisamente dal 1822, il suo spirito era deceduto insieme a quello del marito. La scelta, se da un lato può essere letta come una delle prospettive possibili nella quale interpretare il personaggio, dall'altra pare quasi una decisione obbligata. La madre della scrittrice muore appena dieci giorni dopo la nascita della bambina a causa di complicazioni dovute al parto e da lì in poi l'esistenza di Mary sarà costellata da morti continue: la sorella Fanny; la nipote, figlia di Claire; i tre figli; il marito.

È soprattutto in *Ghiaccio e Fuoco* che la presenza della morte si fa presagio soffocante: Mary inizia ad avvertire fin dall'arrivo a Casa Magni la sensazione che qualcosa di terribile possa accadere da un momento all'altro, come confida all'amica Jane:

Il mare, l'acqua in genere... e la morte, per acqua, lo hanno sempre ossessionato [parla di Percy]... e attratto. A me una volta piaceva ascoltare il gran respiro del mare, ma da quando sono in questa casa, la notte mi tappo le orecchie, per non sentire la risacca [...] Siamo di fronte ad uno degli scenari più belli del mondo, ma l'inquietudine ha cominciato a pesarmi addosso dal momento stesso in cui ho visto questa casa... (Monaco 2002: 12).

Tuttavia la donna dà poco peso alle sue affermazioni a causa di una forma di depressione che dal momento dell'aborto spontaneo accompagna la scrittrice giorno dopo giorno. La morte di Percy in mare è prefigurata dal ricordo di quella del piccolo William, deceduto poco dopo la sorella, della quale già si è accennato, nel 1818, prima e in seguito da quella dell'altro figlio, omonimo del padre e l'unico sopravvissuto a Mary Shelley. Jane infatti riferisce divertita: «Oh, Percy (*ride*) ha messo una barchetta in mare, poi ci si è seduto sopra, ed ora piange perché la barca è andata a fondo!» (*Ivi*: 14).

Le paure di Mary aumentano man mano che passano le ore e i giorni e sarà proprio a Trelawny, questa volta del 1822, accorso dopo essere venuto a conoscenza del naufragio, a rivelarle: Shelley avrebbe visto il suo doppio, presagio di morte, poco prima di imbarcarsi e per tale ragione avrebbe iniziato a scrivere ossessivamente come intuendo la vicinanza della fine. Sempre Trelawny porta a Mary lo scritto contenente il cuore di Percy, un sollievo e al tempo stesso una condanna, poiché, come spiega Martín Clavijo (2024) la morte del marito rappresenta il momento in cui la donna finisce per frammentarsi nella doppia dimensione di fuoco e ghiaccio. Se infatti le lacrime della donna sono «roventi», il suo cuore è come circondato da un «mare di ghiaccio» (*Ivi*: 31), un'affermazione questa che chiude l'ultima opera dedicata da Monaco a Mary Shelley e richiama al contempo un altro finale celebre, quello di *Frankenstein*, nel quale la creatura, una volta assistito alla morte del suo creatore tra i ghiacci del Polo, sente di non avere più alcuno scopo e l'unico sollievo è rappresentato dalla consapevolezza che egli stesso morirà divorato dalle fiamme (Shelley 2016)².

² La scena risulta piuttosto inquietante alla luce del fatto che il romanzo vede la luce sei anni prima della morte del marito, cui il Dottor Frankenstein sarebbe ispirato (cfr. Pirè 2016).

Madri, mostri...

Non è certo una casualità se l'ultima opera del ciclo, *Ghiaccio e Fuoco*, si conclude con un richiamo tanto esplicito alla fine della creatura di Frankenstein, la cui esistenza, com'è noto, si realizza attraverso la sfida e il superamento dei limiti umani: è, di fatto, la sconfitta della morte stessa, per quanto provvisoria³.

Non è per altro l'unico riferimento che la drammaturga dedica al più celebre romanzo di Mary Shelley. Se infatti, fino ad ora, si è visto come molte delle azioni compiute dall'autrice inglese fossero il risultato del suo ruolo di madre, Monaco pare insistere su un diverso tipo di maternità, quella letteraria.

Il primo atto di *Estate a Casa Magni* inizia, difatti, con la donna intenta a rileggere il proprio romanzo negli anni Quaranta, per la ristampa dello stesso, mentre riflettendo soppesa:

Ancora una volta chiedo alla mia mostruosa progenie di andare per il mondo, augurandole buona fortuna. Nutro un certo affetto per lei, perché è la creatura dei giorni felici, quando morte e dolore erano solo parole che non lasciavano eco nella realtà del mio cuore. Le sue pagine parlano di tante passeggiate, gite in carrozza e conversazioni, quando non ero sola, e mi era compagno colui che non rivedrò più in questo mondo (Monaco 1986: 5).

Il romanzo è quindi considerato da Shelley alla stregua di un figlio, l'unico, in effetti, che possa sopravviverle in eterno.

È noto come negli anni in cui la rappresentazione è ambientata, l'autrice avesse già seppellito tre dei quattro figli avuti dal marito – restava in vita solo Percy Florence – morti tutti in tenera età. Forse meno risaputo è che nell'anno 1815, quello prima della scommessa da cui nascerà *Frankenstein*, Mary, come riportato nel suo diario, sogna il figlio da poco

³ Che il successo della tecnica all'interno del romanzo sia solo temporaneo non è probabilmente casuale, infatti, come sostenuto da Haraway la fiducia nei confronti della scienza e del progresso è ammissibile e positivo, ma sempre che sia possibile individuarne i limiti e saperne mettere in luce le criticità (Braidotti 2023).

deceduto, riprendere vita tra le sue braccia. L'esperienza autobiografica verrà poi recuperata nel romanzo, nella scena in cui Victor sogna di riabbracciare la rediviva Elisabeth (Campaniolo 2003) e svegliandosi di soprassalto, e ricoperto di sudore, trova ai piedi del letto il suo mostro. Un riferimento esplicito a questo passaggio si ritrova in *Estate a Casa Magni*, quando Shelley spiegando l'origine della propria ispirazione racconta come l'idea le fosse venuta da «un *incubo*. [...] La mattina mi sono svegliata in un *bagno di sudore*, ma ero felice, perché finalmente avevo trovato l'idea per la mia storia» (Monaco 1986: 8)⁴.

Secondo Braidotti (2021) la nascita extrauterina sarebbe uno dei *topos* maggiormente riproposti nelle narrazioni di fantascienza, soprattutto maschili essendo ereditato dalla convinzione degli alchimisti di poter, attraverso la tecnica, svolgere il lavoro riproduttivo meglio della donna. E tuttavia, tali esperimenti, come anche nel caso di *Frankenstein*, sono destinati a fallire e dare alla luce esseri mostruosi.

Secondo la psicoanalisi le ragioni che spingerebbero gli uomini a sostituirsi alla donna in quello che sarebbe il suo principale compito, sarebbero riconducibili ad una forma di invidia mista a terrore per qualcosa che essi non sono pienamente in grado di comprendere e quindi non possono controllare. Cionondimeno, essendo Shelley donna e madre, difficilmente l'origine del suo romanzo può trovare la medesima esplicazione. Se certo le teorie sul galvanismo dovevano averla affascinata⁵ – tantopiù che era discorso frequente nei dialoghi tra Byron e Percy (cfr. Pirè 2016) – più interessante è l'ipotesi, ricavabile dalla teoria di Anne Rich, secondo cui sarebbe l'invidia degli uomini per le capacità generative femminili ad aver precluso l'accesso delle donne alla sfera creativa e ogni

⁴ I corsivi sono di chi scrive.

⁵ Una cosa non esclude l'altra, del resto se da diverso tempo si è stabilito un legame profondo tra critica femminista e produzione fantascientifica, quest'ultima non può prescindere dalla costruzione di un futuro risultante dalle effettive competenze tecniche reperibili nel presente dell'autrice. Come spiega Vitale (2019) tale esigenza in *Frankenstein* sarebbe ulteriormente sottolineata dalla necessità dei tre personaggi principali di rimarcare continuamente la veridicità delle loro storie con dati oggettivi; mentre per Appel (2008) donna e scienziato rappresentano due categorie dell'alterità e come tali assumono caratteristiche spesso simili all'interno della produzione letteraria.

manifestazione di siffatta specie fosse sovente avvertita quale «tentativo di diventare “come gli uomini”» (Rich 1983: 27). Ecco allora, che, forse, l’intenzione dell’autrice potrebbe essere ricondotta al desiderio di una valutazione delle proprie capacità artistiche al di fuori della sfera di giudizio sul suo genere, la cui appartenenza ne negava aprioristicamente l’inclusione.

Come lo scienziato trova al proprio capezzale la creatura, dopo il tormentato incubo, così Mary dall’incontro onirico col figlio deceduto troverà l’ispirazione per il romanzo che la renderà celebre – e non è probabilmente fortuito che il personaggio teatrale ricordi l’esperienza del sogno terrificante come origine creativa dell’opera. Il romanzo si configurerebbe, insomma, come la sua vera eredità, più di quanto non lo sia stata, almeno per i lettori, la sua progenie.

Oltretutto, al di là dell’effettiva, e comprensibile, possibilità che la donna abbia sofferto per la morte dei figli – e che eventualmente proprio nel tentativo di ‘riportare in vita’ uno di essi abbia scritto il libro – è altamente probabile, che, essendo così giovane e proveniente da un contesto culturale come quello filosofico-illuminista respirato nella casa paterna, la maternità non fosse per la giovanissima scrittrice esattamente una priorità. Non sarebbe in tal senso neppure la prima a vivere difficilmente l’obbligo della riproduzione e coniugare il suo lavoro biologico con quello artistico (cfr. Rich 1983 e Russ 2021).

Sul fatto che all’interno del romanzo ci siano numerosi richiami autobiografici la critica si è già largamente espressa, in particolare insistendo sulla considerazione che il mostro rappresenterebbe l’*alter ego* letterario dell’autrice⁶. In accordo con tali suggestioni, Monaco richiama frequentemente il romanzo, creando numerose sovrapposizioni tra

⁶ Questo aspetto risulta particolarmente affascinante alla luce della dedica del romanzo al padre (cfr. Pirè 2016), il quale se confermerebbe un’evoluzione in senso moderno del mito classico del figlio che per avere successo deve uccidere il padre, almeno metaforicamente. E d’altra parte negherebbe la validità di certe accuse di parte della critica che considerano il romanzo come ‘poco femminista’ per la scarsa presenza di personaggi femminili di rilievo (cfr. Martínez 2021).

l'autrice e la creatura⁷. Si è già visto come nel dialogo con Jason a vincere la disputa sia Mary e, però, tale vittoria era stata prefigurata dalla citazione letta proprio dall'uomo poco prima dell'arrivo di lei all'incontro al Caffè greco: «Io sono malvagio perché sono infelice. Tu, che sei il mio creatore, mi faresti a pezzi con piacere, tieni conto di questo e dimmi perché dovrei avere per gli uomini più pietà di quanta essi ne abbiano per me?» (Monaco 1996: 3). Ammettendo la sovrapposizione tra i due, l'intenzione di minaccia di Jason – il quale rappresenterebbe genericamente gli uomini – viene immediatamente distrutta dalla donna-mostro, la quale, proprio attraverso la conoscenza del mondo, è in grado di vincere con le stesse armi, e senza pietà, il suo nemico. Secondo Federici, già all'interno del romanzo, la creatura «diventa il simbolo di una donna di talento a cui non venivano date le stesse possibilità di espressione e di educazione che invece ricevevano quegli uomini che facevano le stesse scelte di vita» e il mostro di Shelley non è contraddistinto, come tradizionalmente avviene, per «bestialità e ferocia» ma «attraverso la sua parola decostruisce la concezione culturale della diversità attribuita al corpo mostruoso» (Federici 2017: 23).

Monaco abbraccia queste riflessioni, tanto che le similitudini tra i due personaggi sono ricorrenti nelle tre opere analizzate. La drammaturga, ad esempio, fa pronunciare a Mary le parole: «La creatura del dottor Frankenstein era un essere assetato d'amore e conoscenza» (Monaco 1996: 7). Caratteristiche che troviamo attribuite alla stessa Mary in altri passaggi, quando, sostiene che alla fama avrebbe «preferito un po' d'amore» e, poco sotto, «Otto anni di fuoco. Poi, è venuto il ghiaccio. E allora non sapevo che nella mia vita avrei conosciuto una solitudine peggiore di quella che creai per il mio mostro» (*Ibidem*).

Tuttavia, la più esplicita delle conferme di una effettiva coincidenza tra i due è affermata dalla stessa Mary Shelley in *Ghiaccio e Fuoco*

⁷ All'interno del romanzo la creatura non possiede un nome proprio e viene definito sempre attraverso il patronimico «conferendogli in questo modo la stessa posizione sociale della donna di quel tempo» (Federici 2017: 23).

Oh, nulla e nessuno può dubitare della mia maternità sul "Frankenstein". Gli scritti e gli esempi di mia madre mi hanno infuso l'insopprimibile ambizione di creare l'immortalità. Io che ho ucciso mia madre nascendo, io so cosa significa essere un mostro (Monaco 2002: 26).

dopo una sorta di riconciliazione con Trelawny che deve infine chiedere perdono per non aver riconosciuto, sino a quel momento, le capacità letterarie della donna pur avendola, in realtà «sempre stimata» (*Ibidem*). Dopo vent'anni il personaggio di Monaco ottiene finalmente, nell'ultima rappresentazione, il tanto sospirato riconoscimento letterario, almeno sul palcoscenico.

L'ansia dell'autorialità fu, in effetti, sempre il grande crucio della vera Mary Shelley – posizione condivisa da molte sue colleghi che come lei stessa si sentivano incapaci di entrare stabilmente nella tradizione letteraria maschile (cfr. Gilbert, Gubar 1979) – e il *Frankenstein* non è certo l'ultimo dei romanzi in cui il tentativo mimetico con una scrittura “canonica” corrisponde con la quasi totale assenza di figure femminili, se non altro di rilievo, almeno apparentemente. Un'altra opera in cui si riscontrano importanti riferimenti autobiografici è il poco conosciuto *The Last Man*, del 1826, nel quale il dolore per la perdita di Percy e la sua morte vengono estesi all'intera umanità, destinata all'estinzione a causa di un morbo letale. Qui, come nel precedente, le donne ricoprono un ruolo del tutto marginale, con un'eccezione che, ancora una volta, potrebbe essere considerata l'*alter ego* dell'autrice. Il protagonista, Lionel Verney, infatti, nel suo pellegrinaggio alla ricerca della salvezza incontra quella che viene definita ‘la vecchia Marta’, la quale spicca per saggezza, coraggio, ma, soprattutto per essere l'unica persona nota ad essere sopravvissuta dopo aver contratto la peste. Se si considera la conformità degli altri personaggi femminili al canone letterario maschile e il ruolo sociale ricoperto dalla donna, a capo di un villaggio e intenta ad aiutare i malati, essa potrebbe essere letta quale elemento discordante rispetto al comune agire, assolutamente individualista e violento, e quindi in qualche modo la scintilla del cambiamento possibile all'interno della distopia. Trasportando la lettura in direzione squisitamente autobiografica, la figura di Marta

potrebbe corrispondere alla voce contrastiva della scrittrice donna all'interno di un mondo editoriale percepito, a ragione, come riservato agli uomini – come già rilevato per la creatura di *Frankenstein*.

Rispetto al precedente romanzo si può intuire una maggiore considerazione del sé, poiché, seppure sia innegabile che il personaggio di Marta ricopra un ruolo marginale nell'economia della storia, essa è una donna – e non più un mostro – ma soprattutto il suo nome potrebbe riferirsi alla figura di Marta, sorella di Lazzaro e Maria, ricordata nei vangeli di Luca e Giovanni. La donna si sarebbe lamentata con Gesù del fatto che la sorella passasse il tempo ad ascoltarlo, mentre lei si occupava di tutte le altre faccende della casa. Tale richiamo potrebbe quindi essere interpretato come invito a non temere un confronto con il potere costituito maschile e a utilizzare l'arma della parola per ottenere una parità di trattamento. La stessa lettura doveva averne dato un'altra autrice inglese, Katherine Burdekin, la quale, nel romanzo *Swastika Night* (1937), inserisce un personaggio omonimo. All'interno di un contesto fortemente distopico, nel quale le donne hanno perso qualunque diritto d'azione o di parola, ritorna la vecchia Marta, l'unica, con le sue parole, a sfidare apertamente il potere senza temere le conseguenze⁸.

«Io sono Mary Shelley. Con questo nome ho scelto il mio destino»

Come ricordato da Martín Clavijo (2024), il ricorso al teatro storico ha specifiche connotazioni sociali e politiche, soprattutto nel caso della produzione di Patrizia Monaco. La riscrittura di un personaggio noto e delle sue esperienze – attraverso un'approfondita investigazione biografica e documentaria – è principalmente finalizzata alla riscoperta

⁸ Le due autrici, oltre all'origine geografica, hanno esperienze editoriali simili: Mary Shelley pubblicò la prima edizione di *Frankenstein* anonima, mentre Burdekin utilizzò per anni lo pseudonimo maschile di Murray Constantine e infatti bisogna aspettare il 1985 perché la maternità dell'opera le venga riconosciuta dalla studiosa Daphne Patai. Secondo Crossley (1987) questo tipo di pratica era diffusa tra le autrici del periodo, poiché l'uso del proprio nome era quasi una garanzia di esclusione da parte degli editori specializzati nel genere.

dello stesso e la sua rivalutazione serve tanto a emendare il passato, quanto a riflettere, con nuovi strumenti, sul presente.

Sorge quindi spontanea la domanda se realmente di questo tipo di trattamento necessitasse la figura di Mary Shelley. E la risposta è certamente sì, per almeno tre ragioni fondamentali.

Le prime due riguardano il ruolo di Mary Shelley nell'immaginario comune. Nonostante molte studiose l'abbiano ormai decretata quale 'madre della fantascienza' (cfr. López-Pellisa 2019), ancora molti accademici insistono su posizioni obsolete e nella costruzione delle loro antologie sul genere sembrano ignorare totalmente l'esistenza di figure femminili di grande impatto, escludendole dal canone o, eventualmente, citandole di sfuggita come eventi isolati. Non è quindi superfluo, periodicamente, rammentare che queste artiste sono esistite e hanno una capostipite nella figura proprio di Mary Shelley e del suo *Frankenstein*. E pur tuttavia, da questa affermazione procede il secondo problema: questo non è l'unico, ma solo il primo di una lunga serie di prodotti letterari di qualità e appartenenti a generi diversi che recano la firma della scrittrice – molti dei quali sono serviti proprio a Monaco per delineare il personaggio delle sue opere teatrali – e che sono stati quasi totalmente obliterati dalla storia degli studi.

Seppure sia innegabile che, rispetto a molte sue colleghe, Mary Shelley abbia goduto di una larga notorietà, non diversamente da loro, ha subito importanti discriminazioni sul piano del riconoscimento autoriale. Le casistiche, investigate da Joanna Russ nel saggio *Vietato scrivere*, sono innumerevoli e Shelley rientra almeno in due di queste. La prima edizione di *Frankenstein* è del 1818 ed esce anonima, per il timore dell'autrice che l'associazione tra il contenuto del libro e la maternità dello stesso avrebbe causato scandalo o provocato un cattivo accoglimento dello stesso. A conferma delle sue paure, quando nel 1831, visto l'immediato successo dell'opera, il padre decise di far uscire una successiva edizione col nome della figlia, iniziarono a diffondersi voci secondo le quali il romanzo doveva essere stato scritto dal marito – la cosiddetta negazione dell'agency, come la chiama Russ (2021: 45) – o che il libro fosse il risultato non tanto delle idee della sua autrice, quanto piuttosto «un riflesso passivo di alcune folli fantasie che le aleggiavano intorno» (*Ivi*: 47). A ciò si

aggiunga quanto detto precedentemente, ovvero che di Mary Shelly si conosce pressoché solo il *Frankenstein* ed è un caso di quello che Russ chiama «*il mito della conquista isolata*» (*Ivi*: 111). Ovverosia, quando di fronte all'inevitabile successo di un'opera questa viene isolata dal resto della produzione come a creare l'idea che, se un qualche valore sia attribuibile al libro, questo sia del tutto casuale e fortuito e non legato alle capacità artistiche della sua autrice.

Monaco ha quindi il merito di aver ridato dignità tanto alla donna quanto alla scrittrice e nel farlo, ed è il secondo merito, ha dato nuova voce non solo all'inglese ma a tutte le Mary Shelley del passato e del presente scontratesi con un potere patriarcale che ne ha scritto la storia e deciso le sorti. Si è in parte già detto come *Ghiaccio e Fuoco* presenti un'evoluzione del personaggio in senso più maturo, ma la grande innovazione è rappresentata dalla rivalutazione dei comportamenti di Percy.

Nelle due rappresentazioni precedenti, qualunque interlocutore chieda a Mary di rendere conto delle relazioni extraconiugali del marito, riceve una serie giustificazioni tese a negarne il coinvolgimento. Ma ecco che in *Ghiaccio e Fuoco*, la nuova consapevolezza acquisita non può più negare gli avvenimenti: Percy non è altro che un «bambino» (15), ha effettivamente avuto un figlio con Claire, poi registrato come nato da Mary e deve aver avuto, o desiderato, una relazione con Jane Williams, alla quale aveva dedicato gli ultimi sonetti amorosi prima della morte.

Ma l'apice della denuncia riguarda la defunta Harriet e il coinvolgimento di Percy nel suo suicidio:

Quando si è innamorato di me, ha lasciato la moglie, senza perdere un istante. [...] Non ha pensato che una donna abbandonata dal marito, in una società come la nostra, non può più tornare tranquillamente a casa dei genitori. Lei ha vissuto per un po' in camere di affitto, poi si è buttata nella Serpentina. Sotto il ponte, dove l'acqua è più profonda. Il suo corpo è stato trovato solo un mese dopo...mentre noi ce la spassavamo per l'Europa. [...] La famiglia l'ha ignorata. L'han sepolta nella fossa comune. [...] Del resto, è successo anche con Fanny, la mia sorellastra, sai, la figlia di mia madre, e dell'americano, quel giornalista che conobbe a Parigi durante la rivoluzione (*Ibidem*).

Con questa dichiarazione, Mary – e Monaco attraverso le sue parole – ridà dignità alla donna, e a tutte quelle come lei, denunciando come la vergogna non sia da attribuire a chi viene tradita o abbandonata, ma all'autore del gesto. Del resto, non era passato molto tempo da quando, nel 1996, era stata modificata la legge sulla violenza sessuale che, da reato morale, quindi imputabile in parte ai comportamenti femminili, diventava reato contro la persona (Ginsborg 2007). In tale contesto la vittima smetteva, almeno teoricamente, di essere considerata compartecipe della violenza subita. Qualcosa che ancora oggi pare si tenda a dimenticare.

Bibliografia

- Appel F. (2008), *La fantascienza delle origini e le donne: un rapporto fraudolento*, in M. S. Sapegno, L. Salvini (a cura di), *Figurazioni del possibile. Sulla fantascienza femminista*, iacobelli edizioni, Albano Laziale-Roma.
- Berbeglia S. (2019), *Nota introduttiva* a M. Shelley, *A zonzo per la Germania e per l'Italia*, Editrice Clinamen, Forlì.
- Braidotti R. (2021), *Madri Mostri Macchine* [1996], Castelvecchi, Roma.
- Braidotti R. (2023), *La molteplicità: un'etica per la nostra epoca, oppure meglio cyborg che dea*, Introduzione a D. J. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano.
- Burdekin K. (2020), *La notte della svastica*, Sellerio editore, Palermo (Ed. or. *Swastika Night*, 1937).
- R. Crossley (1987), *Dystopian Nights*, "Science Fiction Studies", XIV, 1.
- Federici E. (2017), *Dalle utopie femminili del secolo XIX all'età contemporanea*, Carocci editore, Roma.
- Gilbert S., Gubar S. (1979), *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, Yale University Press, Yale.
- Ginsburg P. (2007), *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato. 1980-1996*, Einaudi, Torino.

Cristina Cardia, «In quanti modi si può raccontare una storia?»: Mary Shelley

- López-Pellisa T. (2019), *Prólogo*, in T. López-Pellisa, L. Robles, *Poshumanas y distópicas. Antología de escritoras española de ciencia ficción. Vol. 1*, eolas ediciones, León.
- Martín Clavijo, M. (2024), *Mary Shelley fragmentada: deconstrucción y construcción del personaje en Ghiaccio e Fuoco* de Patrizia Monaco, in Á. Martín Pérez, S. Sevilla-Vallejo, J. Guzmán Mora (a cura di), *La dramaturgia femenina reclama su sitio*.
- Martínez L. (2021), *Hermanas del futuro. Ciencia ficción escrita por mujeres entre los siglos XVII y XIX*, in C. Jurado, L. Robles, *Hijas del futuro. Literatura de ciencia ficción, fantástica y de lo maravilloso desde la mirada feminista*.
- Monaco, P. (1996), *Mary Shelley, un incontro al Caffè Greco*, in P. Monaco (a cura di), *Accadde a Roma, Nove atti unici. Nove protagoniste*, Costa & Nolan, Genova, pp. 63-76.
- Monaco, P. (2002), *Ghiaccio e fuoco*, "Sipario", novembre, pp. 32-42.
- Pirè L. (2016), *Introduction* a M. Shelley, *Frankenstein*, Giunti, Firenze-Milano.
- Rich A. (1983), *Nato di donna. Cosa significa per gli uomini essere nati da un corpo di donna*, Garzanti, Milano (Ed. or. *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, 1976).
- Russ J. (2021), *Vietato scrivere. Come soffocare la scrittura delle donne*, encyclopediadelle donne.it, San Giuliano Milanese (Ed. or. *How to Suppress Women's Writing*, 1983).
- Shelley M. (1826), *The Last Man*, Henry Colburn, London.
- Vitale M. (2019), *Racconti speculativi del futuro*, in L. Curti (a cura di), *Femminismi futuri. Teorie, Poetiche, Fabulazioni*, iacobelli editore, Albano Laziale-Roma.

Sitografia

- Campaniolo 2023: Margherita Campaniolo, *Chi era Victor Frankenstein?*, 11 giugno 2003, <http://www.margheritacampaniolo.it/frank.htm> (ultimo accesso 02/10/2025).

Patrizia Monaco. Una colomba con gli artigli

Filmografia

Larraín P. (2024), *Maria*, Fremantle et al., Spagna (124 min).

Il Risorgimento Italiano nell'opera di Patrizia Monaco: *Clarinett. Musica e magia nel salotto di Clara*

Gloria Maria Genova

Introduzione: l'opera inedita, la sua autrice e alcuni brevi cenni storici

La drammaturga genovese, Patrizia Monaco, laureata in Storia del Teatro e dello Spettacolo, scrisse l'opera *Clarinett. Musica e magia nel salotto di Clara* – il cui testo è ancora inedito – nell'anno 2011, in occasione del 150° Anniversario dell'Unità di Italia; la medesima, fu messa in scena, nello stesso anno, presso il Teatro Palladium, Roma, 2011¹.

Ebbene, Clarinett, oltre ad essere il titolo dell'opera teatrale, è anche il nome artistico attribuito a Clara Maffei, la quale, infatti, figura tra i personaggi; ella «trentacinquenne. Nella durata dell'atto invecchierà di dieci anni per poi tornare come all'inizio. Piccola, bruna, vivace nei movimenti» e «[d]otata di ironia e senso dell'umorismo» (Monaco 2011: 2). Con lei vi è la figura di Carlo Tenca², «[s]tessa età di Clara, in realtà ne aveva due di meno. Come sopra, anche per quanto riguarda il senso dell'umorismo, benché taciturno e riservato. Bruno, prestante, molto composto, quasi rigido nei movimenti» (*Ibidem*).

¹ Tutte le citazioni, riguardanti il testo scritto dell'opera, sono state reperite in un documento (formato word-doc) che Patrizia Monaco mi ha, gentilmente, messo a disposizione e, sfortunatamente, non reperibile in rete (in seguito indicato come Monaco 2011). Per quanto riguarda, invece, le informazioni di tipo biografico sull'autrice e sulle sue opere, consultare il seguente link: https://www.dramma.it/index.php?option=com_comprofiler&view=userprofile&user=163&Itemid=182 (ultimo accesso 23/11/2025).

² Per quanto riguarda la reale relazione intessuta fra i due protagonisti del Risorgimento milanese, si consiglia la lettura del carteggio Tenca-Maffei (Iannuzzi 2014).



Per ciò che concerne il tempo, il luogo e l'azione, l'autrice immagina lo svolgersi degli eventi nel salotto di Clara Maffei, ossia a Milano, dall'indomani delle Cinque Giornate di Milano³ alla Seconda Guerra di Indipendenza e all'annessione del Lombardo Veneto al Regno di Sardegna⁴ e, poi, agli anni successivi all'Unità d'Italia.

Orbene, Monaco è alquanto esplicita riguardo le istruzioni circa il *setting in place* e *in time*, tanto è vero che, nonostante si tratti di un'opera pensata come atto unico, ella sin dalla prima scena, decide di evocare un'atmosfera che permetta allo spettatore di immergersi già nell'ambiente e nell'arredamento del salone della contessa Maffei: una «camera», rappresentata unicamente da una sbarra e da una bandiera italiana con lo stemma sabaudo al centro. L'ambiente deve presentarsi oscuro e, per suggerire ulteriormente l'idea del salone, in esso devono imprescindibilmente esservi due poltroncine, coperte di pizzi e trine; un tavolinetto con bicchieri e una bottiglia dal colore rosa; un tavolo più grande e un pianoforte a coda. Invece, sul fondo – dove si suppone sia la finestra –, a terra, un mucchietto colorato: un altro Tricolore, stavolta, senza lo stemma sabaudo al centro; oltre ad una lanterna magica – «è sufficiente

³ In aggiunta alle quotidiane prevaricazioni della polizia austriaca, il 22 febbraio 1848, il governo di Vienna varò un provvedimento che fissava una procedura sommaria per i reati politici, rendendo ancora più inconciliabile la politica imperiale con le aspirazioni dei milanesi. Dunque, gli abitanti di Milano, incoraggiati da quanto stava accadendo nel resto d'Europa e chiamati a mobilitarsi dai democratici guidati da Enrico Ceruschi, diedero inizio in data 18 marzo a una rivolta. Il 22 marzo, dopo cinque giornate di lotta, i 14.000 soldati austriaci sotto il comando dell'ottuagenario maresciallo Johann Joseph Radetzky, furono costretti alla ritirata (cfr. Vismara 2019).

⁴ Il governo di Torino, abbandonato dagli altri stati della penisola, si trovò a gestire parallelamente sia le operazioni militari, sia una politica di espansione nelle regioni liberatesi dalla presenza austriaca, negoziando, pertanto, con i governi provvisori formatisi presso Milano. Il 12 maggio 1848, successivamente a lunghe trattative interne – le quali segnarono la sconfitta di Carlo Cattaneo e il successo delle componenti moderate – il movimento insurrezionale milanese emanò un decreto, al fine di procedere al plebiscito sull'immediata fusione delle province lombarde con il Regno di Sardegna; i cui risultati furono resi pubblici l'8 di giugno e asserrirono una larghissima maggioranza a favore di essa (circa 550.000 voti su 660.000 totali) (cfr. Eisel 1903).

una scatola di cartone nero» (*Ibidem*) – e un quadretto. Appunto, al buio, da sinistra, è previsto l'ingresso di Clara, la quale vestita sobriamente di nero, si dirigerà verso la finestra per aprirla.

Alle indicazioni della prima scena, andranno aggiunti elementi quali: pile di fogli accanto al tavolo e alla poltroncina su cui siede Clara, e infine, nella penultima scena, tanti fiori.

Clarinett: le scene, le tematiche, la musica e il simbolismo nel salotto di Clara

L'opera, ambientata a Milano tra il 1849 e il 1860, si svolge nel salotto di Clara Maffei e ripercorre in cinque scene alcuni momenti cruciali del Risorgimento italiano.

In questa linea, si deducono otto tematiche principali – rintracciabili in ordine di apparizione scenica –: il patriottismo e la memoria storica; il salotto come spazio politico; l'amore e la politica; il tempo e la memoria e la disillusione romantica.

Alla luce della lettura del testo teatrale in questione, la prima scena «Rientro a Milano dopo la fuga in Svizzera, fine 1849» (*Ibidem*) si apre con il ritorno di Clara a Milano dopo l'esilio⁵ seguito alle Cinque Giornate e, in

⁵ Data tematica, nonostante sia l'elemento di apertura dell'opera, non è ampiamente trattata dall'autrice, seppur sia stata realmente sofferta dalla Contessa Maffei. È rilevante sottolineare come, in molti casi, l'esilio non implicasse spostamenti su grandi distanze geografiche. L'Italia, all'epoca ancora frammentata in una molteplicità di Stati e di piccoli principati, offriva la possibilità di trovare rifugio in territori limitrofi, seppur soggetti a differenti ordinamenti. In questo senso, l'esilio assumeva il carattere di una migrazione politica interna, piuttosto che di un definitivo abbandono della patria. Per i patrioti risorgimentali, inoltre, l'esilio assumeva una connotazione temporanea, lontano dall'essere percepito come un destino definitivo, veniva vissuto come una condizione transitoria, funzionale alla sopravvivenza politica e personale, in attesa di un futuro ritorno. La convinzione diffusa tra gli esuli era che l'Italia, prima o poi, avrebbe raggiunto l'unità nazionale e che il loro sacrificio, quindi, non sarebbe stato vano. Difatti, in questa prospettiva, l'esilio si configurava non soltanto come una necessità imposta dalla repressione, ma anche come un'esperienza esistenziale e politica che rafforzava il senso di appartenenza a una causa comune; tanto che esso

questo caso, l'atmosfera è segnata dalla desolazione e dalla memoria della sconfitta.

Clara Maffei e Carlo Tenca – in realtà incarnanti tutte le tematiche sopracitate – riaprono il salotto come luogo di incontro per patrioti, intellettuali e artisti⁶ e nel loro dialogo emergono le speranze legate all'indipendenza, così come le difficoltà e i tradimenti che minacciano il movimento.

Ancora, l'ingresso di Tenca porta la scena dal lamento alla progettualità, poiché la riapertura del salotto si posiziona, al contempo, quale atto politico e culturale.

Di conseguenza, la seconda scena «Dopo i falliti moti mazziniani 1853» (*Ivi*: 6) segna un brusco cambio di tono, giacché al fervore iniziale, emblematico del salotto come spazio politico e già indicativo della tematica di amore e politica, succede la seconda tematica, ossia delusione storica: Tenca, instancabile scrittore, lavora al giornale “Il Crepuscolo”, mentre Clara lo accudisce, sebbene la dimensione domestica sia continuamente invasa dalla tragedia pubblica, incarnata dagli amici incarcerati o giustiziati, i tradimenti interni (come quello di Castellazzo) e la repressione.

È, invece, nella scena terza «Visita di Francesco Giuseppe a Milano, 1857» (*Ivi*: 11) che l'opera mostra la sua cifra più intimista, lontana dal teatro storico celebrativo, come si comprende dal tono cupo e sospeso, dal momento che la città reagisce alla visita imperiale con un silenzio eloquente, mentre Tenca deve affrontare la censura e la crisi de “Il Crepuscolo”.

contribuì a creare e consolidare reti transnazionali di intellettuali, politici e militanti che avrebbero avuto un ruolo cruciale nella diffusione delle idee risorgimentali e nella successiva realizzazione del progetto unitario.

⁶ Tra loro, gli assenti evocati (Mazzini, Verdi, Manzoni, Cavour, Balzac, Liszt e Andre Maffei) si propongono in qualità di personaggi che non compaiono direttamente e purtuttavia circolano come presenze culturali e storiche, a testimonianza del tessuto intellettuale che anima il salotto.

Ivi, emerge, in particolare, con forza, il tema del tradimento della stampa libera, delle speranze popolari, degli ideali da parte di chi sceglie la via dell'opportunismo.

Orbene, la tensione drammatica risulta dal contrasto tra la repressione austriaca e la resilienza civile, rappresentata dal salotto come luogo di resistenza simbolica.

Clara e Tenca discutono del futuro politico: l'una continua a coltivare la speranza repubblicana, l'altro intravede la necessità di un realismo politico legato al Piemonte.

Dal punto di vista drammaturgico, il silenzio collettivo della città si riflette nella tensione dialogica dei due protagonisti: le pause, i gesti – ad esempio, Clara che nasconde il ricamo del tricolore – valgono più delle parole.

Ebbene, in qualità di intreccio della trama, è la quarta scena «Capodanno 1859» (*Ivi*: 14) a rovesciare l'atmosfera in un registro festoso, quasi carnascialesco: bottiglie, coriandoli, fiori tricolori. L'euforia della speranza nazionale si contrappone alle difficoltà personali e professionali di Tenca, il cui giornale è ormai al tramonto.

Per concludere, come a voler chiudere il cerchio, l'ultima scena «1849» (*Ivi*: 18) riprende l'atmosfera della prima: Clara, con in mano la bandiera, sembra risvegliarsi da un sogno. In essa la concezione spazio-temporale si dissolve, passando dall'essere lineare, all'essere ciclica: il 1849 si intreccia con il 1860 e lo spettatore è lasciato in uno spazio sospeso tra memoria e futuro. Precisamente in suddetta scena, il testo abbandona ogni residuo di cronaca storica per farsi riflessione filosofica e civile: il Risorgimento non è solo passato, bensì un processo continuo, ancora affidato alla responsabilità di chi guarda.

Invece, dal punto di vista stilistico l'opera si rimette – parzialmente – alla tradizione del teatro storico risorgimentale, seppur rovesciandone l'enfasi celebrativa per privilegiare l'intimità di un dialogo privato.

Il ritmo alterna momenti intimi e colloquiali a esplosioni liriche, espressi nei canti patriottici e nei ricordi dei martiri della patria allora ancora nascitura e, in questo senso, occorre reiterare che la musica – le arie

di Verdi⁷, la *Marcia* di Radetzky, la *Bella Gigogin* – non costituiscono un semplice sottofondo, bensì si convertono in parte integrante ed essenziale del tessuto narrativo, veicolando valori collettivi e stati d'animo.

Durante tutta la durata dello spettacolo – e della lettura – il *leitmotiv* è la musica: la prima scena si apre, infatti, mostrando una Clara intenta a canticchiare *Va, pensiero*, al termine della quale – tratta dal *Rigoletto* – è prevista *Bella figlia dell'amor*, usata per collegarsi con l'inizio della scena seconda, a metà della quale inizia a suonare la *Traviata* verdiana, sino alla fine della scena – nuovamente, culminante nel buio e allora il volume crescerà d'intensità –; mentre la terza scena si apre con poche note della *Marcia* di Radetzky e, nella buia atmosfera finale della stessa, Clara Maffei canta *La Bella Gigogin*, che conduce all'apertura della quarta scena che chiude lo scritto teatrale, nonché spettacolo.

Per l'appunto, il canto del *Va, pensiero* – volutamente stonato, popolare – lega immediatamente il dramma privato alla collettività nazionale; dacché la musica di Verdi diventa corpo sonoro della memoria risorgimentale.

Inoltre, anche il simbolismo scenico gioca un ruolo di primo piano, difatti, la bandiera, la lanterna magica e il ricamo sono segni teatrali essenziali che sostituiscono apparati realistici.

Un lampante esempio è costituito, nelle scene prima e seconda, dalla lanterna magica, oggetto scenico che assume valenza metaforica, in veste di strumento tecnico che proietta immagini; essa è in realtà un dispositivo di memoria e di futuro, capace di trasformare il salotto in una camera delle visioni ed ecco che il teatro si fa metateatro: le luci, le proiezioni, la gestualità dei due personaggi rimandano alla possibilità di vedere la storia come spettacolo, ma anche come illusione:

TENCA: È una lanterna magica.

CLARA: Magica? Fa sparire gli austriaci?

TENCA: Chiarina! No, fa vedere delle cose...

CLARA: Il futuro?

⁷ Circa il rapporto, in epoca risorgimentale, tra la musica e la politica in Giuseppe Verdi, si rimanda a Pandolfi e McFalls (2019), con speciale attenzione a Carlotta Sorba.

TENCA: Il futuro, ma che dici!???

CLARA: Il passato non lo voglio rivedere!

TENCA: Un attimo di pazienza. E capirai... (*Ivi*: 6).

Dunque, sul piano ideologico, la scena mette in tensione mazzinismo e monarchia, mostrando l'inizio del distacco da un ideale repubblicano puro.

Ancora, la lanterna magica e la bandiera sono strumenti di riflessione sul divenire storico, sulla possibilità di vedere un futuro non ancora realizzato; tematica inesorabilmente legata a quella della disillusione romantica –, ove l'ardore dei primi moti si scontra con il compromesso politico e con la normalizzazione del sogno repubblicano nell'Italia monarchica.

Ad ogni modo, occorre asserire che l'opera si presta a diverse chiavi di lettura, le quali potrebbero concretizzarsi e riassumersi in tre momenti interpretativo-teorici.

Primo fra tutti la semiotica del segno patriottico, presso cui la bandiera attraversa la vicenda, prima priva dello stemma sabaudo – ad esempio nella prima scena, il tricolore è ritrovato a terra e piegato dalla contessa con devozione –, poi con esso ricamato – la contessa Maffei opera il gesto più simbolico, consistente nel ricamo dello stemma sabaudo sul tricolore, simboleggiante l'utopia repubblicana che si piega al progetto monarchico, gesto necessario e, al contempo, non privo di ambiguità – e infine di nuovo pura. Così facendo, la bandiera – segno instabile per eccellenza⁸ – cambia significato di scena in scena, diventando specchio della storia italiana.

Il segno si carica di stratificazioni ideologiche, riflettendo la tensione tra repubblicanesimo e monarchia sabauda; quindi, imponendosi come primo grande simbolo drammaturgico, poiché esso rappresenta il sogno patriottico infranto, ma ancora vivo nella memoria.

⁸ Per quanto possa apparire quasi come un volo pindarico, l'immagine e il simbolismo della bandiera, inteso come fedeltà o incoerenza è già presente nella storia della letteratura italiana politicamente impegnata. Difatti è rintracciabile nella *Divina Commedia*, *Canto III*, in cui gli ignavi sono nudi e costretti a seguire una bandiera per l'eternità.

Ad essa subentra il romanticismo politico e la disillusione, dei quali Clara e Tenca incarnano il passaggio dall'entusiasmo romantico dei moti popolari alla fase più realistica e compromissoria dell'Unità.

Successivamente osserviamo la tematica di memoria e sogno, ove l'uso della lanterna magica e la struttura ciclica suggeriscono una visione del Risorgimento non come linea retta verso la libertà, bensì come oscillazione di speranze e delusioni, in qualità di un sogno collettivo continuamente rimesso in discussione.

Per ultimo, vi è un finale fortemente metateatrale: la bandiera, di nuovo senza stemma, diventa emblema di un'unità incompiuta e di un sogno ancora da realizzare, difatti Clara si rivolge al pubblico con la bandiera aperta, interrogandolo sul futuro dell'Italia, domandando «Potremo ancora cambiare le cose?» (*Ivi*: 20).

Patrizia Monaco e il suo tributo alle patriote: i salotti risorgimentali femminili

Ebbene, nonostante la tematica del salotto risorgimentale, sia stata menzionata e, in parte, trattata nell'epigrafe anteriore, essa merita un'analisi a sé stante.

Anzitutto, l'opera prende il nome dalla contessa Maffei, narrando le vicende svoltesi e i personaggi, realmente esistiti, che frequentarono il suo salotto e confermando alla storica figura la sua importanza dal punto di vista politico, come donna e patriota.

Altresì, l'autrice Monaco, presenta al pubblico Clara in qualità di personaggio poliedrico e combattivo, dalla vivace ironia, e incarna l'intreccio di intellettualità, femminilità e impegno civile, facendosi portavoce delle speranze e delle contraddizioni del Risorgimento: la sua voce canta, invoca, ironizza, ma soprattutto custodisce il simbolo della bandiera.

Tenca, invece, è la figura maschile composta, rigorosa, animata da un senso del dovere e da un'intensa coscienza civile, che porta in scena la fatica dello scrittore-giornalista, diviso tra ideali e compromessi politici.

L'ossatura dell'opera si definisce nella fusione di spazio privato e impegno pubblico, incarnata dalla coppia Clara-Tenca.

D'altro canto, l'opera ripercorre le fasi cruciali del Risorgimento lombardo, con attenzione ai moti popolari, ai tradimenti, alle carcerazioni e alle speranze disattese. Per tale ragione l'ambiente domestico – il salone – diventa luogo di cospirazione e di produzione culturale, conferendo alle donne un ruolo fondamentale nell'elaborazione del discorso nazionale e persino la relazione tra Clara e Tenca, fatta di intimità, ironia e contrasti, si specchia nelle tensioni tra ideali repubblicani e strategie monarchiche.

All'interno del testo drammaturgico, il salotto – come già anticipato – gremito di ospiti e di fervore patriottico, è rappresentato nel suo ruolo aggregativo e politico, ossia un laboratorio di incontri, alleanze e sodalizi e, per di più, le canzoni popolari diventano il vero linguaggio collettivo delle scene, in contrasto con le riflessioni disincantate dei protagonisti.

Per altro, confermando l'importanza storica femminile, nel testo teatrale, preso in esame, emergono i nomi di Clara Maffei – chiaramente durante tutto il momento drammaturgico, essendone la protagonista –, Giannina Milli («La Milli era contenta *com on ratt* che domani la presenterai al Manzoni» [Ivi: 15]) e Caterina Percoto («Cattaneo, Lazzati, Finzi de Cristoforis e non dimenticare di scriverlo a Caterina Percoto» [Ivi: 18]).

La prima, nata sotto il nome di Clara Carrara Spinelli (1814-1886), come già anticipato, possedette un salotto frequentato da intellettuali, artisti e patrioti, tra cui ricordiamo lo scrittore e politico Massimo D'Azeglio, il pittore Francesco Hayez, il compositore Giuseppe Verdi e «tra gli stranieri, Honoré de Balzac, che diventa un frequentatore assiduo del salon durante le sue permanenze a Milano e Franz Liszt, ricevuto insieme alla scrittrice francese Mari D'Agoult» (Sensini 2023: 247).

La seconda, Giannina Milli (1825-1888), fu una scrittrice, poetessa ed educatrice italiana. Le cosiddette ‘sue serate’, durante le quali, la teramese, declamava versi composti all'istante su temi proposti dal pubblico presente in sala, avevano soprattutto lo scopo di accendere gli animi a sentimenti patriottici. Ella – insieme con Antonio Scialoja e sua moglie Giulia, il generale d'Ayala e sua moglie Giulia, l'avvocato Tofano, il poeta Biagio Miraglia, Pietro Leopardi, Francesco Trinchera, Angelo Grillo, l'abbate Rosei, Achille Pensa e tanti altri – fu ospite presso il salotto napoletano di

Laura Beatrice Oliva⁹, ne è testimonianza quanto scritto dalla figlia, allora adolescente, Grazia Pierantoni Mancini: «la mirabile rimatrice Giannina Milli ora è spesso con noi» (1908: 151).

Una medesima situazione accadde presso la casa della sebezia Virginia Pulli Filotico, ove si annoverò la presenza del poeta arianense Pietro Paolo Parzanese, «che ebbe così occasione di stringere amicizia con la poetessa Giannina Milli, invitata dalla colta e benemerita gentildonna a improvvisare più volte nella sua casa ospitale» (Villani 1916: 177).

La terza, Caterina Percoto (1812-1887), prosatrice udinese, attivissima durante il processo risorgimentale, collaborò con vari periodici – primo fra tutti, il giornale triestino “Favilla” – e, come reperibile in Bartolotta, Luque, Tomo-Ortiz (2019: 111), Francesco Dall’Ognaro le scrisse per ringraziarla per i suoi articoli accademici di critica letteraria, persino esortandola a fornire dei testi su qualche donna e sulle tradizioni campagnole, dacché ella si occupò di pedagogia, diventando ispettrice degli educandati femminili del Veneto. Essendo, inoltre, apprezzata e riconosciuta da personaggi maschili di spicco, quali Manzoni, Carducci, Tenca e Tomaseo.

Spostando l’attenzione verso il punto di vista di storico, il salone agisce come una sorta di filtro della realtà risorgimentale, senza distinzione di genere:

Le celebrazioni per il 150º Anniversario dell’Unità d’Italia hanno dimostrato con chiarezza come la storia delle donne e di genere, nonostante il suo lungo e intenso percorso, venga considerata ancora prevalentemente aggiuntiva (Vezzosi 2011: 9).

Proprio nell’anno 2011 si è verificata la riscoperta di tutti quei personaggi muliebri – storicamente esistiti – che parteciparono attivamente, con un fucile o con una piuma, agli eventi risorgimentali¹⁰;

⁹ Laura Beatrice Oliva Mancini, nel suo volume *Patria ed Amore*, le dedicò un’ode, dal titolo *All’illustre improvvisatrice napolitana Giannina Milli* (1874: 190-194), nella quale si celebra la sua arte, esaltando l’amor patrio.

¹⁰ Inerente al discorso muliebre risorgimentale e il *Public History*, si rimanda a Casalena (2018: 67-81).

anche Patrizia Monaco – come dimostrato in *Clarinet* – ha offerto il suo contributo per la memoria nazionale, femminile e non solo.

Grazie al suo ingegno e alla sua conoscenza della storia, l'autrice regala una meravigliosa opera teatrale, volta alla riflessione, nella quale appaiono degli elementi significativi e tendenzialmente dimenticati: primo fra tutti, il salotto femminile, nonché le *salonnères*.

A tal proposito, il volume *Salotti e ruolo femminile in Italia. Tra fine del Seicento e primo Novecento* indaga aspetti fondamentali del processo di civilizzazione del Belpaese, prendendo come punto di osservazione il salone, inteso quale fenomeno sociale molto vasto e dalle differenti connotazioni, in base al luogo, ai contenuti, ai contesti socioculturali, politici e cronologici (Betri, Brambilla 2004).

Proprio in epoca risorgimentale – e successivamente nell'Italia liberale – la sociabilità assunse forme nettamente più articolate e complesse e la presenza femminile sulla scena pubblica cominciò a produrre profonde trasformazioni, manifestandosi, tra l'altro, con la nascita delle associazioni e delle iniziative del primo emancipazionismo.

Nell'Ottocento i salotti si aprono al discorso politico, il quale, nella fase preunitaria, si traduce nell'espressione delle diverse anime del Risorgimento. Specialmente agli esordi del 1848, parecchi salotti cominciano a diventare un punto di riferimento per i patrioti dei vari Stati italiani, convertendosi in luoghi di elaborazione di idee e progetti, aprendosi la strada all'interno di circuiti di comunicazione, il cui scopo sarà quello di registrare e diffondere ogni cambiamento negli orientamenti delle varie componenti del movimento risorgimentale.

Un altro appunto significativo va fatto, in tal senso, circa le informazioni attualmente pervenute riguardo i salotti femminili, di cui si sa ben poco, senonché il ruolo della padrona di casa si classificava in maniera tutt'altro che omogenea nei diversi contesti. Ella, appartenente all'aristocrazia o all'alta borghesia, era solitamente una donna coniugata o, nei casi più rari, vedova, solo eccezionalmente nubile o separata; le donne potevano svolgere tale ruolo, infatti, solo se sostenute e protette.

Così avvenne nel caso di Clara Maffei, il cui salotto fu uno dei più prestigiosi della Milano risorgimentale, tanto da rimanere in vita per un ammontare di cinquantadue anni, persino dopo la separazione dal marito,

il poeta Andrea Maffei, come puntualmente osservato da Maldini Chiarito (2001).

Perciò, nelle interpretazioni dei contemporanei il ruolo delle *salonnières*¹¹ si stabiliva prevalentemente come l'estensione del modello materno, tenendo in conto le qualità caratterizzanti l'azione dell'accudire, ove si prevedeva la cura di uno spazio, soprattutto popolato da protagonisti maschili, l'attitudine alla conversazione mondana, la capacità di ascoltare e farsi portavoce, promotrice e mediatrice delle relazioni promosse nei vari periodi storici (quali l'educazione ai sentimenti e alla mondanità, la cultura, le carriere, il patriottismo e il discorso pubblico¹²).

Purtuttavia, il ruolo di *salonnière* fa emergere un inedito protagonismo femminile¹³ e, come evidenziato da Simonetta Soldani (2011: 19), in alcune occasioni, esso giunse al punto di porsi quale strumento per traghettare in una realtà in profonda trasformazione, «modelli culturali e comportamenti legati al passato» (Mori 2000: 557).

Il secondo punto, anch'esso solitamente dimenticato, è incarnato da ciò che Maria Teresa Mori (1982: 34) intende come modello letterario creatore di un'identità femminile attraverso i valori la cosiddetta 'cittadinanza femminile', ossia tutte le donne, patriote e sorelle che lottarono attivamente per l'unità nazionale.

Orbene, la scelta di una prospettiva femminile, quella della contessa Clara Maffei, rilegge la storia unitaria attraverso il contributo – spesso

¹¹ Un lampante esempio del ruolo delle patriote all'interno dei salotti, più nello specifico, di come esso si mantenesse – almeno nell'immaginario maschile – legato alla sfera della maternità e della cura del focolare domestico, si desume in Maria Teresa Mori (2000: 9-11) che illustra, a tal proposito, il caso della patriota e *salonnière* italiana Teresa Kramer Berra (Milano, 22 marzo 1804 - Milano, 26 ottobre 1879) la quale viene ricordata e denominata, dai patrioti frequentanti il suo salotto, come madre di un figlio della patria dimenticando la sua esperienza personale da esiliata.

¹² A tal proposito, si consiglia la consultazione del manuale a cura di Alberto Mario Banti e Paul Ginsborg (2007), con particolare attenzione alla parte seconda *Donne e uomini nel risorgimento: esperienze e identità di genere*.

¹³ Sulla partecipazione delle donne al Risorgimento si rimanda a Soldani (2002: 85-124).

occultato – delle donne, che agirono nei salotti come mediatici culturali e politiche.

Alcune brevi conclusioni

In definitiva, come asserì Antonio Giordano (1984: 11)

Compito del teatro è porre l'uomo davanti ai più grandi problemi che lo assillano, vestendoli di quell'insieme di forme sceniche chiamate 'metafora', affinché l'uomo stesso, sentendosi partecipe a livello di coinvolgimento, di esame obiettivo o di critica contrastiva di questi problemi, cerchi una continua connotazione esistenziale del sé e del mondo mediante un processo di dialettiche interne ed esterne, di crescita e di crisi, di composizione o distruzione dei valori veri e finti.

Il messaggio teatrale ha, nei confronti delle altre forme d'arte che rivolgono lo stesso problema, precise caratteristiche e, pertanto, precipui scopi. Esso stabilisce, innanzitutto, un canale diretto a livello sensoriale fra l'opera d'arte e il suo fruitore, senza pause, rimandi, intermediazioni che non siano quelle che l'opera d'arte stessa contiene. Inoltre questo messaggio è unico e irripetibile; scaturisce cioè da un contratto fissato nel tempo e nello spazio, a misura categoriale, spesso monadologica, in cui la fictio è rappresentata come una macchia di attenzione la quale, proiettata sullo spettatore, non si cancelli ma operi e venga operata da ogni individuo con le caratteristiche che sono emerse nel momento della rappresentazione.

Attraverso le parole del professor Giordano, è ben comprensibile la scelta drammaturgica dell'autrice Monaco, poiché nonostante ella abbia scelto di seguire, parzialmente, la tradizione teatrale risorgimentale, accompagnandola con forme teatrali più nuove, sicuramente maggiormente assimilabili a quelle attuali, affinché il pubblico si sentisse vicino alla narrazione e ai personaggi.

A tal proposito, il *focus* circa l'uso di oggetti simbolici e della scelta musicale suggerisce un taglio novecentesco, vicino a drammaturgie metateatrali – come nel caso di Pirandello (2024), di cui Vittorio Dornetti

indaga l’innovazione teatrale – e simboliche – presenti in Claudel e O’Neill, analizzato da Guillermo Schmidhuber de la Mora (s.d.) –, ove la storia diventa immagine da interrogare più che cronaca da raccontare.

D’altro canto, trattandosi di un atto unico, nel quale possono essere apportati non troppi cambi scenici e, presso cui, lo scorrere del tempo è scandito proprio dagli oggetti, il simbolismo e la musica si convertono in elementi chiave, non soltanto per la narrazione e per la messa in scena, ma proprio per la comprensione globale dell’opera.

Come precedentemente affermato, seppur vi siano menzionati o involucrati altri personaggi, la vicenda ruota tutta attorno ai personaggi di Clara e Tenca, diventando essi stessi oggetti scenici ed elementi simbolici.

Il pubblico, in tal senso, non è soltanto spettatore delle vicende narrate, ma si fonde con l’opera stessa, potendo partecipare ai sentimenti espressi dai personaggi, dacché sebbene si tratti di una tematica quasi duecento anni lontana da ‘noi’, è proprio da questo ‘noi’ – quale nazione formata, ma non ancora completa sotto tutti i punti di vista – che bisogna (ri)partire ed è Clara o Patrizia Monaco attraverso la contessa Maffei ad affermarlo: «l’Italia nascerà e non sarà perfetta» (Monaco 2011: 20).

In ultima analisi, Patrizia Monaco ha lasciato agli spettatori e, a pochi fortunati lettori, un’eredità di opere teatrali in grado di abbracciare le più svariate tematiche e, nel caso di *Clarinett*, ha ridato voce e consacrato una delle figure femminili più significative del Risorgimento, ricordando al lettore-spettatore – avvolgendolo in un’atmosfera di simbolismo scenico, musica e magia – che l’Italia è stata fatta, ma non è ancora perfetta ed è, quindi, dovere del popolo cambiare le cose.

Bibliografia

- Alighieri D. (2010), *Divina Commedia. Inferno – Purgatorio – Paradiso*, a cura di G. Fallani, S. Zennaro, Newton Compton Editori, Roma.
Banti A. M., Ginsburg P. (2007), *Il Risorgimento*, vol. 22 di *Storia d’Italia, Annali*, Einaudi, Torino.

- Bartolotta S., Luque R., Tomo-Ortiz M. (2019), *Escritoras por la igualdad en el Resurgimiento italiano. Eleonora Fonseca Pimentel, Giuseppina Turrisi Colonna, Enrichetta Caracciolo, Caterina Percoto*, ArCiBel Editores, Sevilla.
- Betri M. L., Brambilla E. (2004), *Salotti e ruolo femminile in Italia. Tra fine del Seicento e primo Novecento*, Marsilio, Venezia.
- Casalena M. P. (2018), *Donne del Risorgimento e Public History nel 150° dell'Unità nazionale: appunti su un'inclusione irrisolta*, Firenze University Press, Firenze, pp. 67-81.
- Eisel L. (1903), *Le Guerre, le Insurrezioni e la Pace nel Secolo decimo nono. Compendio storico e considerazioni*, Volume Primo, Società Tipografica Editrice Popolare, Milano.
- Giordano A. (1984), *L'assurdo in teatro. Appunti e note sul teatro dell'assurdo in Francia*, Arti Grafiche F.lli Farina s.n.c., Palermo.
- Iannuzzi L. (2014), *Carteggio Tenca-Maffei: storia, letteratura e arte, nell'Italia del Risorgimento*, Edizioni Sinestesie, Avellino.
- Maldini Chiarito D. (2001), *Due salotti del Risorgimento*, in B. Craveri (a cura di) *La civiltà della conversazione*, Adelphi, Milano.
- Mancini Oliva L. B. (1874), *Patria ed amore. Canti lirici editi e postumi con un ragionamento di Terenzio Mamiani e con cenni biografici*, Le Monnier, Firenze.
- Mori M. T. (1982), «*Le poetesse del Risorgimento tra formazione letteraria e controllo morale»* *Passato e Presente*, La nuova Italia, Firenze.
- Mori M. T. (2000), *Salotti. La sociabilità delle élites nell'Italia dell'Ottocento*, Carocci, Roma.
- Pandolfi M., McFalls L. (2019), *Création, dissonance, violence - La musique et le politique*, Edition du Boréal, Montréal.
- Pierantoni Mancini G. (1908), *Impressioni e ricordi (1856-1864)*, L. F. Cogliati, Milano.
- Pirandello L. (2024), *La trilogia del meta-teatro di Pirandello*, a cura di V. Dornetti, Gagio Edizioni, Roma.
- Sensini F. (2023), *L'Ottocento*, in di D. De Liso (a cura di), *Le autrici della Letteratura Italiana. Per una storia dal XIII al XXI secolo*, PaoloLoffredo editore, Napoli, pp. 239-277.

- Soldani, S. (2011). *Prefazione*, in M. Mori, *Figlie d'Italia. Poetesse patriote nel Risorgimento*, Carocci, Roma.
- Soldani S. (2002). *Italiane! Appartenenza nazionale e cittadinanza negli scritti delle donne dell'Ottocento*, in "Genesis", vol. 1, Viella Liberaria Editrice, Roma, pp. 85-124.
- Tenca C. (1850-1859) "Il Crepuscolo. Rivista settimanale di scienze, lettere, arti, industria e commercio", Carlo Tenca e Tipografia Valentini, Milano. <https://www.lombardiabeniculturali.it/pereco/schede/288/> (ultimo accesso 01/10/2025).
- Vezzosi E. (2011), *Presentazione*, in N. M. Filippini, L. Gazzetta (a cura di) *L'altra metà del Risorgimento. Volti e voci di patriote venete*, Cierre edizioni, Verona, pp. 9-12.
- Villani C. (1916), *Stelle Femminili*, Società Editrice Dante Alighieri, Napoli-Roma-Milano.
- Vismara A. (2019), *Storia delle cinque gloriose giornate di Milano*, GAEditori, Agira (Enna).

Sitografia

- Schmidhuber De La Mora G. (s.d.), *Dramaturgia como proyecto de vida, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dramaturgia-como-proyecto-de-vida-849995/html/91349732-cfff-40ac-a8a0-60617a641156_5.html (ultimo accesso 01/10/2025).
- Dramma.it, *La casa virtuale della drammaturgia contemporanea*, https://www.dramma.it/index.php?option=com_comprofiler&view=usersprofile&user=163&Itemid=182 (ultimo accesso 01/10/2025).

Artemisia e le altre: genealogie di un autoritratto

Milagro Martín-Clavijo

Caterina Artemisia Ipazia e le altre...

Caterina Artemisia Ipazia e le altre... è un'opera teatrale frutto di una collaborazione molto fruttuosa e prolungata nel tempo. Da una parte, tre grandi donne di teatro: la drammaturga Patrizia Monaco, la regista Consuelo Barilari e l'attrice e autrice teatrale Laura Curino. Una collaborazione tra donne che vogliono capire e creare insieme, che desiderano, come sottolinea Laura Curino, «raccontare dal punto di vista di una donna figure di donne, scrivere per le donne, per le attrici» (Braidotti 2021), perché gran parte del teatro è stato scritto da uomini e per uomini, e pertanto è necessaria una «giustizia riparativa con le donne» (*Ibidem*).

Le figure storiche selezionate sono tutte

donne che sapevano troppo e non erano disposte a stare al loro posto: Santa Caterina d'Alessandria, Artemisia Gentileschi, Ipazia, Giuditta, Lucrezia, Giovanna d'Arco; e ce ne hanno svelato la genialità, il coraggio, la forza, l'intraprendenza, la ribellione e la sapienza di un universo femminile messo a tacere troppo spesso.

Perché il loro destino è stato quello di rimanere da sole nel momento della sofferenza e della violenza e, siccome nulla unisce come l'emozione di una storia, è proprio da qui che è nata l'urgenza di riportare in vita ciò che la cultura ha taciuto o corrotto Faiazza 2021).

Pur essendo Laura Curino sola sulla scena, essa, dimostrando di essere una vera maestra del teatro di narrazione, dà vita ai dialoghi tra diversi personaggi presenti nel copione: Artemisia Gentileschi e le donne



da lei ritratte – Santa Caterina d’Alessandria, Ipazia e Giovanna d’Arco – ma anche altre figure tratte dai suoi dipinti quali i due vecchioni e i dottori, oltre a personaggi come Voce e Quadro.

La funzione di questi ultimi due è interessante all’interno dell’opera, poiché essi, talvolta narrano in modo più neutro rispetto ai personaggi, portando alla luce fatti affinché il pubblico li ricordi e li tenga presenti, mentre in altre occasioni commentano gli eventi.

L’elemento portante dell’opera non poteva che essere Artemisia¹, in quanto figura più recente, essa è l’unica che avrebbe potuto conoscere le altre e mantenere anche dialoghi fintizi con loro.

L’opera è divisa in nove quadri, ciascuno provvisto di titolo, più un quadro finale. La scenografia riveste un ruolo fondamentale: se la protagonista è una pittrice e sono i suoi autoritratti/ritratti di donne importanti il motore dell’azione, era necessario che i quadri fossero al centro della scena. Si sentiva il bisogno di una «suggerzione visiva» formata da immagini e video proiettati (Faiazza 2021).

Ritratto o autoritratto?

«Tutte [le femmine] sovrapposte all’altra l’una. Tutte mescolate in un’unica figura» (Curino, Monaco 2019: 159). A parlare è Artemisia, la quale, riflettendo sull’identità femminile, constata come essa si presenti priva di contorni definiti: tutte le donne, di ogni epoca e condizione, vengono ricondotte forzatamente a un’unica figura, nella quale è difficile riconoscersi e conformarsi. La pittrice rinascimentale utilizza proprio due

¹ L’idea iniziale era stata quella di elaborare, in un gruppo di scrittura drammatica gestito da Monaco, un copione incentrato sulla figura di santa Caterina di Alessandria, martire. Successivamente questa figura era stata messa in rapporto con Ipazia, con cui condivide città, sapienza e una morte per mano di fanatici. Alla fine, però, la scoperta, grazie all’uso dei raggi X, dell’autoritratto di Artemisia, al di sotto dell’immagine di Caterina d’Alessandra, convince Monaco a includere la pittrice e i suoi ritratti: «il fulcro per gravitare il testo finale» lo definisce la drammaturga (Braidotti 2021). Così si poteva far girare la vita di diverse donne martiri di epoche diverse intorno alla pittrice italiana.

parole – ‘sovrapporre’ e ‘mescolare’ – per sottolineare la varietà delle donne che confluiscono in un unico insieme, ma in modo arbitrario e confuso, con il risultato che le particolarità di ciascuna non emergono.

Per Artemisia, la conseguenza finale di questo mescolamento sproporzionato è che le donne non valgono nulla: non importa se sono regine o sante, sono tutte disgraziate e considerate le ultime nella gerarchia dell’importanza nel mondo. Le donne sono sempre le ultime, anche dopo gli assassini, anche dopo le piante e gli animali. Nel mondo non contano nulla.

Questo destino comune di ‘disgraziate’ diventa allora lo spunto per la pittrice a rappresentare altre donne sventurate a partire dalla propria esperienza. Così, quando si mette a dipingere, decide di cominciare dal proprio ritratto, di guardarsi dentro, di essere prima se stessa, per poi poter entrare nel mondo dell’altra donna che si accinge a ritrarre. È così che le «dipingere tutte con la sua stessa faccia» (*Ivi*: 159). Dall’autoritratto iniziale nascono quindi raffigurazioni di donne diverse, attraversate dall’esperienza vitale di Artemisia, dalla sua visione delle vicende femminili, dal suo modo di intendere il mondo. La pittrice trova «come ispirazione donne che potessero fondersi e sovrapporsi alla sua singolare condizione umana» (Pesce 2024).

Possiamo parlare, allora, di ‘eteroritratto’, adattando alla pittura la definizione di ‘eterografia’ come forma di esperienza e di scrittura di sé che praticiamo quando ‘com-prendiamo’ il racconto attraverso cui un altro condivide la propria esperienza, quando lo facciamo nostro nel senso di appropriarcene, di comprendere noi stessi in tale racconto (Delory-Momberger 2014: 703).

La comprensione del sé avviene anzitutto attraverso quella delle altre donne, la cui esperienza viene integrata nel proprio mondo personale. Artemisia porta avanti, quindi, una ricezione attiva delle vicende altrui, attraverso un sistema interpretativo costituito dalla biblioteca di esperienze personali (*Ivi*: 704). In questo modo, ritrattare l’altra significa riconfigurare la propria immagine grazie alla mediazione delle altre.

Questa forma di ri-costruzione di sé è stata confermata anche dal supporto dei raggi X, ai quali sono stati sottoposti diversi ritratti di donne realizzati da Artemisia: essi dimostrano che, sotto il primo strato di pittura,

vi erano altri dipinti di donne. Una sovrapposizione di figure femminili, immagini speculari che evidenziano un rapporto di affinità tra loro che è anche alla base dell'opera teatrale, come segnala Patrizia Monaco: «un processo di identificazione con le molte eroine che popolano l'immaginario della sua pittura, in cui lei si rispecchia di volta in volta, immortalandole nei suoi quadri» (Curino, Monaco 2019: 156).

Per Artemisia tutto comincia dal sé, e la pittura diviene un'arma potente per essere se stessa. Le sue parole lo esprimono chiaramente: «Comincio col mio ritratto [...] Torno al mio ritratto e sono io» (*Ivi*: 159).

Realizzare un autoritratto, così come nella scrittura di un'autobiografia o un testo con forti elementi autobiografici, può riflettere la necessità della pittrice di esplorarsi, di guardarsi dentro, di conoscersi; un bisogno di dire chi è e come si configura la propria identità. Per questo motivo, l'autoritratto è uno «strumento di autoaffermazione» (Benazouz, Triki, 2024).

Nella stessa direzione, lo psicologo Stefano Ferrari², considera l'autoritratto come una forma «di dare un'immagine, un volto alla nostra identità [...] un modo per interrogarsi sul senso e i limiti della propria identità», ma solo se l'intenzione è quella di presentare veramente «l'immagine interna», «che è qualcosa di più e di diverso rispetto allo schema corporeo o rispetto all'Io o al Sé corporeo: 'l'immagine interna' assorbe e sintetizza modelli e ideali sia interni sia esterni» (Ferrari 2008).

Chi sono io? Come direbbe Pirandello, sono uno, nessuno e centomila: il mio volto nudo si ricopre di una molteplicità di maschere. Questo volto nudo è ciò che molto spesso si esprime attraverso l'autoritratto e, perciò, può diventare una forma di interrogarsi sul «senso della propria identità [...] e può rispecchiare le incertezze, le lacerazioni e le angosce dell'uomo» (*Ibidem*).

È così che Artemisia si guarda allo specchio e si dipinge. Ma il vero specchio dell'io è il volto dell'altro, nel senso che la nostra identità «è qualcosa che non riguarda solo noi stessi, che non passa attraverso un

² Su questa questione cfr. anche Ferrari (2005).

processo unicamente autoreferenziale, ma presuppone sempre il rapporto con l'altro» (*Ibidem*).

L'autoritratto diventa così uno strumento che la donna utilizza per definirsi in un modo coerente, lontano da quell'immagine mossa e confusa che le ha sempre restituito un'identità estranea, perché costruita, rappresentata e imposta da altri, non da se stessa (Trueba 2002: 175-176). Così Artemisia cerca di generare la verità su di sé dall'interno, contro una sentenza che l'ha condannata a un certo tipo di finzione (Smith 1991). Ma è proprio attraverso lo sguardo rivolto alle altre donne che può ritrovarsi, configurare la propria identità, riuscire ad avere una certa stabilità, pur nella consapevolezza che questo processo identitario è sempre difficile e doloroso.

Artemisia, attraverso l'autoritratto, «si libera di parti di sé inaccettabili che vengono scisse e proiettate sulla tela [...] può rispecchiare le incertezze, le lacerazioni e le angosce» (Ferrari, 2008). È così che affronta il quadro di *Giuditta che uccide Oloferne*, con una proiezione molto ambigua, come lei stessa afferma, perché si identifica con Giuditta, la donna capace di uccidere – ciò che lei avrebbe voluto essere, ma non le è stato permesso – ma anche con Oloferne, metafora di ciò che lei stessa è stata, ossia una vittima della violenza:

Io stesa, io lacera, io ferita, e sopra di me... i tuoi occhi... ora lo vedo. È mia quella povera testa mozzata. Sono le mie gambe le tue gambe spalancate. È il mio sangue il sangue che schizza forte. È mia l'anima diaccia che guarda e che si guarda. È mia l'anima feccia che si sbrana. Sono Giuditta, sono Oloferne e sono anche l'ancella che deve esserci perché ciò che deve esser fatto è stato fatto (Curino, Monaco 2009: 158).

È così che si comprende la domanda che le pone il suo stesso quadro, che si anima come personaggio nell'opera: «Artemisia... Sei tu che hai ucciso me o io ho ucciso te? Chi ha ucciso chi? Guarda dentro te stessa» (*Ivi*: 158). Il quadro la invita a riflettere, a cambiare prospettiva, a vedere in modo diverso, a comprendere perché «la mia eroina [Giuditta] non ha quell'espressione schifata quando fa zampillare la vena giugulare, né tira indietro il busto per paura di sporcarsi l'abito» (*Ivi*: 164). Attraverso la

pittura, Artemisia può sentire se stessa e rivelare tutta la sua forza e la rivendicazione del proprio posto nel mondo:

Io affonderò la mia spada con voluttà. Io posso uccidere e sgozzare il più grande dei vostri campioni con le vostre stesse armi. IO, la figlia di un farabutto, la disonorata da un delinquente, io non voglio che mi sia concesso dipingere, io lo farò e basta (*Ibidem*).

Dall'autoritratto nasce un ritratto, e dal ritratto si ritorna a parlare di sé: si proietta sempre se stessa, ma anche una forma diversa di comprendere il mondo e di essere donna. È così che Artemisia vuole dipingere Caterina d'Alessandria in un modo preciso, con grande dignità, sicuramente perché si riconosce in lei e desidera conferirle quella dignità che lei stessa sogna di ricevere dal mondo:

Bellissima martire sapiente. Ti porterò lo sguardo a cose celesti, ma ti darò la corona terrena di regina, aguzza come i rostri della ruota del supplizio. Ti vestirò di rosso, pur se è nella nudità che sta il maggior gusto dei torturatori (*Ivi*: 159).

Artemisia si identifica attraverso il dolore, il martirio che conduce alla nudità, come nella violenza che lei stessa ha subito. Così l'autoritratto attraverso il ritratto dell'altra può servire anche come denuncia e come catarsi. Infatti, ha rappresentato eroine attraverso le quali ha manifestato la sua ribellione contro le condizioni delle donne del suo tempo (Bascones 2018: 115). La grande pittrice del '600

ribalta quell'egemonia punto di vista mettendo in primo piano, e dunque 'a fuoco' nel suo e nel nostro sguardo, in un fitto e continuo dialogo con il maschile cui si contrappongono, tre figure femminili, Artemisia, Caterina e Ipazia appunto, con tutte le altre ("non una di meno") insieme a loro, che nel corso della storia hanno rappresentato una concreta 'alternativa' a quel potere maschile, subendone peraltro, e quasi sempre purtroppo anche oggi, le conseguenze anche tragiche (Pesce 2024).

Allo stesso modo, Ipazia si ribella contro un ordine in cui le donne non hanno possibilità di scelta, in cui chi eccelle è considerata pericolosa per la società.

Perché non dite invece che il cristianesimo vede in me una rivale pericolosa, un'avversaria sicura nelle dispute, una presuntuosa da far tacere, perché ho osato spiegare alla gente cosa sono la libertà di pensiero e l'uso della ragione: sono una filosofa (Curino, Monaco 2009: 166).

Diventare pericolosa significa irrimediabilmente «macchiarsi di grave colpa» (*Ivi*: 161) e, perciò, deve essere sempre punita, anche con la morte. La donna deve sempre adeguarsi; in caso contrario, come segnala la Voce: «non ti lamentare per le conseguenze» (*Ivi*: 166).

Evidentemente, come afferma Ipazia, questo ordine di cose ha ben poco a che vedere con la natura. Come può una donna filosofa sovvertire l'ordine? La Voce riflette gli argomenti misogini consueti: «Naturalmente i saggi la accusano di avere, proprio per questo, abdicato alla sua natura. Di aver rinunciato ad essere moglie e madre» (*Ivi*: 161).

Artemisia e la scelta di ritrarre donne martiri

Se Artemisia possiede un sapere conformato dall'esperienza, un patrimonio di conoscenze disponibili – ciò che Schütz (1981) definisce «biografia di esperienza» (*erfahrungsbiographie*) (Delory-Momberger 2014: 700) – tale esperienza si riflette nella sua modalità di dipingere figure umane, in particolare donne. È il modo in cui si riesce a integrare ciò che accade, mettendolo in relazione con la propria biografia esistenziale.

Si comprende così perché Artemisia privilegi le donne martiri: quelle che, per motivi religiosi o ideali, subiscono sofferenze o muoiono senza rinnegare la propria fede o i propri principi; donne che si sacrificano con piena coscienza delle pene e dei pericoli cui vanno incontro. Artemisia mette in risalto, in tutte queste figure, il martirio a cui sono state sottoposte,

indipendentemente dalla sua forma e dal fatto che le abbia condotte ad una morte reale o simbolica. Queste donne diventano emblemi di resistenza, di coerenza, di impegno: vere e proprie maestre di vita e di morte.

Il martirio è anche alla base dell'esperienza della pittrice. Dopo lo stupro da parte del suo precettore privato, il pittore Agostino Tassi, Artemisia lo denuncia, dando inizio a un vero per proprio inferno: l'istruttoria per stupro violento presso il tribunale papale dura mesi, durante i quali la pittrice è sottoposta a umilianti esami ginecologici e alla tortura dei sibili per verificare la veridicità della sua accusa. Negli atti del processo si può riscontrare la violenza fisica e psicologica che le fu inflitta.

Questa tortura, subita pur essendo la vittima, ha segnato Artemisia per tutta la vita. Dopo il processo nel 1612, infatti, la scelta di ritrarre donne martirizzate si intensifica. Ancora una volta, si parte dalla propria esperienza per parlare dell'altra per poi ritornare a se stessa e cercare di dare risposta a tanti interrogativi irrisolti. Il martirio femminile solleva domande sull'identità, sulla natura della resistenza e sul significato della morte. Le martiri sfidano le aspettative sociali e religiose della loro epoca, dimostrando una forza interiore e una profonda convinzione nelle proprie idee. E come loro, anche Artemisia sfida la società e, se non ha potuto vendicare lo stupro in tribunale, lo farà sulla tela, dove può usare tutte le sue armi di pittrice:

Sulla tela vendicherò il mio stupro. [...] Tutti desiderabili nudi di donne cui infliggere torture o da cui ricevere dolore: questo mi hanno fatto gli uomini, questo io voglio restituire alla loro impudica bramosia. Ero in mezzo a due fazioni di luride canaglie e ho pagato per tutti quei miseri uomini che si sono affrontati sul mio corpo non avendo il fegato di sfidarsi apertamente fra loro. ORA IO VI SFIDO. Mi farò vendetta con la pittura, dipingerò quadri potenti come nemmeno ho visto fare a Caravaggio (Curino, Monaco 2009: 163-164).

Fortemente mediatizzata dalla propria esperienza personale, la pittrice italiana ritrae le altre martiri e le rappresenta come lei le vede: con occhi di donna che comprende, che soffre con loro, che sa cosa significhino il dolore e il sacrificio per le proprie idee.

Ma Artemisia non si riconosce solo nelle martiri, bensì anche in quelle donne che, persino attraverso la violenza estrema, sono riuscite a lottare per ciò in cui credevano. È il caso del quadro *Giuditta che decapita Oloferne*: in esso, Artemisia si identifica completamente con la donna che, sulla tela, diventa anche se stessa nell'atto di vendicarsi per lo stupro subito. Vita propria e vita altrui si mescolano in un'identificazione totale, che si manifesta nell'uso dell'io:

La forza che ci vuole a forzare le mie cosce tutta nel mio gesto si concentra. La lama (pennello, spada, coltello?) apre le carni e sgozza te nel sonno, che a me non fu concesso (*Ivi*: 157-158).

Ciò che non ha fatto, ciò che non ha potuto fare nella realtà dopo la violenza subita, lo compie quando si dipinge attraverso i dipinti di altre, dove però lei c'è con intensità assoluta. «Potrei conciare la tua pelle e farne otre o scarpe, o col tuo cranio ben spolpato a mortesecca, teschio, ossa bucate, farne lanterna alla finestra, che tutti sappiano dove sta di casa la violata, la pittora svergognata» (*Ivi*: 158).

Artemisia e Artemide: modelli di donna diversa in un mondo senza angeli

Così Artemisia conforma un modello di donna diversa: la martire, figura di donna forte, saggia, convinta delle proprie idee o della fede, e consapevolmente disposta a sacrificare tutto per le sue convinzioni. Si allontana così l'idea tradizionale di debolezza o fragilità femminile, di subordinazione naturale alla figura maschile, perché proprio le martiri evidenziano resistenza alle ingiustizie e a ogni forma di oppressione, negano la sottomissione alle autorità.

Infatti, come afferma Amparo Pedregal (2000) a proposito delle martiri cristiane e della dominazione del corpo femminile, la violenza, deliberatamente sperimentata da queste donne, diventa un mezzo per trasgredire le strutture di genere. Ma Artemisia va oltre, arrivando al nucleo della questione del martirio:

Il martirio... il martirino è da sempre la questione. Il martirio in nome di un credo divino? In nome dei pagani? In nome dei demoni? Ma quali demoni? Il martirio è figlio delle voglie potenti d'un uomo, che sia imperatore o uomo da niente, non fa differenza (*Ivi*: 160).

Artemisia riflette sull'origine del martirio, mostrando come la violenza esercitata sul corpo femminile non sia altro che un vano tentativo di ristabilire un'immagine di autorità patriarcale (Pedregal, 2000). Patrizia Monaco è molto chiara al riguardo: si tratta di «donne perseguitate perché sapevano troppo o troppo ingombranti» (Curino, Monaco 2019: 155). Le martiri, come Ipazia, lo confermano: «Non ci sono buoni nelle storie di donne sapienti. [...] Tutti si sentono umiliati da quella donna colta e libera nel pensiero e nel comportamento, sono così invidiosi, spaventati, rabbiosi, che non tollerano l'esistenza in vita» (*Ivi*: 165).

Per Artemisia l'esperienza è al centro della sapienza, e lo stesso vale per Ipazia, la cui conoscenza non deriva solo dallo studio e dai libri, ma soprattutto dalla capacità di osservare il mondo, di guardare con occhi nuovi gli altri e se stessa. Come lei, tutte le protagoniste di quest'opera teatrale sono donne che aprono gli occhi per vedere ciò che sta dentro e fuori di loro, che non si lasciano coprire da veli o che li rimuovono, che rifiutano di comprendere solo attraverso lo sguardo altrui. Le parole di Ipazia sono emblematiche: «Non ho guardato soltanto dentro ai libri, dove i fanatici pensano sia racchiusa tutta la sapienza. Ho ascoltato il cielo ed ho capito e la mia stella mi ha chiamato. [...] Lo studio mi ha aperto al mondo» (*Ivi*: 170, 165).

In questa ricerca di identità, Artemisia ricorre anche alla mitologia e si identifica con Artemide, la sua maestra (*Ivi*: 160), perché incarna la libertà selvaggia e l'indipendenza della donna, il potere femminile. Artemide non è più una preda, ma cacciatrice, mentre Artemisia, Ipazia, Caterina, Giovanna d'Arco e le altre sono state prede, e i loro cacciatori sono sempre raffigurazioni del potere maschile. È contro di loro che ciascuna si ribella, in modi diversi, ma con un finale comune: la morte.

Cosa caratterizza Artemide? Innanzitutto, è una dea che non è sottoposta al potere di Afrodite: sceglie di vivere vergine, di non sposarsi – una scelta che manifesta chiaramente il suo desiderio di libertà, di autonomia totale, di non dipendere da nessuno, di contare solo sulle proprie forze. Come la dea, anche Ipazia, Caterina e Giovanna rinunciano all'amore e si allontanano dal matrimonio e dalla funzione sociale imposta alle donne: essere madri e spose. Questa rinuncia viene compiuta volontariamente, in nome di qualcosa di più forte: la fede, la sapienza o l'arte.

Ma Artemide significa per Artemisia qualcosa di più, sempre in rapporto con lo stupro e il processo subito in gioventù. Il voto di castità della dea è portato con coerenza, ma la sua verginità è stata violata con la forza:

nasce dal sangue scuro, questa mia arte, dalle mie viscere lacerate, dalle mani delle monache che frugano davanti a tutti la mia verginità violata. [...] La brutalità della carne che si spacca, della passione che ammazza, la morte è il centro nero da cui tutto si fa mia forza di pittora (Curino, Monaco 2009: 160).

Così Artemide diventa l'esempio da seguire per Artemisia: non più vittima indifesa in una società che non le riconosce valore. Ma Artemide è una dea, vive in un mondo mitico; le protagoniste di quest'opera, invece, sono donne mortali che affrontano la realtà, con tutte le tensioni e i dolori che essa comporta. Neppure Artemide ha potuto proteggerla: l'ha lasciata al suo destino di donna in un mondo anche privo di angeli. Come segnala la Voce: «Ci vorrebbe un angelo guerriero che dia un po' di botte in giro a chi offende Artemisia, a chi la copia, a chi non la paga il giusto» (*Ivi*: 168).

Queste donne martiri sono lasciate sole, abbandonate dagli uomini e anche dal Cielo, condannate a soffrire senza limite. Accanto a loro rimangono solo le altre donne e la forza che le accomuna. Le parole di Artemisia sulla propria forza sono emblematiche: non si rinuncia a vedere e stare al mondo con il proprio sguardo:

Io ‘sono forte’. Non ho necessità di morire, per produrre molto frutto! La mia arte è anche più feconda del mio ventre [...]. IO amo la vita! Quanta vita posso ancora aggiungere alla vita? [...] Occhi guardate il mondo dritto in faccia. Sono vittima trattata da colpevole? L’arte lava le ferite. Vengo umiliata, disamata? La tela sublima il volto di chi non m’ama. Non un passo indietro. La mia passione mi fa rinascere. Ogni opera mi rimette al mondo. Via i pensieri minuti. Le piccole visioni. Voglio l’immane. Ho visto Caravaggio. Non un passo indietro (*Ivi*: 169).

Occhi nuovi, libertà di scelta e sorellanza

La sorellanza è definita come una forma di solidarietà femminile, basata sulla comprensione e il sostegno reciproco, grazie a esperienze comuni, anche nella diversità che caratterizza ogni donna. Implica l’unione, la resistenza condivisa all’oppressione e un progetto – anche se proiettato in un futuro più o meno lontano – di un mondo più giusto e paritario, soprattutto per le donne.

Tale condizione dolorosa iniziale – che le ha viste patire fraintendimenti, sottomissioni e ogni forma di violenza fisica e psicologica – porta le protagoniste di quest’opera alla comprensione e all’aiuto reciproco, concepito come unico modo efficace per resistere all’oppressione, reagire alle violenze subite e ritrovare la fiducia nelle proprie forze.

Queste donne si cercano e hanno bisogno l’una dell’altra per esistere. L’una permette all’altra di esaminarsi attraverso lo sguardo e l’ascolto, la critica e l’affetto, la creazione, l’esperienza (Lagarde 2012: 488). La sorellanza attraversa tutta l’opera e costituisce legami forti – una vera genealogia – tra donne che diventano amiche, maestre, compagne di dolori. Il dialogo immaginato tra Giovanna d’Arco e Caterina d’Alessandria è particolarmente illustrativo:

Giovanna: la tua voce, Caterina, era balsamo per le mie ferite e il tuo sguardo vigile mi infondeva sicurezza! Perché, nel tempo della prova, sono sola, abbandonata a me stessa?

Caterina: Apri gli occhi, Giovanna, e guardami... cosa vedi?

Giovanna: Le tue ferite... le mie ferite... sì!

Caterina: Sì! La tua sofferenza... la mia sofferenza... Giovanna! La ripercorro insieme a te.

Giovanna: Ed io soffro con te dei tuoi stessi mali! (Curino, Monaco 2019: 169).

Attraverso la sorellanza si arriva anche a dare un significato alla morte, che accomuna tutte le martiri:

GIOVANNA: Ma perché dobbiamo soffrire così tanto? Qual è il significato del dolore, Caterina?

CATERINA: Ascolta! "Se il chicco di grano, caduto in terra, non muore, rimane solo; se invece muore, produce molto frutto..." [...] Questa è la strada che hai scelto: la vera morte sarebbe tirarsi indietro.

GIOVANNA: Sarò testimone di me stessa. Io passerò, ma se rimarrò fedele alle mie scelte, il mio esempio non passerà!

CATERINA: Questa sia la nostra forza! (*Ibidem*).

Così facendo queste donne diventano modelli femminili capaci di resistere al tempo e giungere fino ai noi, alle soglie del terzo millennio. Donne il cui sguardo consente loro di scorgere al di là della realtà che le circonda, che si sentono libere di scegliere tra il bene e il male, capaci di guardare con occhi nuovi e, in tal modo, a vedere in modo diverso, alternativo, con empatia e rispetto, e a sognare con la libertà:

La libertà di essere noi stessi, di seguire i nostri sogni, come quelle che avevamo da bambini. Scegliere ogni giorno quello che abbiamo scelto di perseguire; rimanere ogni giorno coerenti con la propria scelta, nonostante tutto (*Ivi*: 170).

Si tratta di una forma di autonomia diversa, infatti, come afferma la Voce: «Ecco questa è la differenza tra il credo di tutti quei sapienti e il suo

[Ipazia]: la libertà. Loro sono obbligati a servirlo, lei può ogni giorno decidere con gioia di ignorarlo e proseguire la sua strada» (*Ivi*: 170). Queste donne sono coerenti e ferme nelle loro decisioni. Non sono però ingenue: sanno bene che «chi ci può togliere questa possibilità ci può togliere la vita, che è ben poca cosa rispetto a ciò che toglie a se stesso: chi ci toglie la vita toglie a se stesso la dignità» (*Ivi*: 170).

Per questo, a loro non resta che un coro di fratellanza: «un coro di gioia, e ricordi all'uomo la libertà e la purezza» (*Ivi*: 171). Le parole finali dell'opera ci rivelano il suo senso profondo: «Ancora e ancora affonda il suo pennello nella tela... con voluttà!» (*Ivi*: 172). Lei, Artemisia, si serve della sua arte per affermare se stessa, per tessere legami con altre donne come lei, per denunciare, perché, come dichiara Caterina d'Alessandria, «Non c'è dunque colpa in me. Solo forza e certezza» (*Ivi*: 162).

Caterina Artemisia Ipazia e le altre... è molto più di un'opera teatrale: è un atto di giustizia simbolica, una narrazione riparativa che restituisce voce e dignità a donne storicamente marginalizzate, perseguitate e poi dimenticate. Attraverso la figura centrale di Artemisia Gentileschi, si costruisce un ponte tra esperienza personale e memoria collettiva.

Le protagoniste incarnano un modello di donna che sfida le strutture patriarcali e guarda il mondo con occhi nuovi. La sorellanza diventa il filo rosso che le unisce: un legame profondo fatto di ascolto, empatia, condivisione e forza. Insieme, queste figure costruiscono una genealogia femminile alternativa e capace di opporsi all'oppressione.

Bibliografía

- Bascones Reina N. (2018), *Mujer y autorretrato, la reivindicación del yo. Revisión del autorretrato fotográfico en la obra de mujeres artistas*, "Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria", 18(1), pp. 111-130.

- Curino, L., Monaco, P. (2019), *Caterina Artemisia Ipazia e le altre*, in C. Barilari (a cura di), *Lo specchio segreto di Ipazia. Donne nella Drammaturgia Contemporanea*, De Ferrari, Genova, pp. 157-172.
- Delory-Momberger, Ch. (2014), "Experiencia y formación. Biografización, biograficidad y heterobiografía", *RMIE*, 19(62), pp. 695-710.
- Ferrari, S. (2005), *Il rapporto dell'uomo con l'immagine del proprio corpo. "Saggi Child Development & Disabilities"*, XXXI- n. 2, pp. 19-40.
- Lagarde, M. (2012). *El feminismo en mi vida: Hitos, claves y topías*, Horas y horas, Mexico.
- Pedregal, A. (2000), *Las mártires cristianas: género, violencia y dominación del cuerpo femenino*, "BIBLID" 18, pp. 277-294.
- Smith, S. (1991), *Hacia una poética de la autobiografía de mujeres*, "Anthropos", Suplemento 29, pp. 93-105.
- Trueba Mira, V. (2002), La autobiografía femenina: la mujer como escritura (sobre Felicidad Blanc), "Hespería. Anuario de Filología Hispánica", V, pp. 175-194.

Sitografia

- Benazouz, R., Triki, S. S. (2024), *L'autoritratto come linguaggio pittorico femminile, analisi dell'opera di Artemisia Gentileschi*, "L'Autoritratto come allegoria della pittura", المدونة, 11(1), 1024-1040. <https://asjp.cerist.dz/en/article/252446> (ultimo accesso 18/07/2025).
- Braidotti, B. (2021). *Intervista a Laura Curino, Patrizia Monaco e Consuelo Barilari*, <https://www.facebook.com/lascenadelledonne/videos/bruna-braidotti-intervista-laura-curino-patrizia-monaco-e-consuelo-barilari/1413461005495559/> (ultimo accesso 30/06/2025).
- Faiazza, E. (2021), *Laura Curino, Artemisia e le altre: storie di donne diventate icone*, "klpteatro.it", <https://www.klpteatro.it/laura-curino-artemisia-caterina-festival-eccellenza-al-femminile>, (ultimo accesso 18/07/2025).
- Ferrari, S. (2008), *Autoritratto e identità, intervista a Stefano Ferrari*, "Società Psicoanalitica Italiana Web", <https://www.spiweb.it/cultura-e-societa/cultura/autoritratto-e-identita-intervista-a-stefano-ferrari/> (ultimo accesso 30/06/2025).

Milagro Martín-Clavijo, *Artemisia e le altre: genealogie di un autoritratto*

Pesce, M. D. (2024), *Artemisia, Caterina, Ipazia e le altre*, "dramma.it",
https://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=articl e&id=36796:artemisia-caterina-ipazia-e-le-altre&catid=39&Itemid=14
(ultimo accesso 30/06/2025).

Teatro e letteratura

Tradurre l'intraducibile: il mistero di Giuda tra parola antica e drammaturgia contemporanea

Francesco Maria Pistoia

«Povero Giuda! Che cosa gli sia passato nell'anima io non lo so. È uno dei personaggi più misteriosi che noi troviamo nella Passione del Signore. Non cercherò neanche di spiegarvelo, mi accontento di domandarvi un po' di pietà per il nostro povero fratello Giuda.»

Primo Mazzolari, *Nostro fratello Giuda* (1958)

Introduzione

Il presente articolo ha come oggetto di studio l'opera teatrale *Il mistero di Giuda* di Patrizia Monaco, messo in scena nel 2006 presso il Teatrino Strehler a Portofino e finalista al Torneo Applausi 2009¹. E proprio nella città ligure è ambientata la *pièce* che sarà analizzata in questa sede: è in una villa di Portofino, infatti, che si muovono e dialogano i due protagonisti (Frida e Tom) della vicenda narrata da Monaco. Come sottolinea l'autrice, questo testo teatrale «è ispirato alle vicissitudini del ritrovamento del Vangelo di Giuda nel 1971 nel deserto egiziano, e della sua recente traduzione dal copto ad opera di studiosi americani svizzeri e tedeschi», e

¹ Per ulteriori informazioni sulla carriera e l'attività drammaturgica di Patrizia Monaco si rimanda a Martín Clavijo (2017) ed ai riferimenti attinenti alla sua figura presenti nella sezione 'Sitografia'.



sebbene l'autenticità del testo sia «indiscutibile», Monaco tende a precisare che «le illazioni di cui si parla nel mio copione su quanto può essere scritto nelle parti mancanti sono frutto della mia fantasia, supportate peraltro da ciò che è stato scritto in quelle a noi pervenute» (2006: 2).

La storia, dunque, prende spunto dal fascino e dall'impatto culturale del ritrovamento del Vangelo di Giuda, un testo gnostico che capovolge e rivoluziona la tradizionale figura dell'Iscariota.

L'obiettivo di questo contributo è quello di analizzare il valore artistico dell'opera di Monaco, mostrando come l'autrice sia riuscita ad intrecciare felicemente ricerca storica, teologica ed introspezione personale all'interno di una vicenda – quella del tradimento di Giuda – che ha affascinato e continua ad attrarre l'interesse di credenti e non.

All'interno dell'articolo si dedicherà spazio al contesto del ritrovamento del manoscritto del Vangelo di Giuda, le sue linee essenziali, la ricezione del testo ed infine la sua portata controversa. Dopo aver chiarito alcuni degli aspetti relativi al Vangelo e ciò che ha significato la sua scoperta, ci si concentrerà poi sull'analisi dell'opera teatrale di Patrizia Monaco attraverso alcuni elementi come l'ambientazione ed i protagonisti, la trama e le dinamiche narrative, il valore simbolico della storia narrata ed anche le strategie teatrali adoperate dall'autrice.

Tuttavia, prima ancora di entrare nel merito e nella vicenda relativa al Vangelo apocrifo e all'opera teatrale di Patrizia Monaco, si osserverà brevemente come la figura di Giuda sia stata trattata e descritta nel corso dei secoli ed anche come – soprattutto a partire dallo scorso secolo – questa abbia esercitato un certo fascino nei confronti di molti scrittori, diversi tra loro per *background*, stile e carriera. *Il mistero di Giuda* di Patrizia Monaco, infatti, rientra in un fortunato filone di opere che hanno messo in risalto la figura dell'apostolo traditore, senza però la pretesa di condannarlo, anzi illustrando una storia diversa, un contesto diverso, dunque un 'Giuda diverso'. Nel capitolo d'apertura si farà anche luce sul 'mistero di Giuda', un enigma lungo duemila anni che ancora oggi occupa le riflessioni di scrittori, studiosi e teologi.

Il mistero di Giuda fra vecchi tabù e ribaltamenti letterari

La vicenda di Giuda, così come raccontata dai Vangeli canonici, è una delle storie più famose della religione cristiana: il tradimento per trenta denari, l'ammonizione di Gesù durante l'Ultima cena, il bacio al Maestro poco prima dell'arresto presso l'Orto dei Getsemani, infine il pentimento ed il suicidio. Tutti questi episodi – il cui susseguirsi è sempre stato considerato dalla gran parte del pubblico (credente o no) come la conseguenza naturale dell'opera di Satana, impossessatosi dell'Iscariota – presentano in realtà una sequenza di punti oscuri e scomodi interrogativi.

Nonostante queste perplessità di cui si discorrerà a breve, non c'è dubbio che la figura di Giuda sia probabilmente la più demonizzata dell'intera storia occidentale, già nei Vangeli trattato come un argomento imbarazzante e da rimuovere: secoli più tardi, nel Medioevo, nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, un compendio di biografie di santi che ebbe una grandissima diffusione nel Medioevo, «Giuda è un anti-Mosé, un Caino e un Edipo prima ancora di diventare il traditore di Gesù» e, a partire da quest'opera «il nome di Giuda viene invocato per condannare qualunque tipo di devianza, e il tradimento diviene, in molti casi, sinonimo di una disonestà che si esercita contro le sacre (quasi divine) leggi dello Stato» (Leone 2003: 6)².

² Nella raccolta medievale di Jacopo da Varagine, infatti, «Giuda è il figlio di un uomo chiamato Ruben e di una donna chiamata Cyborea. Dopo aver concepito il bambino, la donna sogna che egli sarà la rovina di Israele, cosicché, alla nascita, il piccolo Giuda è posto in una cesta ed abbandonato ai marosi. Questo episodio presenta un'evidente relazione intertestuale con quello della nascita di Mosè, e cerca di dipingere Giuda come una sorta di anti-Mosé, come il distruttore della religione cristiana, proprio come Mosè ne era stato insigne edificatore. Al pari di Mosè, Giuda viene ritrovato su una spiaggia da una regina senza figli, che lo adotta. Non molto tempo dopo, tuttavia, la donna concepisce un figlio del re. Poiché Giuda, geloso del fratello minore, non cessa di maltrattarlo, un giorno la madre adottiva, adirata contro di lui, gli rivela la verità sulla sua nascita. Dopo questa amara rivelazione, il piccolo traditore uccide il figlio del re, e fugge a Gerusalemme. Assai chiaramente, in questo secondo sanguinario episodio, egli è associato con la storia e la figura di Caino, traditore dei genitori. Arrivato a Gerusalemme, secondo la *Legenda Aurea* Giuda diventa il braccio destro di Pilato. Un giorno, volendo soddisfare un capriccio del proprio capo, egli uccide senza saperlo il suo

Non bisogna inoltre dimenticare l'accostamento, con un'evidente connotazione antisemita, di Giuda alla figura dell'ebreo avido e senza scrupoli: a partire dal nome che rimanda alla Giudecca, nome che «in molti documenti del tredicesimo secolo, designavano il ghetto ebraico di una città, o, più genericamente, i luoghi associati con la presenza di Ebrei» (Leone 2003: 6) e reso celebre da Dante per indicare la zona più estrema di Cocito, dove vengono puniti i traditori dei benefattori. Inoltre, come sottolinea Antonio Di Grado, secondo «William Klassen, autore nel 1996 d'una monografia sull'apostolo infedele, [Giuda] è "l'Ebreo archetipale", unico giudeo fra i dodici, per il resto provenienti dalla Galilea» (Di Grado 2007: 80). Non solo, il celebre scrittore israeliano Amos Oz punta il dito anche contro le rappresentazioni figurative medievali:

In tanti dipinti dell'Ultima cena nel Medioevo, nel Rinascimento e nel Barocco ci sono immagini di Giuda. Spesso possiamo osservare in questi dipinti undici uomini belli. Generalmente sono biondi, alti, chiaramente ariani. Gesù nel mezzo: straordinariamente incantevole, sognante, quasi infantile. Nell'angolo del tavolo c'è questa ripugnante piccola creatura semitica con grandi orecchie e un naso storto e pronunciato, occhi maligni, labbra tumide, denti guasti e un sorriso falso e voluttuoso. Rappresenta noi, gli ebrei, in molto dell'immaginario cristiano popolare attraverso le generazioni (Oz 2022: 36)³.

Ma davvero Giuda era così malvagio e ripugnante? I dubbi sorgono, e non sono pochi. Nei suoi *Quaderni*, Maria Valtorta attribuisce queste parole a Gesù: «E quale è l'apostolo che ho più amato? È Giuda di Keriot. Non sbarrare gli occhi, non sussultare. Così è. Ho amato più di tutti Giuda di Keriot. E ora ti spiego, e capirai...» (Valtorta 1947: 263). Com'è possibile che Gesù abbia amato più di tutti proprio colui che lo aveva tradito? La

vero padre, Ruben, e riceve in premio il privilegio di sposare la moglie della sua vittima, vale a dire la sua vera madre» (Leone 2003: 6).

³ Nell'immaginario cristiano, così, l'apostolo proveniente dalla Giudea «poteva diventare simbolo di un popolo che non aveva accettato Gesù e lo aveva crocifisso. E Giuda diventa così l'uomo che incarna lo spirito negativo di un intero popolo che rifiuta il Messia e che i cristiani trasformano nel simbolo del male» (Chimenti 2010: 32).

questione sta proprio nel verbo ‘tradire’: in latino, infatti, ‘tradere’ equivale a consegnare, un significato decisamente meno forte che ‘tradire’ tant’è che «ci chiediamo se il suo derivato nelle lingue romanze non si sia caricato di sinistre risonanze [...] proprio a partire dalla criminalizzazione di Giuda» (Di Grado 2007: 81) e dunque dalla progressiva demonizzazione dell’Iscariota nel corso del Medioevo.

In ogni caso, il problema rimane anche se non parliamo di tradimento: perché Giuda avrebbe ‘consegnato’ il suo Maestro? Il motivo economico avrebbe poco senso, sia per la scarsa quantità di denaro ricevuta in cambio sia per il repentino pentimento e suicidio dell’apostolo⁴. Il motivo potrebbe essere di natura prettamente politica:

Tradimento per disillusione: Giuda lo zelota (cioè appartenente a una setta irredentista che faceva uso della violenza, nei confronti dei Romani) deve essersi sentito tradito nella sua speranza di riscatto nazionale. Da qui la vendetta. Una variante dell’interpretazione politica è questa, avanzata da Thomas De Quincey nel suo studio su Giuda Iscariota del 1853: di fronte a quello che al suo discepolo poteva sembrare un temporeggiare di Gesù (entrato in Gerusalemme come il liberatore, ma che disperdeva il suo tempo predicando nel Tempio), Giuda avrebbe deciso di rompere gli indugi. Mettendolo nelle mani dei sinedriti e dei romani, forse pensava che Gesù sarebbe stato costretto a rompere gli indugi e a passare all’azione. La motivazione politica è certo meno ignobile di quella venale - la sordida avarizia - che ha una lunga e radicata storia nell’immaginario cristiano (Zagrebelsky 2012).

Infatti, «almeno fino a Marco, l’azione di Giuda non era giudicata abnorme. Era certo vista come un ‘tradimento’, ma da nessuna parte,

⁴ Sempre secondo Oz, la vicenda del tradimento è «una storia scritta molto male, con un protagonista che somigliava allo stereotipo hollywoodiano del cattivo di un film di serie B: una creatura ripugnante, subdola, avida, infida, ingannatrice. A questo Giuda Iscariota si è attribuito ogni cliché negativo possibile» (Nisii 1997: 179). Ed ancora, riferendosi sempre all’Iscariota: «E se era così malvagio e così accecato dall’ingordigia da vendere il suo Dio per seicento euro, perché avrebbe dovuto andare a impiccarsi subito dopo? Mi sembrò semplicemente incomprensibile» (*Ivi*: 177).

neppure in Marco, è dato leggere che si sia trattato di un tradimento suggerito da ragioni infami» (Chimenti 2010: 32-33) e quindi, se davvero Giuda ha ‘consegnato’ Gesù per motivi politici, «non sarebbe dunque un infame perché il tradimento non sarebbe stato dettato dal turpe motivo del danaro» (*Ivi*: 35-36).

Le opinioni, in realtà, sono molteplici e difformi: l'impossibilità di capire a fondo le ragioni che spinsero Giuda a compiere l'atto per il quale tuttora viene considerato il traditore per eccellenza è il motivo per il quale si parla del ‘mistero di Giuda’. Soltanto queste due interpretazioni citate, quella economica e quella politica, «mostrano quanto ricca di significati possa essere la sua figura. In effetti, il ‘caso Giuda’ resta un enigma insoluto, e ciò permette di interrogarlo sempre di nuovo e trarne alimento per riflessioni tutt' altro che banali» (Zagrebelsky 2012).

E forse è stato proprio questo mistero insolubile ad aver alimentato nel corso dei secoli, a partire dai Vangeli, la tesi dominante del tradimento per denaro: per trovare un senso pratico ad un gesto altrimenti incomprensibile e che dunque «servisse in qualche modo a tranquillizzare la coscienza collettiva» (Chimenti 2010: 35).

Tuttavia, questo rompicapo (morale, religioso e politico) è stato il punto di partenza e l'*escamotage* narrativo di molti autori che dallo scorso secolo in avanti – attraverso le loro opere – hanno in qualche modo riabilitato o quantomeno ritrattato il personaggio di Giuda⁵.

Oltre al citato Amos Oz, infatti, sono numerosissimi gli scrittori che si sono occupati dell'Iscariota: come ricorda Marco Cicala in una recente intervista al cardinale Ravasi «[l]imitandoci al 900: Paul Claudel, Roger Caillois, Max Brod, Borges, Nikos Kazantzakis, Amos Oz, in Italia Mario Pomilio, Giuseppe Berto» (2025: 16). Tutti questi scrittori hanno – seppur con tesi differenti fra loro – provato a capire, giustificare o difendere l'operato di Giuda⁶.

⁵ Si pensi al titolo stesso (*Il mistero di Giuda*) dell'opera teatrale di Patrizia Monaco.

⁶ Come spiega Ravasi, in un suo scritto pubblicato su *L'Avvenire*: «Persino il cattolicissimo Claudel nella sua *Morte di Giuda* (1933) riabiliterà una certa paradossale buona fede del traditore; Roger Caillois nel suo *Ponzio Pilato* (1961) ne farà un santo, votato all'attuazione di un progetto superiore. “La verità è – dichiara Giuda nel *Quinto evangelio* di Mario Pomilio (1975) – che io non fui il traditore: fui piuttosto la vittima di

Dunque, nonostante nell'immaginario collettivo cristiano-occidentale la figura di Giuda si sia cristallizzata nell'immagine del traditore per antonomasia, l'apostolo proveniente dalla Giudea

non ha mai smesso di interrogare la coscienza di artisti e scrittori, credenti o meno: il motivo del suo gesto e il significato della sua morte pongono interrogativi di fronte ai quali non solo la riflessione credente, ma anche la letteratura hanno tentato invano di resistere (Zappella 2015: 54).

Antonio Di Grado, nel suo interessante lavoro *Giuda l'oscuro*, elenca ed analizza alcuni di questi romanzi, a partire dal celebre Tomas Hardy e del meno conosciuto Giuseppe Lanza del Vasto, «il primo degli scrittori italiani [...] accomunati dall'incontro con Giuda, dalla fascinazione per quella vita venduta, dalla volontà di decrittare quel marchio d'infamia» (2007: 11)⁷.

Rimanendo nell'ambito della letteratura italiana, è stato Giuseppe Berto nel suo *La gloria* (1978) a fornirci una delle rappresentazioni più significative ed intense di Giuda. Il fatto che sia stato proprio lo scrittore veneto a scrivere un'opera simile non è affatto casuale: Berto, come altri e più di altri,

si è sentito traditore per aver aderito in gioventù al fascismo, una colpa che ha continuato a segnarlo come una macchia ancora decenni dopo e sempre ancora in età avanzata quando ha scritto il romanzo

un curioso piano di salvezza, esteso a tutti gli uomini, che per esplicarsi perfettamente doveva escludere me». È la tesi radicale anche dell'*Ultima tentazione di Gesù* del greco Nikos Kazantzakis (1955) che presenta Giuda come il più pio degli apostoli che sceglie il tradimento per rendere possibile la morte sacrificale ed espiatrice di Gesù. Analogò è, per certi versi, quel 'vangelo secondo Giuda' che è *La gloria*, romanzo di Giuseppe Berto (1978). Ma forse si avvicina di più alla realtà il *Maestro* di Max Brod (1952) che, al di là del suo Giuda nichilista, centra tutto sulla forza salvifica dell'amore e della donazione di sé compiuta da Cristo» (Ravasi 2007).

⁷ Per una panoramica completa sulle raffigurazioni 'alternative' di Giuda nella letteratura e nel cinema, si rimanda sempre a *Il Giuda oscuro* di Di Grado, in particolare al quinto ed ultimo capitolo 'Reduci e nuvole' (Di Grado 2007: 148).

con cui, forse, ha voluto raccontare quel sogno infranto che è stato il suo peccato imperdonabile (Nisii 1997: 185).

Il Vangelo di Giuda: ritrovamento e contenuto

Non c'è dubbio che nel favorire queste visioni riabilitatrici della figura dell'Iscariota abbia anche influito il ritrovamento del cosiddetto Vangelo di Giuda⁸ presso una caverna a Minya, in Egitto, nel 1978. Quasi trent'anni dopo, nel 2006 – lo stesso anno che ha visto la prima messa in scena dell'opera teatrale di Patrizia Monaco – ne è stata pubblicata la prima traduzione⁹.

La storia di questo rinvenimento, come sottolinea Marcello Caroti, «è un vero romanzo» (2006: 2)¹⁰. Passato da più mani, dall'Egitto a New York

⁸ Sottolinea a tal proposito Luciano Zappella che «a partire soprattutto dal secolo scorso, si è assistito a una vera e propria riabilitazione dell'apostolo, anche sull'onda di una sempre maggiore conoscenza dei testi gnostici, a cui appartiene proprio quel Vangelo di Giuda che, scoperto alla fine degli anni Settanta del Novecento, è stato pubblicato nel 2006 con l'inevitabile strascico di clamore mediatico» (Zappella 2014: 54).

⁹ Sul ritrovamento e la successiva traduzione del Vangelo di Giuda, si veda Krosney (2006), Noffke (2006), Robinson (2007), Wright (2007) ed Ehrman (2010).

¹⁰ Infatti, «questo codice fu acquistato da un trafficante di antichità del Cairo che cercò di venderlo a studiosi occidentali in frodo alle leggi egiziane che proibiscono l'esportazione di antichità. Il documento conteneva diversi testi tutti rilegati assieme e solo un esperto avrebbe potuto capire di cosa trattavano i singoli testi. [...] Nel 1983 questo antiquario riesce a contrabbandare il codice in una scatola da scarpe e lo porta a Ginevra ove ha un appuntamento con studiosi americani in un modesto albergo. Qui si svolgono le trattative, gli esperti non riescono ad esaminare a fondo il testo ma capiscono che si tratta di cosa importante. La trattativa fallisce perché il trafficante chiede una cifra esorbitante e gli americani non hanno questa disponibilità. Il trafficante sparisce e compare anni dopo a New York ove riapre le trattative per un prezzo più basso ma a questo punto gli acquirenti non se la sentono di investire su di un reperto senza alcuna garanzia: il governo egiziano potrebbe chiederne la restituzione. Scoraggiato il trafficante deposita la scatola di scarpe in una cassetta di sicurezza in una banca vicino New York e se ne torna in Egitto. Finalmente, nel 2000, il titolare di questa cassetta di sicurezza riesce a vendere il codice alla signora Frieda Nussberger-Tchacos per una cifra che sembra intorno ai 200.000 dollari» (Caroti 2006: 2).

passando per la Svizzera, il codice è infine finito nelle mani della National Geographic Society che ne ha curato l'edizione pubblicata nel 2006.

Il Vangelo di Giuda, probabilmente composto intorno alla seconda metà del secondo secolo d.C., è un testo di ispirazione gnostica. Quello ritrovato in Egitto è un manoscritto in lingua copta risalente agli inizi del IV secolo d.C.: si pensa che sia stato tradotto dall'originale greco che era stato nei secoli precedenti 'censurato' ed escluso dagli Scritti ortodossi, come tanti altri testi gnostici.

Il pensiero gnostico, della cui dottrina il Vangelo è fortemente debitore,

si sviluppa e si afferma fra il 100 e il 130 d.C. e contrasta radicalmente, in relazione alla interpretazione e definizione della figura di Gesù e del Progetto divino, con quella del Nuovo testamento. Gli Gnostici ritengono infatti fondamentale la conoscenza perfetta e superiore del Divino non attraverso il 'vedere letterale' ma mediante la 'visione spirituale', attraverso ragione, dei motivi più profondi del Cristianesimo. La morte di Gesù in croce e la risurrezione sono per gli Gnostici avvenimenti irrilevanti, riducendosi solo a simboli della presenza di Cristo nel presente (Chimenti 2010: 115).

Non c'è da stupirsi, dunque, nel comprendere i motivi per i quali questo movimento – come tante altre sette che si formarono prima che il Cristianesimo diventasse religione ufficiale dell'Impero – venne ben presto stigmatizzato come eretico dall'ortodossia cristiana dei primi secoli d.C. I principi fondamentali dello gnosticismo contenevano, infatti,

una visione molto diversa da quella degli ortodossi. Molto più paranoica e manichea e decisamente stravagante. [...] L'elemento più importante di questa fede era che non poteva esistere alcuna gerarchia ecclesiastica perché la redenzione degli eletti avveniva con un contatto diretto tra l'uomo e Dio per mezzo della Conoscenza. Era evidente che gli ortodossi non potevano tollerare che la loro autorità fosse minata dalle fondamenta (Caroti 2006: 3).

Ci troviamo di fronte ad un testo, questo Vangelo gnostico, bandito sin dalla sua nascita e condannato dunque all’oblio, sepolto nella memoria e nella storia della religione, oltre che – letteralmente – dal deserto egiziano, per diciassette lunghi secoli.

Le ragioni di questa *damnatio memoriae* sono state già anticipate nell’Introduzione: a differenza di tanti altri Vangeli apocrifi, infatti, «qui c’era di più: c’era [...] soprattutto un sorprendente *coup de théâtre*: il ribaltamento dei ruoli (e dei valori) operanti nella gran parte delle memorie e dei rendiconti che [...] hanno nutrito nei primi secoli i ‘cristianesimi’» (Di Grado 2007: 87).

Se nei quattro Vangeli canonici Giuda è il responsabile dell’ignobile atto di tradimento nei confronti del Maestro per una manciata di denari, nelle pagine di questo testo copto

Giuda, al contrario, è l’iniziato, colui al quale Gesù affida la sua rivelazione segreta. Diventa così il discepolo prediletto, il più fedele, colui che ha compreso Gesù. È il solo che sia stato capace di capire, mentre gli altri discepoli restano nell’ignoranza. Persuaso che Giuda abbia compreso ogni cosa, il Maestro gli chiede così di consegnarlo ai sacerdoti e ai pagani per essere messo a morte. Solo così Gesù potrà liberarsi dal corpo ed essere restituito interamente allo spirito (Chimenti 2010: 116).

Si tratta di un ribaltamento straordinario e rivoluzionario della figura dell’Iscariota: non più il vile e codardo seguace che decide di rinnegare Gesù Cristo ma, attraverso un sofisticato *plot twist*, colui che più di tutti aveva compreso il messaggio del Maestro. Non solo, è Giuda che – pur di rispettare la parola di Gesù e il ruolo che gli è stato assegnato – decide di sacrificare il suo corpo e la sua anima, accettando la sorte infausta che lo stesso Signore gli aveva predetto.

Nonostante il messaggio sconvolgente di cui si fa portatore e il forte interesse dei media alla notizia del suo ritrovamento e in seguito alla sua pubblicazione, l’interesse nei confronti del Vangelo di Giuda è scemato negli ultimi anni: secondo Ravasi, «per quanto interessante» non è «fra gli apocrifi più significativi» (Cicala 2025: 20). Per Eric Nofkke, si tratta di

«un'opera polemica [...] più che libro di rivelazione» (Di Grado 2007: 87). Bart Ehrman, studioso del Nuovo testamento che al Vangelo di Giuda ha dedicato uno dei suoi saggi, sostiene inoltre che «Non è un testo scritto da Giuda o da qualcuno che voglia passare per tale [...]. Non è stato redatto da un contemporaneo che lo conobbe [...]. Non è un libro che offre ulteriori informazioni sugli avvenimenti occorsi durante la vita di Gesù» (Ehrman 2010: 251).

Pesa, agli occhi dei principali teologi cristiani, che la vicenda raccontata in questo Vangelo sia strettamente legata e influenzata dal pensiero e dall'ambiente in cui è sorto (lo gnosticismo) per poterlo considerare un'opera attendibile da un punto di vista storico e religioso. Anche la tesi del 'sacrificio' di Giuda, infatti, presenta non poche storture logiche – alla pari di quelle contenute nei Vangeli canonici – tanto che nelle pagine di questo manoscritto copto «vi è solo delineata una lettura del comportamento di Giuda [...] che si rivela per nulla convincente, per non dire ingenua, almeno in relazione al modo di esecuzione della richiesta di Gesù di essere consegnato» e che «contrasta in modo stridente coi resoconti di tutti gli altri testi, anche quelli non inseriti nel Nuovo Testamento compresi» (Chimenti 2007: 117-118).

Tuttavia, anche se il testo gnostico non ha definitivamente risolto 'l'enigma Giuda', è indubbio, come dimostrano le parole di Ravasi, che questo mistero – legato alle ragioni del comportamento dell'Iscariota – abbia sollecitato la curiosità e l'interesse di molti, invadendo non solo il campo della letteratura ma anche quello del cinema e del teatro¹¹, come nel caso della *pièce* oggetto di studio di questo articolo: *Il mistero di Giuda* di Patrizia Monaco.

¹¹ Si pensi – oltre agli esempi letterari già menzionati (ai quali si può inoltre aggiungere *Vangelo di Giuda* di Roberto Pazzi, pubblicato nel 1989) – all'opera teatrale *Judas* di Marcel Pagnon (1956) e al controverso *L'ultima tentazione di Cristo* di Martin Scorsese (1988).

Il mistero di Giuda secondo Patrizia Monaco

Dopo alcune precisazioni di carattere tecnico e storico – nel quale l'autrice chiarisce la presenza di alcuni elementi scenografici e sonori e indica la vicenda del ritrovamento del Vangelo di Giuda come motore della trama del testo teatrale – *Il mistero di Giuda* (diviso in Prologo, dieci scene, Epilogo)¹² si apre in una villa di Portofino, uno spazio ‘doppio’, scenico e simbolico assieme.

La scelta dell'ambientazione non è casuale né neutra: gli oggetti e gli spazi interni ed esterni dell'abitazione (lo studio, il pianoforte, la terrazza sul mare) sono lo sfondo nel quale si intrecciano – fino a fondersi – i momenti di vita coniugale e quelli profondi della riflessione religiosa. Gli elementi scenografici scelti e adoperati da Monaco suggeriscono questa dimensione ambivalente alla base dell'opera: le due sagome in legno che evocano Gesù e Giuda; la proiezione delle immagini del film *Koyaanisqatsi*; un sacco di juta, a cui è appoggiato un vaso, da cui fuoriescono monete d'argento. La villa, dunque, assurge a luogo di intimità e di mistero.

A muoversi in questo spazio sospeso tra sogno e realtà troviamo i due protagonisti della storia: Frida e Tom. La prima è una studiosa di lingue antiche, una coptologa, alle prese con la traduzione del Vangelo di Giuda. Questo compito si sta ormai trasformando (una battuta di Tom lascia intendere che sono già passati vari mesi dall'inizio del lavoro di traduzione) da mero esercizio accademico e filologico a tensione esistenziale verso una verità nascosta: «Giuda mi sta chiedendo di fare qualcosa per lui» (Monaco 2006: VIII) arriverà a dire Frida. Tradurre l'antico testo gnostico e completare le sue parti mancanti diventa la sua unica priorità, una ossessione che la costringe ad un vero e proprio ‘dialogo interiore’ con Giuda, con l'obiettivo di fargli finalmente giustizia. L'altra metà della coppia (si rimane sempre nell'ambito della duplicità) è rappresentata da Tom, marito di Frida e compositore musicale. Anche lui

¹² Il testo de *Il mistero di Giuda* a cui si fa riferimento nelle citazioni del presente articolo è un documento in formato word ottenuto direttamente dall'archivio dell'autrice. Fra parentesi, in numeri romani, viene indicata la scena dal quale viene estratta la citazione dal testo.

svolge un doppio ruolo in questa vicenda: è lui l'elemento razionale della coppia, colui il quale cerca di riportare più volte Frida alla realtà. Tuttavia, se da una parte risulta affettuoso e ironico nelle conversazioni con la moglie, dall'altra veste i panni del marito sospettoso e geloso, persino di Giuda (Monaco 2006: VI). Tom e Frida, attraverso i dialoghi serrati che caratterizzano tutta l'opera, incarnano un confronto tra ragione e sentimento, scienza e fede.

Anche la trama segue questo *pattern* narrativo del doppio: fra le pagine de *Il mistero di Giuda* si alternano momenti di vita domestica e quotidianità coniugale a repentine e profonde immersioni nel testo evangelico. Questo doppio livello è ben separato nel testo ma segue una linea parallela: i progressi realizzati nel lavoro di traduzione del Vangelo apocrifo procedono alla pari e si intrecciano con la crescente tensione fra i due coniugi. Frida si lascia avvicinare sempre più dalla figura dell'Iscariota fino a credere di esserne stata scelta come 'interprete' e custode¹³:

FRIDA: Verso la fine, manca una grossa porzione del papiro proprio quando si tratta del tradimento e del ruolo di Giuda nella storia della salvezza.

TOM: (*urlando*) Ma non te l'hanno chiesto! Fregatene.

FRIDA: Lo devo fare per me, per capire, lo capisci? (*si abbandona*) No, tu non puoi capire. Nessuno può capirlo! Solo chi ha vissuto per mesi con Giuda sente questa esigenza. Giuda è deciso a non lasciarmi. Si avvinghia a me e mi tormenta. Come un naufrago che se non lo salvi ti porta a fondo con sé (Monaco 2006: X).

Anche la giovane studiosa, insomma, rimane catturata, quasi 'incantata' e rapita¹⁴, da questo mistero di Giuda, che lei stessa definisce enigma:

¹³ «Io ho un a missione. Giuda ha scelto me. Giuda mi ha scelto per riabilitarlo» (Monaco 2006: X).

¹⁴ Si pensi ad esempio al suo «ballo forsennato» (Monaco 2006: IV), alla cantilena che ripete e – un po' sonnambula un po' ubriaca – alla fine della Scena sesta, fino all'episodio con le monete d'oro (2006: X).

FRIDA: E nei buchi, nei buchi sta la soluzione dell'enigma.

TOM: Quale enigma?

FRIDA: Perché Giuda ha tradito? Lui che era il prediletto di Gesù, era il discepolo migliore, lui che più degli altri con Gesù aveva affinità intellettuale e di spirito, si capivano al volo, erano uno... l'alter ego dell'altro (Monaco 2006: X)

Perché Giuda ha tradito? È ciò che si chiede Frida. La giovane protagonista non riesce a comprendere le ragioni profonde di questo gesto: «Infatti, il migliore amico, un fratello, e questo è l'enigma di Giuda. Così amico, così vicino e poi tradirlo per pochi soldi» (Monaco 2006: II).

Il mistero di Giuda – sia l'opera che il mistero in sé – si risolve attraverso l'operazione di rovesciamento che avviene nelle battute finali: l'apostolo infatti non è più il traditore perché ‘consegna’ e non ‘vende’, compie dunque un sacrificio necessario. Come sottolinea Frida, «trado in latino significa consegnare, non tradire» (Monaco 2006: II). Patrizia Monaco sceglie questa fra tante letture possibili del mistero di Giuda: così, l'Iscariota sveste i panni del vile traditore e diventa simbolo di una verità negata, risultando infine il discepolo più fedele che – pur di obbedire alle parole del maestro – decide di portare con sé il fardello dell'eterna condanna all'infamità.

Giuda compie dunque un sacrificio necessario, non un vile tradimento. È questa la conclusione a cui arrivano felicemente Frida e Tom, che decidono di unire le forze e sciogliere questo nodo che si stava stringendo sempre più, ossessionando la protagonista e rovinando il rapporto dei due. Con la soluzione del mistero di Giuda i problemi coniugali possono finalmente risolversi e l'opera teatrale giungere così alla sua naturale conclusione:

FRIDA (*dopo aver osservato a lungo le sagome*): Non è un tradimento è un sacrificio!

TOM: È il Sacrificio, quello che viene celebrato dall'Officiante in chiesa “Questo è l'Agnello di Dio che toglie i peccati del mondo”.

FRIDA: Giuda sarebbe allora il primo Officiante... in diretta...quello dell'Eucaristia (lo guarda maliziosa) realmente avvenuta.

TOM: Lui solo tra gli Apostoli poteva offrire l'Agnello di Dio consapevole di quello che faceva. Gli Apostoli non dovevano saperlo, non l'avrebbero capito, avrebbero cercato di ostacolarlo.

FRIDA (*lentamente*): Questo è il segreto di Giuda. (*illuminandosi in viso*). E per secoli si volle che quel che avvenne nell'Orto degli Ulivi restasse un mistero. Un mistero d'amore e di violenza.

Si guardano intensamente, Tom si avvicina a Frida per darle un bacio sulla guancia, bacio che si trasforma in un lunghissimo bacio sulla bocca (Monaco 2006: X).

Dunque, non sono solo l'ambientazione e gli elementi scenografici ad alimentare la struttura dicotomica che ha organizzato Patrizia Monaco. Il crescendo della tensione che regge tutta l'opera è infatti dovuto anche ad un continuo intreccio di registri che l'autrice riesce a fondere felicemente: il sacro e il profano, il mistero della fede e la razionalità della scienza, il comico e il drammatico, la battuta di spirito e la citazione colta, l'oggi della villa a Portofino e il passato dei brani evangelici. Una menzione speciale merita anche la scelta musicale di Monaco, una vera e propria contaminazione (si passa con disinvoltura da De André a Madonna, passando anche per brani sacri) che dà ritmo e sostanza all'intero impianto scenico.

Non manca infine un gustoso elemento metateatrale che chiude definitivamente la vicenda. Tom scopre infatti che Frida, oltre alla traduzione del Vangelo, sta portando avanti un altro progetto: un testo teatrale intitolato *Il mistero di Giuda...* ricorda qualcosa?

Conclusioni. Riflessioni finali e attualità del tema

L'opera teatrale di Patrizia Monaco riprende molte delle tematiche relative alla figura di Giuda e alla scoperta del 'suo' Vangelo: oltre a quelle citate – l'etimologia di 'tradire', la forte intesa tra Giuda e Gesù, la tesi del sacrificio dell'apostolo – non mancano i riferimenti alle sue origini

giudaiche¹⁵, al pensiero gnostico e all'illogicità della ricompensa in denaro come motivo del tradimento¹⁶. La presenza di tutti questi elementi – oltre a riflettere l'impeccabile lavoro di carattere storico e teologico realizzato dall'autrice durante la stesura del copione – fanno sì che *Il mistero di Giuda*, grazie anche ad una trama ben congegnata e una narrazione spedita – entri a pieno merito in questo accidentale e anticonvenzionale filone di storie e narrazioni che ribaltano la figura di Giuda.

Probabilmente, oltre al fascino suscitato da questo ‘mistero’ millenario, il motivo di tanto interesse – più letterario che religioso – intorno a questo personaggio è strettamente legato alla sua forte carica attualizzante: se davvero l’Iscariota ha ‘dovuto’ tradire Gesù, allora la sua storia può ergersi a metafora di ogni verità rimossa, di ogni sacrificio incompreso. Non solo, parlare in questi termini del traditore *par excellence* significa andare a sfidare una verità assoluta della cultura occidentale, riaprendo alcune delicate questioni come il rapporto fra narrazioni collettive e voci marginalizzate e le strategie adoperate per garantire a tutti i costi l’esistenza di un discorso dominante.

In un’epoca invasa da riscritture del passato e del presente, insidiata da verità negate ed occultate, confusa e stordita da una miriade di *fake news*, forse non ci sorprenderebbe sapere che la storia di Giuda sia diversa da quella che conosciamo. Che questa figura tanto bistrattata sia stata in realtà ‘vittima’ e non carnefice, amico e non traditore, condannato all’obbedienza e di conseguenza alla dannazione eterna. Tutte queste narrazioni che tentano di riscattare la figura di Giuda hanno il merito di tracciare un percorso alternativo a quello che il pensiero comune ci suggerisce e, in secondo luogo, quello di farsi portatori di un messaggio fondamentale: che una verità – anche se occultata, contestata, sepolta – può sopravvivere ai secoli e farsi ancora raccontare.

¹⁵ «FRIDA: Basta con questa acredine, per rendere sempre più obbrobriosa la figura di Giuda. Il giudeo, col naso adunco, dagli atti degli apostoli giù giù giù fino all’olocausto. Nessuno che si sia fermato ad interrogarsi sulla sua figura, nessuno che abbia indagato sulla sua solitudine dopo il tradimento» (Monaco 2006: VIII).

¹⁶ Rispettivamente, Monaco 2006: IX e 2006: II.

Il valore dell'opera di Patrizia Monaco risiede proprio nella sua originalità e nella sua pretesa di arrivare alla verità, qualsiasi essa sia, facendo sì che la drammaturgia – come in altri testi dell'autrice – possa essere più che un semplice atto poetico. *Il mistero di Giuda*, dunque, conferma felicemente il potere del teatro come strumento di riscatto simbolico, dimostrando come possa essere ancora oggi custode di realtà scomode e dimenticate.

Bibliografia

- Chimenti F. (2010), *Giuda un caso politico*, Albatros Edizioni, Scafati.
- Cicala M., *Identikit di un traditore*, "Il Venerdì di Repubblica", 18.04.2025
- Di Grado A. (2007), *Giuda l'oscuro. Letteratura e tradimento*, Claudiana, Torino.
- Ehrman B. (2010), *Il vangelo del traditore: una nuova lettura del Vangelo di Giuda*, Mondadori, Milano.
- Leone M. (2003), *Necessità di Giuda. Onestà, disonestà e tradimento*, "Golem l'indispensabile", pp. 1-10, https://www.academia.edu/177139/2003_Necessità_di_Giuda_Onestà_disonestà_e_tradimento (ultimo accesso 15/10/2025).
- Krosney H. (2006), *Il vangelo perduto. L'avvincente racconto del ritrovamento del Vangelo di Giuda Iscariota*, National Geographic.
- Martín Clavijo M. (2017) a cura di, *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde, Siviglia.
- Nisii M. (1997), *Lo stigma del traditore. Il bacio di Giuda*, "Archivio Teologico Torinese", XXXI, 1, pp. 177-187.
- Noffke E. (2006), *Il vangelo di Giuda. La verità storica tra scoop e pregiudizi*, Claudiana, Torino.
- Oz A. (2022), *Gesù e Giuda*, Feltrinelli, Milano.
- Ravasi, G., *Giuda, quante speculazioni sul traditore*, "L'Avvenire", 18.03.2007
- Robinson J. (2007), *I segreti del Vangelo di Giuda. Negli scritti ritrovati la verità sull'apostolo che tradì Gesù*, Sperling & Kupfer, Milano.

Wright T. (2007), *Giuda e il vangelo di Gesù. Comprendere un antico testo recentemente scoperto e il suo significato contemporaneo*, Queriniana, Brescia.

Zagrebelsky G., *Quel Giuda politica sarebbe più eversivo*, "La Repubblica", 6. 09. 2012, <https://www.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/2012/09/06/news/zagrebelsky-42034167/> (ultimo accesso 10/10/2025).

Zappella L. (2015), *Il tradimento fecondo. Giuda di Amos Oz*, "Il mondo della Bibbia", 129, pp. 54-57.

Sitografia

Carotti M. (2006), *Il Vangelo di Giuda*, https://www.academia.edu/33067061/Il_Vangelo_di_Giuda (ultimo accesso 04/10/2025).

Dramma.it, https://www.dramma.it/index.php?option=com_comprofiler&view=usersprofile&user=163&Itemid=182 (ultimo accesso 04/10/2025).

Mazzolari P., (1958), *Nostro fratello Giuda*, <https://www.osservatoreromano.va/it/news/2021-04/quo-074/nostro-fratello-giuda.html> (ultimo accesso 04/10/2025).

Sipario.it, <https://www.sipario.it/giornalisticencyclopedia/item/11322-s-i-p-a-r-i-o-patrizia-monaco.html> (ultimo accesso 04/10/2025).

Valtorta M., (16 maggio 1947), *Quaderni 1945-1950*, <https://www.valtortamaria.com/operaminore/quaderno/3/manoscritto/75/16-maggio-1947> (ultimo accesso 04/10/2025).

Da sottomesse a omologate: *Sherazade va in Occidente* di Patrizia Monaco

Carla Tirendi

La donna e la drammaturga

Patrizia Monaco, genovese, è una figura di spicco nel panorama della drammaturgia contemporanea italiana¹, conosciuta per una scrittura teatrale che intreccia con prestanza impegno sociale, sperimentazione formale e una prospettiva femminista sensibile alle voci delle donne, agli stereotipi di genere e ai miti rivisitati.

Dopo aver studiato Storia del Teatro e dello Spettacolo a Genova, Monaco ha svolto attività accademica in Italia e all'estero – ad esempio a Dublino – e tiene seminari e laboratori di drammaturgia, scrive e traduce per teatro e radio, con incursioni anche nel cinema.

La sua traiettoria professionale mostra una doppia fedeltà: da un lato al rigore della formazione teorica, dall'altro all'urgenza del teatro come spazio di riflessione critica su temi reali e contemporanei. Uno degli aspetti più caratteristici della sua drammaturgia è l'uso di una grande commistione formale: Monaco non si limita al dialogo tradizionale, ma

¹ «Sono laureata in storia del teatro, l'ho fatto per disciplinare la mia cultura teatrale ma non ho mai pensato di intraprendere la carriera accademica. Non ne posseggo le doti. Senza andare lontano, osservando il lavoro che hanno fatto sui miei lavori la professoressa Milagro Martin Clavijo e il prof Roberto Trovato, la ricerca meticolosa, la profondità, il porsi onestamente e criticamente di fronte ad un'opera, l'umiltà, insomma, loro non inventano niente. Io invento tutto!!! Fantasia sfrenata. Ma se dall'insegnamento ne sono uscita dalla porta, poiché in fondo non ne ero mai entrata, ecco che sono rientrata dalla finestra e qualche anno fa ho insegnato drammaturgia all'Università, prima a Dublino, dove avevo lavorato come lettrice di italiano anni prima e poi a Genova, invitata dal prof Trovato» (Monaco 2016: 250).



integra corpi, movimento, mimo, presenza corporea, alternanza di linguaggi scenici, tempi che oscillano tra passato e presente. Ne sono esempio opere come *Penelopeide* o *La vertigine sopra l'abisso*².

L'intertestualità è un'altra cifra forte: il mito, la storia, la memoria, vengono risignificati, messi in dialogo con il contemporaneo, spesso per ribaltare narrazioni consolidate e stereotipi di genere o culturali, come nel caso di *Sherazade va in occidente*. Le tematiche femministe emergono in maniera netta nelle sue opere. Le protagoniste sono quasi sempre donne, con storie differenti, donne che affrontano, subiscono, ma che anche resistono. Nei testi raccolti in *Donne in lotta* (tra cui *Il vero e il falso O'Brien*, *La strada verso il cielo*, *Penelopeide*) si possono esplorare temi come il terrorismo, l'olocausto, il mito capovolto, tutti filtrati attraverso la soggettività femminile. Le sue donne non sono solo vittime passive: sono soggetti che interrogano il proprio ruolo, che contestano i ruoli imposti – ad esempio, Penelope in *Penelopeide* rifiuta di essere solo il modello della fedeltà coniugale.

Il linguaggio drammaturgico di Patrizia Monaco è caratterizzato da una leggerezza calviniana (cfr. Calvino 1988) – che carpisce l'attenzione del lettore-spettatore – ed è protagonista nei momenti di forte tensione: ironia, a volte *black humour*, ritmi che sfruttano il contrasto tra il serio e il paradossale sono le sue strategie comunicative per eccellenza, al fine di far emergere ciò che rimane sottotraccia nel discorso pubblico.

Questa leggerezza è però funzionale, non ornamentale: serve a smascherare soprusi, a rendere visibili le verità nascoste, a dare voce a chi è stato escluso o rimosso; l'approccio divulgativo prediletto dalla

² Patrizia Monaco es una mujer de teatro en todos los sentidos: una dramaturga que, pese a las estrecheces en las que se mueve el teatro en las últimas décadas, ha publicado y representado sus obras regularmente tanto en Italia como en el extranjero y ha recibido numerosos premios por ello, como el Riccione, Idi, Vallorcini, Fersen, Donne e Teatro, o Anticoli Corrado, por citar tan solo unos cuantos. Pero también se ocupa de enseñar a los demás cómo escribir para la escena, cómo crear personajes, historias. Roberto Trovato [...], brillante estudioso de la obra de Monaco, la ha calificado de “dramaturga activa e fecunda” y ha subrayado la gran experimentación que se constata en su producción, pasando del uso del coro de la tragedia griega, a las estaciones del teatro medieval, al teatro Noh o al teatro en el teatro (Martín Clavijo 2018: 234).

drammaturga emerge quando si affrontano temi ardui (dolore, ingiustizia, conflitti storici, questioni filosofiche intricate), la leggerezza, infatti, consente di prendere una distanza, di non esserne travolti emotivamente o concettualmente. Questo distacco non significa disinteresse, ma apertura: permette di osservare la materia da più angolazioni, evitando rigidità e facilitando la comprensione.

Un ulteriore tratto distintivo è il suo impegno nella scena teatrale oltre la mera scrittura: Monaco è attiva nella formazione degli autori, nei laboratori, nella promozione del teatro al femminile, nella collaborazione con istituzioni che favoriscono la nuova drammaturgia femminile, oltre alla costante collaborazione con diversi gruppi di ricerca universitari come *Escritoras y Escrituras* dell'Università di Siviglia e *Escritoras y personajes femeninos en la literatura* dell'Università di Salamanca.

In sintesi, Patrizia Monaco rappresenta un tipo di drammaturgia che non separa estetica e politica, forma e contenuto, il mito e la realtà, la dimensione privata e quella collettiva. Il suo teatro si presta a molte chiavi di lettura: femminista, storica, mitica, attuale. La sua voce serve a ricordare che il dramma – quello teatrale come quello esistenziale – ha bisogno di storie profondamente umane, che sappiano interrogare chi siamo oggi, quale storia ci è stata raccontata, e quale ancora ci resta da raccontare.

Sherazade va in Occidente

Gli atti unici nati da un'idea di Consuelo Barilari, anche interprete e regista dello spettacolo, sono ispirati allo sguardo dell'occidente sull'oriente nei quadri che rappresentano le donne nei loro luoghi privati quali gli *harem* e gli *hammam*. Come nei tappeti, le cinque *pièces* sono percorse dalle varianti degli stessi motivi, che si intrecciano e si rincorrono: l'apparente sottomissione della donna orientale, la necessità per la donna occidentale di nascondere intelligenza e cultura, quella di essere magra a tutti i costi e poi l'ambientazione, i sogni, quel ricorrere costante dei

profumi d'Arabia, del grande salone di marmo, della vasca, dei gelsomini (Monaco 2002: 2)³.

Sherazade va in Occidente è un ciclo di cinque atti unici messi in scena nel 2002 da Patrizia Monaco. L'autrice utilizza tono ironico e satirico, prendendo le mosse dall'immaginario costruito in Occidente sull'Oriente, con le sue odalische, gli *harem*, gli *hammam*, le fantasie erotiche e le rappresentazioni pittoriche.

Monaco non si limita a replicare questi stereotipi, bensì li mette in scena, li smonta, li mette a confronto con donne reali contemporanee che vivono sia in contesti occidentali sia in contesti che sono idealizzati come orientali. C'è dunque un doppio movimento: da un lato lo sguardo occidentale ed esterno che immagina l'Oriente, dall'altro le voci interne di donne che portano storie autentiche, diritti, desideri⁴.

Uno dei temi centrali è il confine (o piuttosto la zona d'ombra) tra ciò che è reale e ciò che è costruito dall'immaginario occidentale nei confronti delle donne orientali. Le odalische, le figure sensuali, le fantasie⁵ orientaliste e il voyeurismo: tutto questo emerge come una costruzione estetica e mitologica, spesso stereotipata. Monaco, in uno sfondo di internazionalità di arte e letteratura, usa le tele iconografiche, ovvero i dipinti di Delacroix, Ingres, Debat-Ponsan, come punto di partenza:

³ È stato usato il testo dell'opera teatrale fornito dall'autrice Patrizia Monaco e non pubblicato.

⁴ «A quanto annota la drammaturga, "il fascino e l'esotismo delle odalische, delle Sherazade e delle sultane, rinchiusse nei serragli e negli hammam, ritratte in cinque quadri di maestri della pittura europea orientalista, ispirano cinque storie in cui l'Oriente diventa il luogo ideale per l'amore, il sesso, il matrimonio e la bellezza". Quello della Monaco, per riprendere una notazione di una mia allieva (Piastra, 2007: 34), è "un viaggio alla scoperta delle abitudini culturali occidentali, capaci di trasfigurare ogni donna orientale in una potenziale odalisca o Shahrazade pronta a scatenarsi in una sinuosa danza del ventre» (Trovato 2014: 294).

⁵ «A second qualification is that ideas, cultures, and histories cannot seriously be understood or studied without their force, or more precisely their configurations of power, also being studied. To believe that the Orient was created-or, as I call it, "Orientalized" – and to believe that such things happen simply as a necessity of the imagination, is to be disingenuous» (Said 1978: 5).

l’Oriente che è stato dipinto dall’Occidente è una maschera, un sogno erotico, ma anche un’imposizione visiva e ideologica.

L’idea di ‘Oriente’ come alterità rispetto all’Occidente è una costruzione storica e culturale che si radica profondamente nella modernità occidentale, più che in una reale differenza essenziale tra i due mondi. E. W. Said, nel suo famoso saggio *Orientalism* (1978), mostra come l’Oriente non sia tanto un’entità geografica o culturale autonoma, quanto piuttosto un ‘discorso’ – un insieme di rappresentazioni, testi e pratiche –

prodotto dall’Occidente per definire se stesso attraverso l’immagine di un ‘Altro’ esotico e misterioso. Said scrive che «the Orient was almost a European invention» (Said 1978: 1), sottolineando come tale immaginario rifletta rapporti di potere e di dominio epistemico, piuttosto che una conoscenza neutrale o oggettiva. Questa costruzione simbolica ha generato una dicotomia in cui l’Occidente si definisce come luogo del progresso, della razionalità e della libertà, mentre l’Oriente viene relegato a un dominio di passività, misticismo e sensualità. Tuttavia, proprio in questa opposizione rigida si nasconde una rete di analogie profonde: entrambe le sfere, infatti, sono specchi in cui ciascuna proietta le proprie contraddizioni e desideri⁶.

Il testo *Sherazade va in Occidente* mette a confronto questi sogni-*cliché* con donne moderne che rivendicano libertà, auto-consapevolezza, diritto all’amore, controllo sul proprio corpo e sulla propria sensualità; in questo senso il confine non è solo geografico, ma culturale, immaginativo e soprattutto identitario.

Infatti, H. K. Bhabha, in *The Location of Culture*, mette in crisi l’idea di una differenza rigida e mostra come l’identità coloniale sia sempre il risultato di processi di *ibridazione* e *mimetismo*. L’Oriente, in questa prospettiva, non è soltanto un oggetto del discorso occidentale, ma anche un soggetto che rielabora e destabilizza le rappresentazioni imposte. Il rapporto tra Oriente e Occidente diventa così uno spazio ‘terzo’ (*third space*) di negoziazione culturale, in cui le differenze si rivelano,

⁶ L’Oriente immaginato diventa, come si può evincere anche dall’opera di Patrizia Monaco, una forma di autorappresentazione occidentale, un «teatro dell’anima europea» (Said 1978: 67).

paradossalmente, come forme di analogia e riflessione reciproca (Bhabha 1994: 37).

Nonostante le differenze culturali, sociali, politiche, Monaco evidenzia analogie profonde tra le donne nei due ‘mondi’ agendo proprio in questo ‘terzo spazio’. Ad esempio: il desiderio, la capacità di sentire la propria sensualità, la frustrazione di ruoli imposti, ma anche la forza dell’autodeterminazione. Le donne orientali idealizzate non sono del tutto distanti⁷: il loro desiderio, la loro vulnerabilità o capacità di rivendicare se stesse riecheggiano in donne occidentali che, pur vivendo in contesti che lo permetterebbero, spesso si scontrano con modelli morali, aspettative sociali, stereotipi interiorizzati.

Questo parallelismo serve a smontare la dicotomia ‘noi occidentali moderni e liberi’ contro ‘voi orientali esotici e prigionieri’, e offre piuttosto uno spazio in cui le differenze non sono gerarchiche ma dialogiche.

GIOVANNA: Lo spazio dell’harem. Le donne orientali sono lì, asservite all’uomo o perlomeno così gli uomini credono, pronte ad ogni loro desiderio, ogni capriccio. Il sogno proibito dell’uomo: la donna sottomessa.

LUISA: Sì.

GIOVANNA: La donna tappetino.

⁷ «Apparently, the Westerner's harem was an orgiastic feast where men benefited from a true miracle: receiving sexual pleasure without resistance or trouble from the women they had reduced to slaves. In Muslim harems, men expect their enslaved women to fight back ferociously and abort their schemes for pleasure. The Westerners also referred primarily to pictorial images of harems, such as those seen in paintings or films, while I visualized actual palaces — harems built of high walls and real stones by powerful men such as caliphs, sultans, and rich merchants. My harem was associated with a historical reality. Theirs was associated with artistic images created by famous painters such as Ingres, Matisse, Delacroix, or Picasso — who reduced women to odalisques (a Turkish word for a female slave) — or by talented Hollywood moviemakers, who portrayed harem women as scantily clad bellydancers happy to serve their captors. Some journalists also mentioned operas like Verdi's *Aida* or ballets like Diaghilev's *Scheherazade*. But whatever image they referred to, the journalists always described the harem as a voluptuous wonderland drenched with heavy sex provided by vulnerable nude women who were happy to be locked up» (Mernissi 2001: 14).

LUISA: (*scivola quasi verso terra, nell'immedesimarsi in un tappettino*)
Uno stuoino (Monaco 2002: 7).

L'immaginario erotico legato all'Oriente è uno dei punti focali. Monaco prende in considerazione come i dipinti europei dell'Ottocento abbiano costruito l'immagine dell'odaliska come forza di seduzione, come mistero, come oggetto di desiderio, ma anche come oggetto voyeuristico. Queste immagini non sono lasciate come pura nostalgia romantica, bensì confrontate con donne reali che reclamano il diritto di essere viste, di essere amate, ma anche di esprimere la loro sessualità secondo i propri termini. L'erotismo diventa quindi non solo oggetto di proiezione maschile, ma anche terreno di espressione femminile, di sfida alle chiusure culturali.

Il tono umoristico è fondamentale per comunicare e per comprendere: Monaco non giudica, non predica, ma mette in luce o, meglio, in scena, con sottile ironia, i paradossi. Questo permette allo spettatore di riflettere senza sentirsi moralmente giudicato, ma stimolato a riconoscere le proprie complicità negli stereotipi: l'ironia, dunque, diventa uno strumento di demistificazione.

Il titolo *Sherazade va in Occidente* non è casuale: Sherazade è la narratrice delle *Mille e una notte*, figura mitica che rappresenta il potere della parola, l'intelligenza, la capacità di cambiare il corso della storia mediante il racconto.

SAM: (*continuando a leggere a voce alta*) Shahriar era stato tradito dall'amatissima moglie e dopo aver ucciso lei e il suo amante, si vendicò di tutte le donne. Il suo vizir era costretto a scegliere le giovani vergini del paese, che condotte al Palazzo, si univano al re in matrimonio e il mattino dopo venivano decapitate.

SIL: Te l'avevo già detto io! Piccola attricetta ignorante!!!

SAM: Calma! (*meno aggressiva*) Calmati, cerco solo di capire. (*legge*) Qualche anno dopo, la figlia del vizir chiese al padre di condurla sposa al re Shahriar. Allo sgomento del pover'uomo, Shahrazade replicò con un sorriso: O salverò il mio popolo o morirò come le altre. Shahrazade aveva un piano che si rivelò vincente: intessere, la prima notte, l'incanto di una storia che catturasse il re quanto bastava per ascoltarne un'altra. Sospese la sua esecuzione, con abilità e saggezza,

per mille e una notte, dopo la quale, il re, ormai innamorato, la considerò sua sposa.

SIL: Questo non ti riguarda! (Monaco 2002: 31-32).

Portare Sherazade in Occidente significa traslare questo archetipo nel contesto contemporaneo, ripensarlo, farlo agire in mondi dove le condizioni sono diverse ma le sfide simili. Significa anche interrogare come l'Occidente abbia recepito e in molti casi deformato il mito: non solo ascoltando Sherazade, ma spesso appropriandosene.

L'analisi dei *cliché* pittorici e visivi è molto potente: Monaco dimostra come l'arte visiva abbia contribuito (e contribuisca) a costruire immagini stereotipate di donne esotiche; di certo la scelta dei dipinti protagonisti dell'opera, ovvero *Donne d'Algeri nei loro appartamenti*⁸ di Eugène Delacroix (1834), *La Grande Odalisca*⁹ di Jean-Auguste-Dominique Ingres (1814), *Il bagno turco*¹⁰ di Jean-Auguste-Dominique Ingres (1862), la copertina del testo *Die Herrin Subeide im Bade*¹¹ (1985) e *Le massage*¹² di Édouard Debat-Ponsan (1891), aiuta a comprenderne il contesto del dramma.

⁸ Capolavoro di Delacroix, uno dei principali esponenti del Romanticismo francese. È un'opera molto importante dal punto di vista storico-artistico e culturale, perché unisce l'esperienza diretta dell'artista in Nord Africa con la sensibilità romantica europea dell'epoca. Il quadro allude al tema dell'*harem*, tanto affascinante per l'immaginario europeo, ma senza scadere nell'erotismo esplicito.

⁹ Uno dei dipinti più celebri di Ingres, maestro del Neoclassicismo francese, e al tempo stesso un'opera che anticipa sensibilità romantiche ed esotiche. Ingres, pur non avendo mai viaggiato in Oriente, si inserisce in quella corrente che concepiva il mondo orientale come affascinante, sensuale e misterioso. Non si tratta di un nudo realistico, ma di un corpo costruito come icona estetica della femminilità e della sensualità.

¹⁰ Esposta al Louvre è una delle opere più famose e discusse di Ingres, l'opera riassume la sua ossessione per la bellezza femminile idealizzata, il culto della linea e la tensione tra rigore classico e sensualità romantica.

¹¹ La copertina di una traduzione tedesca de *Le mille e una notte* che presenta elementi tipici di edizioni collegate al genere orientalista ed erotico-letterario tedesco: ovvero un'immagine evocativa con una figura femminile immersa in colori caldi ed esotici come oro, rosso e blu.

¹² Il quadro appartiene al realismo e al naturalismo accademico francese di fine Ottocento, ma in questo quadro adotta un linguaggio che sfiora l'orientalismo. L'opera mostra un gusto per la rappresentazione precisa, quasi fotografica, che mette in risalto

Il contrasto tra mito/immaginario e realtà contemporanea dà ricchezza al testo: permette una pluralità di voci, non solo una critica dall'esterno. Il linguaggio teatrale, l'ironia, il gioco sulle immagini e la rappresentazione rendono l'opera capace di sollecitare lo spettatore non solo intellettualmente ma anche emotivamente.

Sherazade va in Occidente è un testo teatrale che mette in moto una riflessione importante su confini visibili e invisibili: tra Oriente e Occidente, tra mito e realtà, tra desiderio e rappresentazione. Fornisce un capitale narrativo femminista: non solo nel denunciare stereotipi, ma nel riconoscere che in entrambi i mondi le donne condividono esperienze, aspirazioni, sfide e destini. L'immaginario erotico usato come punto di partenza non è fine a se stesso, ma lo strumento per rivelare potere, desiderio e identità. È un'opera che invita lo spettatore a guardare – e a guardarsi – con occhi più consapevoli, a sentirsi istigato al dubbio, alla riflessione e alla ricerca di nuove risposte a vecchie domande.

Ponti e confini: l'incontro tra Oriente e Occidente

L'opera è composta da cinque quadri teatrali autonomi ma collegati, che ruotano attorno a un filo rosso: le rappresentazioni dell'Oriente femminile nell'immaginario occidentale e la loro decostruzione.

Sherazade, narratrice delle *Mille e una notte*, viene trasportata in Occidente. Non più voce sottomessa a un sultano, ma figura critica, capace di osservare con distanza ironica i cliché che la circondano. La figura metaforica della narratrice per antonomasia diventa di mediatrice culturale: porta con sé l'Oriente fantastico, ma lo svela, smascherandone il mito. È lei a condurre lo spettatore dentro i quadri, mostrando quanto l'Occidente abbia reinventato (e distorto) la sua tradizione.

Monaco prende spunto da celebri dipinti che raffigurano *harem* e donne orientali come corpi sensuali in posa. In scena, le figure prendono

la carne e la fisicità del corpo femminile; il soggetto rimanda all'immaginario orientalista diffuso, dove *hammam* e *harem* diventano luoghi erotizzati e idealizzati agli occhi europei.

vita, grazie alle storie raccontate dalle protagoniste femminili. L'immaginario pittorico è smontato: ciò che sembrava desiderabile si rivela una gabbia estetica.

Typically, a Western feminist would think that a woman who veils herself is oppressed, submissive and powerless in a male-dominated culture or society. ... What is brilliantly pointed out is that the assumption of women as a homogeneous group is mistaken for the historical and cultural reality of groups of women (Talpade Mohanty 1988: 347).

L'opposizione Oriente/Ocidente sulle donne appare costruita e simultaneamente nasconde analogie: entrambe le figure femminili diventano 'altre' rispetto a un modello occidentale di modernità, ma questa alterità è riflessiva della stessa soggettività occidentale. La donna europea entra in dialogo con personaggi orientali e con i quadri stessi, e a emergere sono differenze di contesto, gli abiti, le libertà e le possibilità, ma anche somiglianze profonde: le donne subiscono aspettative sociali e stereotipi legati al corpo, al desiderio, al ruolo nella famiglia in tutte le parti del mondo¹³.

Dunque, il confine geografico si dissolve e la scena mostra come il patriarcato non sia esclusivo di un mondo o dell'altro, ma si manifesti ovunque con forme diverse.

Si rievocano, inoltre, le fantasie erotiche legate all'Oriente. Le donne orientali diventano proiezioni di desideri maschili occidentali, ma il tono è

¹³ «On the level of the thematic, [the Orientalists] adopt an essentialist conception of the countries, nations and peoples of the Orient under study, a conception which expresses itself through a characterized ethnic typology... and will soon proceed with it towards racism. According to the traditional orientalists, an essence should exist - sometimes even clearly described in metaphysical terms which constitutes the inalienable and common basis of all the beings considered; this essence is both 'historical', since it goes back to the dawn of history, and fundamentally a-historical, since it transfixes the being, 'the object' of study, within its inalienable and nonevaluative specificity, instead of defining it as all other beings, states, nations, peoples, and cultures, as a product, a resultant of the vocation of the forces operating in the field of historical evolution» (Said 1978: 97).

sarcastico: le stesse protagoniste scherzano su come vengono viste, smontando la mistica immagine dell'esotismo orientale.

Nel IV atto Sherazade riprende la parola e, come nella tradizione delle *Mille e una notte*, ci ricorda che le storie non muoiono mai, ciò che cambia è lo sguardo: di fatto, ora non è più narratrice per salvarsi, ma narratrice per salvare altre donne, per ridare voce a chi è stata ridotta a immagine o stereotipo.

Non si può negare che nella messa in scena delle opere di Patrizia Monaco il teatro diventa atto politico, Sherazade è simbolo della narrazione come resistenza, capace di unire Oriente e Occidente in un terreno comune: quello delle storie e dei desideri femminili.

In *Sherazade va in Occidente* si affronta, con ironia e intelligenza drammaturgica, una serie di nodi che attraversano la condizione femminile comune, tanto in Oriente quanto in Occidente, sdoganando le differenze apparenti e mettendo in luce sorprendenti similitudini.

LUISA: (*dopo aver riflettuto*) Mi aiuti, architetto.

GIOVANNA: Io?! Veramente... (*censo che indica che vorrebbe continuare a lavorare*)

LUISA: (*prosegue imperterrita*) Mio marito è via per affari con la sua nuova ... nuova.

GIOVANNA: Nuova?

LUISA: Concubina. Uso questa parola con cognizione di causa. Lui ha un harem.

GIOVANNA: È uno sceicco?

LUISA: No! È italiano. È un uomo politico, molto in alto
(Monaco 2002: 4).

Il tema del riconquistare il marito (nell'atto I) che ha un'amante viene presentato come una variante domestica e borghese della lotta di sopravvivenza di Sherazade: se quest'ultima narra per salvare la propria vita, la donna occidentale inventa strategie e auto-narrazioni per non perdere un legame coniugale, segnalando quanto ancora la relazione sia pensata come terreno di possesso e non di parità.

ELENA: Con questo simpatico giochino sedurrei gli uomini, sarei...

La grande odalisca. (*in tailleur nero tacchi alti e borsetta e ventiquattrore, e cellulare*) Ah, che comodo sognare quel che non si può vivere. (*va verso la porta*) (*fermandosi*) Sognare quel che non si ha il coraggio di vivere. (*torna indietro*) Sognare quel che vorremmo essere. Sognare quel che siamo (*Ivi: 12*).

A questo si intreccia il desiderio di esplorare la propria sensualità e sessualità (nell'atto II), proiettato nelle fantasie orientaliste che dipingono l'Oriente come spazio di piacere e di libertà: una proiezione che, pur basata su stereotipi, denuncia l'insoddisfazione di chi, in Occidente, vive limitazioni più sottili ma ugualmente oppressive.

GLORIA: Dove vi siete conosciuti?

SELINA: Qui.

GLORIA: Davanti a questo quadro? Ma se lui mi ha detto che non è mai stato al Louvre! Mi ha detto di venirci e poi di raccontarglielo.

SELINA: Uno che nasconde due mogli, vuol dire che non è capace di mentire sul fatto che è stato al Louvre? (*Ivi: 20*).

Nel cammino di questa narrazione ci si imbatte nel tema della bigamia (nell'atto III), condannata come barbarie dell'*harem*, viene così ironicamente accostata all'ipocrisia delle relazioni clandestine europee¹⁴, rivelando dinamiche simili di potere maschile e di subordinazione femminile.

SIL: (*ride*) Hai paura, ma se non sei vergine, non mi devi temere.

SAM: Dimmi cos'hai contro le vergini, se vuoi.

SIL: Ecco così mi piaci. Timorosa, sottomessa.

SAM: Ah.

¹⁴ «The Orient, Edward Said wrote, was “almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences.” ... Orientalism establishes a set of polarities in which the Orient is characterized as irrational, exotic, erotic, despotic and heathen, thereby securing the West in contrast as rational, familiar, moral, just and Christian» (Kamal El-Din 2023: 1).

SIL: Non mi piace quell'ah. Sa di emancipazione.

SAM: Volevo dire, sì (*Ivi*: 29).

Allo stesso modo, archetipi culturali quali il peccato originale e la verginità (nell'atto IV) continuano a gravare sul corpo delle donne, in una doppia trappola che le condanna se troppo sensuali e le idealizza se caste, perpetuando un paradigma che attraversa religioni e tradizioni.

LALLA: Mi sembra di non poterci arrivare mai. Quanti sacrifici dovrò mai fare? E quante ci siamo, ad ambire all'*harem* della taglia 42? Ma è possibile che una donna come me, laureata e non stupida, e non da buttare via, abbia queste frivolezze per capo? Dicono che le odalische stanno tutto il giorno a mangiare *lucum*, in attesa che il sultano le chiami per la notte (*Ivi*: 41).

Infine, l'incubo della taglia 42 (nell'atto V) – come traguardo di un corpo perfetto e desiderabile – viene messo in scena come nuova gabbia della fisicità femminile: non più veli o segregazioni, ma il controllo ossessivo della magrezza come condizione di accettabilità sociale. In questo intreccio di temi, Monaco mostra come Sherazade, simbolo della parola che salva, diventi anche emblema della narrazione femminile capace di smontare stereotipi e di restituire alle donne il diritto di raccontarsi al di là dei confini geografici e culturali.

Concludendo l'analisi di *Sherazade va in Occidente*, emerge con forza il valore del teatro di Patrizia Monaco, un teatro che non si limita a rappresentare, ma che produce un atto di consapevolezza collettiva, un gesto politico e poetico insieme. L'opera si inserisce in un solco drammaturgico che ha fatto della rilettura critica dei miti, delle immagini e delle tradizioni culturali una strategia per restituire alle donne la parola e la centralità negata. Sherazade, simbolo della capacità femminile di salvarsi attraverso il racconto, viene trasportata in Occidente e diventa emblema della possibilità di smontare, con la leggerezza e con l'ironia tagliente, i luoghi comuni che hanno imprigionato per secoli l'immaginario femminile.

Lo stile di Monaco colpisce proprio per la sua capacità di oscillare tra profondità critica e leggerezza scenica. Nei suoi testi, e in particolare in questo, non vi è mai il rischio del didascalismo o della predicazione moralistica: l'autrice preferisce smascherare le contraddizioni attraverso l'ironia, il paradosso, il gioco teatrale. Così, ciò che potrebbe sembrare marginale – il tentativo di riconquistare un marito, l'ossessione per la taglia 42, il mito della verginità o il tabù del peccato originale – diventa materia viva di riflessione, terreno in cui le radici patriarcali mostrano la loro persistenza e la loro forza. È un teatro che, pur nato in un contesto preciso, non si chiude nel locale ma guarda sempre all'internazionalità dell'arte e della letteratura: i riferimenti a *Sherazade* e all'Oriente dimostrano come le narrazioni viaggino, si contaminino, vengano riutilizzate per nuovi scopi e nuove lotte.

LALLA: Opero una sintesi fra oriente ed occidente. Investo la tredicesima in un viaggio esplorativo in Marocco. Io non penso più. Agisco. E se poi scoprissi che anche là esiste la taglia 42? (*Ivi*: 42).

L'operazione di Monaco è duplice: da un lato, denunciare la costruzione occidentale dell'Oriente come spazio esotico, erotico, irraggiungibile; dall'altro, mostrare che quelle stesse dinamiche di sguardo, di riduzione della donna a oggetto estetico o sessuale, sono presenti in forme diverse anche nell'Occidente contemporaneo. In questo senso, *Sherazade va in Occidente* non è solo un testo sulla differenza tra culture, ma un testo sulle affinità profonde che uniscono le donne, spesso accomunate da limitazioni, stereotipi e condizionamenti, indipendentemente dal luogo in cui vivono.

È proprio in questa prospettiva che il teatro di Monaco si rivela prezioso: perché restituisce dignità a esperienze spesso marginalizzate, perché mette in scena voci femminili che si confrontano e si riconoscono, perché offre al pubblico l'occasione di ridere e al tempo stesso di riflettere criticamente. La risata, nei suoi testi, non è mai superficiale: è una risata amara, che nasce dal riconoscimento di una verità scomoda, ma anche

liberatoria¹⁵. È una risata che scioglie i nodi del silenzio, che spezza l'incantesimo dello stereotipo e apre alla possibilità di nuovi racconti.

Omaggiare Patrizia Monaco significa dunque riconoscerne il coraggio artistico e intellettuale: il coraggio di mettere mano ai grandi miti culturali e di usarli come specchio per il presente, il coraggio di affrontare con linguaggio teatrale temi che toccano la vita quotidiana delle donne, il coraggio di proporre una drammaturgia che unisce estetica e politica, corpo e parola, storia e attualità. *Sherazade va in Occidente* rimane, per tutto ciò, un testo esemplare della sua poetica: capace di parlare a pubblici diversi, di unire il riso e il pensiero, di trasformare un mito antico in una chiave critica per comprendere il presente.

In un'epoca in cui i confini culturali sembrano irrigidirsi e in cui le donne devono ancora lottare per affermare i propri diritti, l'opera di Monaco ricorda che la vera forza sta nel racconto, nell'immaginazione, nella capacità di prendere parola. Sherazade continua a raccontare e grazie a Patrizia Monaco, le sue storie arrivano fino a noi, rinnovate e ancora necessarie.

Bibliografia

- Bhabha, H. K. (1994), *The Location of Culture*, Routledge, London.
Calvino, I. (1988), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano.
Kamal El-Din, T. (2023). *Orientalist imagery in the visual arts*. Beirut: Lebanese American University,

¹⁵ «En estos espectáculos, al igual que veremos en el de Patrizia Monaco, nos encontramos siempre con un diálogo intertextual, con un confluir de obras del pasado y también del presente que entran en contacto a su vez con las experiencias de las dramaturgas, con su forma de ver el mundo, con su ideología, con su necesidad de dar voz al silencio. De ese diálogo que, aunque pueda ser traumático, es siempre productivo y, en muchos casos, liberador, nacerá una nueva interpretación del mito, una más, la de la escritora de teatro, fruto del tiempo en el que vivió, como la de las otras revisitaciones del mito» (Martín Clavijo 2018: 235).

- https://inhouse.lau.edu.lb/bima/papers/Tania_Kamal_el-Din.pdf?utm (ultimo accesso 8/11/2025).
- Martín Clavijo M. (2018), *Diálogo intertextual en la Penelopeide de Patrizia Monaco*, "Cuadernos de Filología Italiana", Vol. 2, pp. 233-246, <https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/55550/4564456549043> (ultimo accesso 08/11/2025).
- Mernissi, F. (2001). *Scheherazade Goes West: Different Cultures, Different Harems*. New York: Washington Square Press.
- Monaco P. (2016), *Drammaturghi si nace o si diventa?*, "Revista Internacional de Culturas y Literaturas", pp. 249-259, <https://institucional.us.es/revistas/Culturas/19/23.pdf> (ultimo accesso 08/11/2025).
- Said, E. W. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Mohanty, C. T. (1991). *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses*, In C. T. Mohanty, A. Russo, & L. Torres (Eds.), *Third World Women and the Politics of Feminism* (pp. 333–358). Bloomington: Indiana University Press.
- Trovato R. (2014), *Dalla tela alla scena. Analisi drammaturgica di Sherazade va in occidente di patrizia monaco*, "Revista Internacional de Culturas y Literaturas", pp. 293-302, <https://institucional.us.es/revistas/Culturas/15/23.pdf> (ultimo accesso 08/11/2025).

Goldoni alla prova di Patrizia Monaco

Stella Castellaneta

«O! beware, my lord, of jealousy»
Shakespeare, *Othello*

Da *Autoritratto giocoso della commediografa camaleonte* (Monaco 2017):

[...] Ritengo, senza falsa modestia, di essere, per istinto, una *playwright*, vale a dire un'artigiana delle commedie, e non autore teatrale, drammaturga, definizioni pompose, mentre la parola commediografa è simpatica [...]. Anni dopo aver cominciato a scrivere ed essere rappresentata, lessi una frase che mi folgorò, non so dove, portate pazienza con me che sono piuttosto disinvolta nelle citazioni [...]. La frase era di Nietzsche: "Un irresistibile impulso alla metamorfosi di se stesso e ad agire con altri corpi e altre anime... è questa la prima condizione di ogni arte drammatica [...]" . Fu un'illuminazione, ecco cosa provavo, e questo è ciò che cerco di cogliere nei miei allievi dei corsi di drammaturgia. [...] Il teatro è il mio mestiere, la mia professione, la mia vocazione, il mio divertimento il mio amore da tempi immemorabili. [...] In giovanissima età andavo a teatro accompagnata dai miei genitori o lo seguivo in televisione, dove imparai a conoscere tutto Shaw, Ibsen, Wilde, Molière, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Lorca, Goldoni, Pirandello e le tragedie classiche. [...] Sulle orme di Jean-Paul Sartre, in particolare *Morti senza tomba*, [...] e sulla scia del '68 e del Movimento Studentesco scrisse l'atto unico *La Cantina*, che fu subito pubblicato dalla prestigiosa rivista *Diogene* di Genova, diretta, con altri, da Vico Faggi, il mio mentore, grande commediografo collaboratore dello Stabile genovese ora scomparso, e messo in scena, grazie a lui, nella saletta piccola del Teatro Stabile, dove si svolgevano le lezioni teoriche e pratiche della Scuola di Recitazione. Il Teatrino di Piazza Marsala era uno spazio



come allora si vedevano solo all'estero, adatto alle sperimentazioni, con il pubblico che poteva sedersi ovunque attorno agli attori, e che ben presto fu lasciato alla mercé di orde di topi. Era il 1974 e da allora non ho più smesso di scrivere e le mie opere pubblicate, rappresentate, lette o presentate in *mise-en-espace* in Italia e all'estero. [...] Il mio trasformismo e l'essere un camaleonte mi aiuta molto. Navigo fra una dimensione e l'altra, reale e surreale o paradossale, e quindi scelgo di volta in volta un tipo di struttura diversa. [...] Una serie di strumenti con cui [...] lavorare a mio agio, una fonte cui attingere nei momenti in cui mi ponevo la domanda su come potevo affrontare il problema tecnico-strutturale che si presentava in quella determinata situazione. Ad esempio, mi poteva servire usare il coro. Dalla tragedia greca. Come dovevo impostare il tale dialogo? Usare la sticomitia, da Goldoni. Questo nodo psicologico familiare e sociale come lo risolvo? [...] con la commedia da salotto [...]. Il Teatro No giapponese per la simbologia, la favola adulta e assurda alla Gombrowicz (Monaco 2017: 19-27).

Questi frammenti d'autrice, presentati in ordine sparso, offrono il primo accesso, filologico e drammaturgico, alle 'parole inquiete' di Patrizia Monaco, non solo commediografa, pluripremiata dalla critica e dal pubblico, instancabile artigiana di testi rappresentati o radiotrasmessi, alcuni editi in Italia e all'estero. Sceneggiatrice, anche per il cinema, traduttrice, con una lunga frequentazione del teatro anglosassone, inglese, irlandese e statunitense. Monaco ha insegnato storia del teatro e drammaturgia presso il Trinity College di Dublino e in molte istituzioni internazionali pubbliche e private. Patrizia Monaco è anzitutto, diremmo, una donna resiliente, intellettuale, dunque impegnata, artista poliedrica e sensibile. Collabora attivamente con l'International Women Playwright e dal 1995 fa parte del Gruppo di Ricerca Drammaturgica-Teatro Donna. Ha dato voce alle 'donne in lotta' (Monaco 2016), rileggendo gli archetipi del mito (Martín Clavijo M. 2016 e Cavallaro 2019), a donne impegnate politicamente anche nel nostro Risorgimento, ha dato spazio alle vittime di violenza, alle guerre dimenticate, scrive e agisce contro i totalitarismi, in difesa dei diritti umani. Le sue drammaturgie attraversano l'Olocausto, il terrorismo e le guerriglie nordirlandesi.

Roberto Trovato, studioso di lungo corso anche delle opere di Patrizia Monaco, la descrive come una drammaturga «che si occupa di cose vere, lette sui giornali, viste in televisione o incontrate nelle nostre città. Detto altrimenti si occupa di persone costrette ad imparare troppe cose, troppo presto» (Trovato 2017: 112).

Ironia, paradosso, desiderio di comunicare emozioni, denunce e critica sociale sono linee di fuga che attraversano i lavori della commediografa.

In questa sede si propone una prima lettura di un *play* che non ha edizione né bibliografia dedicata, e tuttavia è possibile leggerne il copione nella casa virtuale della drammaturgia contemporanea che accoglie altri quattordici copioni di Patrizia Monaco¹.

L'opera è *Alla locanda di Mirando Lina. Tre atti* di Patrizia Monaco, *alla maniera di Agatha Christie, per commemorare Goldoni*.

Così il frontespizio della drammaturgia, scritta nel terzo centenario della nascita di Goldoni, premiata alla IX edizione del *Concorso Autori Italiani 2020*, indetto dalla rivista «Sipario» e dalla *Fondazione Teatro Italiano Carlo Terron* (la cerimonia di premiazione si è tenuta il 5 giugno del 2021).

Le riflessioni che condivido sono anche il frutto di una conversazione ricca di suggestioni, amabile e autentica, di cui l'autrice mi ha onorata: le sono grata anche perché mi ha portato a 'sentire' la sua passione per il teatro, una passione che l'autrice definisce 'febbre', una febbre contagiosa che per nostra fortuna non è mai andata via.

La scrittura della *pièce* sembra nascere da due interrogativi che sollevano questioni tanto semplici quanto complesse, legate alla ricezione di un classico: come proporre Goldoni, in particolare *La locandiera*, nel Terzo Millennio, ad un pubblico teatrale che è anzitutto un pubblico televisivo? Come salvare le ragioni dell'arte, del botteghino e di Goldoni?²

In un presente scenico che fa perno sulla partecipazione, l'ascolto attivo e sulla mutazione antropologica dello spettatore, in una esclusiva locanda a quattro stelle su un'isola della laguna veneta, Patrizia Monaco

¹ La lettura drammaturgica, qui proposta, farà riferimento al testo inedito fornito dall'autrice per la stesura del presente contributo, non reperibile *online*.

² Sulla ricezione del teatro di Goldoni sulla scena contemporanea, cfr. Alberti 2009.

trasforma il testo di Goldoni, lo spazio scenico del Settecento, in una scena di un crimine imperfetto, alla maniera di Agata Christie e delle *fictions* poliziesche televisive ma, da par suo, forgia una nuova creatura intermediale segnata dagli aculei ironici del *divertissement* e dell'intelligenza artistica e politica.

In apertura di scena, la dialettica drammatica sembra presentare una vistosa metamorfosi del testo tutore: noi lettori e spettatori non ci fermiamo sulla soglia del testo, non ci lasciamo ingannare dalla corteccia di questa «sirena incantatrice» (Goldoni 2007: 124) che nel midollo conserva l'essenza della *pièce* goldoniana.

In cammino con la drammaturga, non solo per attingere alle origini della metafora febbrile, invito ad un secondo esercizio immersivo nel paratesto della drammaturgia in esame.

L'autrice a chi legge:

La commedia *Alla locanda di Mirando Lina* è un omaggio alla *Locandiera*, la prima opera che vidi a teatro, (quando mi presi la febbre che ancor non mi è passata) e può essere, volendo, abbinata a un quiz cultural-teatrale.

Il teatro non è più (se mai lo è stato) una cosa seria, ma si prende ancora troppo sul serio. Le tragedie non incutono più terrore, le commedie non fanno più smascellare dalle risa. E allora, giochiamo. Let's PLAY.

Non si torna più indietro. Bisogna inoltre prendere atto del malcostume creato dalla televisione, tensile casalingo peraltro necessario, quale il coltello, dipende solo dall'uso che se ne fa.

Lo spettatore teatrale coincide spesso con quello televisivo e non lo si può sotoporre ad una astinenza da quiz per due ore ed oltre quando ha la bontà di recarsi a teatro.

Conosciamo inoltre la crisi in cui versa il teatro. Chi torna a rivedere una commedia?

In questo caso, per via del concorso a premi, si ritorna. Nella commedia sono celati tot titoli di altrettante opere teatrali molto conosciute, vi appaiono inoltre titoli di romanzi o films, ma non contano, o meglio, servono a confondere le idee.

Perché si ritorna? Per vincere, e nessuno vince alla prima, e neppure alla seconda, o alla terza, perché c'è il trucco. Nessuno vincerà mai. Perché c'è un titolo, che è mio, di un atto unico rappresentato a Roma a Platea Estate, e siccome non sono famosa, sfido chiunque a trovarlo.

Lo spettatore, dopo anni di frequentazione dei Teatri Stabili o comunque a sovvenzione statale è diventato fatalmente un esperto di teatro classico, e apprezzerà le citazioni e i riferimenti, a volte birichini, alle opere di Shakespeare, Goldoni, Molier, Ibsen...

All'ingresso verranno consegnate ad ogni spettatore una penna a sfera con luce incorporata e una scheda su cui segnare i titoli trovati, le proprie generalità e il segno astrologico.

La ricerca dei titoli nella speranza di vincere il premio in palio, magari proprio un soggiorno per due persone nella prestigiosa locanda, che sotto altro nome, sorge su un'isoletta nella laguna veneta, e l'avidità di ricevere il piccolo omaggio, spingerà gli spettatori a tornare più volte e questo significherà più soldi al botteghino, fine ultimo di ogni commedia.

Non trascuriamo inoltre un piccolo vantaggio supplementare. Lo sforzo di ascoltare obbligherà lo spettatore a stare attento, e chi si azzarderà a tossire sarà prontamente zittito dal vicino, per cui le sale teatrali cesseranno di assomigliare a dei sanatori.

Nel solco di una pratica performativa ludico-rituale che partecipa dell'idea del teatro come rito-gioco-festa (Schechner 1984 e 1999; De Marinis 2011), l'autrice offre un *play* fondato sulla sincronia fra la drammaturgia testuale, la drammaturgia dell'attore e la drammaturgia dello spettacolo: il teatro è anche *performance* che coinvolge gli spettatori, qui non solo in bilico fra emozioni e interpretazione ma protagonisti di un processo cognitivo che entra nel processo creativo autoriale e per sottrazione restaura le fonti del teatro-memoria³.

In un gioco imprevedibile di associazioni e dissociazioni, tempi e spazi della drammaturgia narrativa sono anche tempi e spazi della drammaturgia organica di attori e spettatori. La drammaturgia dello spettatore dialoga con la semiotica teatrale (De Marinis 1999: 15-37).

³ Sul 'dialogo' tra *performance art* e teatro si veda Fischer-Lichte 2014 e Valentini 2022.

Patrizia Monaco dilata e sfrutta tutte le potenzialità del *plot* e promuove la *quête* a più livelli e piani relazionali, con inferenze continue fra la comunicazione orizzontale e la comunicazione verticale: l'attore/personaggio è coinvolto nella ricerca dell'assassino di Desdemona mentre allo spettatore si chiede di saper cogliere ogni dettaglio della *pièce*, non solo per la soluzione del giallo ma soprattutto per la premialità come esito della partecipazione allo spettacolo. Teatro e/è gioco, drammaturgia e/è *performance*.

Il paratesto si confronta con la ciclicità della crisi del teatro e offre l'antidoto attraverso il *play* potenziato, si direbbe, dall'emancipazione dello spettatore dal suo paradosso (Rancière 2018): un'emancipazione reale o apparente nello spettacolo di Patrizia Monaco?

Nella recensione a *Lo spettatore emancipato*, Jacopo Mascoli restituisce in questi termini il 'paradosso dello spettatore' di Jack Rancière: «Non può esistere un teatro senza spettatore»; eppure, lo spettatore, nella visione platonica, «rimane di fronte ad una semplice apparenza, ne ignora il processo di produzione e la realtà che essa nasconde» (Mascoli 2018: 131-135). In quella visione 'etica', lo spettatore guarda, ma non agisce, ha una dimensione subalterna e passiva. Secondo Rancière, a partire dall'idea schilleriana di rivoluzione estetica, sguardo e azione nell'ontologia dello spettatore si conciliano.

Rispetto alla partecipazione dello spettatore, Monaco declina a suo modo il teatro del reale, lo incorpora facendo agire lo spettatore nella duplice messinscena, acuta e dissacrante, di una contemporaneità intermediale: la drammaturgia narrativa è intermediale, lo è parimenti lo spettatore, per attitudine e comportamento. Ma lo spettatore non è libero dai lacci dell'ignoranza.

Nel paratesto la visione intermediale chiama in causa criticamente le leggi e il linguaggio della comunicazione televisiva che, specie nella formula del quiz, riduce la cultura a brandelli o ad accumulazione seriale e giustapposizione emozionale di titoli, opere o frammenti di opere, con

effetto di straniamento e *nonsense*: separati dalla loro funzione primaria, quei frammenti sono solo funzionali al premio della quiz-crazia⁴.

«La scrittura si dispiega come un gioco che oltrepassa le proprie regole» (Foucault 2020: 3) e Patrizia Monaco, affascinata dal teatro dell’assurdo e dal surrealismo, gioca molto sulla scomposizione, frammentazione e moltiplicazione dei piani tonali e del linguaggio, dei segni, dei fonemi, a partire dall’onomastica interculturale e intermediale dei personaggi. In ordine di apparizione sul frontespizio del copione:

MIRANDO LINA, proprietaria della locanda
CAPULETI GIULIETTA, in MONTECCHI, signora della Verona-bene
O’THELL JACKSON, suonatore di steel band
ALCESTE PIERRE, sceneggiatore
TENORIO GIOVANNI (DON), play boy internazionale
ANGHELOPULOS CLEOPATRA, ballerina del ventre e altro

Il *play* di Patrizia Monaco principia con «*Urla di donna a sipario chiuso*».

*Si alza il sipario sulla locanda.
Palcoscenico vuoto.
Entra Lina dalla porta sul fondo. Espressione indecifrabile di Lina, subito trasformata in una di costernazione, appena scorge Giulietta che proviene dalla sala da pranzo.*

Dunque, in una *prestigiosa* locanda a quattro stelle su un’isola della laguna veneta, Desdemona Cipriani è morta soffocata da un cuscino. È la prima rivelazione della locandiera. Quel corpo privo di vita dà vita alla *pièce* che è un invito/provocazione rivolto allo spettatore a trovare l’assassino o l’assassina presente nella locanda.

Attori, personaggi e spettatori si trasformano in sei personaggi in cerca dell’assassino.

⁴ Sul rapporto fra televisione e arti performative e sul ruolo della televisione nella disseminazione del patrimonio culturale, anche in relazione alle moderne pratiche di consumo, cfr. Innocenti, Pescatore 2013.

Detectives, «come quelli che si vedono in tv», è la battuta di Cleopatra in scena: ciascuno dovrà cogliere di volta in volta la cifra nel tappeto in un gioco semiserio, soprattutto ironico, disseminato di indizi. La soluzione è a portata di mano ma ben dissimulata dalla drammaturga che, con una ‘birichinata’, riconduce la dimensione finzionale al primato autoriale e si fa beffe dei quiz televisivi e dello spettatore.

La drammaturgia narrativa si innesta da subito sulla drammaturgia d’indagine. Per la definizione dello spazio scenico Patrizia Monaco volge lo sguardo a *Trappola per topi* che debutta a Nottingham il 6 ottobre 1952: Agatha Christie derivò la *pièce* dal proprio racconto *Tre topolini ciechi*, a sua volta transcodificazione dall’omonimo radio-dramma.

In questa cornice Monaco allestisce un teatro ludico della memoria: crea spazi di relazione in forma di drammaturgia agonistica e cooperativa tra gli attori e i personaggi, tra i personaggi e il pubblico, fra l’autrice della *pièce* e gli spettatori, tra gli spettatori.

E nel teatro della memoria le citazioni transcodificano anche precedenti ‘format’ drammaturgico-diegetici novecenteschi: si pensi a *Inezie* o al racconto *Una giuria di sole donne* della drammaturga statunitense Susan Glaspell, ma anche a *Come tu mi vuoi* di Pirandello.

Patrizia Monaco struttura il testo come un dedalo, una vertigine citazionale che metterebbe a dura prova anche il più occhiuto dei filologi.

Alla locanda di Mirando Lina è una drammaturgia d’inclusione che procede per accumulazione di segni spesso separati dal significato.

Alla fine del primo atto, il *play*, giocato sul tema del doppio e della relazione identità/alterità, intercetta Pirandello e chiude il cerchio sulla vera identità di don Giovanni, in una continua apertura tonale del drammatico che vira sempre verso il comico e il grottesco.

CLEOPATRA: Lei non è Don Giovanni Tenorio!

Giulietta è a bocca aperta.

O'THELL: Mi era nato qualche sospetto: non aveva mai sentito parlare di me!

GIULIETTA: Se non è il vero Don Giovanni, allora è l’assassino.

CLEOPATRA: È vero, aveva sempre paura che arrivasse la polizia!

PIERRE: Tutte quelle frasi amorose imparate a memoria!

LINA: Un momento, lasciatelo parlare.

DON GIOVANNI: Grazie. (*molto sudato*) Lo ammetto, non sono Don Giovanni Tenorio, sono, ecco, sono Mimì Sganarello. Il suo segretario privato. Ho preso la sua carta di credito per farmi una vacanza. Sono quindici anni che lavoro per lui e mai un giorno di ferie. (*pausa breve*) L'altra sera eravamo a cena con un commendatore, fra i discorsi, pesantissimi e le pietanze, che sembravano pietre, il mio principale si sentì male e dovetti portarlo in una clinica privata per una lavanda gastrica. La clinica si trova sui Colli Euganei, e per tornare non mi restò altro che riprendere l'ambulanza. Mezzo insonnolito e la testa mi cascava. E così vidi per terra un piccolo rettangolino di plastica, pensai alla tessera della Telecom. Fan sempre comodo, io non l'ho io il telefonino. (*pausa*) Guardando meglio vidi che era la Platinum Card del mio padrone. Visto che i medici avevano prescritto a Don Giovanni un riposo completo, e non aveva quindi bisogno di me, pensai a farmi una vacanza. Vacanze romane... Io ho il piacere dell'onestà, io. E poi quella Desdemona non la conoscevo nemmeno. (*silenzio*) Così è (se vi pare).

GIULIETTA: (*batte il piede stizzita*) Ma non è una cosa seria.

PIERRE: È il giuoco delle parti.

CLEOPATRA: Ciascuno a suo modo.

O'THELL: L'uomo (*indica se stesso*), la bestia (*indica Cleopatra*), la virtù. (*indica Giulietta*)

LINA: Cala la tela.

Tre elementi sembrano centrali nella lettura drammaturgica: il carattere e il ruolo della nuova locandiera nello spazio intermediale, la ‘funzione Goldoni’ e la ‘funzione Otello/Shakespeare’.

Mirandolina, divenuta Lina Mirando, nel Terzo Millennio eredita non solo «la barbara crudeltà» di cui parla Goldoni nelle *Memorie italiane*: è lei l'assassina innamorata di Desdemona, sposa di Otello. Il movente è sempre la gelosia. Lina Mirando eredita la locanda e la sua gestione imprenditoriale, la vocazione all'autodeterminazione femminile, che qui si traduce in libertà affettiva e sessuale, Lina eredita anche il ruolo attoriale registico nella *quête*, dove promuove realisticamente un dialogo con altre «sirene incantatrici»: la società sotto assedio televisivo (Bauman 2007), il

‘genocidio culturale’ e il neo-edonismo denunciati da Pasolini corsaro (Pasolini 1999 e Felice 2011).

L’umanità, cui la drammaturgia dà voce, è colpita dal virus della videocrazia: gli anni della stesura della drammaturgia hanno visto il passaggio al digitale terrestre, sono gli anni in cui nasce la pay-tv, il reality show, e la commemorazione/eredità di Goldoni è rivolta al medesimo spettatore dell’*Eredità*, il format argentino che dal 2002 fa parte stabilmente del palinsesto Rai (Grasso 2019: 1139-1141).

Peraltro, sia detto per inciso, il 2002 richiama anche un’altra tessera del dialogo intermediale nel Teatro contemporaneo, complice la ricezione shakesperiana: il 18 marzo del 2002, per la prima volta al Teatro Argentina di Roma si proietta l’*Otello* televisivo, ultima opera di Carmelo Bene. La storia dell’*Otello* intermediale di Bene, fra radiodrammi, spettacoli teatrali, montaggio televisivo e un libro, è una storia complessa che copre trent’anni, dal 1973 al 2002 (Bene 1981).

Ma Patrizia Monaco sceglie di dar nuova vita a *La locandiera* attraverso una scrittura drammaturgica, una struttura e una dialettica performativa che nella visione rivela prossimità con le scelte operate da Edoardo Sanguineti nel ‘travestimento fiabesco’ del canovaccio di Carlo Gozzi, *L’amore delle tre melerance*.

Ricordo che la prima rappresentazione de *L’amore delle tre melerance* nell’edizione del teatro di Genova e del Teatro Stabile del Veneto ‘Carlo Goldoni’ è avvenuta a Venezia al Teatro verde dell’isola di San Giorgio il 28 luglio 2001 e in edizione invernale al teatro Duse di Genova il 6 novembre 2001.

Per dar corso alla prossimità fra Sanguineti e Monaco, si richiamano le parole del filologo in merito alla funzione rappresentativa del codice televisivo. Così Sanguineti ne *La maschera e la fiaba*, per l’edizione del Melangolo:

Questo travestimento delle *Melerance* [...] vuole recuperare la dimensione satirica che le ha segnate alla nascita. È evidente che il codice rappresentativo non avrà da risalire al dibattito sull’arte comica, quale poteva svilupparsi nella Venezia settecentesca [...]. Il codice che qui si è portato al centro è di necessità quello televisivo che

non può non assumersi come norma linguistica dominante della comunicazione spettacolare. Ma è norma che va ben al di là di ogni sistema di messaggi da scena o da schermo. Perché abbraccia l'intera esperienza immaginativa e informativa, dalla politica alla pubblicità, modellando, a tutti i livelli, la nostra percezione della realtà e le strutture della nostra fantasia, anzi rimescolando in una sorta di inestricabile impasto. Ma il teatro poi non è forse il luogo primario del bello della diretta come suggerisce di dire precisamente il gergo televisivo? E lo specifico televisivo non è stato forse con unanime consenso collocato nella trasmissione all'improvviso, nell'emissione live, finzionale o documentaria che sia? (Sanguineti 2001: 13)

Anche Patrizia Monaco reinterpreta l'eredità sostanziale e metodologica che Goldoni affida alla *Locandiera*, a partire dalla visione del teatro come vita e come gioco (Trovato 2012), e dalla lezione sul metateatro, su cui torneremo.

Ma soffermiamoci sul carattere e sul ruolo della protagonista: se Lina Miranda uccide Desdemona, quell'omicidio forse va letto alla stregua dell'omicidio metaforico compiuto da Corallina *alias* Maddalena Raffi Marliani sia ai danni della prima innamorata Teodora Medebach sia ai danni delle attrici Ortensia e Dejanira, in un «ipertesto drammaturgico dell'attore» (Goldoni 2007: 65) che la drammaturga conserva⁵. Tanto più se accogliamo la suggestione del cognome di Desdemona: Cipriani allude alla regista e fondatrice del Teatro del Carretto?

Nella nuova distribuzione dei ruoli, il trasformismo di Lina/camaleonte, simulatrice e dissimulatrice, eredita la cifra peculiare della locandiera goldoniana, legata alla seduzione della parola, e reinventa, incarnandola, ‘la funzione Otello’: questa è la novità, la cifra peculiare del nuovo personaggio forgiato dalla drammaturga.

In un gioco sapiente e divertito tra il maschile e il femminile, come e più del *Don Giovanni* di Saramago, Otello è assolto dall'accusa storica di uxoricidio: reato che, sulla scena contemporanea, non commette.

⁵ Sulla drammaturgia *ex actore* nel teatro di Goldoni, cfr. Scannapieco in Vescovo, Carocci 2019: 223-232.

Per trasformare la locandiera in uxoricida, Monaco contamina l'eredità shakespeariana e goldoniana: Lina Miranda uccide Desdemona, vittima archetipica del sistema patriarcale.

«Il mostro dagli occhi verdi, che prima si diverte a giocare col cibo di cui si nutre» (Shakespeare 1998: 407), risospinge la donna ‘nuova’, libera, autodeterminata, nelle secche del pensiero patriarcale. Come Otello, soggiogata dalla gelosia, la locandiera re-agisce nel medesimo spazio scenico e reitera la violenza fisica come strumento di potere.

In tal modo la *pièce* di Patrizia Monaco offre anche una lettura disincantata de *La locandiera* in chiave post-femminista: *Donne attente alle donne*, suggerisce Middleton, più volte richiamato nella *pièce*.

Peraltro, la nuova locandiera si macchia di un secondo omicidio: alla fine del secondo atto provoca involontariamente la morte del suo gatto, avvelenato in modo accidentale da Giulietta che, ignara, gli versa nella ciotola il latte a lei destinato. Intenta a depistare le indagini, Lina ha cercato di avvelenare Giulietta, prossima alla soluzione del caso.

Sull’immagine di Mirandolina assassina e sul dialogo fra teatro e poteri, torna, nel 2017, Edoardo Erba nella sua *Locandiera B&B*, con Laura Morante nel ruolo della protagonista. Erba inscena un altro omicidio, lucidamente orchestrato, ma non direttamente agito, dalla protagonista Mirandolina in un contesto di mafie internazionali. Mirandolina fa in modo che uno degli avventori uccida Fabrizio, non più servo fedele.

Un’ultima riflessione sugli altri personaggi ricreati da Patrizia Monaco: alcuni sono nascosti, come Sganarello di Molière, travestito da Don Giovanni, o defilati come *La donna del mare* di Ibsen che «serve in tavola divorata dalla nostalgia».

Altri personaggi, numerosi, chiedono udienza alla drammaturga in corso d’opera e balzano vividi in scena: provengono dal mondo del teatro, della letteratura, della televisione, del cinema e della musica, e contribuiscono alla dimensione commemorativa e intermediale a più livelli. Ne richiamo almeno due: il piano metateatrale, come rivela il misantropo nella chiusa, e il piano neuroscientifico, con l’attivazione dei circuiti memoriali dello spettatore, chiamato a riconoscere le cifre nel tappeto. L’attivazione dei circuiti memoriali dello spettatore è parte essenziale del gioco scenico.

Questa dimensione commemorativa a più livelli e partecipata fa sì che nella locanda del Terzo Millennio vi siano molti personaggi e molti autori. E questo segna uno scarto rispetto al testo tutore. Tra gli altri, nella locanda compaiono evocati o virtualmente presenti nel registro elettronico: *Hedda Gabler*, *Filumena Marturano*, *Sor Todaro Brontolon*, *La famiglia dell'antiquario*, *Il padre*, *La madre*, *Lo zio Vania*, *La figlia di Iorio*, *Le tre sorelle*, *Il misantropo* e *La dama prudente*.

E fra le *pièces* goldoniane tesaurizzate, non mancano nella locanda *I pettigolezzi delle donne* o *Les Femmes savantes* di Molière che dialogano con Shakespeare, Cechov, Ibsen, Arnold Wesker, D'Annunzio, Pirandello, Eduardo de Filippo, Theo Angelopoulos, Brecht e Ugo Betti, di cui si ricorda *Corruzione al palazzo di giustizia*.

Fra le ultime interpreti del gioco allusivo, Monica Vitti è richiamata nelle battute finali della *pièce* da Don Giovanni: «La vita è come i crauti, beato chi la digerisce, dicono a Salisburgo». La battuta è una chiara allusione al monologo *I crauti*, scritto da Ivan Della Mea e Fausto Amodei, di cui Monica Vitti offre una duplice magistrale interpretazione, a *Canzonissima* nel 1972, per la regia di Romolo Siena, e nel 1985 in *Passione mia. Un omaggio al cinema* per la regia di Roberto Russo.

Ma «i titoli non mancano e neppure le trame», afferma il misantropo che licenziando il pubblico dichiara: «Sono le sovvenzioni quello di cui abbiamo bisogno, e la benevolenza del pubblico».

E mentre Giulietta chiosa Shakespeare: «tutto è bene quel che finisce bene», la *pièce* prende il largo nella didascalia finale.

Le parole inquiete tornano al mare, spazio infinito delle drammaturgie contemporanee, dove risuona l'eco di *Trovarsi* e de *La grande magia*: «Motore di un motoscafo che si avvia. Sipario».

Bibliografia

- Alberti C. (2009), *Le rappresentazioni del teatro di Carlo Goldoni sulla scena contemporanea. Schedatura degli allestimenti goldoniani in Italia e in Europa (1991-2007/8). Italia, Francia, Germania, Austria, Svizzera tedesca*,

- Russia, Croazia, Spagna, Catalogna, "Problemi di critica goldoniana"*, n. 1, fascicolo XVI, pp. 373-464.
- Bauman Z. (2007), *La società sotto assedio*, Laterza, Roma-Bari.
- Bene C. (1981), *Otello o la deficienza della donna*, Feltrinelli, Milano.
- Cavallaro D. (2019), *Omero cambia genere: le scrittrici italiane portano l'Odissea a teatro*, in G. Battaglino, A. F. Caterino, A. Di Meglio, F. Favaro, A. Marini (a cura di), *La palingenesi del classico, "Kepos"*, n. 2, a. II, pp. 75-111.
- De Marinis M. (1999), *Capire il Teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma.
- De Marinis M. (2011), *Il Teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze.
- Felice A. (2011) a cura di, *Pasolini e la televisione*, Marsilio, Venezia.
- Fischer-Lichte E. (2014), *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma.
- Foucault M. (2020), *Che cos'è un autore?*, in M. Foucault, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, pp. 1-21.
- Goldoni C. (2007), *La locandiera*, a cura di S. Mamone, T. Megale, Marsilio, Venezia.
- Grasso A. (2019), *Storia critica della televisione italiana*. Tomo terzo: 2000-2018, il Saggiatore, Milano.
- Innocenti V., Pescatore G. (2013), *La televisione tra archivio e spettacolo*, in V. Bazzocchi, P. Bignami (a cura di), *Le arti dello spettacolo e il catalogo*, Carocci, Roma, pp. 41-51.
- Martín Clavijo M. (2016), *Penelopeide de Patrizia Monaco: la Odisea de Penelope a escena*, in M. de Fatima Silva-M. do Ceu Fialho-J. L. Brandao (a cura di), *O livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção* II, Imprensa de Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. 367-380.
- Mascoli J. (2018), Recensione a Rancière J. (2018), *Lo spettatore emancipato*, Derive Approdi, Roma, "Lessico di etica pubblica", 2, pp. 131-135.
- Monaco P. (2016), *Donne in lotta. Tre testi*, prefazione di R. Trovato, postfazione di M. Martín Clavijo, illustrazioni di A. Assini, Aracne, Roma.

- Monaco P. (2017), *Autoritratto giocoso della commediografa camaleonte*, in M. Martín Clavijo (a cura di), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde Ediciones, Sevilla, pp. 19-27.
- Pasolini P.P. (1999), *Contro la televisione* (1966), in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, pp. 128-143.
- Pasolini P.P. (1999), *Genocidio* (1974), in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, pp. 511-517.
- Rancière J. (2018), *Lo spettatore emancipato*, traduzione italiana di D. Mansella, Derive Approdi, Roma.
- Sanguineti E. (2001), *L'amore delle tre melerance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi*, il melangolo, Genova.
- Schechner R. (1984), *La teoria della performance. 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma.
- Schechner R. (1999), *Magnitudini della performance*, a cura di F. Deriu, Bulzoni, Roma.
- Shakespeare W. (1998), *Teatro completo. Vol. IV: Le tragedie*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano.
- Trovato R. (2012), *La scrittura come vita e come gioco. Il teatro di Patrizia Monaco*, in M. Martín Clavijo, S. Bartolotta, M. Caiazzo, D. Cerrato (a cura di), *Las voces de las diosas*, Arcibel, Sevilla, pp. 1321-1345.
- Trovato R. (2017), *Due rivisitazioni ironiche e fantasiose di alcuni miti della letteratura occidentale*, in M. Martín Clavijo (a cura di), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde Ediciones, Sevilla, pp. 111-126.
- Valentini V. (2022), *Teatro contemporaneo. 1989-2019*, Carocci, Roma.
- Vescovo P. (2019) a cura di, *Goldoni e il teatro comico del Settecento*, Carocci, Roma.

Sitografia

Patrizia Monaco, *dramma.it - la casa virtuale della drammaturgia contemporanea*,
https://www.dramma.it/index.php?option=com_comprofiler&view=userprofile&user=163&Itemid=182 (ultimo accesso 4/12/2025).

Teatro e attualità

Lucciole nel Cyberspazio di Patrizia Monaco: genesi di un'idea editoriale rivoluzionaria e femminista

Martina Lopez

Il miracolo di *Lucciola*

All'occhio contemporaneo la nascita, la permanenza, così come la chiusura della rivista *Lucciola* rientra quasi nella dimensione del miracoloso. Nata da un'idea della giovane Lina Caico, la pubblicazione (se così può essere definita) ha sfidato le distanze, la morte, la stessa Grande Guerra, il tempo e la dimenticanza ed è potuta arrivare praticamente intatta, nella forma e nella sostanza, fino all'attualità. Lina Caico è stata una donna che ha vissuto un'esistenza in un certo modo privilegiata rispetto alle sue contemporanee e che, nutrita intellettualmente di ispirazioni, idee e stimoli, è riuscita a configurarsi come una delle più importanti presenze protofemministe italiane della prima metà del XX secolo. Come spesso succede con la nascita delle idee brillanti, la rivista è nata da una necessità, da un disagio, dalla volontà di modificare profondamente la propria realtà. Lina era tornata da poco dallo Yorkshire, dove per alcuni anni aveva ricevuto una distinta educazione dedicata alle signorine di buona famiglia, e ciò era avvenuto in Inghilterra perché la madre di Lina era Louise Hamilton, benestante ereditiera inglese che aveva potuto accedere a studi e a letture che l'avevano facilmente condotta a conclusioni decisamente femministe in fatto di accudimento della propria figlia. Il padre era Eugenio Caico, possessore di terre e miniere di zolfo in Sicilia, e, grazie alla sua ricchezza, aveva potuto dare fondamenta al tipo di educazione che la madre voleva per la ragazza. Ma il tempo delle campagne inglesi, delle disquisizioni con le compagne nelle grandi stanze del collegio, del sentirsi parte di una comunità coerente in sentimenti e ambizioni era finito. Era



arrivato il momento di riunire la famiglia e così Lina era tornata a Montedoro, piccolo, brullo e polveroso paesino nel nisseno a pochi chilometri da Racalmuto. La famiglia Caico possedeva quasi tutto il paese e dava lavoro alla maggior parte delle famiglie che lo componevano. In Lina non si placa la volontà di trovare nuove connessioni, di riprendere i discorsi lasciati a metà con le compagne, di trovare un motivo per resistere nella limitata realtà nella quale era stata immersa. Fors'anche per trascinare in quel nuovo entusiasmo la sorella Letizia che, con il suono del suo violino, riusciva a malapena ad allietare i lenti pomeriggi siciliani (Azzolini 1995: 11). Così nel 1908 (probabilmente un po' prima) nasce l'idea di una rivista scritta a mano, cominciata dalla stessa Caico, libera dalle imposizioni dell'editoria a conduzione maschile.

Per forare il silenzio che era intorno a lei, l'arma poteva essere la scrittura, un vasto dialogo che chiamasse a raccolta donne lontane nello spazio, ma vicine nel desiderio di parola, di colloquio (*Ibidem*).

Nelle ore di studio e sport in Inghilterra sicuramente Lina aveva avuto la possibilità di tenere tra le mani la rivista *Firefly*¹ (di cui *Lucciola* è traduzione) che condivideva con la neonata rivista tematiche e spirito. Del resto, sono proprio gli intelletti più lucidi quelli che sanno osservare il mondo intorno a sé e declinare esperienze vissute, affinché siano aderenti a nuove realtà e, proprio per questo, conservino la capacità di innovare introducendo, però, solidi argomenti già esperiti. Il processo di creazione era questo: la rivista partiva da Montedoro con la raccolta di articoli già inviati a Caico su argomenti a scelta delle collaboratrici, grazie al servizio postale (che ha dimostrato, in questo caso, essere realmente solerte ed efficace) raggiungeva la seguente 'stazione' dove si poteva fermare non più di quarantotto ore e doveva poi ripartire per la successiva. Nei vari punti di arrivo attendevano il plico le collaboratrici che aggiungevano altri scritti

¹ Negli stessi anni in altre parti di Europa venivano pubblicate riviste scritte da donne con nomi simili: in Germania era "Parva favilla", in Francia "Mouche volante". Erano tutte testimonianze della volontà nascente di creare un genere di stampa che fosse quasi esclusivamente femminile, che sviscerasse i problemi della condizione della donna, ma anche delle sue implicazioni nella politica e nella società del tempo.

e, soprattutto, riempivano di osservazioni personali lo spazio riservato alla fine della rivista. Tutti i testi erano scritti a mano, riempendosi così non solo delle idee, ma anche della personalità di ogni singola partecipante che si intravedeva anche dalla calligrafia². La copertina di ogni numero veniva particolarmente curata: poteva essere di cartoncino dipinto, di carta stampata artigianalmente o di seta ricamata con motivi floreali tipici dello stile Art Nouveau imperante. Si caricava della decorazione chi possedeva qualche abilità artistica o lavorava nell'artigianato. Però, ciò che abbelliva realmente ogni numero era quello che si trovava all'interno:

Copertine di stoffa cucite ai fogli con punti diseguali, eppure perfetti, disegni a china o acquarello, piccoli olii su esigue superfici di cartone, ricami, foto...tante fotografie sviluppate all'albumina, color marroncino, eppure ancora ben visibili... (Azzolini 1996: 30).

Nonostante il chiaro orientamento della rivista verso tematiche prettamente femminili che spaziavano dalla famiglia, alle velleità letterarie di tutte le collaboratrici, fino alle questioni sociali di lotta per i diritti delle donne, a *Lucciola* partecipavano anche alcuni giovani uomini che appoggiavano la causa di un rinnovato ruolo delle donne nella società. Nel corso degli anni si trattò di una quindicina di collaboratori che, in alcuni casi, permettevano alle 'lucciole' di aggirare freni e limiti culturali come, per esempio, farle partecipi di letteratura a loro proibita³. Realmente il ruolo di questi giovani uomini non è molto chiaro nell'ambito della sommessa rivendicazione delle partecipanti. Sicuramente, si percepisce un certo paternalismo, la volontà di mediare tra due mondi per evitare il

² «Anzi, la volontà espressa e più volte ribadita dalle diretrici di "Lucciola", di voler confezionare una rivista secondo precise regole rese manifeste e del tutto identiche a quelle editoriali, ci invita ad oltrepassare la soglia paratestuale, a transitare fra le calligrafie, per percepire le strategie messe in atto da quelle persone, nel contempo autrici, lettrici e giudici di sé stesse» (Brunelli 2005: 526).

³ È il caso, per esempio, di D'Annunzio del quale i luccioli sceglievano le parti secondo loro più adatte a una lettura femminile e le copiavano nella rivista in modo che le loro compagne potessero avervi accesso. Sicuramente si rivelarono un mezzo per accedere ad ambiti culturali preclusi alle donne ma, nello stesso tempo, incarnavano un ulteriore filtro morale e culturale che diventava, a questo punto, impossibile da aggirare.

disastro, scongiurare la messa in discussione estrema, più che l'intenzione di appoggiare una causa reale e sentita. Forse anche li animava la convinzione di essere parte di un fatto inedito, di un nuovo movimento anche se solo accennato e ai suoi albori. La maggior parte dei collaboratori dovette partire per la Guerra, perdendo, conseguentemente, la vita o rimanendo gravemente ferito. Secondo Azzolini, comunque:

La rivista perde con loro un contributo di ironia, più raro nelle redattrici. Il gusto dello scherzo letterario e del travestimento, frutto della maggiore libertà di cui godevano i giovani maschi, non aveva loro impedito di avvicinarsi con interesse e rispetto alle problematiche proposte dalle Lucciole (Azzolini 1995: 53).

Il fascino attuale dell'esperienza di *Lucciola* risiede anche nella sua caratteristica di essere, in qualche modo, letteratura migrante. Attraversando tutta l'Italia, praticamente, si vede riflessa, nei suoi contenuti, una chiara declinazione locale delle problematiche e delle questioni che cambiano chiaramente profilo dal Sud Italia al Nord, senza tralasciare fattori puramente linguistici che illustrano una varietà diatopica consapevole e ricercata perché dimostrazione di una delle principali caratteristiche della rivista, cioè quella di vagare per l'intero Paese.

Come si accennava all'inizio, la rivista 'attraversò' la Grande Guerra quasi indenne e, proprio per questo, offre un discorso continuo (sospeso solo per tre anni dal 1915 al 1918) della narrativa proposta. In questo *continuum* si può discernere un cambiamento sostanziale negli interessi affrontati dalle collaboratrici, quasi una sorta di apertura al mondo. Il punto di vista prettamente intimista dei primi anni viene sostituito da un taglio sociale molto più acceso, quasi rivoluzionario. Le questioni discusse sono la condizione della donna operaia, il madrinaggio come missione fondamentale della donna di estrazione borghese e come pilastro sociale, il voto alle donne. In questo senso la rivista comincerà ad allinearsi ai valori dell'editoria femminile emancipazionista sulla quale, di lì a poco, calerà, pesante e invadente, la mano dei valori fascisti:

Il loro approccio continua ad essere interessante poiché si propone ancora con un punto di vista "femminile", sebbene le Lucciole, pur

nelle loro diversità, non diano mai prova di adesione ai movimenti più emancipazionisti, ma si tengano sempre all'interno della matrice cattolica (Brunelli 2005: 538).

Dopo la guerra la direzione della rivista passò ad altre compagne e Lina Caico rimase comunque affezionatissima collaboratrice. L'ultima direttrice sarà Gina Frigerio di Milano. È proprio grazie a lei e a tutta la cura che ha posto nel conservarne i numeri, che *Lucciola* ha potuto compiere, sana e salva, il suo viaggio nel tempo. Frigerio nel 1926 intuì che la straordinaria avventura editoriale era arrivata alla fine. Le collaboratrici erano passate tutte a un'altra fase della vita, gli interessi delle singole erano cambiati, ma anche le questioni discusse stavano vivendo cambiamenti radicali; forse, essendo tutte donne cattoliche, si intravedeva la possibilità, e sicuramente il timore, di una netta polarizzazione tra loro con l'avvento del Fascismo. Non sarebbe, di certo, stato facile operare un cambio generazionale dentro la rivista, per cui Frigerio la chiuse, fregiando il numero del 1926 come 'Ultimo'⁴. Lina Caico non volle rassegnarsi facilmente al termine di quella luminosa epoca, ma alla fine tutte furono d'accordo in chiudere "Lucciola" e ritrovarsi su "Lumen", la rivista femminile diretta da Rosa Borghini⁵.

Nonostante questo epilogo, è giusto precisare che la carriera di Lina Caico continuò luminosa, quasi a dimostrare che la genialità di un'idea non fu coincidenza o pura fortuna di un'intuizione, ma che l'intelligenza di Caico, così come la sua formazione erano parte di un profilo solido e durevole nel tempo. Continuò come saggista, scrittrice, docente e

⁴ Così la cita Brunelli: «Ecco finalmente proprio l'ultimo fascicolo di "Lucciola". So che per tutte le pochissime rimaste l'aggettivo è doloroso. Anche per me ha la lieve malinconia delle cose che finiscono: ma so che "Lucciola" fu tale fonte di vita, tale lieve e indistruttibile legame di anime, che si colorisce per me della poesia, del ricordo, di mille ricordi, e della certezza che nessuno che ne fu parte potrà mai dimenticarla» (2005: 538).

⁵ La rivista aderiva ai valori di 'Dio, patria e famiglia' che daranno linfa vitale alla morale fascista. Al fascismo aderirà in certa misura per prenderne poi le distanze. Per un approfondimento sul tema si consiglia la lettura di «... nel nome della Patria e di Dio...». *L'esperienza di "Lumen" e delle sue fondatrici tra fascismo ed età repubblicana*, di Sara Follacchio (2006).

traduttrice. Tra gli anni Trenta e Quaranta conobbe Ezra Pound e divenne sua collaboratrice. Caico era molto più che una emancipata donna cattolica, era una teosofa, molto formata e aperta al dibattito. La sua collaborazione con Pound era realmente una affinità di elezioni, i due nutrivano una stessa concezione religiosa e spirituale, fatto che portava Caico ad accettare molti aspetti della personalità di Pound, anche quelli meno noti (recensì sul “Giornale di Sicilia” la serie di conferenze alla Bocconi del 1933) (Pasquero 2022). Lina Caico muore nel 1951 dopo una lunga malattia di tipo sclerotico che la condusse lentamente all’immobilità. Il corpo, come lei stessa affermava, l’aveva tradita, non poté godere di «una vera vecchiaia, capelli bianchi e cuore leggero» (Pasquero 2022) ma il suo spirito profondo e il suo intelletto brillante, sono eredità tramandate, grazie anche a “Lucciola”, fino ai giorni nostri.

La rivista si configura come una completissima documentazione sulle idee protofemministe a cavallo del XIX e XX secolo. Ciò che, però, risulta particolarmente interessante non sono, appunto, le idee, ovvero i contenuti (anche se, come si vedrà, si distinguono per caratteristiche singolarissime), quanto l’atteggiamento delle collaboratrici l’una verso l’altra e verso l’oggetto culturale che stavano costruendo anno dopo anno. Non si è davanti a teorie che potrebbero essere pilastri di ribellione, ma a prudenti suggerimenti che, piano piano, aprono la mente a nuove prospettive, a nuove visioni vitali. Tutto ciò acquista maggior forza e consistenza perché si tratta di pensieri condivisi, con delicatezza e rispetto. Forse proprio le distanze di tempo determinate dalla lentezza delle spedizioni, la coscienza di essere di fronte alle considerazioni sincere delle compagne, non a carattere stampato, ma con calligrafie personalissime, la responsabilità di dover essere all’altezza di un dibattito sopito ma attivo ha reso possibile questo legame così profondo tra le collaboratrici, creando un abbozzo di sorellanza femminista che prendeva le mosse dal più intimo desiderio di condividere una condizione, un modo di vita che si sentiva ormai inadeguato ai loro intelletti. Nel 1906 usciva il romanzo *Una donna* di Sibilla Aleramo, la storia, praticamente autobiografica, di una vita passata sopportando una condizione coniugale non voluta e tutta una serie di imposizioni probabilmente normali per la categoria femminile dell’epoca, ma straordinariamente angoscianti, così come lo erano realmente, la

sofferenza estrema come conseguenza naturale dell'essere nata donna a cui la protagonista di ribella indomita:

L'aspirazione appassionata ad una vita di libertà e d'azione, in armonia colle mie idee, si palesava in verità a me stessa come non mai, Ogni mia parola sembrava illuminarmi il fondo dell'anima. E uno stupore m'invadeva, si mescolava alla lucida ebbrezza del pensiero finalmente capace di manifestarsi (Aleramo 1921: 161).

Il libro servì da ispirazione di tutte coloro (tante) che condividevano le stesse sorti dell'autrice, ma anche di tutte quelle che volevano essere vicine alle donne rinchiusse in famiglie-carcere che non le permettevano di vivere secondo i più basici dettami della libertà individuale.

Una specificità di "Lucciola" è che, con grande frequenza, le collaboratrici firmavano con pseudonimi. Sebbene fosse molto comune, in quel tempo, che le scrittrici in genere rifuggissero dal loro nome reale al momento di firmarsi, è anche vero che, nel caso di "Lucciola", i nomi scelti erano, a volte, elaborazioni del più alto sentire morale e intellettuale dell'autrice quasi la causa per un mondo umanamente migliore fosse più urgente della semplice affermazione personale⁶.

Patrizia Monaco di fronte a Lina Caico

Nella drammatizzazione di Patrizia Monaco della vicenda di Lina Caico come ideatrice di *Lucciola*, la seconda scena parte da una foto. Una foto iconica di Lina, una foto fortunata nel senso che descrive perfettamente non solo un momento, ma anche un'atmosfera, quasi un sentimento. L'immagine è protagonista anche di *Lucciole nel Cyberspazio*, atto unico⁷. La foto è nota a chi si è occupato e si occupa dello studio della

⁶ È il caso, per esempio, di *Chiarezza* (Annetta Fabbri) o *v.s.f.* come acronimo di 'veritate, fortiter, suaviter' che era il motto di Gina Frigerio.

⁷ L'atto unico fu rappresentato per la prima volta ad Erice nel 1998, nella cornice del progetto 'Il cielo sopra Sicilia' di Carla Tatò e Carlo Quartucci. Venne poi pubblicato in un volume antologico nel 2000 da Antonio Pellicani Editore.

rivista e di tutte le persone che ne sono state coinvolte. Ne riportiamo una bella descrizione di Paola Azzolini:

Il muro è invaso dal sole e si intravvede l'aia calcinata dai raggi del mattino. L'ombra di Lina è breve come un ago: il calore accarezza i capelli ricciuti divisi in due bande che scendono gonfie e crespe ai lati delle guance rotonde. Ai piedi un paio di scarpe grosse e polverose, scarpe fatte per camminare sui sentieri sassosi delle campagne di Montedoro [...] Alle spalle di Lina le case, case di campagna, imbiancate di calce, povere. Anche il suo vestito è quasi povero [...] sul grembiule poggia un fascio di fogli e un punteruolo penetra con decisione nella carta già tutta segnata da nitide righe di scrittura. Un calamaio sta in equilibrio lì accanto e dietro le spalle di Lina un grosso cane guarda fisso l'obiettivo.

Era la primavera del 1908 (Azzolini 1995: 11).

Così si presenta la seconda scena della proposta di Patrizia Monaco, lasciando intuire, da subito, che la protagonista esplicita e implicita della vicenda sarà proprio la stessa Lina Caico. Certo si parlerà della rivista, ma l'intelletto di Caico è il primo motore, il suo lucido sguardo sulla realtà femminile di quel tempo è la spinta, ciò che porta lei stessa e il pubblico tutto a indignarsi, a cercare prima il motivo del sopruso e poi la ribellione.

Il punto di partenza è sempre la realtà che, sola, offre una narrativa completa del dramma umano e la Monaco afferra questa realtà, la studia, la comprende, la sminuzza, la riduce all'osso per arrivare alla dinamica essenziale, al motivo vero e, solo a questo punto, la mette in scena: quando tutto il superfluo non esiste più, quando lo spettatore non può fare altro che arrendersi a ciò che gli viene raccontato, interiorizzarlo, piangerlo, farlo suo:

Patrizia Monaco non fa filosofia, lei legge la realtà, la mette in scena: interroga l'essere umano che questa realtà vive e, da artista, la presenta. Sono parole inquiete quelle che ci raggiungono come piccole onde del mare – appena un'incredulità – battono sulla riva e hanno una loro energia, una domanda da raccogliere (Sandias 2017: 16).

La realtà si propone come un insieme confuso di fatti e punti di vista, per questo risulta così importante, per la comprensione della stessa, la ricerca di archetipi, di simboli che accompagnino, in uno sviluppo più lineare della dialettica. Il teatro di Monaco procede così: cercando storie esemplari, figure archetipiche che possano semplificare, nella sua spietatezza, il caos.

La drammaturga, per sua stessa ammissione, ha ricevuto una grande ispirazione intellettuale e umana dall'esperienza dell'insegnamento. Dopo alcuni anni, ha creato quello che lei chiama 'il Decalogo'. Si tratta di dieci regole che è necessario rispettare quando ci si occupa di testi teatrali. Le regole disciplinano soprattutto lo stile della narrazione e la relazione tra lo spettatore e ciò che viene detto sul palco. Il dialogo viene affrontato nella prima regola come una sinergia tra parole e silenzi, che deve essere naturale ma non sciatta, il linguaggio è «composto di PAROLE scritte non per essere lette bensì per essere dette» (Monaco 2016: 251). In *Lucciole nel Cyberspazio* le battute sono brevi, sintetiche, efficaci, spesso esclamate. L'unico personaggio a cui è concesso narrarsi di più, indagarsi, è Lina Caico, la protagonista, seguendo quella che è la terza regola del 'Decalogo' cioè la corretta caratterizzazione dei personaggi che conferisce loro una tridimensionalità credibile. Ecco, quindi, che il modo di parlare di Lina non è quello della Lucciola che l'accompagna in scena né, tantomeno, quello del Lucciolo.

Anche il ritmo è fondamentale per un'opera teatrale di qualità, quindi il succedersi dei dialoghi, la velocità con cui si incalzano i vari attori. Nulla deve essere monotono, ogni personaggio avrà un suo ritmo specifico che potrà cambiare a seconda dell'azione in scena. Quando tutto ciò viene scritto, dovrà essere 'scritto ad alta voce' come dice Monaco, quindi provato, saggiato per valutarne la fluidità e la vivacità.

Nel caso della *pièce* presa in esame, è meno evidente l'esigenza di una scenografia verbale, cioè «evocare i luoghi con le parole»» (*Ibidem*), se ne hanno, comunque, alcuni esempi:

LINA: Sì, all'inizio è stato difficile. Il nome del paese di mio padre, Montedorò, presagiva incanti fiabeschi e così lasciai lo Yorkshire con animo lieto. Poi, questi muri calcinati, un raro viandante, il rotolare

dei carri trainati dagli asini sulla via principale come unica novità, mi presero alla gola, quasi mi soffocarono. Osservare le donne coperte dallo scialle nero quando in Inghilterra sgambettavo mostrando le caviglie giocando a tennis! (Monaco 2000: 130).

Ciò di cui è, invece, ricco il testo considerato è il ‘sottotesto’ ovvero «ciò che si nasconde al di là delle parole» (Monaco 2016: 252). Nel dialogo con il Lucciolo P.M., dinamica che domina tutta la seconda parte dell’atto unico, sussiste una tensione continua e la conversazione tra i due genera nello spettatore molteplici domande riguardo alla loro relazione, alle aspettative reciproche e a un possibile futuro: «P.M.: Quante storie d'amore stroncate! (*La guarda intensamente*) Fra luccioli c'è una grande affinità elettiva» (Monaco 2000: 135). Questa tensione viene poi risolta in modo distruttivo grazie ad altri due assiomi del ‘Decalogo’: il conflitto, che deve essere sempre presente come contrasto di forze, di volontà e l’ultimo punto, il decimo, che Monaco chiama semplicemente ‘il pubblico’, ma nel quale è racchiuso tutto ciò che lo spettatore attende dal teatro, quindi una storia credibile, che lo interessi e che abbia un giro narrativo finale che lo sorprenda e gli permetta riflessioni che durino anche dopo lo spettacolo: «Il quale deve, è lapalissiano, avere un inizio, climax, e finale, avere trama e possibile sottotrama, essere gravido di sottotesto e auspicabili colpi di scena» (Monaco 2016: 254).

La storia in sé, ovvero ciò che succede in scena, è molto semplice e vi si alternano solo sei personaggi. Proprio grazie a questa essenzialità vengono risaltate tutte le componenti comunicative non esplicite, i risvolti sottintesi. La vicenda ha inizio in un bar in una cittadina non meglio specificata del Nord Italia e alcuni uomini sfogliano una rivista, si tratta proprio di “Lucciola”, la deridono così come si prendono gioco di P.M., un collaboratore della rivista che invece cerca di difenderla e di elevare le sue collaboratrici agli occhi dei presenti. Durante il dibattito vi è un cambio di scena che determina uno spostamento geografico e cronologico, nel quale si vede Lina che, come nella foto già descritta, sta scrivendo su dei fogli spiegando ad alta voce alcune sue opinioni riguardo il voto alle donne. La scena ritorna al bar e alla diatriba tra uomini e, a questo punto, lo scenario si divide mostrando in un angolo una lucciola che scrive sulla rivista, in un

altro spazio Lina che raccoglie e ordina i suoi fogli parlando con la sorella Letizia e P.M., il lucciolo, che, a sua volta, scrive. La scena cambia un'ultima volta e torna a Montedoro qualche tempo dopo e P.M. è andato a visitare Lina per conoscerla e poter parlare con lei. La conversazione dei due, che occupa tutta questa ultima parte, si concentra sullo scambio di opinioni sulla funzione della rivista nel cambiamento sociale e sulla visione di vita di entrambi. È a questo punto che avviene quel cambiamento improvviso nell'azione che obbliga lo spettatore a modificare non solo il proprio stato d'animo ma anche l'opinione stessa che ha dei personaggi, come se chiunque potesse avere realmente una parte nascosta e negativa che può palesarsi in qualsiasi momento. P.M. molto coinvolto dalla conversazione con Lina decide di manifestare la sua attrazione verso di lei e arriva al punto di aggredirla per baciarla, Lina riesce a svicolarsi e, dopo aver ristabilito le distanze, concludono la loro conversazione. L'atto unico si chiude con il nipote di P.M. che chiede al nonno un consiglio su come esprimere l'amore nei tempi attuali del cyberspazio. Questo, quindi, è ciò che succede, ma in tutto il copione è celato o reso sottilmente manifesto molto, molto di più.

Il primo colloquio tra uomini del tempo sulla rivista dimostra già una sostanziale differenza di considerazione del mondo femminile tra i giovani borghesi presenti nel bar e P.M.:

1° CLIENTE: "Lucciola"...È una rivista per signorine di buona famiglia?

2° CLIENTE: La dirige una siciliana, figuratevi.

1° CLIENTE: Scritta a mano!

2° CLIENTE: Rilegata in velluto!

1° CLIENTE: Con ricami all'uncinetto!

(Risata)

P.M.: Avete provato mai a leggerla?

1° e 2° (*Insieme*): Leggerla!?! (Monaco 2000: 129).

Da queste poche battute si intuisce come si voglia releggere le collaboratrici della rivista a vari livelli di marginalità: prima di tutto quello di essere donne, poi quello della provenienza dal Sud dell'Italia e, infine,

per voler inscrivere la propria creazione nell'ambito delle delicate arti femminili, indegne per un uomo che le relega a cose insignificanti *da donne*. Risulta, chiaramente, per loro impensabile, a questo punto, leggere questa rivista e, eventualmente, apprezzarne i contenuti. Quando la scena cambia, con una sorta di proiezione del proprio ricordo, P.M. porta Lina Caico sul palco esponendo il problema del voto negato alle donne:

LINA (*Scrive, continuando la stessa frase*): Ma veramente non vedo come il mio portinaio analfabeta e ubriacone debba avere il voto e io no [...] È vero, come dice Scalvina, che se noi avremo il voto, potremo mandare una nostra rappresentante in Parlamento, magari proprio la Montessori, ma secondo me prima dovremo cambiare il modo di fare politica! (Monaco 2000: 133).

Tra l'altro Lina propone un concetto abbastanza simile a quello che viene chiamato, in tempi più recenti, 'femminismo della differenza', cioè la messa in valore delle specificità femminili che dovrebbero proprio, con l'entrata in politica e società delle donne, cambiare radicalmente le formule di convivenza sociale: «Nella ricerca della parità, noi non dobbiamo imitare gli uomini. O peggio ancora, scimmiettarli. Se femminismo significa voler diventare eguali a loro, preferisco passare la mano» (*Ibidem*).

Gli avventori del bar non perdono occasione, neppure, per deridere una suffragetta inglese morta cercando di manifestare durante una corsa di cavalli⁸. Chiaramente P.M. che cerca di difendere il punto di vista della donna viene, immediatamente, tacciato di possedere una sessualità poco chiara, ma la risposta di un terzo avventore scaccia ogni dubbio ai personaggi e ne fa sorgere molti al pubblico: «1°CLIENTE: Via, Giacomo, non essere maligno. Il nostro amico è un vero uomo, tutti i venerdì vien con noi al casino» (Monaco 2000: 133). Eppure, P.M. scrive proprio su "Lucciola" una pagina donde si dichiara contrario al concetto della soddisfazione sessuale come igiene del maschio. Patrizia Monaco, in queste righe, disorienta, confonde, comincia a ingarbugliare il nodo che

⁸ Il personaggio di Monaco fa riferimento a un fatto di cronaca del 1913, quando la suffragetta Emily Wilding Davison perse la vita cercando di annodare una bandiera suffragista alle briglie del cavallo di re Giorgio V durante il Derby di Epsom.

sbroglierà solo alla fine. Ciò che scrive P.M. in "Lucciola" viene notato da Caico, che intravede in lui una, per lo meno apparente, fedeltà alla causa che fatica a vedere persino in certe collaboratrici. Per questo lo invita a presentarsi e, da quest'invito, nascerà il loro incontro.

Avviene, così, il lungo dialogo tra i due nel quale si evince subito la volontà di P.M. di entrare in intimità, sicuramente verbale, con Lina. Dimostra di ammirarla per il suo intelletto e di seguirla da sempre con interesse e passione.

Durante questo dialogo, forse sentendo l'affetto del lucciolo, Lina si lascia andare al racconto della nascita dell'idea della rivista, cominciando dalla delusione dovuta al ritorno in Sicilia, parlando anche del pragmatismo che l'aveva accompagnata a una maggior coscienza della sua condizione, delle compagne che, come lei, erano dovute tornare nelle loro provincie per attendere un marito e sposarsi. Sottolinea anche il suo interesse per la cultura materiale siciliana, alla quale dedicò molti anni di studi, menziona la sua preoccupazione per la condizione delle famiglie operaie che lavorano nelle miniere (anche in quelle del suo stesso padre):

I volti attoniti dei carusi all'uscita delle miniere esprimono più di tante parole la condizione degradata di un'infanzia sfruttata e sottoposta a infamie indicibili! E le donne, che devono subire la doppia oppressione dei mariti e delle percosse... hanno negli occhi il rimprovero muto delle bestie maltrattate (Monaco 2000: 140).

Davanti a una mente così brillante, così compenetrata con la realtà che la circonda, P.M. non può far altro che sentire la sua ammirazione crescere e si stupisce di come, tale donna, non abbia ancora trovato un uomo che la accompagni. Lina comprende il sentire dell'uomo e anche questi si abbandona a racconti sulla propria vita, narrando come, proprio per difendere "Lucciola" e la sua poetica, sia rimasto solo, senza più amici, ovvero uomini che non solo rifiutavano l'approccio protofemminista, ma

che erano anche insofferenti alle idee di ridistribuzione delle ricchezze⁹ che venivano discusse nella stessa rivista.

A questo punto, la situazione, in un certo modo, precipita: P.M. sente di aver acquisito la sufficiente confidenza che gli permette di cercare di abbracciare Lina. Lina lo rifiuta e P.M. diventa sempre più esplicito: «è tempo che portiamo i nostri corpi ad incontrare le nostre anime» (Monaco 2000, 145). Lina si sente completamente sopraffatta dallo stupore, P.M. non è la persona disinteressata che lei aveva creduto, l'uomo diventa aggressivo anche verbalmente e fa crollare in modo forzoso tutte le barriere della distanza, facendo credere a Lina di essere un'ingenua che non ha compreso nulla delle sue intenzioni o, peggio ancora, di mentire e di fingere di non sentire interesse verso di lui. Realmente, P.M. considera la vita di Lina grigia e noiosa per il fatto di non avere un uomo, non dà realmente valore alla sua esperienza politico-letteraria. Parla noncurante dei desideri repressi della donna: «Sì, invece. È che voi siete abituate a vivere nel labirinto della vostra immaginazione, la scrittura compensa il grigiore di esistenze mancate, ma svela, oh quanto svela la profonda natura, le pulsioni represse...» (Monaco 2000: 147), lasciando intendere che la ‘profonda natura’ sia realmente un animo lascivo e desideroso di essere sedotto. Lina lo invita a calmarsi e a questo punto l'uomo sembra recuperare il contegno, comprendere la gravità del suo atteggiamento. Il dialogo torna a quietarsi, ma rapidamente la conversazione vira e riprendono parlando del nascente fascismo. Ormai P. M. lascia cadere tutte le difese, facendosi forte del fatto che la nuova morale gli permette di ‘prendersi’ le donne, affiora tutta la sua impostazione patriarcale: «ma qui fa caldo, qui è Africa, da colonizzare! E le donne, le donne sono da prendere!» (Monaco 2000, 147). L'uomo abbraccia Lina con più forza, la donna si divincola disperatamente e nota nel bavero della camicia dell'uomo il simbolo fascista. Comprende che ormai il lucciolo P.M. non esiste più (se mai era esistito), il sistema patriarcale prima e la morale

⁹ «P.M.: ...Si facciano i contadini proprietari. Non è cosa così difficile, ruinosa anarchica e socialista come ne ha la parvenza: una buona ripartizione di piccoli lotti dei beni della Cassa ecclesiastica e del demanio ad esclusivo vantaggio dei contadini nullatenenti e il fucile scappa di mano al brigante» (Monaco 2000: 146).

fascista dopo avevano facilmente cancellato la timida volontà del giovane di essere parte di un cambiamento che favorisse le donne. Del resto, il fascismo offriva dei valori molto più semplici da assumere per il genere maschile, non si trattava di rinunciare a nessun privilegio, così come anche la stessa "Lucciola" suggeriva, ma semplicemente di rafforzare una realtà patriarcale che, proprio nel fascismo, stava trovando nuova linfa e nuove ispirazioni. Il giro inaspettato della vicenda si compie, l'illusione dell'esistenza di giovani uomini che comprendano appieno la causa femminile si frantuma.

In questo scambio di battute, Monaco mette in scena punti di vista diametralmente opposti ma che, nonostante questo, cercano di trovare punti in comune: «Il gioco delle prospettive ci fa conoscere angolazioni diverse di un fatto, forme distinte di vivere un evento, di subire un torto, una violenza, di vedere il mondo. Tante prospettive diverse, tante visioni della realtà, né migliori né peggiori» (Martín Clavijo 2016: 131).

L'atto unico arriva alla sua conclusione, sullo sfondo Lina Caico continua a scrivere, P.M. narra la chiusura della rivista, ammette di essersi dovuto ricredere presto riguardo al fascismo e finisce scambiandosi brevi frasi con il nipote:

RAGAZZINO: Nonno, ehi, nonno, sveglia! Mi sono collegato a Internet.
Dimmi una frase per fare colpo nel cyberspazio!

P.M. (*Come se continuasse il monologo sui suoi errori*): È ...È tempo...è tempo che portiamo i nostri corpi a incontrare le nostre anime (Monaco 2000, 149).

In quest'ultimo passaggio si intuisce come la drammaturga voglia sostenere che, nonostante i grandi cambiamenti tecnologici che hanno rivoluzionato tutte le forme di comunicazione, la sostanza resta identica, così come rimane identico il gioco delle parti nel quale un uomo, attraverso un romanticismo stantio può convincere una donna.

Il probabile obiettivo ultimo di questa *pièce* teatrale è quello di parlare in termini concreti e agguerriti di una storia che potrebbe sembrare, invece, quasi una fiaba: un gruppo di donne si organizzano per compilare e inviare per tutta l'Italia una rivista in numero unico. Ogni numero è un piccolo capolavoro di perfezione, quasi si trattasse di un diario segreto collettivo. Sembrerebbe un resoconto armonioso di un'iniziativa innocua. Ma Monaco, così come ogni donna contemporanea, sa che dietro a quelle differenti calligrafie, quelle foto a volte spensierate, quei ricami e tutta, tutta quella cura spesso si nascondevano vite infelici, vite prigioniere, solitarie, intrappolate in una condizione, quella femminile dell'epoca, che non lasciava scampo alle donne intellettuali, a coloro che volevano interessarsi di politica o che avevano altri modelli sociali da proporre. Realmente ciò che Monaco persegue è l'obiettivo di non perdere la memoria di un'avventura tutt'altro che romantica. Vuole mantenere l'inquietudine di situazioni disperate, di donne che aiutano altre donne, di uomini che non sono ancora pronti ad abbandonare o condividere i propri privilegi. «Parlare di donne significa parlare del mondo» (Sandias 2017: 18), così Patrizia Monaco parla, attraverso Lina Caico, di una condizione esistenziale diffusa dalla quale un gruppo di coraggiose ha cercato di affrancarsi. Narra, in un unico perfetto atto, di tutte le 'lucciole' e appassiona il pubblico alla loro esistenza. Racconta, insomma, la storia di un piccolo miracolo di ribellione protofemminista.

Bibliografia

- Aleramo S. (1921): *Una donna*, R. Benporad Editori, Firenze.
Azzolini P. (1995): *Leggere le voci. Storia di "Lucciola", una rivista scritta a mano. 1908-1926. Catalogo della mostra alla Protomoteca della Biblioteca Civica di Verona*, Cierre Edizioni, Verona.
Azzolini P. (1996), *Le voci di "Lucciola", storia di una rivista manoscritta, "Giornali e riviste"*, pp. 26-31, <https://iris.univr.it/retrieve/e14ff6e4-0569-0209-e053->

- [6605fe0ad24c/Charta_articolo%20di%20Paola%20Azzolini.pdf](https://www.pangea.news/lina-caico-lettere-pound/)
(ultimo accesso: 05/11/2025).
- Brunelli D. (2005), *Il paratesto di una rivista manoscritta: "La Lucciola", 1908-1926* in M. G. Tavoni, M. Santoro (a cura di) *I dintorni del testo: approcci alle periferie del libro: atti del convegno internazionale: Roma, 15-17 novembre 2004, Bologna, 18-19 novembre 2004*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- Follacchio S. (2006), "... nel nome della Patria e di Dio...". *L'esperienza di "Lumen" e delle sue fondatrici tra fascismo ed età repubblicana* in Dianella Gagliani (a cura di) *Guerra Resistenza Politica. Storie di donne*, Aliberti Editore, Reggio Emilia.
- Martín Clavijo M. (2016), *L'altro volto della violenza* in M. Martín Clavijo, R. Trovato (a cura di) *Patrizia Monaco. Donne in lotta, tre testi*, Aracne Editrice, Roma.
- Monaco P., (2000), *Lucciola nel Cyberspazio* in Accadde in Sicilia. Sedici protagonisti, Antonio Pellicani Editore, Roma.
- Monaco P. (2016), *Drammaturghi si nasce o si diventa?*, "Revista Internacional de Culturas y Literaturas", abril 2016, pp. 249-259.
- Monaco P. (2017), *Autoritratto giocoso della commediografa camaleonte*, in M. Martín Clavijo (a cura di) *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde Ediciones, pp. 19-27.
- Sandias M. (2017), *Prologo* in M. Martín Clavijo (a cura di), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde Ediciones, Sevilla, pp. 11-18.

Sitografia

- Pasquero M. (2022), *Lina Caico, l'amica antifascista dell'"epuratissimo" Pound, "Pangea"*, <https://www.pangea.news/lina-caico-lettere-pound/>
(ultimo accesso 25/09/2025).

Smettete d'aggiustare il vostro corpo: non è mai stato rotto»

Fabio Contu

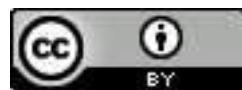
Corpo ritoccato, corpo negato

Come abito il mio corpo? Come si presenta? Come mi rappresenta? Di chi è davvero? Sono domande universali, ma assumono una rilevanza precipua per le donne. Il dominio maschile sul corpo femminile è tra le più forti forme di violenza sulle donne. Ma come s'impone? Che rapporto costituiscono le donne col corpo?

Le tre *pièce* qui trattate pongono, in modi diversi, il problema delle imposizioni che le donne – attraverso il corpo – subiscono. Il problema è posto in chiave politica: il patriarcato ha le fattezze del mercato e del potere mediatico che, nelle nostre società ‘democratiche’, afferma una certa idea di donna e di corpo femminile. La pubblicità impone un ideale di donna funzionale agli appetiti maschili, cui induce esse a conformarsi, generando in loro un’ossessione per il corpo perfetto e che non invecchia mai, al fine di dominarle.

Attraverso lo specchio

Il corpo allo specchio non risulta mai simile a quello posto dal canone mediatico. Per questo l’ossessione del corpo senza difetti è l’origine di nevrosi femminili, oltre che di malattie come l’anoressia o la bulimia. In realtà si tratta di malattie politiche: non nascono da reali problemi dell’equilibrio interiore (questi semmai ne sono il sintomo), ma dalla pressione cui le donne sono sottoposte dai media. Ritorna ciò che le donne pensavano d’aver superato. Scrive Maria Vittoria Vittori:



Credevamo di averlo in qualche modo liberato dai tabù, il nostro corpo, e ce lo ritroviamo schiavo del push-up e dell'anticellulite, pensavamo di averlo affrancato dalla schiavitù dell'altrui sguardo e ce lo ritroviamo sottomesso a quello nostro, di sguardo: implacabile. (Vittori 2005).

Conseguenza è l'autentico boom di richieste di procedure di medicina e chirurgia estetiche. Solo in Italia, il report del 2024 dell'International Society of Aesthetic Plastic Surgery (ISAPS) conta 480.047 interventi di chirurgia estetica e 891.172 trattamenti non chirurgici: un totale di 1.371.219 procedure (ISAPS 2025: 18). Nella distinzione per sesso, la prevalenza femminile oscilla, in base ai trattamenti, dal triplo al quadruplo (*Ivi*: 75-76). I più richiesti sono l'aumento del seno (15.5%), le iniezioni di acido ialuronico (48.3%) e le iniezioni di tossina botulinica (35.5%) (*Ivi*: 18).

Il livello di condizionamento imposto alle donne attraverso il canone di corpo femminile si conferma tale da indurle a sottomettersi volontariamente ai trattamenti, in regime libero e democratico. Già le donne della sinistra radicale di Atlantic City che negli anni '60 diedero vita alla pratica dell'autocoscienza ponevano l'accento su questo, riprendendo gli studi di Fanon (2015) sui colonizzati.

Com'è noto, o forse com'era noto negli anni Sessanta, Fanon rileva che i colonizzati avevano strutture mentali e pensieri colonizzati, così da ritenere naturale la loro situazione e accettarla senza ribellarsi. Le femministe dell'epoca affermavano che gli uomini avevano fatto esattamente questo: avevano colonizzato le donne e le donne dovevano prendere in massa coscienza di questo processo (Ballestra 2006: 81).

Sulla stessa onda si collocherà Fatima Mernissi (2000), ricordando che il personale *chador* delle donne occidentali è quello che portano tatuato dentro: l'imperativo categorico della taglia 42¹.

Il corpo femminile è storicamente il luogo in cui il potere, controllandolo, esercita la maggiore repressione. Ciò avviene tutt'oggi, nella normalità d'ogni vita e in ogni luogo. Scrive Loredana Lipperini:

il corpo non appartiene più alle donne, ma a chi decide a quale modello debbano uniformarsi. A chi stabilisce quanto deve pesare. A chi manda a sfilare modelle vagamente più in carne del solito, ma rende assai poco allettanti gli abiti che superano la taglia 46. Ai registi e autori televisivi. A coloro che scoprono l'ombelico delle bambole. A chi disegna bronci seducenti alle under ten della pubblicità (Lipperini 2005).

Nota a tal proposito, riferendosi alle adolescenti anoressiche, Teresa Ciabatti:

le ossessioni si ripetono. Obiettivo comune: 38/36 chili. Il cammino per arrivarcì prevede degli step precisi: 1) sparizione seno 2) scomparsa mestruazioni 3) caduta peli / poca ricrescita. Questi momenti rappresentano delle vittorie. Il segnale che sei sulla strada giusta (Ciabatti 2004).

Le donne delle nostre tre *pièce* non sono diverse dalle ragazze descritte dalla Ciabatti, da quelle di Teheran che si fanno rompere il naso per apparire meno iraniane, dalle giovani di Pechino che si fanno spezzar le ossa per sembrare più alte, dalle texane che si fan ridurre i piedi per entrare in un paio di Manolo Blahnik. Per questo, in *The Good Body*, Eve Ensler mette in guardia le donne: «be bold and LOVE YOUR BODY. STOP FIXING IT. It was never broken» (Ensler 2001: XIII).

¹ Imperativo arrivato anche nell'Afghanistan controllato dalle autorità statunitensi, con l'entrata in circolazione, tra le bambine musulmane, di Fulla, la Barbie col *chador*.

Fabio Contu, *Smettete d'aggiustare il vostro corpo: non è mai stato rotto»*

Cellulite addio (1982-1987)

Scritto nel 1982 e andato in scena nel 1987, l'atto unico *Cellulite addio* è tra le più note commedie di Patrizia Monaco. Protagoniste sono Ada, casalinga di 45 anni, e Clara, ingegnere elettronico di 35, ospiti d'un centro benessere che ha i tratti della prigione, diretto dalla dottoressa Simoni, sulla quarantina.

Le tre donne hanno tutte estrazione borghese e sono un classico tipo umano degli anni del riflusso: per età appartengono alla generazione delle venti-trentenni degli anni '70, quindi hanno attraversato la stagione delle lotte femministe, ma senza introiettarne i contenuti; di quella stagione non v'è traccia nelle loro vite e nei loro comportamenti. In loro, semmai, si vede l'adesione all'individualismo *new age* che identifica la felicità col raggiungimento del benessere e del proprio equilibrio, ideologia alimentata dalla Simoni:

io sono l'ideatrice del metodo a coppie. Elaborato per stimolare la competitività. Il nemico è forte e subdolo e avrete bisogno di ogni vostra energia per combatterlo! (*pausa con intenzione melodrammatica*) Il nemico è (*abbassa la voce*) la cellulite! (*pausa breve*) Vi assicuro, il vostro non è un capriccio da dive! (*sale sulla panca*) Per otto donne su dieci la cellulite è un problema reale ed angosciante. Per tutte un incubo. Cresce e si accumula subdolamente sui fianchi, glutei e cosce, dando alla figura la caratteristica forma ad anfora. (*sospiri delle due donne*) Voi finora avete perso tutte le battaglie, ma non la guerra! (*scende*) [...] in ogni donna che ha superato i trentacinque, le misure forma e il gusto del proibito, è prigioniera una bella ragazza, alta, slanciata e tremendamente sexy che urla, urla disperatamente per uscire (*punta il dito contro Ada e Clara*) da quel corpo!!! [...] guardandovi allo specchio vedrete lei e non riconoscerete più voi stesse [...] In fondo, cosa dovete fare? Un poco di ginnastica, qualche massaggio e qualche doccetta fredda e seguire senza discutere le mie istruzioni riguardo alla dieta. (*Ada fa per parlare ma la zittisce con lo sguardo*) (Monaco 1982).

La Simoni rappresenta un potere autoritario di matrice capitalista (stimola la competitività), che s'impone sui corpi e fa leva sull'apparire

desiderabile allo sguardo maschile. È inquietante che anche questo ruolo sia femminile: il potere colonizza le strutture mentali, chiunque lo eserciti agisce con dinamiche autoritarie.

Questo potere ha presa sicura sulle ospiti. Ada è nel centro perché ha un marito che non prova più attrazione per lei e spera di riconquistarlo dimagrendo: «Non voglio essere madre e sposa esemplare. Non voglio essere più invisibile. Voglio essere una donna che gli uomini tornino a guardare!» (*Ibidem*) Non ha una vera volontà propria: sogna di corrispondere a un canone di donna modellato sul desiderio maschile, di cui vuol diventare oggetto.

Clara ha appena intrapreso una relazione con un uomo sposato: perder peso è dunque un modo mantenersi desiderabile. Intanto vive una totale dipendenza da lui: «Io sono la vestale del telefono. Sto ore ad aspettare la sua chiamata» (*Ibidem*).

Le due s'incontrano, si confrontano, entrano in relazione, ma non esiste nel loro vissuto alcuna idea di sorellanza:

ADA: Sai cosa pensavo? [...]

CLARA: Alla ragazza sexy che devi liberare?

ADA: No.... quella ha ancora parecchi chili da scontare... pensavo ai mariti, alle mogli, alle altre...

(Silenzio)

CLARA: Ognuna di noi è un'altra, per un'altra donna...

ADA: È terribile. [...] Fra le mie amiche, ci sono solo mogli, tu sei la prima altra che incontro... o forse sei la prima che so con certezza che è un'altra. E sei una donna normale... Ma io sono una moglie.

CLARA: Vuoi forse dire che noi dovremmo essere naturalmente nemiche? Come cani e gatti che non sanno perché e tuttavia si odiano?

ADA: Io saprei perché odiare la donna di mio marito! (*Ibidem*).

Ovviamente, presto si capisce che l'uomo di cui Clara è l'amante è Alessandro, il marito di Ada, ma a contare davvero è l'analisi del business dell'industria delle diete, che crea e alimenta le insicurezze delle donne e l'ossessione del bel corpo. È ciò che Eve Ensler chiamerà «capitalist treadmill» (Ensler 2001: XIII).

Dopo il violento scontro che le donne avranno alla scoperta dell'identità di Alessandro, nel finale egli verrà lasciato da entrambe ed esse rileveranno il centro per dar vita a una società che «avrà basi solide»: non una raggiunta sorellanza, ma «un odio ferocissimo che ci ha fatto quasi ammazzare a vicenda!» (Monaco 1982) Quanto alla clientela: «niente più donne... – dice Clara – uomini, scapoli, preferibilmente» (*Ibidem*).

Il vero colpo di scena è l'appropriazione della villa, con gli elementi connessi. Si scopre infatti che quella della Simoni è una truffa: lei è dottoressa, ma in Filosofia Contemporanea: «E poi l'ho applicata. [...] Finito il culto delle personalità [...] è cominciato il culto per il corpo. Efficienza fisica a tutti i costi, per uomini e donne. Il look è tutto» (*Ibidem*). La Simoni è un chiaro prodotto della voracità e dell'ingannevolezza d'un mercato assurto a culto:

Tutte le mie cure, la ginnastica, i fanghi, i massaggi, tutto insomma, han sempre dato buoni risultati. È un fatto. Che importanza ha quindi che io sia veramente dottoressa in medicina? (*Pausa breve*) Ai credenti si insegna che non si deve badare se il sacerdote che li comunica è un peccatore: in quel momento egli non è un uomo [...] bensì lo strumento di Dio nella lotta contro il Male. (*Pausa breve*) E io sono lo strumento delle forze riequilibratrici della natura contro la cellulite... che è il Male (*Ibidem*).

L'autrice inquadra la realtà attuale con una quarantina d'anni d'anticipo. Ha affermato nel settembre 2025 Emanuela Bartoletti, presidente della Società Italiana di Medicina Estetica:

Oggi, in Italia qualsiasi neolaureato in medicina può candidarsi a effettuare procedure di medicina e persino di chirurgia estetica, senza magari avere mai visto un paziente, quindi senza esperienza clinica [...]. La legge non richiede una specializzazione e il boom di richieste degli ultimi anni ha spinto molti a buttarsi nel business, pur non avendo le competenze necessarie (Nardelli 2025: 11).

Non a caso il finale della *pièce*, divertente ma sottilmente amaro, vedrà la Simoni partire a rifarsi una vita in Svizzera proprio con Alessandro, il

quale con lei torna felice non sentendosi «più stressato» (*Ibidem*) da Ada e Clara. È un finale in linea con tutta la drammaturgia della Monaco, la quale

non fa filosofia, lei legge la realtà, la mette in scena: interroga l'essere umano che questa realtà vive e da artista ce la presenta. Sono parole inquiete quelle che ci raggiungono, come piccole onde dal mare – appena un'increspatura – battono sulla riva e hanno una loro energia, una domanda da raccogliere (Sandias 2017: 16).

Grasso è bello! (1991)

*Grasso è bello!*² è un atto di *Parliamo di donne*, versione del 1991, spettacolo articolato in due atti unici, scelti ogni volta da un nucleo di tre testi, tutti di Franca Rame³: *L'eroina*, *Grasso è bello!* (1991) e *Una giornata qualunque* (1986).

La Rame è Mattea, una quasi sessantenne separata dal marito e afflitta da un'irriducibile obesità. Attraverso Mattea, Franca denuncia la prima nemica delle donne, e infine di sé: Mattea infatti è in conflitto con le donne (nella carriera e nei sentimenti), è disposta a tutto per sentirsi ancora desiderabile e amata, ed è ingrassata a causa della crisi coniugale:

ci sono donne che per dispiaceri d'amore si alcolizzano (Fernet), ciuchie dalla mattina alla sera, poi ci sono quelle delle pastiglie e psicofarmaci... e si trovano in manicomio... e ci sono quelle che ingrassano. Io sono ingrassata (Rame 2006: 45).

² Il testo, nel corso delle diverse redazioni, ha avuto diversi titoli: dapprima *La donna grassa*, poi *Grassa è bello!*, fino al definitivo *Grasso è bello!*, che parafrasa lo slogan femminista 'Donna è bello!'. A sua volta, tale slogan è la parafrasi di 'Black is beautiful!', nome del movimento degli afroamericani statunitensi, tratto dagli scritti del leader del movimento sudafricano *anti-apartheid* 'Coscienza nera' Bantu Stephen Biko (1946-1977).

³ Joseph Farrell avanza l'ipotesi che la Rame abbia avuto l'idea iniziale dello spettacolo, ma che l'autore sia Fo, tuttavia Franca lo smentisce chiaramente: «Il testo è stato scritto da me» (Rame 2013: 97).

Fabio Contu, *Smettete d'aggiustare il vostro corpo: non è mai stato rotto»*

Il peso acquisito rivela un malessere esistenziale derivato dalla non affermazione di sé come individuo autonomo.

Vi stavo dicendo che mi sono accettata. [...] Mi sono messa nuda e con coraggio mi sono specchiata, davanti... e di dietro: ho perso i sensi. [...] A me, vedere 'ste cosce che sparano così... che la donna quando spara di cosce, spara... ma io troppo! E poi, il crollo del sedere! (*Ivi*: 46).

Ma lei non lo capisce davvero e cataloga le donne in base alla mole, come si vede dal giudizio lapidario espresso su una vicina, colpevole d'esser magra:

si alza una stupenda... giovane... maaagra... maaaagra... un filo! [...] Grassa, pardon, gonfia, solo di labbra... che parlava tutta così... (*soggetto*) Trentadue anni, magnifica, bella... maaaaaagra... È la più cattiva del condominio. Che le magre sono sempre rabbiose perché hanno una fame bestia... che mi fa: «Cammini sulle punte!» (*Pausa*) Ho passato un periodo così! (*Mima una camminata sulle punte*) (*Ivi*: 47).

Il lavoro sviluppa due linee direttive: la presa di coscienza della condizione di donna (specie nel contesto familiare) e l'incapacità di costruire una via d'uscita.

Mattea sa che la propria grassezza non ha a che vedere con l'alimentazione o l'esercizio fisico: il suo tentare di contrastarla con mezzi tradizionali rivela il non volerla contrastare affatto, perché lei non si confronta con la radice (che pur conosce) del proprio malessere. Infatti dopo aver cacciato di casa il marito:

All'improvviso mi esaltavo: "Brava Mattea, brava!" mi mettevo a cantare a squarcigola e a ballare. "Dignità! Dignità! Libertà, libera!" Sì, libera di vedermi i programmi televisivi che volevo! Avevo conquistato il telecomando! Ma il cuore era ancora imbrigliato... Dio come parlo... dal mio mascalzone (*Ibidem*).

La donna s'illude d'esser libera accedendo a mezzi di consumo (televisore, telecomando, elettrodomestici e *comfort*), ma sa che il suo cuore è

«ancora imbrigliato». C'è in lei una mancanza d'orientamenti: è in nome dell'amore che la donna accetta il proprio ruolo subalterno all'interno della famiglia, e in questo sacrificarsi perde ogni dignità. La critica al mito della famiglia, tuttora d'impianto patriarcale, include il mito romantico dell'amore: il più profondo legaccio che imprigiona e tiene schiave le donne. Dice Mattea:

Lui, ricercatore nucleare in carriera, via via sempre più importante... Pubblicazioni... premi... e io, a mia volta, ricercatrice nucleare, moglie del ricercatore nucleare... che, non so per quale cazzata mentale, la ricerca mia, a poco a poco l'ho lasciata perdere... ho rinunciato alla carriera e mi sono sbattuta tutta per la famiglia... marito e figli... Non ricercavo più niente per me, ricercavo tutto per lui... felice dei suoi successi, che però erano soltanto suoi. [...] (Pausa) Seppur in quella posizione scomoda come tutti gli imbecilli, ero felice, appagata da quanto avevo: "il suo ammoooore!" Cantavo dalla mattina alla sera... anche senza voce... mi vedete no? (*Posizione piedistallo, canta*) "Mi ama, mi ama!" Lui andava a letto due ore o anche tre prima di me e si alzava due ore anche tre dopo di me, ma che gioia fargli trovare al suo risveglio i suoi appunti, che io avevo elaborato durante la notte, già battuti in computer e stampati. Che emozione assistere alle sue conferenze dove ripeteva parola per parola i concetti sviluppati-elaborati da me... Come mi sentivo orgogliosa... Che gratificazione! Che stronza! Ma allora non lo sapevo (*Ivi: 47-48*).

L'incantesimo si rompe quando lei scopre che una propria teoria, che il marito aveva privatamente trattato con sufficienza, è stata pubblicata da lui a nome proprio e dell'amante. Mattea cade in depressione e una psicanalista le dice fuori dai denti:

Di che cosa vuoi punirti, cara? Forse nessuno te l'ha ancora detto, ma la donna, quelle stronze come te... che hanno lasciato il lavoro, l'indipendenza per dedicarsi anima o core alla famiglia... [...] dopo una certa età si sente inutile perché è stata abituata a trovare lo scopo della sua vita negli altri. E gli altri hanno bisogno di te solo fino a quando sei giovane, soda e mamma potenziale. Quando sei vecchia sei più

Fabio Contu, *Smettete d'aggiustare il vostro corpo: non è mai stato rotto»*

inutile di una mucca pazza. Per uscire dall'apatia e dalla depressione che ti sta distruggendo, devi ritrovare dentro di te il piacere di vivere... coglionciona (*Ivi*: 50-51).

Ma il risveglio di coscienza, pur inteso razionalmente, non verrà, neanche quando la figlia Anna cadrà nello stesso inganno, aggravato dal fatto di rispondere ai tradimenti del marito tradendolo a propria volta con diversi uomini, tutti a loro volta sposati. Mattea registra il perpetuarsi delle dinamiche di servitù femminile:

MATTEA: (*dopo un attimo di silenzio, calma*) Non ne posso più di sentire, ogni momento, storie di donne, tutte uguali... compresa la mia. Un po' di fantasia, perdio! Ma possibile che ci si caschi sempre? Ma è possibile che sappiamo solo disperarci quando ci portano via i nostri uomini, ma non ci pensiamo su nemmeno un attimo, quando abbiamo deciso di farcela con il marito di un'altra? [...]

ANNA: (*imbarazzata*) Ma mamma... insomma! Io mi sono innamorata!

MATTEA: Eccola qui! In nome della passione che ci travolge non guardiamo in faccia niente e nessuno! "Che ci posso fare? È un amore irresistibile!" Quando riguarda noi, l'amore ha sempre due M... e irresistibile tre B! Quello delle altre non ha né M né B... ha solo una sfilza di S e di C... come stronza-strusciacosce. Mettiamo in piedi gabbole, cattiverie ogni giorno... contro le altre donne... Che dico "donne"?... Le altre sono soltanto "quella là"... e puttane! (*Pausa*) E si blatera di solidarietà... sorellanza! Ma quale?

Siamo sorelle, tutte unite sui grandi scontri storici... aborto... divorzio... o dopo i cinquant'anni... ma nella vita di tutti i giorni siamo delle jene... anzi no, le jene ogni tanto si riposano... noi siamo infaticabili!

Sai cosa ti dico? ... E lo dico con un certo dispiacere... In tanti anni di vita... di esperienze, e personali e delle donne che conosco... m'è venuto un gran dubbio... D'accordo la concorrenza... la precarietà... ma ho il gran dubbio che, in certe situazioni, la peggior nemica della donna... sia proprio la donna (*Ivi*: 62-63).

La liberazione non è arrivata perché s'è sciupato il bagaglio di riflessione e lotta degli anni '70, per sostituirlo col rifiuto dell'impegno, il disprezzo per la politica, l'individualismo: è il tempo del *riflusso*.

[*(Ad Anna) Tu sei*] convinta oltretutto di essere una donna liberata. No, no, cara, tu non sei una donna liberata... al massimo sei solo una donna disponibile... scopabile. La liberazione della donna è tutta un'altra cosa (*Ivi*: 64).

L'identificazione della donna libera con quella «disponibile... scopabile» è un difetto che le femministe radicali denunciavano nel femminismo degli uomini di sinistra, negli anni '70: al di là delle conquiste sociali, *Grasso è bello!* denuncia un'involuzione disperante.

Nel finale Mattea scopre che il marito che ha cacciato di casa s'è rifatto una vita: ha un figlio e sta per sposarsi. «Sono contenta!... – reagisce lei – Non mi sento più sensi di colpa per aver sfasciato la famiglia... Sono finalmente libera!» (*Ivi*: 66). Ma, usciti gli altri personaggi, si ritrova «sola, ricca e sola [...] piena di disperazione [...] non riesce a trattenere silenziose lacrime» (*Ibidem*).

Mattea infatti è ricca grazie a un'invenzione cinica:

voci maschili, registrate dai film e attivate da un telecomando, le manifestano premure affettuose o le rivolgono infuocate dichiarazioni d'amore. Il 'fidanzato tecnologico' è sempre disponibile, pronuncia le frasi giuste in ogni momento, riempie la solitudine e il bisogno di tenerezza, di passione. È una trovata lacrimevole, disperata, che diventa però una salvezza economica. L'infelicità è così diffusa che l'idea, brevettata, realizzata, messa in commercio, va a ruba, rende Mattea ricca. (D'Angeli 2005: 40-41)

Lei è conscia dell'origine di quella ricchezza: «Se tanta gente compra le mie cassette, vuol dire che siamo in tantissimi alienati... Ci accontentiamo delle voci false...» (Rame 2006: 56). Per questo non trova riscatto né consolazione nel successo economico.

Il finale porta all'estremo il cupo pessimismo che segna la *pièce*. Il prezzo d'una libertà non incarnata è la solitudine: Mattea non ha saputo

Fabio Contu, *Smettete d'aggiustare il vostro corpo: non è mai stato rotto»*

ricostruirsi; seppur libera (dal marito, dai sensi di colpa), non sa pensarsi prescindendo dall'uomo e si rivela ancora in cattività. È venuta meno quella sorellanza che, in *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), conduceva a liberarsi fisicamente della famiglia: ora si riduce a *flatus vocis* in una società atomizzata e votata al denaro. L'unica speranza è affidata al pubblico: Franca smaschera la deriva d'un pensiero e d'una società, per suscitare nel pubblico una reazione.

The Good Body (2001)

I performed *The Vagina Monologues* for six years. I said the word "vagina" "vagina" "vagina" "vagina" nearly a million times, I thought I was home free. I had finally come to like my vagina. Until one day I realized the self-hatred had just crept up into my stomach (Ensler 2001: 46-47).

Dopo il successo di *The Vagina Monologues*, Eve Ensler pubblica *The Good Body* nel 2001. L'*incipit* è spiazzante:

In the midst of a war in Iraq, in a time of escalating global terrorism, when civil liberties are disappearing as fast as the ozone layer, when one out of three women in the world will be beaten or raped in her lifetime, why write a play about my stomach? (*Ivi*: VII).

Perché scrivere una *pièce* sulla propria pancia, mentre nel mondo le donne soffrono ben altri problemi? Non per ripiegamento su di sé, ma perché l'attenzione di moltissime donne del pianeta è occupata dalla pancia tanto da far passare i veri problemi del mondo in secondo piano. Scrive Eve:

Maybe because I see how my stomach has come to occupy my attention, I see how other women's stomach or butts or thighs or hair or skin have come to occupy their attention, so that we have very little left for the war in Iraq – or much else, for that matter (*Ivi*: VII-VIII).

Il *focus* è il rapporto che le donne hanno col corpo, l'attenzione ossessiva che gli dedicano.

I have been to more than forty countries in the last six years. I have seen the rampant and insidious poisoning: skin-lightening creams sell as fast as tooth-paste in Africa and Asia; the mothers of eight-year-olds in America remove their daughter's ribs so they will not have to worry about dieting; five-years-old in Manhattan do strict asanas so they won't embarrass their parents in public by being chubby; girls vomit and starve themselves in China and Fiji and every-where; Korean women remove Asia from their eye-lids... the list goes on and on (*Ivi*: X-XI).

Tante sono le torture legali e universalmente accettate cui, quotidianamente, le donne si sottopongono per avere un corpo perfetto. Creme per schiarire la pelle; rimozioni chirurgiche di costole o pesanti forme di ginnastica inflitte alle bambine ancora in tenera età, per non mettere in imbarazzo i genitori in pubblico; digiuni; interventi correttivi: siamo certi che le donne occidentali siano sottoposte a una pressione inferiore a quella delle donne in Iran, che solo loro siano le schiave? Qual è la vera differenza fra un regime dittatoriale che platealmente impone alla donna un abito e un sistema 'democratico' che attraverso i media gliene impone un altro⁴? Questo è il dubbio che lega l'umanità femminile messa in scena dalla Ensler.

Incontriamo l'ottantenne fondatrice di "Cosmopolitan", che da tutta la vita si dedica maniacalmente al riciclo di se stessa, fa i conti con le critiche materne di quando era una goffa adolescente e insegue, in una folle corsa all'indietro, la giovinezza; poi la giovane portoricana di Brooklyn, angosciata da un ostinato strato di grasso paragonabile solo a un disastro ambientale, che vive il suo rotolo sui fianchi come un'intollerabile discriminazione; la moglie di un chirurgo plastico che si è fatta ricostruire dal marito pezzo dopo pezzo e aspetta con terrore il momento in cui il marito

⁴ O glielo vieta: è il caso del potere fintamente emancipatorio, ma in realtà patriarcale, che ha vietato il *burkini* alle donne islamiche in Francia.

si stancherà della sua ‘creatura’ perché non vi troverà più nulla da perfezionare (e per questo non smette di mangiare gelato di nascosto); la grassa adolescente afroamericana perennemente in lotta contro il popolo delle *Skinny bitches*; fino all’autrice stessa, che si sfinisce di digiuni e palestra. Tutti O.C.M., Organismi Chirurgicamente Modificati per omologarsi al modello imposto.

Ma ci sono anche donne che col loro corpo hanno siglato una pace stabile e duratura: una masai che celebra la meravigliosa unicità dell’individuo; Isabella Rossellini che vive la maturità come acquisizione di forza, nonostante il licenziamento dalla Lancôme per aver raggiunto l’età di quarant’anni; un’indiana che rivendica con fierazza l’abbondanza delle sue curve; un’afghana che è disposta a rischiare il carcere per gustarsi un gelato alla vaniglia.

I monologhi della *pièce* scuotono, commuovono, provocano. Sono un monito perché ciascuna impari ad amarsi, smetta di mascherarsi, modificarsi, aggiustarsi:

This play is my prayer, my attempt to analyze the mechanism of our imprisonment, to break free so that we may spend more time running the world than running away from it; so that we may be consumed by the sorrow of the world and suffering. This play is an expression of my hope, my desire, that we will all refuse to be Barbie, that we will say no to the loss of the particular, whether it be to a voluptuous woman in a silk sari, or a woman with defining lines of character in her face, or a distinguishing nose, or olive-toned skin, or wild curly hair.

I am stepping off the capitalist treadmill (*Ivi*: XII-XIII).

Queste tre *pièce*, nonostante le differenze d’approccio, si collocano sulla stessa lunghezza d’onda e ci dicono che solo imparando ad accettare il proprio corpo e abbandonando la rivalità tra donne ci sarà, per esse, spazio per accogliere il mondo e incidere davvero su di esso. L’accento che le tre autrici pongono sulla tentazione di cedere al potere fascinatore del *business* ripropone il legame indissolubile della lotta femminista con quella anticapitalista: bisogna sovvertire sia il patriarcato, sia l’imperante struttura economico-sociale. Nel tempo in cui le tematiche femministe sono a

rischio d'essere risificate dagli apparati di potere borghese diventando *mainstream* (cfr. Guerra, 2024), si tratta di recuperare lo spirito eversivo dissipato e così, magari anche con gli uomini, avviare una nuova stagione di lotta per attuare una sovversione sociale.

Bibliografia

- Ballestra S. (2006), *Contro le donne nei secoli dei secoli*, il Saggiatore, Milano.
- Ciabatti T. (2004), *Piccole donne chattano*, "Diario della settimana", 38, 8-14 ottobre 2004.
- D'Angeli C. (2006), *Proprio una figlia d'arte*, in C. D'Angeli, S. Soriani (a cura di), *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame* (pp. 19-44), Plus, Pisa.
- Ensler E. (2001), *The Good Body*, Arrow Books, London.
- Fanon F. (2015), *Pelle nera, maschere bianche* [1952], ETS, Pisa.
- Guerra J. (2024), *Il femminismo non è un brand*, Einaudi, Torino.
- Lipperini L. (2005), *Il corpo di noi donne*, "La Repubblica", 14 ottobre.
- Mernissi F. (2000), *L'Harem e l'Occidente*, Giunti, Firenze.
- Morando P. (2020), 1980: *L'Italia sospinta dal riflusso*, "Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche", 49(1), pp. 1-14.
- Nardelli G. (2025), *Attenzione al ritocchino*, "Consumatori", 7, pp. 10-12.
- Rame F. (2013), *Non è tempo di nostalgia*, con J. Farrell, Della Porta, Pisa-Cagliari.
- Rame F. (2006), *Parliamo di donne: L'eroina, Grasso è bello!, Una giornata qualunque*, Fabbri, Milano.
- Sandias M. (2017), *Prologo*, in M. Martín Clavijo (a cura di), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco* (pp. 11-18), Benilde, Sevilla.
- Vittori M. V. (2005), *Glutei e cosce, l'io femminile secondo la pubblicità*, "Liberrazione", 7 ottobre.

Fabio Contu, *Smettete d'aggiustare il vostro corpo: non è mai stato rotto»*

Sitografia

ISAPS (2025), *International Survey on Aesthetic/Cosmetic Procedures performed in 2024*: <https://www.isaps.org/media/razfvmsk/isaps-global-survey-2024.pdf> (ultimo accesso 20/09/2025).

Monaco P. (1982), *Cellulite addio*, Inedito, <https://www.dramma.it/dati/libreria/cellulite.htm> (ultimo accesso 20/09/2025).

Due monologhi fra sogni fantastici deliranti e indecifrabiili e una realtà peggiore dell'incubo

Roberto Trovato

Nell'articolo analizzo *sub specie theatri* due monologhi di Patrizia Monaco¹: *Il teatro della notte* e *Inguaribile ottimista*. Il primo, dopo essere stato rappresentato al teatro Belli di Roma nel 1995 per la regia di Adriana Martino e l'interpretazione di Isabella Martelli, con successive riprese da parte di altri registi e altre interpreti, verrà allestito in semplice lettura al Planet, sempre di Roma, nel novembre 2011 per la regia e l'interpretazione di Rosanna Bellizzi. Il secondo lavoro, scritto e pubblicato nel 2011, dapprima on line da Tragos e subito dopo in volume in un'antologia a cura di Chiara Rossi, è invece tuttora sorprendentemente inedito sulle scene a dispetto dei riconoscimenti ottenuti in concorsi di prestigio, a cui l'autrice ha partecipato e dell'interesse manifestato da alcune registe/registi.

Auspico che questo nuovo articolo possa essere un ulteriore passo verso una migliore conoscenza dell'opera della Monaco; opera che non va considerata una forma teatrale di nicchia, in quanto il suo teatro, oltre a strappare qualche amara risata attraverso un'ironia pungente, emoziona mostrando il lato più umano e fragile dell'uomo. Avvalendosi di una scenografia spoglia e stilizzata, che restituisce l'idea di un luogo semplice, la drammaturga italiana non solo offre spettacoli rapidi, ma anche ci aiuta a conoscere meglio le nostre radici. Il suo è un teatro necessario e onesto che fa riflettere, sollecitando lo spettatore a confrontarsi con paure e passioni che egli stesso vive quotidianamente.

¹ Per un approfondimento sui lavori della drammaturga si rimanda a Martín Clavijo (2013, 2016a, 2016b, 2017, 2018 e 2023) e Trovato (2012, 2014, 2016a, 2016b, 2017, 2020, 2023, 2024).



Quelli che indago oggi sono due monologhi, o, per meglio dire, due dialoghi apparentemente senza interlocutori, capaci di creare un efficace rapporto creativo col lettore/spettatore. Monaco mostra di conoscere bene il funzionamento della macchina scenica come comprovano le didascalie asciutte, attente a descrivere la mimica del volto, i movimenti del corpo, delle braccia e delle mani, e i toni della voce delle protagoniste dei due copioni. Del resto, la drammaturga assembلا abilmente, in piena collaborazione col regista, elementi drammaturgici, narrativi, dati visivi e musicali. Pur essendo le due protagoniste personaggi senza una netta individualità psicologica dimostrano l'esattezza di ciò che ha scritto il grande pittore spagnolo Pablo Picasso, secondo il quale l'arte sarebbe una bugia capace di farci penetrare profondamente all'interno della realtà delle cose.

Del resto, il regista francese Jean Joubet nel saggio *Il personaggio di teatro*, dialogo fra un attore e un personaggio immaginato, fa esclamare a quest'ultimo: «Io sono grazie a quello che dico, esisto per quello che dico, per il fatto di dire. [...] Essere per me significa proferire il mio testo» (Allegri 2021: 42).

Il teatro della notte

In *La scrittura come vita e come gioco. Il teatro di Patrizia Monaco* (Trovato 2012: 1331) si definisce questa *pièce* come:

un monologo per attrice che trae ispirazione da una raccolta di appunti di Stevenson² e da un racconto di Angela Carter. Il confine fra sonno e veglia è labile. Quello che sogniamo non è in fondo ciò che veramente desideriamo? Ma noi sappiamo davvero ciò che desideriamo? La protagonista, in seduta da un terapeuta che non si vede, gli ripete ancora una volta il suo sogno ricorrente, un sogno in

² Lo scozzese Robert Louis Stevenson (1850-1894) è autore, tra l'altro, di due romanzi molto popolari: *L'isola del tesoro* (1883) e *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (1886).

cui gli odori passano dal sonno alla veglia. Ed è un afrore felino ad avere un effetto perturbante e scatenante sulla fragile protagonista.

Nel 2016 il copione è risultato terzo classificato al concorso organizzato e diretto a Bordighera dalla drammaturga e attrice Virginia Consoli³ con la seguente motivazione:

In un'atmosfera a metà fra realtà e incubo si dipana il dialogo/monologo fra una paziente e il suo analista in un continuo gioco di simbologie e metamorfosi rese particolarmente efficaci da una drammaturgia serrata e avvincente (V. Consoli, comunicazione privata, 10 gennaio 2025).

Il lavoro di Monaco, della durata di quindici minuti, è ispirato, come sopra riportato, oltre che a testi dello scrittore scozzese, al terzo racconto, *The Tiger's Bride* (*La sposa della tigre*), contenuto nell'antologia di dieci favole riportate nel volume dal titolo *The Bloody Chamber and other Stories*, edito nel 1979 (uscita in italiano col titolo *La camera di sangue* nel 1984 per i tipi della milanese Feltrinelli), della scrittrice britannica Angela Carter⁴ (1940-1992). Il copione di Monaco è stato scandagliato con intelligenza qualche anno fa da una valente studiosa, Alessandra De Martino (2017: 53-61), docente all'Università inglese di Warwick, in un saggio con cui mi

³ Nata a Sanremo nel 1970 si laurea in *Storia del Teatro e dello spettacolo* all'Università di Genova e al DAMS di Imperia. Dal 1996 si dedica con regolarità alla scrittura drammaturgica pubblicando su importanti riviste come "Sipario" e mettendo in scena i propri lavori come attrice e come regista. Organizza il Premio 'La riviera dei monologhi' dal 2015 al 2018.

⁴ Carter, scrittrice e giornalista britannica è conosciuta per le sue opere femministe caratterizzate dal realismo magico e dalla fantascienza. La sua prosa concilia l'*horror fantasy* più macabro con la commedia erotica. La fiaba che ha ispirato Monaco è la terza del volume. In questa che ha come riferimento *La Bella e la Bestia*, si parla di una donna che abita con un misterioso *Milord* mascherato da Bestia, dopo che suo padre l'ha perduta giocandola a carte. Si scopre poi che tale *Milord* è una tigre. In una conclusione opposta a quella de *La corte di Mr. Lyon*, altro racconto contenuto nella antologia, l'eroina si trasforma in una gloriosa tigre, la giusta compagna della Bestia, che d'ora in poi onorerà la propria natura senza più mascherarsi da essere umano.

confronterò, pur non condividendolo *in toto* per il suo approccio marcatamente psicoanalitico. La studiosa offre del copione un riassunto puntuale che riprende in parte la sinossi stesa dalla stessa Monaco:

Una donna si reca dall'analista per raccontare un sogno ricorrente che si apre con una sensazione olfattiva. [...] Protagonista del sogno è una ragazza vergine che viene venduta dal padre per saldare un debito di gioco contratto in una partita a poker con un misterioso conte di X, che si rivelerà poi essere una tigre mascherata da umano.

Il misterioso signore è assistito da un valletto dalle sembianze scimmiesche che tuttavia esprime sentimenti umani, quali l'imbarazzo, il timore, o il pudore. Il prezzo da pagare è l'uso del corpo della ragazza per una notte a scopi voyeuristici, in quanto il vincitore offre una somma favolosa per soddisfare un unico desiderio, vederla nuda (*Ivi*: 53).

Poi De Martino aggiunge:

lui la rimanderà intatta da suo padre, con gioielli e pellicce e la stessa somma di danaro che era stata la posta dell'ultima partita.

Apparentemente questo dovrebbe essere un facile modo di saldare il debito, mentre invece scatena dilemmi interiori e genera una serie di eventi che si susseguono in maniera vorticosa e inquietante. L'epilogo metamorfico vede la ragazza trasformarsi anch'essa in una tigre ed entrare nel reame del suo signore/amante, mentre il finale a sorpresa colpisce ancora i nostri sensi con l'odore felino che ci lascia intuire la vera identità del misterioso psicoterapeuta (De Martino 2017: 53-54).

La sintetica scheda tecnica fornita dall'autrice esplicita chiaramente e sinteticamente come debba esserci un unico personaggio in scena, femminile, e l'ambientazione debba essere lo studio di un analista, senza nessun'altra esigenza particolare nella scenografia.

Sono pure incuriosito e stimolato dal confronto con una giovane studiosa spagnola, Eva María Moreno Lago, di cui conosco il valore, la quale sostiene che la *pièce* della Monaco si configura come una potente

allegoria psicoanalitica tesa ad esplorare la trasformazione del corpo e del desiderio femminile attraverso la dinamica del sogno ricorrente:

in scena una donna apparentemente composta narra in analisi un sogno che si ripete, in cui il proprio corpo viene giocato, desiderato, trasfigurato e infine rivendicato attraverso un incontro con una tigre: figura ambigua, erotica e animalesca che dissolve i confini tra realtà e inconscio (E. M. Moreno Lago, comunicazione personale, 13 giugno 2025).

In questo modo viene proposta una analisi drammaturgica e simbolica del copione, con spiccata attenzione alla dialettica tra soggettività femminile, erotismo, potere e metamorfosi. In sostanza a parere della studiosa dell’Università di Siviglia il monologo si configura come un dispositivo di resistenza contro le dinamiche patriarcali, in cui la protagonista attraversa una discesa nell’inconscio per giungere a una forma di auto riconoscimento non più mediata dalla cultura borghese, ma dalla propria animalità. A mio avviso, Monaco è un’autrice feconda la cui produzione è caratterizzata da una straordinaria capacità di utilizzare generi, tonalità e tradizioni differenti. Non a caso, presentandosi nel volume a lei dedicato, *Parole inquiete. L’opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, ha dichiarato con malcelato orgoglio: «Io navigo fra una dimensione e l’altra, reale e surreale o paradossale, e quindi scelgo di volta in volta tipi di struttura diversi» (Monaco 2017: 24), per adattarsi, senza peraltro mai vendersi alle richieste del mercato e mantenendo con coerenza la piena libertà di espressione. In altri termini, secondo me, Monaco è in sostanza un’abile *playwright*, vale a dire una eccellente e curiosa artigiana del teatro.

Anche sulla base del fitto confronto che ho da molti anni con i testi di Monaco e dei frequenti colloqui con lei, affronto qui il tema in modo diverso, privilegiando una lettura specificatamente teatrale.

A quanto mi è stato riferito, il pubblico rimase molto soddisfatto dalla regia di Adriana Martino e dall’interpretazione di Isabella Martelli per la rassegna ‘Eros e Rosa’ alla quale, dopo qualche dubbio iniziale, la drammaturga decise di partecipare. Mentre l’altro personaggio, lo

psicoterapeuta di cui non è mai fatto il nome, resta in ombra e senza pronunciare neppure una battuta, l'attrice, dapprima in piedi e poi sempre più felina gattonando sul palco, si rivelò capace, a quanto mi hanno riferito molti testimoni presenti all'evento, di rendere ogni sfumatura richiesta dal testo. All'inizio la protagonista si presenta come una ragazza giovane, timida e ossequiosa ai voleri del padre. Presto però acquisisce maggiore sicurezza di sé, diventando infine decisamente sfrontata. Il cambiamento, visibile ed efficace dal punto di vista drammaturgico, della protagonista ebbe notevole presa sul pubblico. Nel crescendo finale, quando enumera tutto quello che lei considera inutile della sua esistenza precedente, la vita umana nel senso deteriore, come solo una tigre può considerarla, e – precisa Monaco – piccolo borghese consumistica, con oggetti che bisogna avere, cioè un *must* come si dice in pubblicità. Una spettatrice e sua collega rivolta alla autrice esclamò: «Ma di cosa ti eri fatta quando lo scrivevi?».

Per Monaco la breve battuta fu un complimento in quanto significava che non era più troppo razionale, troppo precisa nello scrivere, ma aveva dato la stura a quanto di più profondo e oscuro giaceva in fondo a lei. Alla fine, la bravissima attrice non nuda, come richiede il testo, ma comunque discinta, si avvicina a quattro zampe a dove si trova il terapeuta.

In una comunicazione datata 8 maggio 2025 l'autrice mi ha detto che lei il terapeuta non lo avrebbe messo in scena anche se contribuisce a rendere il tutto molto reale.

Decisamente la regia di De Martino è stata una delle più aderenti interpretazioni di un testo di Monaco. La seconda messinscena sopra ricordata fu invece una semplice lettura non priva di efficacia, ma chiaramente non ebbe sulla platea l'impatto stordente di quello offerto da Martelli alcuni anni prima.

Al pari di *Ares*, *la penultima verità* e *Icaro* (2001) e de *L'ora dei demoni* (2003) questo copione può essere definito un bell'esempio di teatro narrazione. In questo caso però non si tratta di un lavoro in cui viene denunciata con forza la guerra, ma piuttosto la violenza perpetrata nei confronti delle donne. Quella qui proposta è una storia allucinata e allucinante percorsa da una vivida e inquietante fantasia. Il copione sembra provenire da una galassia lontana. Quella che viene offerta con efficacia è la immagine di una tigre pronta a ruggire in faccia al pubblico

sorprendendo e divertendo ma insieme mettendo in guardia lo spettatore dai pericoli che provengono dal di fuori.

A proposito della genesi de *Teatro della Notte* Monaco mi ha detto:

A metà degli anni Novanta, quando frequentavo assiduamente l'ambiente teatrale romano, fui contattata per partecipare alla rassegna 'Eros e Rosa', al prestigioso Teatro Belli. Dopo un tentativo abortito di una scena a due, poco erotica e molto macchinosa, alla ricerca di un soggetto stuzzicante, ho iniziato a leggere vari racconti e mi sono imbattuta in uno di Angela Carter che si intitola *The Tiger's Bride*, la sposa della tigre. Subito mi aveva attizzato, per la presenza del grosso felino, io che amo i gatti che sono, come diceva forse Baudelaire, la tigre dei poveri. E la storia onirica e visionaria. E il finale, sorprendente. Ho letto e riletto la storia di Angela Carter e poi l'ho dimenticata, per farla mia. C'è voluto del tempo, perciò sono lenta a scrivere o, meglio, ad elaborare un testo che poi quando nasce se ne esce veloce, come se mi fosse dettato da un'altra persona.

Poi Monaco prosegue:

Nella mia mente la cittadina sul lago è diventata, senza nominarla, Luino, sul Lago Maggiore, dove i miei genitori passavano le vacanze e avevano dei parenti. Sempre nella mia mente, per facilitarmi la scrittura e senza nominarla, l'albergo in cui si svolge la partita a carte è quello sul lungolago dove lo scrittore Piero Chiara, molto amico di un mio zio paterno, soleva stare con gli amici a giocare a biliardo. Lo stesso albergo è nel film con Ugo Tognazzi ispirato al libro di Piero Chiara, *La Spartizione*.

Questa ambientazione realistica mi ha aiutato a scrivere il resto, che tanto realistico non è. Ci vuole un dettaglio preciso, ho imparato per esperienza, per ancorare una narrazione fantasiosa, immaginifica, improbabile ed irreale. Tutte situazioni che mi attirano molto, perché, almeno sulla carta, e poi sulla scena, sono attuabili. Io sogno molto e spesso vorrei che questi fossero la mia vera realtà. Per qualche ora o giorni, scrivendo, diventano la mia realtà. L'ambientazione precisa, con un indirizzo stradale autentico e verificabile, ha fatto da detonatore. Mi sono, come dicevo, dimenticata di Angela Carter e ho

proseguito come più mi garbava. Ovviamente la falsariga del racconto c'è tutta. Impossibile da dimenticare ma anche necessaria alla struttura.

Subito dopo l'autrice aggiunge:

Mi ha divertito moltissimo, ai limiti dell'immedesimazione personale da donna a felino, la trasformazione della giovane perbene, ingenua, addirittura vergine, nella sfacciata sposa del signor Conte X, la tigre maschio.

È veramente un sogno il suo? Perché sente l'odore di selvatico anche in stato di veglia e perché si avvicina, nuda, gatton gattoni allo psicoanalista?

Lo lascio volutamente insoluto questo interrogativo.

Da giovane ero affascinata dal Surrealismo, in ogni sua forma, pittura, cinema, teatro. Le *pièce* di Picasso, i film di Buñuel, gli orologi molli di Dalí sono stati il mio nutrimento per anni.

Con gli anni non lo rinnegai il Surrealismo, ma altre tematiche mi appassionarono, diventando onnivora e spaziando in campi diversi, sempre aggiornata su quanto accadeva attorno a me, nella vita chiamiamola reale. Qualcosa però accadde!!! Scrivendo il monologo mi resi conto che la mia percezione adolescenziale e di ventenne e poi trentenne, che non credeva al limite fra sonno e veglia, fra sogno e realtà, era prepotentemente riemersa. Ho ricominciato a credere alla potenza dei sogni, al loro diritto di essere equiparati alla vita di tutti i giorni.

Quante volte sono riuscita a ricominciare un sogno dopo che mi ero svegliata? Tante. E da allora, dalla metà degli anni Novanta, non ho più smesso di pensare alla parabola cinese del filosofo che sogna di essere una farfalla, e che al risveglio pensa: "Sono un filosofo che sogna di essere una farfalla o forse una farfalla che sogna di essere un filosofo" (P. Monaco, comunicazione personale, 12 aprile 2024).

Inguaribile ottimista

La surreale *pièce* è stata edita in un volume a cura di Chiara Rossi (2021)⁵. La saggista, basandosi in parte sulla sinossi di Monaco, annota che la protagonista del breve ma incalzante monologo è:

una donna senza età, vivace e spiritosa (si muove a tratti come se stesse lisciando qualcosa sul suo corpo), che, indossando una tuta bianca da pilota d'aereo, si muove sul palco in cui campeggia – tra resti di colonne greche, la bandiera della pace e una valigia – un albero di olivo o una sua immagine proiettata. Ricordo e vorrei non ricordare è l'accento di grande impatto che la drammaturga sapientemente sceglie per introdurre i 'capitoli' delle narrazioni potenti ed emozionanti di Colomba – che una volta era candida ma ci ricorda che *Nessuno è innocente* in questo tempo in cui la guerra è ormai in diretta, ispirate da lettere e diari dei soldati al fronte, da ritagli di quotidiani e da testimonianze raccolta dalla Bourke e da Hillman.

Dopo ogni conflitto armato arrivo io, col mio patetico ramoscello. Ogni volta penso sia l'ultima, sono un'inguaribile ottimista, ma gli uomini mi sorprendono sempre.

Ogni guerra crea i presupposti per quella successiva (ironica). È una guerra persa la mia⁶ (Rossi 2021: 19-20).

Inguaribile ottimista è stata scandagliata con grande intelligenza e acume in un articolo di Milagro Martín Clavijo (2023). Le mie pagine traggono molti spunti dall'analisi puntuale della studiosa spagnola, la quale aveva riflettuto «sul significato della guerra» e sulla «natura umana» in Monaco, manifestando «il desiderio di pace e concordia tra gli esseri umani» (*Ivi*: 149). A differenza di altri lavori della drammaturga, come *Il vero e il falso O' Brien*, *La strada verso il cielo* e *Ares, la penultima verità*, centrati

⁵ Nel volume mancano peraltro le proiezioni richieste dell'autrice: *Un albero d'ulivo; Ombra sulla pietra dei giardini della banca a Hiroshima; Colomba della pace* di Picasso; *Pioggia di fosforo bianco; Gatto siberiano sui muri di Gaza e West Bank, Colomba con giubbotto antiproiettile* di Banksy.

⁶ Quella in corsivo è una citazione che Chiara Rossi recupera dal monologo della colomba in *Inguaribile ottimista* di Monaco.

nell'ordine su terrorismo; in *La strada verso il cielo* sull'Olocausto degli Ebrei nella Seconda guerra mondiale e sulla crudeltà di tutte le guerre, l'indagine si fa ancora più stringente ed amara. Aggiungo che la condanna senza appello delle violenze perpetrate nei confronti degli altri esseri umani è presente anche in altre *pièce*. Mi riferisco ad *Atargadis, Gengis Khan, nascosta a piena vista* e *Condominio mitologico*, in cui vengono stigmatizzate con severità le distruzioni compiute dall'Isis in Siria, le violenze ai danni delle donne commesse dai talebani in una regione dell'Afghanistan ai confini col Pakistan e in genere l'assurdità e brutalità di ogni conflitto.

L'intenso monologo di Monaco, articolato, come annota Martín Clavijo, «in piccoli sketch con argomenti eterogenei sulla guerra» (2018: 150) è opportunamente arricchito e valorizzato da una selezione di immagini indicate dall'autrice nella didascalia iniziale che ci fa riflettere sulla devastazione della Guerra, ma nel contempo «non smette di auspicare la determinazione delle azioni degli uomini di Pace» (Rossi 2021: 19-29).

Il copione ha avuto la segnalazione speciale della Giuria 2023 al prestigioso Premio Tragos⁷ presso il Piccolo Teatro di Milano, con la seguente motivazione:

Per il grande spessore drammaturgico, accompagnato da un velato senso ironico che vuole in parte alleggerire la tensione di un dramma, che si ripete nel tempo, coinvolgendo nella sua tragicità vittime innocenti. Per l'originalità con la quale viene trattato il tema della guerra e di ciò che ne consegue, attraverso le parole della protagonista che ha rappresentato, fin dalla notte dei tempi, un simbolo di pace e conciliazione. Per essere ispirata all'interpretazione, dalla portata deflagrante, della colomba di Banksy⁸ che ha accanto un ramo d'ulivo.

⁷ Si tratta di un concorso europeo per il teatro e la drammaturgia in ricordo Ernesto Calindri, ideato e realizzato da Maria Gabriella Giovannelli e realizzato da 'Pro(getto) scena' per la diffusione e la valorizzazione della cultura e della drammaturgia contemporanea.

⁸ Banksy è un artista e *writer* britannico, considerato uno dei maggiori esponenti della *street art*. La sua identità rimane sconosciuta. I suoi *stencil*, infusi dalla cultura *underground* di Bristol e diffusi sulle strade, sui muri e ponti delle città di tutto il mondo, affrontano temi come la politica, la cultura, l'etica, trattando con spirito satirico e ironico

Indossa un giubbino antiproiettile e porta disegnato sul petto il segno di un mirino rosso, chiaro messaggio della crudeltà della guerra (motivazione trasmessa dalla giuria, P. Monaco, comunicazione personale, 10 gennaio 2025).

Nel copione di Monaco fornisce una didascalia dettagliata:

Sul palco, se possibile, un albero di ulivo o proiezione dello stesso.

Resti di colonne greche, disseminati qua e là. In un angolo: un rotolo di seta blu, la bandiera della pace, una grossa candela, un velo da sposa, una valigia di cartone. Vicino all'albero o sotto lo schermo per proiezioni, ramoscelli d'ulivo.

Rumori come di atterraggio. Anche un vortice d'aria.

Entra Colomba. Indossa una usurata tuta bianca da pilota d'aereo, casco di pelle e occhialoni. Ha uno zaino che posa per terra davanti a sé.

Si leva gli occhiali e casco e scuote la testa per far scendere i capelli.

Fa uno strano movimento su braccia e gambe, come se stesse lisciando qualcosa. Sembra quasi che si accarezzi (Monaco 2021: 99).

Subito dopo nella didascalia si legge:

Musica e proiezioni quando indicato o a discrezione del regista.

Musica: accordi di clarinetto basso.

Proiezioni: un albero d'ulivo; Ombra su pietra dei gradini della banca a Hiroshima; Colomba della pace di Picasso; Pioggia di fosforo bianco: Gatto siberiano sui muri di Gaza e West Bank, Colomba con giubbotto antiproiettile di Banksy (*Ibidem*).

Nella prima sequenza abbiamo la rapida presentazione di Colomba, donna senza età, vivace spiritosa, che si definisce reale. Rispetto alle fonti dichiarate la drammaturga sposta cronologicamente di molto all'indietro il punto di partenza, citando in rapida successione varie guerre e battaglie:

le assurdità della società occidentale, la manipolazione mediatica, l'omologazione, le atrocità della guerra, l'inquinamento, lo sfruttamento minorile, la brutalità della repressione della polizia e il maltrattamento degli animali.

di Troia, presumibilmente avvenuta attorno al 1250 a.C.; di Salamina, scontro cruciale della seconda guerra persiana avvenuto nel 480 a.C.; la battaglia di Lepanto che vide la vittoria nel 1571 della flotta cristiana su quella ottomana; quella di Waterloo che segnò nel 1815 la definitiva sconfitta di Napoleone Bonaparte contro le forze della Settima Coalizione; quella di Custoza, scontro chiave della prima guerra d'indipendenza italiana che vide nel 1866 la vittoria degli Austriaci sui soldati del regno di Sardegna; la guerra di Stalingrado combattuta tra il 1942-43, prima grande sconfitta della Germania nazista; i conflitti in Iraq fra 1990-91 e il 2003 e quello in Siria, iniziato nel 2011.

La seconda sequenza, aperta con la proiezione dell'Ombra sulla pietra dei gradini della banca di Hiroshima (6 agosto 1945), prevede una battuta in cui si svolge un dialogo con il pilota che sganciò la bomba: le sue risposte non si sentono. Il commento amaro di Colomba è: «le decine di lavoratori della banca morirono all'istante, ma l'istituto finanziario poté presto fare affari con quelli che avevano sganciato la bomba» (*Ivi*: 101).

La terza sequenza, introdotta dalla proiezione della litografia su carta del 1949 di Picasso, *Colomba della pace*, mentre Colomba sta seduta su un capitello mozzato ricorda i versi che un anziano afghano gli recitò. Poi alzatasi irrequieta ricorda con angoscia le giovanissime vittime delle guerre. «Poi esclama: L'uomo spara, uccide e spinge intere popolazioni a fuggire. Quando se le ritrova sulla porta di casa, odia, spara e uccide» (*Ivi*: 104). Immediatamente dopo ricorda la giovane artista italiana pacifista Pippa Barca (1974-2008), stuprata e uccisa su un altopiano turco.

Dopo una lunghissima pausa, emesso un grido doloroso, presa la candela trae dalla valigia alcune lettere folte di agghiaccianti frasi. La conclusione è: «Nessuno è innocente. Ora tutti sanno. Le guerre sono in diretta» (*Ivi*: 109).

La quarta sequenza, molto breve, è preceduta dalla proiezione della *Pioggia di fosforo bianco* che viene detto «scioglie la carne umana come aspirina effervescente» (*Ivi*: 110).

Segue la quinta sequenza preceduta dalla proiezione di *Cat*, sul muro di Gaza. Il commento è: «sul web le persone si appassionano per le foto dei gattini. Così in questo modo vedono anche la distruzione di Gaza» (*Ibidem*).

A quel punto, profondamente sconfortata, estratto dallo zaino il giubbotto antiproiettile, lo indossa.

L'ultima fulminea sequenza, preceduta dalla proiezione di *West Bank, la Colomba della Pace con giubbotto antiproiettile*. Le battute finali che pronuncia sono:

Finora ho sempre schivato frecce e dardi infuocati, missili e pallottole. Mi chiedo, a volte, se sono veramente fortunata, oppure non sono reale... Ho avuto una vita così lunga... Sono eterna? Sono immortale? Che sia un simbolo? (*si guarda e si tocca*). Le piume sono un po' consumate ma sensibili al tatto ed io sono reale, lo so, lo sento. Forse sono un simbolo incarnato, un ideale, un ideale ritenuto possibile e tenuto in vita dagli uomini di buona volontà.

Dagli uomini di pace. (*sorride prima di riporre i ramoscelli nello zaino e mettersene uno in bocca*) (Ivi: 111).

Monaco stigmatizza in questo potente testo la crudeltà delle guerre innescate dal nazionalismo e dai pregiudizi etnici che provocano devastanti problemi. Il breve ma inquietante copione, fondendo con sapienza assurdo e reale, denuncia con forza la guerra. Della *pièce* va apprezzata la costruzione che, sospesa tra realtà e allegoria, è un'implacabile condanna della violenza commessa durante le guerre. Il testo di Monaco è una parabola potente sulla sofferenza. Surreale e grottesco, il componimento è anche un convincente esempio di teatro civile che offre allo spettatore una utile chiave di lettura del presente. Il pubblico è così invitato a riflettere su temi di stringente e drammatica attualità. Ne risulta un copione che non consola, ma risveglia grazie agli interrogativi che pone di continuo. E ancora: il copione ci invita a confrontarci con la paura che abbiamo dell'altro.

A proposito della genesi del testo mi ha detto l'autrice:

Il monologo ha cominciato a germogliare nella mia testa da quando vidi anni fa il disegno di Banksy nella West Bank: la Colomba della Pace col giubbotto antiproiettile. Un paradosso dalla portata deflagrante. Quindi perché non immaginare che la Colomba della

Pace in un attimo di riposo, in Grecia, dove va a rifornirsi di ramoscelli d'ulivo, non rifletta sul suo lavoro e si sfoghi?

Le sue testimonianze sulle guerre passate e presenti sono permeate dal suo inguaribile ottimismo. È la Colomba della Pace dopotutto. Scritto poco prima della guerra Russo-ucraina del 2022, volutamente non ho ritenuto opportuno aggiornare. E neppure ora durante i bombardamenti a Gaza. Aggiornare su ogni conflitto sarebbe estenuante e inutile. Cambiano solo le armi, non la ferocia degli uomini e la bramosia di potere che spingono ad ogni guerra.

In effetti come si legge nella lapidaria avvertenza di Monaco le otto pagine sono ritmate da sei proiezioni, fondamentali per la messinscena (Monaco 2021).

I testi ai quali si è ispirata l'autrice sono, come anticipavo poco sopra, un libro mai tradotto in italiano della stimata e pluripremiata storica e accademica britannica Joanna Bourke, *An Intimate History Of Killing: Face To Face Killing In Twentieth Century Warfare* (*Una storia intima dell'uccisione: uccisioni faccia a faccia nella guerra del ventesimo secolo*)⁹, uscito nel 1999, vincitrice di due prestigiosi premi in Inghilterra, e *Un terribile amore per la guerra*¹⁰ di James Hillman, uscita per i tipi di Adelphi nel 2005 e ristampata nel 2024. Ai due testi vanno peraltro aggiunte, per precisa dichiarazione di Monaco, le lettere e i diari dei soldati al fronte ricavati da ritagli di vari giornali.

L'autrice così parla dell'ipocrisia con cui siamo soliti affrontare il tema dei conflitti armati.

⁹ Bourke (classe 1963) offre un quadro agghiacciante sugli uomini in guerra e rivede molte convinzioni radicate sulla natura della violenza e sul comportamento dei soldati nelle due guerre mondiali e nella guerra del Vietnam. Le domande inquietanti che trovano risposta in capitoli dal taglio incisivo sono: Che tipi di uomini sono i migliori assassini? Come affrontano i soldati gli orrori a cui assistono e le atrocità da loro commesse? Come si riadattano alla vita civile normale?

¹⁰ Lo psicologo analista junghiano, saggista e filosofo statunitense (1926-2011) parla guerra come pulsione primaria e ambivalente della nostra specie... Più che una incarnazione del Male, la guerra è in ogni epoca, una costante della dimensione umana.

L'ipocrisia civile, sociale, generale, politica e quella individuale. Un bigottismo incistato nelle persone che hanno seguito il catechismo o altre scuole di religione, o solo perché non sta bene dire certe cose. Una a volte si impedisce persino di pensarle ma... in fondo.

In fondo la guerra e la violenza e il gusto del sangue piacciono, e piacciono tanto, e pertanto le guerre e i massacri indiscriminati non finiranno mai.

Alla mia domanda su come vorrebbe fosse allestito in scena il copione, Monaco con un sorriso ironico mi ha risposto:

Poiché quando scrivo io vedo già la scena o, meglio, la colloco già su un palco o su uno spazio, che può non essere necessariamente un luogo deputato al teatro, e questo già lo descrivo, ecco che io ho già una regia in mente. Di questo monologo in particolare poi, la vedo molto semplice, proprio come appare nelle didascalie.

Una donna in una tuta bianca come quella che portano certi addetti negli aeroporti, o l'equipaggio nei voli militari, quelle tute tutte intere, in questo caso stazzonata e macchiata.

Poi la donna comincia a parlare e segue testo e didascalie, con leggerezza e umorismo, tranne quando legge i passaggi di coloro che, e sono tanti, amano la guerra. Qui dovrebbe addirittura piangere, anche se dovrebbe esserne assuefatta.

Importantissime per me le proiezioni, parte integrante della messa in scena. Da lasciare a lungo, che si imprimano nella mente e nel cuore dello spettatore.

«Questo monologo» – aggiunge –

è concepito come un pugno nello stomaco pertanto non volli fossi presentato in una zona della mia riviera dove la gente non è avvezza ad andare a teatro, la sacrestia di una parrocchia... magari mi sbaglio clamorosamente, ma sarebbe forse stata impresa inutile.

È la risposta alla grande banalità e ipocrisia che circola da millenni: ah, ma tutti vogliono la pace, nessuno ama la guerra. Nossignori. E ve lo dimostro. Veramente nessuno ama la guerra, a parte i generali pazzi

e i fabbricanti di armi? (P. Monaco, comunicazione personale, 6 agosto 2025).

Conclusioni

Nell'avviarmi alla fine dell'articolo dialogando con l'autrice indago il tema della discontinuità e continuità nella sua corposa produzione.

Per quanto possa affrontare diversi stili nei suoi testi: tragedia con coro, commedia degli equivoci, blocchi di monologhi contrapposti, passando da un registro drammatico ad uno più leggero, pur non essendo mai decisamente comico, sono convinto che non ci sia discontinuità nella sua produzione.

Le attuali condizioni di salute le hanno impedito ultimamente di scrivere, ma appena vi riuscirà l'autrice realizzerà, ne sono certo, un progetto che intende dare seguito al monologo della Colomba della Pace. In effetti Monaco progetta di scrivere una trilogia composta di monologhi tratti da storie vere, già assimilate, identificate, autenticate. Il titolo potrebbe essere *Lacrime Sudore e Sangue*, in omaggio al memorabile discorso fatto da Churchill agli inglesi durante la Seconda Guerra Mondiale: «Io questo vi prometto, ma vi prometto inoltre che supereremo questo momento e ne usciremo insieme. E così fu. Uscirono a riveder le stelle dai rifugi sotterranei» (P. Monaco, comunicazione personale, 10 gennaio 2025).

Monaco commenta: «E noi? Ed io, forse troverò perfino un/una regista talmente incosciente da voler dare voce e corpo alla mia parola su quello che nessuno vuole sentire. Ovviamente potrebbe diventare un *harakiri* dal punto di vista professionale». Questo perché Monaco considera lo scrivere per il teatro un atto teso esclusivamente alla rappresentazione. E continua: «se nessuno le vuole sentire, certe storie, nessuno le vuole mettere in scena».

Ciò nonostante, aggiunge la drammaturga: «Voglio esprimere quello che sento in un momento mondiale di invereconda ipocrisia, di ferocia inaudita, di retrocessione al più retrivo Medioevo». Lo sgomento di fronte a tutto ciò la porta a pensare alla frase di George Orwell in *1984*, dove il

futuro è paragonato a «uno scarpone che pesto una faccia umana» (2021: 287).

Per concludere questo contributo sul lavoro di Monaco, vorrei riprendere due considerazioni della già sopra citata Martín Clavijo, che sintetizzano e individuano brillantemente gli aspetti emblematici dell'opera della drammaturga. Nella prima viene evidenziato che il testo «è caratterizzato [...] da un'ironia molto sottile che funge da equilibrio ad una tematica certamente tragica, dove la morte e il dolore si mostrano in ogni esempio illustrato dalla colomba» (2018: 151). Mentre nella seconda viene riconosciuto a Monaco il merito di porre davanti al lettore «diversi esempi illustrativi della responsabilità che abbiamo tutti quanti» (*Ivi*: 153).

Bibliografia

- Allegri L. (2021), *Scritture per la scena*, Laterza, Bari.
- Bourke, J. (1999), *An intimate History of Killing face-to-face killing on twentieth century warfare*, Granta Books, Londra.
- Contu F. (2017), *You take those words, you take the pain. Tre sguardi femminili sul terrorismo*, in M. Martín Clavijo (ed.), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde, Siviglia, pp. 29-51.
- De Martino, A. (2017), *Il sogno ne Il teatro della notte. Considerazioni sul monologo di Patrizia Monaco*, in M. Martín-Clavijo (ed.), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde, Sevilla, pp. 53-61.
- Hillman J. (2005), *Un terribile amore per la guerra*, Adelphi, Milano.
- Martín Clavijo M. (2013), *El monólogo teatral en la dramaturgia italiana femenina de finales de siglo*, in M. M. González de Sande (ed.), *Escritoras italianas desde el siglo XV hasta nuestros días*, Maia Ediciones, Madrid, pp. 169-195.
- Martín Clavijo M. (2016a), *L'altro volto della violenza*, in P. Monaco, *Donne in lotta. Tre testi*, Aracne, Roma, pp. 125-137.
- Martín Clavijo M. (2016b), *Penelopeide de Patrizia Monaco: la Odisea de Penelope a escena*, in M. de Fatima Silva, M. do Ceu Fialho, J. L. Branda (eds.), *O livro do Tempo: Escritas e reescritas Teatro Greco-*

- Latino e sua recepcao II*, Imprensa de Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. 367-380.
- Martín Clavijo M. (2017), *Un altro narratore: le ballerine nella drammaturgia di Patrizia Monaco*, in M. Martín-Clavijo (ed.), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde, Siviglia, pp. 81-99.
- Martín Clavijo M. (2018), *Dialogo intertextual en la Penelopeide de Patrizia Monaco*, in "Cuadernos de filología italiana", 25, pp. 233-246.
- Martín Clavijo M. (2023), *Come raccontare la guerra sul palcoscenico, Inguaribile ottimista di Patrizia Monaco*, in M. Canova (ed.), *Hermanos*, Stefano Termanini Editore, Genova, pp 149-158.
- Monaco P. (2017), *Autoritratto giocoso della commediografa camaleonte*, in M. Martín Clavijo (ed.), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde, Sevilla, pp. 19-28
- Monaco P. (2019), *Doppio inganno*, in M. L. Compatangelo (ed.), *Parti femminili. Monologhi di donne nel teatro contemporaneo italiano*, Audino, Roma, pp. 106-108.
- Monaco P. (2021), *Inguaribile ottimista*, in C. Rossi (a cura di), *In punta di piedi verso l'aurora. Monologhi teatrali*, Macabor, Francavilla Marittima (Cs), pp. 99-111.
- Orwell G. (2021), *1984*, Feltrinelli, Milano (ed. or. *Nineteen Eighty-Four*, 1949).
- Rossi C. (2021), *In punta di piedi verso l'aurora. Monologhi teatrali*, Macabor, Francavilla Marittima (Cs).
- Sandias M. (2017), *Prologo*, in M. Martín Clavijo (ed.), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde, Siviglia, (pp. 11-18).
- Trovato R. (2002), *Patrizia Monaco*, in F. De Nicola, R. Trovato, *Parole e scene di un secolo in Liguria*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 188-190.
- Trovato R. (2012), *La scrittura come vita e come gioco. Il teatro di Patrizia Monaco*, in *Las voces de las Díosas*, Arcibel, Siviglia, (pp. 1321-1345).
- Trovato R. (2014), *Dalla tela alla scena. Analisi drammaturgica di Sherazade va in Occidente di Patrizia Monaco*, "Revista Internacional de Culturas y Literaturas", abril, pp. 293-302.
- Trovato R. (2016a), *La verità del personaggio*, in P. Monaco, *Donne in lotta. Tre testi*, Aracne, Roma, pp. 9-28.

- Trovato R. (2016b), Condominio mitologico di *Patrizia Monaco. Una casa del Duemila con vista sul passato*, in M. de Fátima Silva, M. do Céu, José Luís Brandão (coords.), *Livro di tempo: Escritas e rescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepçao*, vol. II, Imprensa de Universitad de Coimbra, Coimbra, pp. 351-365.
- Trovato R. (2017), *Due rivisitazioni ironiche e fantasiose di alcuni miti della letteratura occidentale*, in M. Martín-Clavijo (ed.), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde, Siviglia, pp. 111-126.
- Trovato R. (2020), *Maria Letizia Compatangelo, un trentennio di teatro civile (1988-2019)*, in S. Bartolotta, M. Tormo-Ortiz (eds.), *Escritoras italianas inéditas en la querella de las mujeres. Tradiciones en otros idiomas, perspectivas y balances*, vol. II, Editorial UNED, Madrid, pp. 177-189.
- Trovato R. (2023), *Gengis Khan, nascosta a piena vista*, in Sandra G. Rodriquez (ed.), *Resistencias literarias. Los lenguajes contra la violencia*, Dykinson, Madrid, pp. 377-389.
- Trovato, R. (2024), *Le parole infuocate I due testi di Patrizia Monaco intitolati Doppio inganno*, in Á. Martín Pérez, S. Sevilla-Vallejo, J. Guzmán Mora (eds.), *La drammaturgia femenina reclama su sitio*, Renacimiento, Sevilla, pp. 489-500.

La drammaturga in scena: interpretazioni e memorie

Yobel, il lungo cammino

Maria Sandias

Vasta, molto vasta l'opera di Patrizia Monaco, iniziata molti anni fa ma sempre viva e attuale per le tematiche che affronta, per lo stile di scrittura, per i percorsi di narrazione che adotta.

I personaggi presenti in scena sono forse vissuti anni fa, secoli fa, ma posseggono una verità che supera gli anni e i secoli. Il loro legame con il presente è sempre vivo e vibrante. Sono con noi.

Yobel è un testo teatrale scritto da Patrizia Monaco nel 2000, in occasione del Giubileo di quell'anno, nell'ambito delle attività di 'Teatro Donna – Gruppo di ricerca drammaturgica' e inserito nello spettacolo 'Pellegrini nel tempo', andato in scena il 21-11-2000 al Teatro dei Satiri a Roma e pubblicato nello stesso anno nell'antologia *Pellegrini del tempo* per Antonio Pellicani Editore.

Yobel. La scelta del titolo è già fortemente indicativa poiché è il termine ebraico che indicava ogni cinquantesimo o quarantanovesimo anno, festeggiato con particolare solennità e annunciato con il suono di un corno di capra – «yobel» –, anno che prevedeva privilegi economici e sociali senza tralasciare l'aspetto religioso ed espiatorio. Anno di purificazione. Chiaro manifesto di questo lavoro teatrale.

Sono due i personaggi che introducono all'azione e che la concluderanno. Un pellegrino e un mendicante.

L'azione si svolge nel 1950, anno giubilare. Siamo davanti all'ingresso di una locanda. Il Pellegrino legge a voce alta il menù, scritto su una lavagna, il Mendicante chiede una moneta. Il Pellegrino lo mette alla prova, chiedendogli di bestemmiare per avere in cambio l'elemosina. Il Mendicante si rifiuta, il Pellegrino varca la soglia della locanda, ignorandolo.

La scena adesso è all'interno della locanda. Il Pellegrino trova la piccola sala animata. Personaggi tutti molto vivaci. Augusta, la padrona,



Fiorella, la figlia, Giulio, il giovane studente, seduto ad un tavolo e impegnato, con libri e vocabolario, in una traduzione.

Tutti pronti ad aprire prospettive diverse rispetto allo svolgersi degli eventi.

«Voi comunisti...», dice Augusta, rivolgendosi a Giulio in un breve scambio di battute.

«Lasciamo stare la politica...» Giulio, di rimando. È subito chiara la contrapposizione, così evidente in quegli anni. Noi cristiani. Voi comunisti. Contrapposizione di fasce sociali, contrapposizione generazionale.

L'entrata dello sconosciuto modifica subito la scena. È un avventore. È un pellegrino? Tanti i pellegrini in quei giorni, diretti a Roma.

«Fiorella, sbrigati! Prepara il tavolo all'angolo. C'è una bella vista su Piazza del Campo».

Ecco, sul palcoscenico solo parole ma le parole hanno il potere di portare a noi uno scenario diverso. Piazza del Campo! Siamo a Siena!

Fiorella smorza subito l'entusiasmo della madre. «Fosse Piazza di Spagna!». E siamo subito a Roma. La vedi quella piazza luminosa, quella scalinata in perfetta armonia? Siamo a Roma. Città del Cinema per Fiorella, città del Giubileo per la madre. «Io ci vorrei andare...», dice Augusta, «Per entrare in San Pietro e vedere il Papa!» E dopo l'incontro con il Papa?

«E poi andrei direttamente in Paradiso!». Giulio spegne subito questa visione celestiale: «Sì, direttamente. Da Roma Ciampino!». Come è evidente, in tutto il lavoro il ritmo è veloce, le parole sono sferzanti, sempre fortemente evocative e sempre fortemente contrastanti con le parole precedenti. E, nelle parole che usa, ogni personaggio si esprime, si manifesta e si delinea nel suo ruolo, nel suo profilo. E tu, spettatore, non puoi distrarti, non puoi rilassarti, comodo sulla tua poltrona. È un continuo cambio di scena, cambio di prospettiva e di situazione.

«Zuppa di farro?», chiede il Pellegrino. «Sì, zuppa di farro», conferma Augusta. «E le salsicce sono di maiale?» «Non sono di gatto, non sono di capro. A Roma! A Roma l'abbacchio!».

All'improvviso nuovo scenario. Il Pellegrino si è allontanato «Quell'uomo, quel pellegrino non somiglia al tuo babbo?», chiede Augusta a Fiorella, quasi pensasse ad alta voce. «Sembra lui...». È tornato...? Finalmente tornato dalla guerra? Siamo nel dolore di quegli anni: tante

notizie di morte e il grande sgomento del vuoto di notizie. E l'attesa di chi continua a sperare. Anche il padre di Giulio è andato in guerra. E nemmeno lui è tornato. Lui era un partigiano.

Una folla immaginaria invade il piccolo locale: nazisti, fascisti, comunisti, partigiani... Solo nomi suonati da Augusta e Giulio? No, nell'atmosfera che l'autrice ha saputo creare, ogni parola si fa concreta, diventa realtà. Tu li vedi quei combattenti, vedi le loro divise, i loro fucili... Non senti i loro passi?

Ora il Pellegrino è tornato ed ecco lo svelamento! È costretto a togliersi la giacca perché Fiorella ha fatto cadere un po' di minestra sulla manica e sul suo braccio appare chiaro il numero tatuato. È chiaro che il Pellegrino è un ebreo.

Sì, lui era là, a Buchenwald, nome che vuol dire bosco di betulle. Sì, bosco di betulle, accanto alla città di Weimar. Siamo feriti dal contrasto: betulle... camere a gas, sterminio...

Da Weimar passavano i treni pieni e ripassavano vuoti. E nessuno sapeva. Il suono delle orchestrine e le torture e le camere a gas. Nessuno sapeva. Là, in Germania. Qui, in Italia?

«Augusta», dice Giulio, «ha denunciato un ebreo. Qui, a Siena». Augusta non nega, l'ha fatto per procurarsi il latte per la sua bambina. Lei non sapeva. E noi sapevamo?

Terribile questo alternarsi di passato e presente. I personaggi sono nella storia che ci viene proposta ma ogni loro parola, ogni loro gesto, ogni loro ricordo eventi storici ancora così gravi per noi, così pressanti.

Augusta lava con il sapone di Marsiglia la macchia sulla giacca dell'Ebreo e forse, forse, quel sapone, dice l'Ebreo, era stato un detenuto nel campo di sterminio. In noi inevitabile un brivido.

Ma in questo rapido alternarsi di immagini contrastanti, di forti emozioni, all'improvviso una luce. L'Ebreo racconta. Lui, nel suo lungo andare, ha incontrato quel giovane uomo di Nazareth, sì, Gesù. Gesù lo ha chiamato mentre riparava un paio di sandali e lui si è messo in cammino. Per incontrarlo e per trovare una risposta alle tante domande che aveva nel cuore. Il cammino della speranza. Andare e provare a riconoscerlo in ogni persona che incontriamo. Cercare e sperare. Lui quel cammino lo percorre da secoli, come tanti pellegrini. Cercare e sperare. È questo il Giubileo. La

necessità di ogni essere umano di aprire un varco alla speranza. Andare per conoscere, per conoscersi con la speranza di capire chi siamo e come vogliamo esprimerci nella vita.

Adesso il ritmo rallenta. All'improvviso quel continuo, veloce cambio di scena si placa. È come essere arrivati ad un ampio spazio, aperto ad accogliere, dopo avere percorso sentieri ripidi con svolte improvvise. Ti puoi fermare, sollevare lo sguardo e provare a scoprire un orizzonte nuovo.

Ma come fai a conoscere il tuo destino? È la domanda di Giulio. Cercare e cercarsi. Attraverso l'incontro con gli altri, attraverso le parole degli altri. L'Ebreo adesso è accanto a Giulio. «Leggi, Giulio. Cerca, traduci. Traduciamo insieme questa lettera di San Paolo. Proviamo... Sì, sì...». La voce di Giulio che traduce e poi anche la voce dell'Ebreo: «Se... se anche parlassi la lingua degli angeli, se non ho l'amore, non sono nulla. [...] Fede, Speranza e Amore ma il più grande è l'Amore». Pausa distesa in scena.

Ma il lavoro non si è concluso. A chiudere l'azione scenica è la presenza del Mendicante.

È entrato, attirato forse dall'odore del cibo ma è stato subito messo alla porta da Augusta che gli ha dato un piatto con un po' di minestra ma da mangiare fuori dalla locanda. «È per non fargli prendere l'abitudine». Ora è tornato, forse ha ascoltato le parole di San Paolo? Non lo sappiamo. Ma è lì, come in attesa. L'Ebreo gli getta una moneta, il Mendicante non la prende. L'Ebreo sorride.

Forse quell'uomo che chiedeva l'elemosina, non voleva solo il denaro o la minestra, forse voleva altro. Che cosa? Forse voleva fare parte di quel piccolo cerchio di esseri umani che si erano incontrati. Forse voleva solo condividere, ritrovare se stesso nello sguardo degli altri. Ritrovare la sua dignità umana in quel cerchio che pareva essersi formato, coniugando la parola amore. No, non la moneta. «Io ti vedo». Incontrare l'amore, vibrante nelle parole di Paolo, nello sguardo dell'altro. L'Ebreo sorride. Ha capito. Lui riprenderà il suo cammino, iniziato in tempi lontani, quando ha sentito quella voce mentre riparava i sandali, il cammino della speranza, della ricerca della Verità. I suoi passi sono i nostri passi?

Il lavoro di Patrizia Monaco non è mai didattico, è uno squarcio aperto nel percorso della vita di ogni essere umano, un momento di confronto da cui, da spettatori, è difficile sfuggire.

Forse questa non è solo la storia di un pellegrino del 1950, forse è la nostra storia. Ed è questa la meraviglia che il teatro può creare. La proposta di vivere insieme un'esperienza che, attraverso le parole dell'autore, diventa esperienza comune, annullando la distanza fra la scena illuminata e la platea in penombra.

La ricchezza di questo lavoro di Patrizia Monaco e di tutti i suoi lavori è la vitalità, la capacità che l'autrice possiede di destare e tenere viva la nostra attenzione, facendoci partecipi delle problematiche proposte e destando in ognuno di noi domande a cui forse cercheremo di dare una risposta.

Entrare in crisi. È quello che un lavoro teatrale dovrebbe favorire; è quello che continuano a fare, nello scorrere dei secoli, i lavori dei grandi autori classici.

In questo lavoro il Pellegrino e il Mendicante non hanno un nome.

In questo gioco di scambio, meravigliosamente umano, un interrogativo sospeso: Chi sono io? Il pellegrino sempre in cammino, spinto dalla forza della speranza o il mendicante che cerca lo sguardo dell'altro per trovare se stesso?

Donne in un mondo di uomini. Drammaturgia e impegno civile nel teatro di Patrizia Monaco

Maria Letizia Compatangelo

Ho il piacere di conoscere Patrizia Monaco e di godere del privilegio della sua amicizia ormai da molti anni. Amicizia che è cresciuta e si è rinsaldata durante l'avventura comune nell'Associazione 'Le Isabelle', nome scelto in omaggio alla grande comica dell'arte Isabella Andreini e manifesto del programma: riunire e far parlare del proprio lavoro delle donne teatranti italiane, creando così reti di scambio e solidarietà. Da allora, era il 1992, non ci siamo più perse, anche se la lontananza geografica ci ha impedito la frequentazione più assidua che entrambe avremmo desiderato.

Patrizia è la persona aperta, solare, amante della vita e instancabile viaggiatrice che tutti conosciamo. È l'arguta e animosa compagna di tante battaglie per la drammaturgia italiana e per la valorizzazione del lavoro delle donne nel teatro e nella scrittura. Ma è anche un'instancabile, generosa costruttrice di ponti tra le persone, le artiste, i continenti. E questo veramente non è da tutti.

Ho quindi accolto con entusiasmo l'invito a far parte di questo volume, un omaggio dovuto ad una scrittrice di valore che tuttavia, come è capitato per esempio ad un altro autore italiano di grande valore, Aldo Nicolaj, è forse più conosciuta e onorata all'estero che in Italia, dove pure le sue opere sono state oggetto di numerosissime rappresentazioni, pubblicazioni, tesi e studi universitari, nonché vincitrici di prestigiosi premi di drammaturgia nazionali.

Perché, per la condizione di 'figlio di un dio minore' in cui versa il teatro di parola contemporaneo nel nostro Paese, ai drammaturghi italiani tocca sempre, purtroppo, come novelli Sisifo, dover ricominciare ogni



volta da capo, ad ogni nuova opera, aldilà dei successi, premi e riconoscimenti già conseguiti.

In un altro Paese Monaco sarebbe stata famosa, ricercata e corteggiata dai Teatri Stabili, ma così non è e io sono felice che, grazie alla volontà dei curatori, che ringrazio, questo volume ripari alla disattenzione che Patrizia Monaco ha dovuto subire e combattere, sempre con il suo sorriso di ‘colomba con gli artigli’, per tutta la vita.

Ho scelto di intitolare il mio contributo *Donne in un mondo di uomini. Drammaturgia e impegno civile nel Teatro di Patrizia Monaco* per sottolineare alcune qualità che a mio parere devono appartenere ad una drammaturgia capace di parlare dell’oggi, generando riflessioni ed emozioni che si allargano nel tempo e nello spazio come i cerchi nell’acqua ove sia stato lanciato un sasso. Qualità che si ritrovano nel teatro di Patrizia Monaco, anche lei donna e autrice in un mondo di uomini – come è ancora per molti versi la società del teatro, soprattutto in Italia – fortemente impegnata nel teatro civile, dunque grande lanciatrice di sassi.

Se si scorre la bibliografia dei suoi titoli, infatti, non ve n’è uno che, oltre la brillante costruzione drammaturgica, celato tra le pieghe dell’azione drammatica o da una graffiante ironia, non porti alla ribalta un tema sociale. Ma i suoi protagonisti, a cominciare dallo stuolo delle sue eroine, contemporanee, storiche o mitologiche, non sono mai l’espressione di una tesi, bensì personaggi di carne e di sangue, che vivono, sbagliano, amano e talvolta muoiono, ognuno con la propria storia e un proprio personale destino.

Durante la nostra amicizia ci siamo scambiate tanti testi e quindi ho letto molto della sua produzione, sia commedie che monologhi. Uno di questi, *Doppio inganno*, tratto dalla commedia omonima, fa parte dell’antologia *Parti femminili. Monologhi di donne nel teatro contemporaneo italiano*, della casa editrice Audino. Ma qui ho scelto di parlare del primo testo che ho letto di lei: *Il vero e il falso O’Brien*.

Per chi non lo avesse letto, ecco il succinto affresco della trama reso dal Professor Roberto Trovato nella sua approfondita introduzione a tre emblematici testi di Monaco, *Il vero e il falso O’Brien*, *La strada verso il cielo* e *Penelopeide*, raccolti nel volume *Donne in lotta*:

L'azione della vicenda si svolge nel giro di poche ore in un rifugio temporaneo dell'I.R.A (Irish Republican Army) "nella Contea di Monaghan, Eire, a poche miglia dal confine con l'Ulster" (così recita la didascalia iniziale). Qui uno sparuto gruppo di ribelli cattolici, due uomini, il trenta-trentacinquenne Paul McLeish, abituato a comandare ma anche ad ubbidire, e il ventenne Kevin, esperto di armi ed esplosivi, e due donne, la trentenne cuoca Cathy e la ventenne Mary, studentessa universitaria di Economia politica, aspettano l'arrivo di un inviato, che li dovrà guidare il giorno seguente nel sequestro di una giovane e ricca protestante. L'attesa di quest'uomo costituisce il pretesto per conoscere le storie dei personaggi in scena, la loro posizione ideale nel movimento e i motivi che li hanno spinti alla clandestinità. Quando, all'inizio del secondo dei due tempi in cui si articola la *pièce*, si presenta, contrariamente alle loro attese, una persona diversa, di nome Pat O'Brien, quasi tutti mostrano nei suoi confronti molti sospetti. L'unica che lo accolga con fiducia è Mary, che ha con lui un incontro amoroso. Poche ore dopo, di primo mattino, si presenta a loro inopinatamente un secondo O'Brien, che afferma di essere quello vero. Ad esecuzione avvenuta del primo, ritenuto un infiltrato, Cathy riconosce nel nuovo venuto uno spietato agente dello spionaggio inglese. Nella colluttazione che ne segue viene uccisa Cathy.

Se è vero che l'amicizia nasce con l'empatia, da un mix di simpatia e affetto spontanei, è vero anche che si rafforza e consolida attraverso la condivisione e la stima.

Di certo avrei voluto comunque bene alla mia amica Patrizia, ma con la lettura de *Il vero e il falso O'Brien*, che non ho più scordato, l'ho conosciuta e stimata come autrice, riconosciuta come collega e compagna d'arte.

Molti motivi di tale apprezzamento mi sono stati subito chiari: una *pièce* avvincente, dal ritmo incalzante, costruita perfettamente, riferita a fatti realmente accaduti, persino con riferimenti a personaggi reali, quali i leader dell'IRA prigionieri nelle carceri inglesi, eppure mai connotabile come cronaca. Un racconto di persone e di destini.

Pur essendo uno dei primi testi teatrali scritti da Monaco, era già il manifesto di una scrittura matura, di una voce sicura d'autrice.

Gli altri motivi, invece, viaggiavano ancora non definiti nella mia mente e ho potuto riconoscerli e dipanarli solo con il tempo, via via che trovavo le risposte agli interrogativi sulla scrittura teatrale che avevo cominciato a pormi già all'inizio, durante la Scuola di drammaturgia di Eduardo De Filippo all'Università di Roma 'La Sapienza' (1981-1983): in cosa consiste, realmente, la struttura in tre atti? Come riconoscere un buon soggetto per il teatro? Come si distingue la voce del personaggio da quella dell'autore? Che significa azione teatrale? E il conflitto? Qual è il diritto di cittadinanza della coincidenza? Che cos'è il 'piacere pertinente'? E la *suspense*, e l'ironia drammatica? E la fantasia?

Questi e tanti altri gli interrogativi sui quali ho continuato poi a ricercare e approfondire incessantemente, sia come drammaturga, sia come studiosa e docente di scrittura teatrale, molti dei quali riportati e analizzati nel libro sulla Scuola di Eduardo De Filippo *O Capitano, mio Capitano! Eduardo maestro di drammaturgia*.

La *pièce* di Patrizia Monaco *Il vero e il falso O'Brien*, conteneva già, ora lo so, la risposta ad alcuni di quegli interrogativi, offrendo un esempio di scrittura avvertita, di un'autrice che supera il momento emozionale del racconto che le viene confidato tra le lacrime da una studentessa irlandese nel 1981, in una pausa alla mensa del *college*, quando insegnava all'Università di Dublino. È l'anno dello sciopero della fame che ha portato il parlamentare Bobby Sands e altri 22 esponenti dell'IRA alla morte nelle carceri inglesi. Uno dei periodi più duri e cruenti della lotta irredentista irlandese.

Patrizia promette alla studentessa che ne parlerà in un suo testo: sente che è un soggetto teatrabile, che cattura lo spirito dei tempi e possiede un intreccio avvincente, pieno di azione, lo riconosce subito... ma con pudore e riserbo se ne distanzia, come lei stessa racconta al Professor Trovato nell'introduzione a *Donne in lotta*, e solo dopo qualche tempo accoglie dalla realtà di quella vicenda dolorosa, filtrandola e reinventandola (senza tuttavia tradire verità storica, anzi, compiendo molte ricerche in merito) gli elementi che le serviranno a comporre un testo in cui, attraverso i fatti (l'argomento - la trama) e il confronto/scontro tra i personaggi, focalizzare ciò di cui pensa sia importante parlare (il tema) e porre degli interrogativi (la domanda tematica).

I fatti che vanno a comporre la trama della *pièce* sono quelli riportati più sopra, vorrei invece sottolineare come i protagonisti scelti da Monaco siano stati delineati con tale cura e senso di economia teatrale che in sei, compreso il falso O'Brien, riescono a rappresentare tutta la dolente complessità e la diversità delle forze che si dibattono in questa guerra di liberazione centenaria, diventata ormai quasi una guerra fraticida.

Innanzitutto ci sono i tre veterani della lotta clandestina, Paul, Cathy e Kevin, esponenti della classe popolare di Belfast, quella che più ha sofferto le vessazioni dell'occupazione inglese e le cui famiglie hanno pagato il più pesante tributo di morti alla causa repubblicana: Paul, esperto e autorevole, è la cinghia di trasmissione con i vertici dell'organizzazione; Kevin, più giovane e arrabbiato, è irruente come gli esplosivi di cui è esperto manipolatore; Cathy, madre trentenne entrata in clandestinità per combattere dopo aver perso marito, padre e fratelli, deve accontentarsi di fare da vivandiera. A loro si è aggiunta Mary, alla sua prima azione, studentessa universitaria di estrazione borghese, spinta da forti idealità e sete di giustizia e forse proprio per questo agitata, timorosa e confusa. Attendono tutti il quarto componente della squadra, Seamus, per entrare in azione all'alba, ma arriverà invece Pat O'Brien, inviato in sostituzione. Non c'è modo di verificare la verità del suo racconto, sono isolati in un rifugio verso il confine. Pat O'Brien e Mary, i due elementi alieni della squadra, si avvicinano e trovano un fugace rifugio dall'ansia nelle braccia l'una dell'altro, prima che Pat venga giustiziato da Paul e Kevin come spia, dopo l'arrivo del falso O'Brien, in realtà agente dei servizi segreti inglesi.

Un intreccio che Aristotele avrebbe approvato, pieno di rovesciamenti e agnizioni, con la morte dell'innocente, il vero O'Brien, e la punizione finale del vero traditore, il falso O'Brien, che porta con sé la morte di un altro innocente, Cathy, donna ancora giovane eppure millenaria, che rappresenta in filigrana la terra martoriata di un paese oppresso e tutte le donne e le madri d'Irlanda, come sottolinea la scelta musicale dell'autrice per il monologo finale di Cathy e la chiusura: *Women of Ireland*, un inno dolente al coraggio e alla forza delle donne che soffrono, patiscono e lottano sognando l'Irlanda libera, ma che nessun bardo celebrerà mai.

La *suspense* è giocata e dosata molto abilmente e tanto più se ne riconosce la maestria se consideriamo la presenza di un ostacolo in più: la morte di Cathy annunciata da lei stessa nel breve monologo iniziale.

Un modo obliquo di impiegare l'ironia drammatica che possiamo rinvenire in molti esempi illustri del passato: tralasciando le tragedie greche, che attingevano le proprie favole da miti ed epopee di famiglie regali consolidate e conosciuti da tutti, troviamo un simile esordio in *Romeo e Giulietta*, nel cui 'prologo' viene annunciata la morte dei due innamorati, oppure, in cinema, nell'incipit di *Viale del tramonto*, o ancora, più recente, di *American Beauty*, nei quali sono gli stessi protagonisti a dichiararsi morti e raccontare la storia.

Questo svelamento dell'esito finale non toglie nulla alla partecipazione e immedesimazione del pubblico, ma solo quando la scrittura è potente: così noi ci disperiamo per Romeo quando non riceve il messaggio di frate Lorenzo, ci commuoviamo per la sua pena nel sepolcro e tremiamo e piangiamo con Giulietta che si risveglia sola, tra morti in decomposizione intorno a lei, mentre il suo amore sta esalando l'ultimo respiro. Pietà, terrore, come raccomandava Aristotele, e catarsi: la guerra porta solo alla morte degli innocenti. In *American Beauty*, all'opposto, la catarsi avviene con una percezione di piacere da parte degli spettatori, data dalla consapevolezza raggiunta dal protagonista, che muore, è vero, ma in pace, in un momento in cui tutto per lui – e per noi – ha acquistato senso: ha capito che non si può tornare indietro e soprattutto che ogni cosa ha il suo tempo e ogni tempo la sua stagione.

Catarsi che viene prodotta anche dal testo di Monaco, ma ci arriveremo.

Dopo il 'prologo' del monologo di Cathy da morta, inizia l'azione, e subito è innescato uno dei meccanismi principi per catturare l'attenzione: la *suspense*.

Qualcosa deve accadere e l'attesa è snervante, si cerca di ingannare il tempo bevendo tè e giocando a carte ma le ansie, i ricordi e le angosce vengono a galla, scatenate prima dalle domande di Mary, entusiasta e inesperta, e poi, con un primo colpo di scena, dall'arrivo di uno sconosciuto che dice di essere stato inviato dal comando in sostituzione di Seamus, il compagno che aspettavano.

I dialoghi sono serrati e scarni, i monologhi in cui i personaggi raccontano le loro storie sono stringati, quelli in cui svelano le verità più profonde di poche righe. La sensazione è sempre quella che non ci sia tempo.

Non c'è tempo per conoscersi, non c'è tempo – e modo – per verificare l'identità di Pat O'Brien, non c'è tempo per dormire, non c'è tempo per tornare indietro e vivere con chi non c'è più... eppure bisogna aspettare: tutto dovrà accadere all'alba.

Nell'attesa, nel dialogo tra i personaggi – che spesso assume il tono dello scontro e/o della rivendicazione – l'autrice delinea il tema che sottende tutta l'opera: fare la guerra rende tutti sconfitti e colpevoli, anche quando sembra l'unica alternativa possibile. E getta sapientemente, nell'incalzare del dialogo, i semi delle domande che assillano lei per prima: è giusto in nome della libertà, dopo secoli di oppressione, scegliere la strada della violenza? Che significa vivere in guerra? Come si trasforma l'animo umano? Come è possibile nel frattempo continuare a vivere, a sperare, a fare figli? In quale mondo li condanniamo a crescere? Come potrà mai nascere la pace tra tanto odio, dopo tanta violenza?

I protagonisti sembrano non avere dubbi: bisogna combattere per la libertà, ribellarsi all'oppressore ed eliminarlo, ma mentre spiegano il loro pensiero, il loro vero sentire trapela dalle azioni, dai nervi tesi, dagli scatti improvvisi: piattini che cadono, pistole spianate per uno scricchiolio... individui che per costruire la libertà forse non sanno più cos'è, condannati a non abbandonarsi mai alla fiducia, prigionieri in una gabbia di costante dubbio e timore, verso gli altri e anche verso se stessi:

CATHY: Vedi Mary (*sorride*) È terribile ma è così quando si entra nella clandestinità... si impara a guardarsi sempre alle spalle, si comincia a dubitare dei vicini di casa, poi dei compagni e infine anche di te stessa. [...] Liam, che è morto da soldato e da uomo, me lo diceva spesso. E nei mesi prima di restare ucciso ne era come ossessionato. La notte lo sentivo sveglio, accanto a me, e lo osservavo mentre fissava il soffitto con gli occhi sbarrati. Allora lo carezzavo sulla fronte e gli asciugavo il sudore, mentre Liam, sconvolto, mi diceva: "Cathy, l'ho sognato di nuovo. Ho sognato ancora che mi prendevano e vi tradivo.

È diventato intollerabile, Cathy, perché ora mi sorprende a pensarci anche di giorno e mi chiedo se non sarebbe perfino meglio che mi prendessero, così porrei fine a quest'incubo e finalmente saprei se sono veramente un vigliacco!".

Il colpo di scena finale – il terzo, dopo l'arrivo del Pat O'Brien n°1 e il sopraggiungere inopinato del Pat O'Brien n°2 – arriva inaspettato e allo stesso tempo preparato con attenzione e trova, come in ogni drammaturgia che si rispetti, la sua origine nell'intreccio stesso dell'opera, perché sono proprio la diffidenza e il dubbio, che sono circolati incessantemente nelle parole e negli atti di tutti i protagonisti per tutto il tempo, a vincere e generare la possibilità dell'errore più terribile.

Perché all'alba finalmente sarà svelata la verità, ed è una verità tremenda e dolorosa: è stato ucciso un innocente, e a riconoscere la spia, l'agente dell'*intelligence* inglese, il Pat O'Brien n° 2, è proprio Cathy, che non ha partecipato all'interrogatorio sommario e all'esecuzione di Pat O'Brien n° 1, ma riconosce, troppo tardi, il secondo come uno degli agenti inglesi presenti durante il suo interrogatorio in carcere, mesi prima.

Solo un caso sfortunato? O forse perché a lei, donna volontaria dell'Esercito Repubblicano Irlandese, che condivide con gli uomini gli stessi rischi e pericoli, sono stati destinati i compiti di una semplice massaia e quindi non era presente né è stata consultata al momento della decisione?

L'autrice non lo dice, ma i semi di questo dubbio sono stati ben piantati poco prima, nel dialogo notturno tra Cathy e Paul, quando questi cerca maldestramente di corteggiarla:

PAUL: Oh Cathy, levati le bombe dalla testa, per una volta! E comportati come una donna normale a cui un uomo... (*viene interrotto dalla risata isterica di Cathy*)

CATHY: (*ridendo isticamente*) Ma io sono una donna normale! Il mio ruolo, il ruolo di Cathy O'Rourke, volontaria dell'Esercito Repubblicano Irlandese è quello di cucinare, rassettare e lavare i piatti, proprio come a casa. Il mio apporto alla lotta di liberazione sarà poco appariscente, ma sostanzioso e pulito! (*le si incrina la voce*) Non è così, Paul McLeish? Comandante Paul McLeish?

E a scaturigine dell'agnizione di Cathy, da cui deriverà il tafferuglio e la raffica di mitra che la colpirà, c'è l'azione di un'altra donna, lo scatto istintivo di Mary, che non riconosce nell'uomo con il passamontagna il suo Pat, quello che durante la notte le ha detto di amarla, e gli strappa la maschera per guardarla in faccia.

Due donne, due generazioni, due modi di scegliere la lotta, ma accomunate dallo stesso destino di ingranaggi mossi da un'intelligenza superiore: quella maschile, ovviamente. Una forma di oppressione nell'oppressione, un patriarcato strisciante eppure protervo e duro a morire che non dovrebbe esistere quando si sta dalla stessa parte della barricata e soprattutto si corrono gli stessi rischi e patiscono uguali privazioni. Verità amara che tuttavia non viene mai apertamente dichiarata: essa scaturisce soltanto dal vissuto e dalle azioni delle protagoniste e dei protagonisti, si può solo leggerla tra le righe, anzi tra le battute, perché nella scrittura di Monaco il discorso sulla condizione femminile non prevarica mai le ragioni della drammaturgia.

Il teatro di Patrizia Monaco non giudica, fa muovere le azioni e costruisce storie e personaggi, all'interno dei quali, in cristallina obiettività e spesso con splendida ironia, emergono le sue donne che vivono e lottano in un mondo di uomini.

La *pièce* si chiude con un epilogo in cui, come all'inizio, è ancora una volta Cathy ad avere la parola, in una circolarità che genera un senso di compiutezza e soddisfazione, di piacere pertinente, dato dall'acquisizione di consapevolezza dei protagonisti e degli spettatori, cui non viene fornito un giudizio, ma forse, nel composto e accorato monologo finale di Cathy, la risposta dell'autrice alla domanda tematica: si può essere eroi, si può scegliere di morire per una causa che crediamo giusta con ogni fibra del nostro essere, ma occorre restare umani e pensare a come costruire il futuro, altrimenti tutto sarà stato inutile, i morti non troveranno pace e gli orfani continueranno a crescere nell'odio:

CATHY: Dicono che dopo la morte si trovi finalmente la pace...*(sbottando)* Da viva io la volevo la pace! Così disperatamente la volevo la pace che fui pronta *(sorride amaramente)* a fare la guerra...

(pausa) Ma come posso trovare la pace se mio figlio è lassù a crescere nell'odio, e con lui tutti i bambini dell'Ulster! (pausa) Da ottocento anni abbiamo il piede straniero sopra al cuore e abbiamo preso la strada della violenza, che Dio ci perdoni. Come pesci nella rete, più ci dibattiamo più restiamo aggrovigliati a nodi che sembrano durare in eterno: lealtà alla corona, religione, diritti delle minoranze e volontà della maggioranza... e mentre gli uomini di governo si scambiano strette di mano e insulti sorrisi, noi moriamo...

E la catarsi, cui accennavo più sopra, è qui, nella speranza che dalla consapevolezza della distruttività dell'odio possa nascere la volontà del dialogo e della costruzione della pace.

Patrizia Monaco con *Il vero e il Falso O'Brien*, un dramma costruito come un giallo che corre sul filo del rasoio del dubbio e del sospetto, che anche in persone generose e giuste divorano anima e umanità, ha catturato lo spirito del tempo, ambizione di ogni artista... ma è riuscita anche ad andare oltre, a scrivere qualcosa che risuonerà sempre nell'animo di ogni spettatore perché, nonostante la sua precisa caratterizzazione e collocazione in un tempo e in un luogo dati, i primi anni Ottanta nell'Ulster, questo dramma oggi è ancora estremamente attuale e tutti noi sentiamo la sua vicenda vicina e purtroppo estremamente vera.

Parla al nostro cuore e alla nostra mente, ci aiuta a riflettere e a comprendere: quante lotte fraticide, quante guerre generate per motivi di supremazia ed egemonia economica mascherati da conflitti religiosi, linguistici e culturali sono degenerate in guerre di confine e massacri tra popoli un tempo fratelli, in guerre civili crudeli e senza fine? Basta pensare oggi alla Palestina, all'Ucraina, ai curdi, ai bosniaci...

Il vero teatro, come quello di Patrizia Monaco, con il distanziamento estetico che offre, efficace e senza retorica, ci aiuta a decifrare il mondo complesso in cui viviamo, e questo è un bene che solo l'arte può regalare: alla fine dell'opera si compie il destino dei protagonisti... anche se nulla è veramente compiuto e tutto, sopra la terra umida e buia dove è sepolta Cathy, deve ancora avvenire. Ma sappiamo che i morti non possono piangere, come avverte l'autrice, non possono spiegare la loro verità: sta a chi resta cercare la via per riconoscerla e arrendersi alla pace.

Ho diretto con allegria

Giuliana Manganelli

Come si fa a raccontare una regia? Soprattutto di testi di Patrizia Monaco, mia grande amica e sodale da, ok è il momento della confessione, da quasi cinque decenni. Suona meno compromettente dal punto di vista anagrafico che dire mezzo secolo.

E senza avere mai una volta fatto scintille né essersi guardate con fiero cipiglio per disaccordi sulla messinscena durante l'allestimento di suoi quattro spettacoli. Cinque, se ci mettiamo dentro anche *La Mandragola* che sì, resta sempre di Nicolò Machiavelli, ma fu sapientemente sartorizzata da Patrizia con Marco Salotti e Andreina del Vecchio nel 1978, e fu acclamata in ben due *tournée* nel Regno Unito, prima a Leicester e Edimburgo in quello stesso anno e poi al 'Fringe Festival' di Edimburgo l'anno successivo. I severi giornali scozzesi si sbilanciarono applaudendo 'The Italian Bravura'. Ma questa è una storia che meriterebbe un capitolo a sé.

Patrizia e io stavamo facendo vite parallele che inevitabilmente, prima o poi, si sarebbero incrociate. Entrambe genovesi, stessa università, entrambe angliste ma, soprattutto, irrimediabilmente malate di teatro. Patrizia era il *pivot* e la drammaturga del Centro Universitario Teatrale da poco rifondato da Eugenio Buonaccorsi, io uscivo dalla Scuola del Teatro Stabile di Genova diretta da Anna Laura Messeri, allora al suo primo anno di insegnamento, anche se nei primissimi anni Settanta si chiamava più modestamente Seminario di Recitazione. Volevo fare la regista.

Insieme a un gruppo di giovani e giovanissimi, dopo due esordi al Teatro Duse con testi di Pinter, Ionesco e Tardieu, ci buttammo in un'impresa ardimentosa, fondare un teatro tutto nostro. Erano gli anni in cui in Italia, e anche a Genova, nascevano piccoli teatri cosiddetti *off* che trovavano casa nelle cantine, nei garage, nei laboratori artigianali, per sperimentare e anche in contestazione con le istituzioni ufficiali troppo



rigide, secondo noi, nel proporre cartelloni che raramente osavano accogliere nuova drammaturgia di autori italiani. Individuammo un fatiscente ex laboratorio di ebanisteria in via Palestro con doppio ingresso anche da Salita Inferiore San Rocchino, nel cuore ottocentesco di Genova a pochi passi dai due Teatri Duse e Genovese del Teatro Stabile diretto da Ivo Chiesa.

Era uno spazio magico, seicentesco, infilato curiosamente tra le antiche scale di un palazzo di abitazioni, uno spazio che scioglieva le briglie alla fantasia. Soffitti altissimi, enormi portefinestre, acustica perfetta, macerie e ragnatele. Soldi zero ma braccia tante. Finita la nostra improvvisata arte di camalli, muratori, imbianchini, elettricisti, avevamo finalmente un piccolo teatro con palcoscenico decente e 99 posti a sedere, meravigliose cigolanti file incatenate di sedie di legno dismesse da un cinema smantellato di Albaro.

Tanto per autocontraddirsi inaugurammo la prima stagione della compagnia del Teatro Laboratorio nel marzo del 1976 con i due atti unici *La stanza* e *Paesaggio* di Pinter, ma all'epoca in Italia lo conoscevano in pochissimi, *in primis* Luchino Visconti che con *Vecchi tempi* ribattezzato da lui *Tanto tempo fa* nel 1973 era riuscito a far imbufalire il futuro premio Nobel, inorridito dalla traduzione di suo totale 'sgradimento' e dalla messinscena audacemente erotica che tradiva il suo testo, seppure con prestigiosi interpreti come Umberto Orsini, la compianta Adriana Asti e Valentina Cortese. Pinter piombò al Teatro Argentina di Roma alla trentacinquesima replica, fischiò lo spettacolo e ritirò i diritti di rappresentazione. Ma fu un grande successo di pubblico...

I due atti unici, da me tradotti e incoraggiati da Mary Corsani, direttore dell'Istituto di Inglese dell'Università di Genova, e da allora colonna storica del Teatro Laboratorio insieme a Giuseppe 'Pippo' Marcenaro, non suscitarono altrettanti tuoni e fulmini autoriali. Pinter, doverosamente informato dell'allestimento per il permesso di traduzione e rappresentazione, non si presentò in sala e tanto meno si indignò. Ma poi, chi eravamo noi?

Seguì a ruota, il mese successivo, realizzato dalla prima compagnia ospite, il C.U.T, Centro Universitario Teatrale, *Peccato che fosse una sgualdrina*, una tragedia 'scandalosa' e perturbante del drammaturgo

elisabettiano-giacomiano John Ford. Un cast di giovani attori, che, visto col senno di poi, si rivelò l'incubatore di futuri astri della televisione come Enrico Ghezzi e Marco Giusti, anime di Blob, dell'editoria come Ernesto Franco, grande direttore di Einaudi. Alla regia, ma anche come attore, c'era Ferdinando 'Teo' Mora, poi matematico, professore di algebra all'università di Genova e precursore della computer algebra riconosciuto a livello internazionale, nonché autore di una trilogia sulla storia del cinema dell'orrore.

Nel vecchio palazzo entrò una folata di aria nuova e di effervesienza creativa. Vito Malcangi, tra i fondatori del Laboratorio (chiamato così non in omaggio a Grotowski ma al falegname che ci aveva preceduti) con *Se sei un bimbo di 16* inaugurò un teatro sperimentale che portava in scena spettacoli avari di parole ma intensamente innervati di ritualità che ponevano al centro del recitato ma anche di azioni mimiche e di danza, l'uomo nel difficile inserimento nella società, con forte valenza politica e poetica.

È in questa fase di creazione embrionale di una nuova, seppure piccola, scena a Genova, che irrompe al Laboratorio la drammaturgia di una giovanissima Patrizia Monaco con un altro spettacolo ospite prodotto dal C.U.T. Due atti unici in prima assoluta in Italia, *Sparate a vista sull'Arlecchino e Davanti alla legge* per la regia di Davide Giannotti.

Fin dall'inizio la colomba mostra gli artigli, e si vede che li ha. Al centro della sua scrittura scenica pone la donna e stabilisce un assioma fondamentale, scopo del drammaturgo non è dare risposte rassicuranti bensì porre domande. La prima pièce vinse il Concorso Permanente Copioni Vito Pandolfi, fu pubblicata su "Theatron" e poi sarebbe stata rappresentata anche a New York dove restò in scena per un mese. È una favola allegorica, e ottimistica, per quanto possibile, sul potere dei tiranni e si svolge nell'atmosfera di un sogno. Vi si dipana la vicenda di un uomo intrappolato negli ingranaggi del potere. Sulla cappa plumbea che lo sovrasta si intravedono spiragli di salvezza nella ribellione del popolo rappresentato dagli Arlecchini. L'ottimismo della volontà resterà per Patrizia una cifra stilistica irrinunciabile in tutta la sua produzione.

Ci piace qui ricordare gli interpreti. La donna, una dama, era Chiarella Firpo che non è più tra noi da molti anni, e poi debuttavano Roberto G. Amen, Bruno Lanata, Cesare Torre e Paolo Bensi.

Nella parabola *Davanti alla legge*, liberamente tratta da Kafka, emergono invece le ombre inquietanti dell'incubo. È un amaro apolo-
glio sulla giustizia, la legge non è per niente uguale per tutti, tanto meno per gli ultimi della terra. Qui è una donna che cerca udienza da chi ha in mano la bilancia della giustizia, bloccata per giorni, mesi, anni da uno stolido guardiano della legge impellicciato che la fa attendere davanti a una porta. Oltre l'ultima stanza potrebbe esserci la via d'uscita, oppure la chiusura definitiva. Emerge il pessimismo della ragione che vigila dentro la parabola, l'altro polo entro cui si muove l'intero spettacolo. Monaco non propone soluzioni, apre piuttosto interrogativi e semina dubbi.

Davanti alla legge si avvaleva, come l'altro atto unico, della collaborazione e consulenza artistica di Marco Salotti. Ricordo con emozione la povera donna, interpretata da una giovanissima Alessandra Cenni (poi affermata poetessa, saggista e a sua volta regista) che si guadagnò recensioni entusiastiche, che invoca ascolto delle 'pulcette' della pelliccia del guardiano della legge interpretato da Cesare Torre.

Fu grazie a questo spettacolo che Patrizia Monaco ed io ci incontrammo per la prima volta, ci annusammo caratterialmente e artisticamente e iniziammo il nostro sodalizio. L'amicizia si consolidò in quell'estate a Londra, città che si stava letteralmente squagliando, travolta dalle temperature più torride mai registrate e da una siccità inaudita. La nostra non fu una vacanza nell'accezione comune del termine. Il teatro della *Swinging London* era il nostro obiettivo. Molto più resistenti al caldo dei londinesi ci buttammo a capofitto nella stagione teatrale. Come guida c'era "Time Out" una rivista imprescindibile per scovare teatrini e locali dove si faceva spettacolo per poche sterline, anche all'ora di pranzo. Come in un buco a Covent Garden, l'ex mercato della frutta e verdura, che ancora non era diventato il divertimentificio chiassoso di oggi. Vedemmo piccole perle di nuova drammaturgia con attori giovani tanto bravi e con voci così naturalmente impostate che ci sembravano tutti Lawrence Olivier, sulle scene londinesi fino a pochi anni prima, o come Ingrid Bergman, Ian

McKellen, Glenda Jackson, Helen Mirren. Mostri sacri che trionfavano nei teatri maggiori del West End, la famosa Theatreland di Londra.

Avevamo come base un piccolo appartamento di un'amica di Patrizia a Lordship Road, nel Borough di Hackney, un quartiere vittoriano di Eastenders all'epoca ancora popolare e abbordabile, dove fioriva una multicolore, multietnica, rumorosissima comunità di artisti, musicisti, attori, la *bohème*. E cose buffe ne accaddero davvero tante, come noleggiare da un *bric-à-brac* un letto per poche sterline e sorprenderci, da buone genovesi, quando, terminato il via vai di amici che chiedevano ospitalità lo riportammo in negozio. Il vecchio commerciante ci restituì al centesimo quanto gli avevamo dato mesi prima. Insomma, un regalo.

Fu quell'estate che Patrizia, eccellente con la penna e con la racchetta da tennis, provò a farmi da *coach* in uno scalcinato terra rossa vicino a casa. Lei, tennista di vaglia, che aveva incrociato la racchetta con quella di Adriano Panatta da adolescente a Roma, si impegnò in palleggi con me neofita.

Tutto quello che ci succedeva sarebbe diventato per Patrizia materiale per la sua fantasia. L'autoironia, la capacità di vedere il lato comico e divertente anche nelle situazioni più drammatiche. L'osservazione della disparità di trattamento tra esseri umani, la difficile eliminazione dei pregiudizi, costituirono per noi il terreno comune della nostra futura collaborazione e di una visione affatto inamidata e sussiegosa di fare cultura e teatro, in ogni luogo.

Come quel pomeriggio in cui bazzicando lungo il Tamigi per curiosare nel cantiere del nascente National Theatre, un'imponente architettura *brutalist* di cemento, avemmo il privilegio di assistere, sedute su cuscini sparpagliati a terra sulla spianata antistante l'edificio, alle prove open air di *Tamburlaine the Great* di Christopher Marlowe. Su un cuscino dorato, il trono, recitava a gola spiegata Albert Finney diretto da Peter Hall, con in capo un enorme cappello di paglia alla messicana e svolazzante nastro rosso! Pubblicità? No, dentro i lavori del palcoscenico della più grande sala Lawrence Olivier non erano terminati, il debutto era imminente e quelle star assolute facevano le prove davanti a passanti, curiosi, bambini. Tutti magnetizzati dalla loro bravura. La spocchia, in terra anglosassone, non albergava, e non alberga tuttora, tra gli artisti veri.

L'iniezione di entusiasmo londinese e la grande voglia di incidere sulla vita teatrale di Genova ci decise a dare vita al Laboratorio a un seminario di teatro per aspiranti giovani attori. Tra i docenti Patrizia Monaco per la drammaturgia, Vito Malcangi per analisi del testo ed elementi di regia, Manganelli e Vanni Valenza, altro fondatore del Laboratorio, per la recitazione, l'italo cileno Francisco Copello per il mimo con interventi anche di Enrico Bonavera, Claudio Fimiani per la scenografia e scenotecnica, il Maestro Bruno Coli per canto e musica.

Grazie agli stretti contatti con l'Istituto di Inglese di Mary Corsani e con il British Council iniziò anche l'ospitalità di affollatissimi spettacoli di grandi attori britannici. Risuonò in quel piccolo teatro il fluire incantevole del *blank verse* di Shakespeare con Peter O'Shaughnessy straordinario attore scespiriano, e la suadente musicalità tra veglia e sonno del *Molly Bloom's Soliloquy* di Joyce con l'irlandese Patricia Leventon.

Nel frattempo, Patrizia Monaco aveva preso il volo per l'Irlanda dove si era trasferita e dove teneva corsi e seminari sul teatro italiano contemporaneo e drammaturgia presso l'University College e il Trinity College di Dublino. Ma il flusso di corrispondenza, all'epoca felicemente cartaceo, era costante. Da lì un giorno mi arrivò un copione che non potevamo non mettere in scena al Teatro Laboratorio. La mia regola è sempre stata, nel teatro e nella vita, che devo divertirmi e mai annoiarmi. *Pagliacci* era un invito a nozze. Debuttammo il 7 aprile 1979.

Un testo decisamente comico con un impianto drammaturgico che si scatena entro i confini della *pochade* e del frizzante teatro *boulevardier* in costume d'epoca, e con una solida e graffiante nervatura critica nei confronti della società in cui è ambientato, l'Italia umbertina della *bella époque*. Più precisamente il Piemonte, salotto buono dell'Italia unitaria. Fissai la scena in un *café chantant* utilizzando la suggestione del teatro nel teatro, sfruttando la struttura del nostro Laboratorio e la presenza in platea di un vecchio pianoforte verticale.

Il *plot* era un meccanismo a orologeria ben congegnato, supportato da dialoghi stringenti finalmente 'dicibili'. Un inizio quasi beckettiano, tre disgraziati in aperta campagna, due ladri (Gigi Picetti e Maurizio Sguotti) e una prostituta in fuga dalle guardie dopo un furto malriuscito. Ovviamente i due uomini, Tonio e Gino, erano vestiti da classici ladri

scalcagnati rubagalline, come pure la cocotte, che scriteriatamente interpretavo io.

Per una serie di buffe coincidenze nei pressi si aggira la carrozza di un visconte, appassionato di teatro, melodramma e signorine del demi-monde. Scambia per attori girovaghi i tre ricercati e affamati, e li scrittura per mettere in scena uno spettacolo per importantissimi ospiti. Invitati a soggiornare al castello in attesa del loro Godot, gli altri fantomatici membri della compagnia, il trio pregiusta il ricco bottino di ori, argenti e gioielli che spazzolerà nell'avita dimora.

Inizia la commedia degli equivoci in cui Patrizia Monaco innesca una girandola di situazioni paradossali a rotta di collo. La realtà si confonde con la finta realtà di una improbabile messinscena dell'opera lirica *Pagliacci* di Leoncavallo, ma senza la musica

Fu in questa fase che proposi di registrare con gli attori tutto il recitato, imprimendo alla *pièce* un ritmo vorticoso, grazie anche alle musiche di Bruno Coli. Il musicista, altro pilastro del Laboratorio, compose una partitura scintillante che apriva lo spettacolo con un *galop can can* che si snodava tra il pubblico in platea.

In quegli anni il playback, già utilizzato per i cantanti in tv, era uno strumento privilegiato anche da Carmelo Bene in teatro nelle sue cavalcate scespiriane. Fu una scelta rischiosa, che fece arricciare il naso a qualche critico, ma che impose al cast e alla regia una disciplina in scena quasi maniacale. Sostenere il ritmo delle battute e la geometria dei movimenti mantenendo il labiale rafforzò la capacità di ascolto dei compagni in scena e la precisione della mimica, fondamentale per la resa di un modo di fare teatro all'antica che aveva trionfato e che Patrizia aveva così bene restituito nel suo copione.

Scelsi anche di affidare gli altri due ruoli femminili, la bacchettona e gelosa viscontessa Adelaide, moglie del gaudente visconte di Manomorta, (interpretato da Alberto Carpanini), e la altera, bellissima dama di carità, a due attori uomini *en travesti*. La prima era Roberto Tomaello, la seconda Luigi Billi, poi grande artista dell'immagine e prematuramente scomparso.

La scenografia, essenziale ma evocativa, era dominata da un'enorme cornice *guilloché* dorata grande quasi come il boccascena. Il cortocircuito

tra realtà e finzione scatta quando arrivano gli altolocati, veri ospiti. Il povero visconte, ormai irretito nel gioco del teatro, li scambia per gli altri guitti della compagnia e si lascia andare a comportamenti francamente triviali. Così il vero arcivescovo (Cesare Torre), il vero ufficiale di cavalleria (Teo Mora) e la vera dama di carità, vengono cameratescamente trattati poco meno che come gentaglia di malaffare, sbeffeggiati, palpeggiati e presi a male parole. E pensare che questi rappresentanti delle caste dominanti erano al castello ognuno per un proprio sostanzioso e ipocrita tornaconto. Patrizia riesce a coniugare magistralmente comicità e spietata critica al falso e interessato perbenismo degli ospiti, di fronte ai quali il grado di criminalità di ladri e prostituta quasi sbiadisce.

Ci divertimmo tutti come pazzi nelle prove nonostante le oggettive difficoltà nel realizzare registrazioni professionali e nel faticoso addestramento al sincrono.

Tre mesi dopo il piccolo Teatro Laboratorio, unica realtà italiana, fu invitato all'Edinburgh Fringe Festival, tra i più importanti festival di teatro al mondo. Il rocambolesco viaggio di ben 35 tra attori e tecnici meriterebbe una trattazione a parte, tante furono le avventure da picari, le deviazioni, gli incontri e gli ostacoli superati da questi scavalcamontagne in missione oltremanica. Qui basterà ricordare che partimmo in pullman da Piazza della Vittoria, Genova, carichi di costumi, attrezzeria, spaghetti, pummarola e vino italiano...avevamo progetti. Via Parigi arrivammo la notte del giorno dopo alla Victoria Coach Station, London. Un'esperienza che cementò il legame tra i membri della compagnia e aprì la strada a molti giovani che scelsero di fare teatro nella vita. Mary Corsani, scozzese per parte di madre, era della partita. Vederla scatenarsi in un vorticoso *Scottish Reel* tradizionale con il suo *tartan* in mezzo a questa banda di matti, resterà tra i ricordi più belli della mia vita.

L'organizzazione del Festival ci aveva assegnato la Thomas Morton Hall, attaccata al bellissimo Teatro di Leith. Attaccata sì, ma purtroppo la nostra grande sala déco si rivelò meravigliosa solo per balli e manifestazioni della Town Hall, però disponeva di una enorme e attrezzatissima cucina di comunità. Il palcoscenico invece era una minuscola pedana, inadatta perfino per un *one man show* o uno *sketch*. E dovevamo allestire ben sei spettacoli, tra cui *Mandragola*

Pagliacci, Se sei un bimbo di sedici e In tre via da Aldebaran, spettacolo sperimentale basato su testi di Arrabal e altri autori ‘eretici’ diretto da Malcangi.

Mai lasciarsi piegare dal destino. Affittammo e trasportammo tubi innocenti da *scaffolding* e assi di legno. Tra spaghettate notturne e cartocci di giornale pieni di *fish & chips* la Thomas Morton Hall si trasformò a tempo di record in un vero teatro. Per tre settimane fu meta di moltissimi spettatori, forse attratti anche dall’offerta, durante gli intervalli dei vari spettacoli, di *free spaghetti and a glass of Italian wine*.

Tutti facevamo tutto, anche cuochi e cassieri, beh eravamo 35! Durante il primo tempo di *Mandragola* e *Pagliacci* c’erano battute chiave che scatenavano la cucina, erano il segnale convenuto per buttare la pasta. Una sera si presentò al botteghino una coppia in gran spolvero, lei in lungo, lui in smoking, convinti di assistere alla vera opera *Pagliacci* di Leoncavallo, proprio come il visconte di Manomorta. Chiarito l’equivoco provarono a farsi rimborsare il biglietto, ma Patrizia Monaco, quella sera alla cassa, si rifiutò orgogliosamente di farlo. Fu così che in platea, tra giovani in jeans e magliette variopinte, ricevemmo anche l’applauso della *Scottish High Society*.

Gli anni successivi a quella botta di vita da Patrizia furono impegnati in lunghi soggiorni a Dublino e con viaggi in giro per il mondo, dove veniva tradotta e rappresentata con grande successo.

Io dal 1979 lavoravo alla Rai di Genova come regista-programmista. Quando nel 1983 lei tornò a Genova aveva un copione bellissimo che ancora odorava di macchina per scrivere. Erano 13 puntate per uno sceneggiato radiofonico intitolato *Goldoni a Genova*. Patrizia era rimpatriata alla grande. Arnaldo Bagnasco, mitico capostruttura della sede Rai di Genova mi affidò, mostrando grande sprezzo del pericolo, la realizzazione di un lavoro davvero impegnativo. Il testo si basava sui *Mémoires* di Goldoni, l’autobiografia ufficiale scritta in francese a Parigi tra il 1784 e il 1787 tra nostalgia e sassolini da levarsi dalle scarpe, e sulle sue commedie, frutto della grande riforma della commedia dell’arte.

Lo sceneggiato di Monaco coglieva felicemente lo *zeitgeist* settecentesco. Era un miracolo di teatralizzazione e vivacità nel mettere in risalto sulla ribalta la temperie culturale, economica e anche politica con

un linguaggio sciolto e brioso, in cui italiano, francese, incursioni popolane nel dialetto genovese e veneziano convivevano sprigionando energia e allegria. Il genovese, recitato da bravissimi attori eredi del grande teatro di Govi, era d'obbligo, visto che Goldoni ebbe in sorte quella di sposare una genovese, Nicoletta Connio, figlia di un 'magnifico', importante notaio.

Ebbi la fortuna di riunire un cast eccezionale, con attrici e attori che avevano recitato in molti spettacoli goldoniani diretti da Luigi Squarzina. Goldoni era Donatello Falchi, grande attore che padroneggiava il veneziano come un nativo, e poi Vanni Valenza nei panni dell'impresario Imer che incoraggiò per primo il giovane avvocato Goldoni a scrivere per il suo teatro San Samuele di Venezia, Miriam Formisano, la moglie Nicoletta, Stefano Antonucci il nipote Antonio cui il vecchio Goldoni racconta in un flash back le sue avventure, e le tante disavventure teatrali e sentimentali, Ugo Dighero uno scalto garzone-confidente genovese, Franco Carli il padre di Nicoletta, Carla Signoris una sorella di Nicoletta e moltissimi altri interpreti che andrebbero citati uno per uno.

La Rai ci mise a disposizione grandi mezzi per la realizzazione dello sceneggiato, a partire da tecnici straordinari con cui costruimmo, acusticamente, luoghi, scene, perfino costumi, odori, sapori. La radio è uno strumento potentissimo per sollecitare l'immaginazione, come il teatro. Ma non si vede. La prima preoccupazione, quindi, fu amalgamare i timbri delle voci degli attori e la prossemica in ogni tipo di ambientazione, esterni, interni, diverse condizioni atmosferiche. Tra le cose più divertenti per tutti fu la registrazione di una sorta di teatro nel teatro, in cui Monaco ci proietta direttamente sul palcoscenico, e dietro le quinte, durante le prove di commedie di Goldoni, terreno privilegiato per baruffe tra primedonne bizzose, gelosie tra autori teatrali, o salotti dove si sperperavano fior di zecchini a giochi d'azzardo come nelle taverne più malfamate dell'angporto.

Gli studi Rai di Corso Europa divennero di volta in volta il vocante mercato del pesce, le piazzette e i caruggi pieni di echi sotto gli zoccoli dei cavalli e i cigolii delle carrozze sul selciato, il tintinnio di chicchere e caffettiere dei caffè eleganti dove si sorbiva anche l'amata cioccolata di Goldoni. La musica e le canzoni composte e suonate da Bruno Coli furono un *asset* prezioso per contestualizzare tutte le tredici puntate in un

Settecento credibile e godibile. La Rai si svenò per noleggiare un'autentica spinetta d'epoca. Come fondamentali furono le canzoni accompagnate da Marco Conzi alla chitarra e cantate anche dagli attori.

Un'impresa davvero eccitante per tutto il cast e anche per lo staff tecnico che si prestò a mie richieste a volte non facilmente esaudibili. All'epoca non c'erano *sound effects* molto raffinati, tanto meno file digitali. E il tappeto sonoro era fondamentale per creare le atmosfere delle varie puntate. A parte pochi attrezzi usati anche in teatro dai rumoristi, telai di porte da aprire e chiudere, finestre da sbattere, piccola sabbiera per i passi sulla ghiaia, dovemmo inventarci soluzioni fantasiose come registrare nei bagni lo sgocciolio della pioggia in un grande tegame con il Nagra a spalla.

Ho sentito di recente Donatello Falchi: «*Goldoni a Genova* di Patrizia? Ne ho un ricordo bellissimo, una compagnia davvero speciale. Fu gioia, gioia pura».

Per la seconda volta, ho diretto con allegria. E mi chiedo perché un copione così fantastico di Patrizia Monaco e centrato su un gigante del teatro italiano come Goldoni non sia ancora diventato uno sceneggiato televisivo.

E sempre con allegria abbiamo continuato a collaborare, anche se con le due opere successive di Patrizia da me dirette i temi trattati sarebbero stati molto più gravi, e perfino drammatici. Il 26 aprile 1986 l'Europa, allora pacifica, per quanto potesse esserlo con la guerra fredda ancora in corso, fu sconvolta dall'esplosione del reattore numero 4 della centrale nucleare di Chernobyl. L'incidente, insieme a quello di Fukushima del 2011, è considerato a oggi il peggiore disastro nucleare della storia. La nube radioattiva del *fallout* causata dall'esplosione contaminò ampie aree dell'Europa, con conseguenze catastrofiche per le persone e l'ambiente, in particolare in Ucraina e Bielorussia. Anche qui in Italia scoppiò il panico da radiazioni, bisognava togliersi le scarpe prima di entrare in casa, e non si potevano mangiare verdure a foglia larga. L'incubo da apocalisse nucleare dilagava. La corsa ai bunker antiaatomici riprese vigore dopo il boom degli anni '60. In Svizzera in fondo si trattava solo di scavare qualche caveau blindato in più, i quattrini non mancavano. Ma anche da noi chi poteva si faceva il suo bel rifugio underground, magari sotto il giardino del villone in Brianza.

Patrizia Monaco, con antenne ben allertate, e con grande anticipo rispetto ad altri autori teatrali, cinematografici e televisivi, di getto scrisse *Se il futuro è così io non vengo*. Già il titolo, quando lo lessi nel 1988, mi fece suonare un campanello, che nella fattispecie era proprio di allarme.

Lo mettemmo in scena con entusiasmo, e con quel po' di ansia che 'rinchiuso' due attori in un bunker claustrofobico comporta. Per ironia della sorte il Teatro Laboratorio, che nel frattempo era diventato cooperativa, aveva da poco perso il teatro, luogo raccolto e ideale per un *tête-à-tête* percorso da tensioni e momenti di leggerezza. Con i due splendidi attori Consuelo Barilari e Roberto Tomaello, con i quali anni prima avevamo condiviso l'avventurosa missione Edimburgo, iniziammo le prove. Come pellegrini. Passavamo da un teatro all'altro, da un salone messo generosamente a disposizione da amici all'altro.

Se il futuro è così io non vengo drammaturgicamente rispetta le tre unità aristoteliche. Si svolge in un solo giorno in una dimensione 'concentrazionaria' che cambierà la vita di entrambi i protagonisti. Alex e Bianca sono giù, sottoterra, ormai da due anni, da quando al tg solo dopo un mese da Cernobyl hanno lanciato l'allarme finale: "...è scoppiata, si salvi chi può!". Lui, più anziano, protettivo, amorevole e gentile, previdente e perfino preveggente, si è fatto costruire in anni di progettazione e allestimento, un nido d'amore di cemento armato extralusso, superaccessoriato, tecnologico a prova di bomba H. Sazio di vita, gli bastano le videocassette dei film di cui è fanatico, le lasagne surgelate, il centro fitness, i quadri d'autore originali, come la Monna Lisa e i Girasoli di Van Gogh. E soprattutto la contemplazione della bellissima moglie che si crogiola al sole artificiale su spiagge caraibiche proiettate con sottofondo di strida di gabbiani. A Bianca questo finto paradiso terrestre di plastica, ma senza il serpente che potrebbe mettere un po' di *frisson* al ménage, non basta più. Vuole l'aria, la gente, anche quella sporca e incattivita della superficie che tanto la infastidiva. Vuole la luna.

È disposta a correre il rischio di aprire il maledetto portellone blindato, il diaframma tra la gabbia dorata e quella terra desolata e grigia offuscata dalle polveri radioattive che si vede perennemente dal periscopio.

Pensai di immergere i due supposti superstiti della fine del mondo in una sorta di Truman Show alla rovescia. Il film Blockbuster sarebbe uscito dieci anni dopo. Rosalba Troiano costruì una scenografia di forte impatto visivo e simbolico, volevo che trasmettesse una presunta agiata sicurezza e insieme un'inquietudine costante. Misi al centro scena su una pedana sopraelevata un portellone che era una grande struttura a forma di tela di ragno geometrica e che nell'aprirsi e chiudersi suggeriva anche un otturatore fotografico, un occhio aperto e chiuso sul mondo di sopra. Nel pied-à-terre interrato in proscenio innalzammo un quadro comandi a vista, un totem esclusivamente gestito dal marito 'regista', per regolare tutte le funzioni del bunker: passaggio giorno/notte, proiezioni, ventilazione, filtraggio per il cambio d'aria, regolazione delle temperature a seconda delle stagioni. Una realtà surrogata.

La pedana a scivolo ospitava sui lati tre grandi pannelli trasparenti dipinti da Gigi Picetti, attore, già mimo con Dario Fo, pittore, folletto della vita culturale e delle scene genovesi. Quando venivano retroilluminati di volta in volta la coppia, che in una sorta di teatro nel teatro si cambiava gli abiti a vista (come si cambia per non morire...) metteva in scena siparietti quasi spensierati. Ora la spiaggia caraibica, ora un cechoviano giardino dei ciliegi, ora un movimentato picnic *american country style* con tanto di formiche vere, unici momenti di quasi ritrovato equilibrio esistenziale e sentimentale.

Le musiche di Bruno Coli creavano l'atmosfera giusta e Consuelo e Roberto si divertivano come pazzi a scatenarsi in walzer e rock and roll. Per loro avevo chiamato a bordo Mauro Picciau, ballerino provetto, che li aiutò a perfezionare i passi. Regolarmente dopo il rock prendevano applausi a scena aperta.

Ma Patrizia, anche se non mette il serpente come agente malizioso, inserisce in questo eterno giorno della marmotta che si ripete da due anni, il primo grande colpo di scena. Su non c'è stata nessuna catastrofe nucleare, tutto è *business as usual*. Il cordone ombelicale con il mondo di sopra è un telefono segreto che Alex usa per continuare a gestire i suoi affari miliardari.

Pensai al ruolo di Alex come a quello di un Prospero nostro contemporaneo, la tempesta l'aveva scatenata lui con grande abilità, e,

diciamolo, con egoismo e cinismo spietati, per tenere la moglie tutta per sé. Impostammo la sua recitazione come una partitura dai toni e movimenti morbidi, smorzati, flemmatici, come fosse un bel ragno satollo al centro della sua *comfort zone*. Alla sua pacatezza di padrone del vapore Bianca, tenuta all'oscuro del fatto che non c'è stata nessuna guerra nucleare, in quel bunker da bambola reagisce a volte con la docilità di una bambina bisognosa di protezione, a volte con scatti di ribellione incontenibili. Succede quando la protezione diventa controllo e sequestro, e la tentazione maschile di esercitare il 'privilegio' del patriarcato prevale.

La notte dell'unico giorno in cui si svolge l'azione, mentre il marito dorme, lei indossa la tuta antiradiazioni, sale la scaletta e apre il portellone.

È a questo punto, nel finale, che l'autrice prevedeva un secondo colpo di scena.

Scatta l'allarme, reale, che segnala che il fungo atomico c'è davvero. Bianca pensa che sia l'ennesimo trucco per tenerla segregata, ed esce lo stesso, seguita a ruota da Alex per amore.

Mi presi la responsabilità di cambiare questo finale tragico e pessimistico. Il mago Prospero-Alex ancora una volta dirige con la bacchetta magica elettronica il gioco. Fuori splende la luna e Bianca, con autodeterminazione femminista, se ne torna su tra la pazza folla. Lui, sconsolato, resta immobile con il suo bel giocattolo rotto, solo. Fine dei giochi.

Il testo di Patrizia fu scelto, e poi pubblicato, nell'ambito della seconda rassegna di Teatro di Parola promosso dall'Ente Decentramento Culturale di Genova nel 1988, e vinse il primo premio come migliore spettacolo.

Le lunghe storie di amicizia sono disseminate di tante emozioni e speranze condivise, ma anche di inciampi e battute d'arresto, come le malattie. Come i tumori. Nel 2007 Patrizia e un gruppo di 'amicette del giovedì' che avevano subito lo stesso devastante intervento al seno, avevano avuto il coraggio e lanciato la gioiosa sfida di rendere pubbliche le loro vicissitudini aiutate da oncologhe e psicoterapeute dell'Ist di Genova. Ne era uscito un libretto che rompeva il silenzio sul loro percorso ...*tutto per non avere mangiato i cavoletti di Bruxelles, storie di donne tra tumori e timori* (2007).

Il testo di Patrizia Monaco divenne uno spettacolo teatrale, e sì, ancora una volta, paradossalmente ma neanche poi troppo, lo diressi con allegria. E le protagoniste, che avevano contribuito a raccontare le loro storie, come 'Coro' sempre in scena, erano proprio loro: Patrizia Monaco, Mariuccia Sabatino, Wilma Giovanna Indelicato, affiancate dalla brava attrice ascolana Mariangela Mercatili.

A guidare quello che in un certo senso, cammin facendo, si rivelò un musical, c'era Debora Mancini, meravigliosa professionista, attrice, cantante e grande affabulatrice, accompagnata da un duo formidabile di autori e musicisti sempre in scena, Daniele Longo e Luigi Sabbatini, e da tre eccezionali danzatrici di Teatrodanza, Mariangela Fespani, Rossella Filippini e Paola Cantalamessa, tutte e tutti giovani artisti ascolani.

L'opportunità di farne uno spettacolo, davvero unico nel suo genere, ci fu data dalla convergenza di molte volontà a partire dallo Iom Ascoli Piceno Onlus e dall'erogazione liberale della Komen Italia Onlus per la lotta ai tumori al seno guidata con grande energia e abnegazione da Ludovica Teodori Di Matteo.

Questa volta tornammo al nostro modo di fare teatro all'antica, cioè itinerante e scapigliato, nel senso che le prove si svolsero tra Genova, Milano, dove Debora vive e lavora, e Ascoli Piceno che ci accolse con un calore e una disponibilità commoventi e dove andò in scena in prima nazionale assoluta al Palafolli il 5 maggio 2007 con replica il giorno successivo al teatro di Monsanpolo.

Occorre parlare più diffusamente del testo di Patrizia, costruito meticolosamente come una partitura per parola, azioni ed emozioni. Lo spazio temporale abbraccia un decennio che mostra l'evolvere di stati d'animo e comportamenti di queste donne, ancora giovani, protagoniste sulla scena e nella vita, malate di cancro. Lui, il cancro – Debora fasciata da una tuta in latex luccicante da astronauta – è l'alieno che si materializza dal fondo della platea accompagnato da suoni dissonanti. Salito in proscenio e senza casco ma con la calottina che copre la calvizie dopo la chemio, diventa la malata, disorientata e smarrita. Qui c'è un primo salto di dieci anni dalla supposta guarigione: occorre ricordare per potere dimenticare. Queste donne, tutte le donne, dispensatrici di vita, che non buttano niente, neanche il dolore, devono testimoniare, cioè portare alla luce la loro vita.

Lo faranno in gruppo, socializzando il loro percorso di vita e malattia. Ma a ciglio asciutto, senza scivolamenti nell'auto compassione o patetismi, rifiutando la pietà dei 'sani' e i troppi consigli non richiesti.

Patrizia aveva previsto i loro rituali incontri al bar, tra un ciclo di chemio e l'altro, tra risate, rabbie, risentimenti e speranze. Usammo quelle sedie chic di alluminio leggero da dehors che 'prendevano' e riflettevano bene la luce dei fari. Sul tavolo allegri cocktail opalescenti e coloratissimi, un quadro in movimento. Tutte le 'ragazze' del Coro indossavano i costumi di Rita Sansoni, una t-shirt o un top rosso fiamma, come Debora, – ma il suo era molto sexy, ricoperto di paillettes da discoteca – con un foulardino nero alla francese al collo e gonna nera. I colori base, a teatro, per segnare un forte contrasto tra drammaticità e voglia di vivere, le chiavi per entrare nelle loro esistenze squassate dalla malattia e ricomposte con la pazienza del dolore verso una ritrovata quotidianità. Lo faranno in gruppo ricordando le loro esperienze mediche e familiari. Ogni incontro sarà come un ritorno a casa tra persone che parlano lo stesso linguaggio del dolore, e della uscita dal tunnel della malattia.

Debora aveva tutto il peso della rappresentazione delle varie fasi della vicenda, scandite da una *voice over* che era la mia e accompagnate da un *jingle*. La scena di Piergiorgio Longo e Roberto Paoletti illuminata da Giorgio Morgese era semplicissima ma di grande suggestione: al centro il bar dei giovedì e a sinistra una toeletta da camerino teatrale, con le lampadine a incorniciare uno specchio che non c'era. Quando Debora si truccava o cambiava le tante parrucche, protagoniste materiali del loro percorso, si rispecchiava nelle quattro donne del Coro, occhi negli occhi, sguardi agganciati. Questa soluzione ci permise di instaurare una fortissima intesa scenica ed emotiva tra l'attrice e le 'amazzoni' che non erano mai salite su un palco davanti al pubblico a rappresentare sé stesse. Quasi in proscenio a sinistra mettemmo l'"albero" dei cappellini, altri protagonisti di vivaci azioni mimate dal Coro.

Un fondamentale apporto lo diedero le tre danzatrici che in momenti chiave ci portavano dentro al campo di battaglia che il corpo subiva nei passaggi più drammatici, dalla diagnosi all'intervento, dalle terapie alla disperazione dopo la scoperta di una recidiva. Erano corpi oltraggiati e scossi da un grido di dolore silenzioso che la danza mimava scandita ora

dal solo battere ritmico dei tacchi, o da un tango in cui Debora veniva abbracciata e sostenuta dentro il cerchio dell'affidamento e della solidarietà.

Daniele e Luigi, in scena a destra con tastiere e chitarra, con il loro accompagnamento musicale puntuale e costante, offrirono la spina dorsale dello spettacolo dal ritmo incalzante come nel magnifico *Tarantara*p dei cavoletti che dà il titolo allo spettacolo. Vedere e sentire il Coro e Debora che si scatenavano in un rap travolgente con i gesti iconici dei veri rappisti fu per noi, e soprattutto per il pubblico entusiasta, un momento di vera, pura allegria.

E la musica fu anche protagonista di momenti magici di alta poesia offerti dalla prova commovente di Debora Mancini, come quando in sottofinale intitolato 'domani è un altro giorno', recitò questo brano, che voglio riportare per intero.

non ho più paura degli specchi nei quali vedo
il segno dell'amazzone, quella che scaglia le frecce.
vi era una sottile linea rossa che attraversava il mio torace,
lì dove era entrato un coltello, però adesso
un ramo circonda la cicatrice e si porta dal braccio al cuore.
un ramo coperto di verdi foglie dove appesa è l'uva e vi appare un
uccello.
sento che quello che cresce in me adesso è vitale e non mi nuoce.
penso che l'uccello stia cantando.
poco importa di alcune mie ferite.
ho disegnato il mio torace con la cura riservata ad un manoscritto
miniato.
non mi vergogno più di fare l'amore. l'amore è una battaglia
che posso vincere
ho il corpo di un guerriero che non uccide né ferisce.
sul libro del mio corpo per sempre ho inciso un albero.

La mia regia? Rispettosa e in punta di piedi. Mi affidai completamente alla verità di quello che queste donne avevano subito, affrontato e superato. Era tutto già scritto nel copione di Patrizia, solo non andava tradito. Spero di esserci riuscita.

Giuliana Manganelli, *Ho diretto con allegria*

L'ultima battuta era un ringraziamento, al cancro, che induce a guardare il mondo come se fosse la prima volta e ad assaporarne il gusto come fosse l'ultima, felici di essere vive.

Ridere per ora non ancora, rideremo domani.

Aspetto con gioia il prossimo copione di Patrizia, se si fiderà ancora di me.

Per ridere insieme.

Bibliografia

Opere teatrali

- Monaco, P. (1976), *Sparate a vista sull'Arlecchino*, "Theatron".
- Monaco, P. (1978), *L'aquilone*. Favola in due tempi, "La Bottega del Teatro", n. 3-4, pp. 80-119.
- Monaco P. (1981), *Il Mercante di Londra*, "Ridotto", n. 5-6, pp. 44-45.
- Monaco P. (1982), *Cellulite addio*, <https://www.dramma.it/dati/libreria/cellulite.htm>
- Monaco, P. (1983), *Il sogno*, "Resine", aprile 1983.
- Monaco, P. (1988a), *Se il futuro è così, io non vengo*, in *Teatro di Parola*, Ecig, Genova, pp. 247-286.
- Monaco, P. (1988b), *Davanti alla legge*, Editore il Ventaglio, Roma.
- Monaco, P. (1995), *Le vrai et le faux O'Brien*, Editions du Lacquet, Paris.
- Monaco, P. (1996), *Mary Shelley, un incontro al Caffè Greco*, in P. Monaco (a cura di), *Accadde a Roma, Nove atti unici. Nove protagonisti*, Costa & Nolan, Genova, pp. 63-76.
- Monaco, P. (1999), *È tutto vero, ma non è la verità*, in *Fragile Novecento*, Edizioni il Ramo d'oro, Firenze.
- Monaco, P. (2000), *Yobel in Pellegrini nel tempo. Otto quadri per otto giubilei*, Antonio Pellicani Editore, Roma, pp. 89-103.
- Monaco, P. (2000a), *Un'anima di ferro e fuoco e Lucciole nel Cyberspazio*, in *Accadde in Sicilia. Sedici protagonisti*, Pellicani, Roma, pp. 107-124.
- Monaco, P. (2000b), *Fuoco!!!*, Borgia Editore, Roma.
- Monaco, P. (2000c), *La porta dell'inferno*, in *Il segno indelebile. Antologia teatrale di atti unici*, Laterza, Bari, 179-204.
- Monaco, P. (2000d), *Tutto cambia per restare come prima*, "Ridotto", aprile, n. 1-3, pp. 11-23.
- Monaco P. (2000e), *Lucciola nel Cyberspazio*, in *Accadde in Sicilia. Sedici protagonisti*, Antonio Pellicani Editore, Roma, pp. 151-165.
- Monaco, P. (2002), *Ghiaccio e fuoco*, "Sipario", novembre, pp. 32-42.



Bibliografia

- Monaco, P. (2004), *Chi ha paura del padrone cattivo?*, in *Tracce di Eva e percorsi operosi*, Inail-Anmil, Roma.
- Monaco, P. (2005a), *Fuoco!!!*, in *Donne di Milano*, Editoria e Spettacolo Editore, Roma, pp. 117-171.
- Monaco, P. (2005b), *Namastè: atto unico liberamente ispirato alle "Chhetri Sisters"* di Pokhara di Etta Cascini, "Sipario" n.673-674, pp. 77-84.
- Monaco, P. (2006), ...tutto per non aver mangiato i cavoletti di Bruxelles... *Storie di donne fra tumori e timori*, Fratelli Frilli Editori, Genova.
- Monaco, P. (2008), *Condominio mitologico*, in *Il Premio Fersen per la promozione e la diffusione della drammaturgia contemporanea italiana*, Editoria & Spettacolo, Roma, pp. 197-222.
- Monaco, P. (2010), *Penelope*, "Ridotto", n. 6, pp. 22-31.
- Monaco, P. (2011), *Bancarotta Superstar*, "Sipario", n. 728-729, pp. 19-21.
- Monaco, P. (2016a), *Il vero e il falso O'Brien*, in *Donne in lotta. Tre testi di Patrizia Monaco*, Aracne Editore, Roma, pp. 29- 74.
- Monaco, P. (2016b), *La strada verso il cielo*, in *Donne in lotta. Tre testi di Patrizia Monaco*, Aracne Editore, Roma, pp. 75- 98.
- Monaco, P. (2016c), *Penelopeide*, in *Donne in lotta. Tre testi di Patrizia Monaco*, Aracne Editore, Roma, pp. 99-124.
- Curino, L., Monaco, P. (2019a), *Caterina Artemisia Ipazia e le altre*, in C. Barilari (a cura di), *Lo specchio segreto di Ipazia. Donne nella Drammaturgia Contemporanea*, De Ferrari, Genova, pp. 157-172.
- Monaco, P. (2019b), *Doppio inganno*, in *Parti Femminili*, Dino Audino, Roma 2019, pp. 106-108.
- Monaco, P. (2020), *Inguaribile ottimista*, in C. Rossi (a cura di), *In punta di piedi verso l'aurora. Monologhi teatrali*, Macabor, Francavilla Marittima 2, pp. 99-111.
- Monaco, P. (2021), *Non si può*, "Sipario", n. 837, 2020. <https://sipario.it/attualita/dal-mondo/item/13189-racconta-una-storia-non-si-puo-di-patrizia-monaco.html>
- Monaco, P. Ercole, P. (2023), *Con Renzo e Lucia: i futuri Promessi Sposi*, Amazon Italia Logistica, Genova.
- Monaco, P. (s.d.), *Doppio inganno* - <https://www.progettoscena.it/wp-content/xviii-opere/DOPPIO-INGANNO.pdf>

- Monaco, P. (s.d.), *Inguaribile ottimista* - <https://www.progettoscena.it/wp-content/xvii-opere/Inguaribile-ottimista.pdf>
- Monaco, P. (s.d.), *Gengis Khan nascosta in piena vista* https://www.progettoscena.it/wp-content/xv-opere/5_Gengis-Khan-Nascosta-in-piena-vista.pdf (ultimo accesso 17/10/2025).
- Monaco, P. (s.d.), *La porta dell'inferno*, [https://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/MONACO%20Patrizia_La%20porta%20de ll'inferno_null_U\(2\)-D\(2\)_Dramma_1a.pdf](https://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/MONACO%20Patrizia_La%20porta%20de ll'inferno_null_U(2)-D(2)_Dramma_1a.pdf) (ultimo accesso 17/10/2025).
- Monaco, P. (s.d.), *La strada verso il cielo*, www.ateatro.info/copioni/la-strada-verso-il-cielo/ (ultimo accesso 17/10/2025).
- Monaco, P. (s.d.), *Icaro 2001*, www.ateatro.info/copioni/icaro-2001 (ultimo accesso 17/10/2025).
- Monaco, P. (s.d.), *Ares, la penultima verità*, www.ateatro.info/copioni/ares-la-penultima-verita (ultimo accesso 17/10/2025).

Traduzioni

Eric Bogosian (1995), *Piantando chiodi nel pavimento con la fronte*, trad. di P. Monaco, Costa & Nolan, Genova.

Racconti

- Monaco, P. (2001), *L'ora dei demoni*, in *Taciturne e Coraggiose*, Erga, Genova, pp. 92-96.
- Monaco, P. (2005), *Chi si ricorda di Laura?*, "Rivista del Mistero", Alacran Editore, Milano, pp. 122-126.

Filmografia (regie)

L'alba (2003), Festival del Cinema di Montone.

Bibliografia

Il segreto (2008), TV Entella.
Amina (2014), TV Entella.
È solo un gioco (2017), TV Entella.
Opera divina (Finalista al premio Bolognini).

Sceneggiati radiofonici

Goldoni a Genova, regia di Giuliana Manganelli, 13 puntate, Rai Radio
Televisione Italiana, 1983
La Nomade del deserto, con Luciana Luppi, 15 puntate, Radio Svizzera, 1997

Articoli e pubblicazioni

Monaco P., Poli G. (1977), *Trent'anni di teatro inglese*, Pan Editrice, Milano.
Monaco P. (2016), *Drammaturghi si nasce o si diventa?*, "Revista
Internacional de Culturas y Literaturas", abril, pp. 249-259.
Monaco P. (2017), *Autoritratto giocoso della commediografa camaleonte*, in M.
Martín Clavijo (a cura di), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di
Patrizia Monaco*, Benilde Ediciones, Sevilla, pp. 19-27.

Premi

L'Aquilone (Premio Riccione, Cavea d'oro 1977)
Il vero e il falso O'Brien (Premio Vallecorsi, Premio Genzano di Roma,
1984)
Se il futuro è così, io non vengo... (Premio Anticoli Corrado 1986)
Cellulite Addio (Premio Aretino 1987)
La porta dell'Inferno (Segnalato al Premio Calcante SIAD 1999)
Una vertigine sopra l'abisso (segnalato al Premio Riccione 1999)
Tutto cambia per restare come prima (Premio Calcante 2000)
Fuoco!!! (Premio Rotary Inner Wheel, Roma, 2000)
Ghiaccio e Fuoco (Premio Antonelli Castilenti 2000)

ICARO 2001 (Premio "Pirandello in breve" 2003)
L'ora dei demoni (Primo concorso di Teatro di Narrazione, "Villaggio Glocale", Pescara, 2004)
Chi ha paura del padrone cattivo? (Concorso Anmil-Inail "Sulle tracce di Eva" 2004)
Il mistero di Giuda (Finalista al Torneo Applausi 2009)
L'occasione (Premio "Non commettere atti impuri" 2011)
Atargatis (Premio Calcante 2016, Targa Poggiani ex aequo)
Pandora, La primadonna, (Finalista al Premio Cendic Segesta 2016)
Gengis Khan (Finalista al premio "In punta di Penna" 2018)

Bibliografia critica

- Contu, F. (2017), *You take those words, you take the pain. Tre sguardi femminili sul terrorismo*, in M. Martín-Clavijo (ed.), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde, Sevilla, pp. 29-51.
- De Martino, A. (2017), *Il sogno ne Il teatro della notte. Considerazioni sul monologo di Patrizia Monaco*, in M. Martín-Clavijo (ed.), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde, Sevilla, pp. 53-61.
- Galletti, M. (2017), *Fedele, resiliente o solo innamorata? Scorrivanda storica sul mito di Penelope*, in M. Martín-Clavijo (ed.), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde, Sevilla, pp. 63-80.
- Ghera, F. (2019), *Patrizia Monaco racconta la vertigine di Camille Claudel*, in A. Santamaría Villarroya (a cura di), *L'universo scenico delle donne. Dalla scrittura alla rappresentazione*, Aracne, Roma, pp. 101-120.
- Martín-Clavijo, M. (2013), *El monólogo teatral en la dramaturgia italiana femenina de finales de siglo*, in M. M. González de Sande (ed.), *Escritoras italianas desde el siglo XV hasta nuestros días*, Maia Ediciones, Madrid, pp. 169-195.
- Martín-Clavijo, M. (2016a), *L'altro volto della violenza*, in P. Monaco, *Donne in lotta. Tre testi*, Aracne, Roma, pp. 125-137.
- Martín-Clavijo, M. (2016b), "Penelopeide" de Patrizia Monaco: la Odisea de Penelope a escena, in M. de Fatima Silva, M. do Ceu Fialho y J. L. Brandao (eds.), *O livro do Tempo: Escritas e reescritas Teatro Greco-Latino e sua*

- recepcao II*, Imprensa de Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. 367-380.
- Martín Clavijo, M. (2016c). *Patrizia Monaco e "Una vertigine sopra l'abisso": la pazzia di Camille Claudel a scena*, Ateneum Philological Forum, pp. 129-145.
- Martín-Clavijo, M. (2017), *Un altro narratore: le ballerine nella drammaturgia di Patrizia Monaco*, in M. Martín-Clavijo (ed.), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde, Sevilla, pp. 81-99.
- Martín-Clavijo, M. (2018), *Dialogo intertextual en la "Penelopeide" de Patrizia Monaco*, Cuadernos de filología italiana, 25, pp. 233-246.
- Martín Clavijo, M. (2021). *El humor y la revisión del mito en la obra teatral "Penelopeide" de Patrizia Monaco*, Cadernos Pagu (62) <https://doi.org/10.1590/18094449202100620003>
- Martín Clavijo, M. (2023), *Come raccontare la guerra sul palcoscenico. "L'Inguaribile ottimista" di Patrizia Monaco*, in M. Canova (ed.), *Hermanos*, Editore Stefano Termanini, Genova, pp. 137-146.
- Martín Clavijo, M. (2024), *Mary Shelley fragmentada: deconstrucción y construcción del personaje en "Ghiaccio e fuoco" de Patrizia Monaco*, in Á. Martín Pérez, S. Sevilla-Vallejo e J. Guzmán Mora (eds.), *La dramaturgia femenina reclama su sitio*, Renacimiento, Sevilla, pp. 501-520.
- McCarthy, K. (2017), *Ri-arrangiare le partiture di Patrizia Monaco per esecutori Anglo-Sasso-Foni*, in M. Martín-Clavijo. (ed.), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde, Sevilla, pp. 101-109.
- Sandias, M. (2017), *Prologo*, in M. Martín Clavijo (ed.), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde, Sevilla, pp. 11-18.
- Trovato R. (2002), *Patrizia Monaco*, in F. De Nicola, R. Trovato, *Parole e scene di un secolo in Liguria*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 188-190.
- Trovato, R. (2012), *La scrittura come vita e come gioco. Il teatro di Patrizia Monaco*, in M. Martín-Clavijo, S. Bartolotta, M. Caiazzo e D. Cerrato (eds.), *Las voces de las Diosas*, Arcibel, Sevilla, pp. 1321-1345.
- Trovato, R. (2014), *Dalla tela alla scena. Analisi drammaturgica di "Sherazade va in Occidente" di Patrizia Monaco*, Revista Internacional de Culturas y Literaturas, abril, pp. 293-302.
- Trovato, R. (2016a), *La verità del personaggio*, in P. Monaco, *Donne in lotta. Tre testi*, Aracne, Roma, pp. 9-28.

- Trovato, R. (2016b), “*Condominio mitologico*” di Patrizia Monaco. *Una casa del Duemila con vista sul passato*, in M. de Fatima Silva, M. do Ceu Fialho y J. L. Brandaõ (eds.), *Livro di tempo: Escritas e rescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepçao*, Imprensa de Universitad de Coimbra, Coimbra, vol. II, pp. 351-365.
- Trovato, R. (2017), *Due rivisitazioni ironiche e fantasiose di alcuni miti della letteratura occidentale*, in M. Martín-Clavijo (ed.), *Parole inquiete. L'opera drammaturgica di Patrizia Monaco*, Benilde, Sevilla, pp. 111-126.
- Trovato, R. (2022), “*Gengis Khan, nascosta a piena vista*”, in S. G. Rodríguez (ed.), *Resistencias literarias. Los lenguajes contra la violencia*, Dyckinson, Madrid, pp.377-389.
- Trovato, R. (2024), *Le parole infuocate I due testi di Patrizia Monaco intitolati “Doppio inganno”*, in Á. Martín Pérez, S. Sevilla-Vallejo e J. Guzmán Mora (eds.), *La dramaturgia femenina reclama su sitio*, Renacimiento, Sevilla, pp. 489-500.

Gli autori

Mauro Canova - Insegnante presso la Scuola Secondaria di Finale Ligure. Si è dedicato allo studio del teatro italiano del Rinascimento e del teatro elisabettiano (Shakespere) e teatro italiano del XX e XXI secolo. Si è interessato anche di poesia del Novecento e letteratura del Cinquecento. Tra le sue pubblicazioni più rilevanti si ricordano: *Teatro ed eresia a Bologna nel Cinquecento con edizione critica della «Tragedia» e de «La fante» di Giuseppe Baroncini*, 2019; *Il «Don Giovanni» di Lorenzo da Ponte: uno snodo della «comicità all'italiana» tra rivendicazioni politiche e prestiti ruzantiani*, 2022; *«The hours come back». Tempo e senso della famiglia in The Comedy of Errors di William Shakespeare*, 2023; *Angelo Firenzuola, Dialogo delle bellezze delle donne. Epistola in lode delle donne*, ed. a cura di M. Canova, 2024; *Rappresentare i pensieri. Statue inquiete nel teatro di Gabriele d'Annunzio*, 2024.

Cristina Cardia - È dottoranda in Lenguas Modernas presso l'Università di Salamanca, in un programma di cotutela con l'Università dell'Aquila, con un progetto di ricerca sulla letteratura distopica scritta da autrici italiane contemporanee. I suoi interessi si focalizzano sul controllo del corpo femminile, la maternità e la subordinazione sociale ai governi distopici nelle narrazioni femminili, affrontati con un approccio critico e interdisciplinare che integra, tra l'altro, la critica femminista e le questioni storico-politiche italiane contemporanee. Fa parte del gruppo di ricerca 'Escritoras y personajes femeninos en la literatura' dell'Università di Salamanca. Tra i suoi contributi più rilevanti figurano i saggi *Childless dystopia. L'estinzione dell'umanità attraverso una prospettiva femminile*; *Apocalissi rosso sangue: la vendetta delle figlie di Medusa* e *Il corpo della donna negli ordinamenti giuridici della letteratura distopica al femminile*. Ha inoltre preso parte a numerosi convegni nazionali e internazionali dedicati alla letteratura di genere e alla teoria femminista.

Letizia Casella - Letizia Casella, appassionata di teatro, ha conseguito la laurea in Lettere Moderne presso l'Ateneo di Genova, un master presso la



UNED di Madrid ed nel 2017 il dottorato in Filologia Italiana presso l'Università di Siviglia con una tesi intitolata *Tullia d'Aragona*. Ha coordinato i volumi: *Favole scritte per chi vuole sognare: Studi sulla narrativa di Adriana Assini* (Aracne, 2018) e *Le nevi del Fujiyama: la via della catarsi. Studi critici su Elena Bono* (Aracne, 2013). Ha pubblicato inoltre: *Adriana Assini. La gioia del colore, il piacere della Storia* ("Revista internacional de culturas y literaturas", 2011), *Fonti classiche e fonti moderne nell'Hippolito di Vincenzo Jacobilli* (RSEI, 2012), *Le donne nell'Hippolito di Vincenzo Jacobilli* (Editum, 2013); *Adriana Assini: tra pennelli e storia* (UNED, 2012); "In dubbio è questo: se si può amar con termino". "Dialogo della infinita di amore" di Tulia D'Aragona (Benilde, 2013); *Una valigia di cuoio nero: "mai una sola parola inutile"* (Aracne, 2013).

Stella Castellaneta - Stella Castellaneta è professoressa associata di Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro', dove insegna anche Letteratura teatrale italiana e Drammaturgia.

Condirettrice della 'Rivista di Letteratura teatrale' e della Collana 'Letteratura e Teatro' per Edizioni di Pagina, è componente dei gruppi di ricerca Adi 'Studi delle donne nella letteratura italiana' e 'Letteratura e Teatro', del Prin 2022 'Women's Writings and national identity'. Collabora con il gruppo di ricerca 'Escritoras y personajes femeninos en la literatura' dell'Università di Salamanca.

I suoi studi attraversano la tradizione letteraria e teatrale italiana. È autrice di edizioni critiche, monografie, saggi in riviste e volumi nazionali e internazionali. Tra le pubblicazioni più recenti: «I veri occhi di Cia»: Pirandello, l'architettura drammatica e le neuroscienze della percezione (Pisa 2021); Medea dopo Maria Callas: monologhi per una donna o dell'autorialità polimorfica (Roma 2023), La transgressión femenina en la literatura italiana (con Milagro Martín Clavijo, Valencia 2023), Giordano Bruno e 'Il Diogene accusato': mise en abyme di un processo (Pisa 2024), Il Risorgimento delle scrittrici (Madrid 2025).

Maria Letizia Compatangelo - Drammaturga, saggista, regista. Nata a Bari, cresciuta a Roma, a diciassette anni è ammessa all'Accademia d'Arte Drammatica «Silvio d'Amico» ed entra nel mondo del teatro, dal quale si

allontana periodicamente per rapide incursioni in territorio universitario, editoriale e televisivo, ma al quale ritorna immancabilmente. Laureata con lode in Storia del Teatro, dopo un'iniziale esperienza di attrice si dedica alla scrittura. È stata allieva di Eduardo De Filippo. Ha scritto numerose commedie rappresentate in Italia e all'estero, prodotte da vari Teatri Stabili e vincitrici di importanti premi nazionali (tra cui due Premi IDI, il Premio SIAE e il Vallecorsi). Docente di drammaturgia (Università 'La Sapienza', Accademia Silvio D'Amico, Teatro Biondo - Università di Palermo), Consulente e autrice di programmi culturali RAI, è Presidente del Centro Nazionale di Drammaturgia Italiana Contemporanea - CENDIC, Vicepresidente dell'Unione Nazionale Autori – UNA e della Commissione DOR della SIAE. Tra le sue pubblicazioni: *La maschera e il video – Tutto il teatro di prosa in televisione, dal 1954 al 1998* (1999); *O Capitano, mio Capitano! Eduardo maestro di drammaturgia* (2002); *Parti Femminili. Monologhi di donne nel teatro contemporaneo italiano* (2019). Il Teatro dell'Inganno, primo volume delle sue opere complete, è edito da BE@A Entertainment& Art, con prefazione del professor Ferruccio Marotti. Altre commedie sono pubblicate da Bulzoni nella Collana Teatro Italiano Contemporaneo della SIAD e su riviste specializzate.

Fabio Contu - PhD, ha conseguito il dottorato *cum laude* con menzione internazionale presso l'Università di Siviglia nel 2017 con la tesi *Zona Franca (Rame)*, sulla figura artistica e politica di Franca Rame. In Italia è stato professore a contratto di Antropologia e Organizzazione Teatrale presso l'Università di Genova, è docente di Letteratura e Storia nelle scuole secondarie, dove tiene laboratori di teatro, ed è Segretario Organizzativo del Comitato di Genova della Società Dante Alighieri. In Spagna è membro del gruppo di ricerca 'Escritoras y personajes femeninos en la literatura' dell'Università di Salamanca. I suoi interessi spaziano dalle filosofie femministe alla drammaturgia, intesa non solo come scrittura di testi, ma come lavoro per la scena nella sua totalità, alla critica teatrale e letteraria, soprattutto come espressione di militanza politica e culturale, e alla storia contemporanea. Autore di pubblicazioni su riviste, libri e atti di convegni in Italia e Spagna, ha pubblicato con Monica Galletti la monografia *Fuori controllo. Donne e teatro tra Cinque e Seicento in Italia* (Siviglia, Benilde, 2016).

Alessandra De Martino - È traduttrice ed è stata docente di lingua e cultura italiane e tecniche di traduzione presso la Facoltà di Lingue moderne dell'Università di Warwick, in Inghilterra, dove ha conseguito un dottorato di ricerca in Traduzione teatrale, con una tesi sulla trasposizione culturale nelle traduzioni dal napoletano all'inglese di alcune delle commedie di Eduardo De Filippo. Durante la sua lunga docenza universitaria, ha condotto svariati progetti di traduzione e adattamento teatrale di opere letterarie. Nel 2019 ha lasciato la docenza per dedicarsi esclusivamente alla regia e scrittura teatrale ed è ora Ricercatrice associata nella School of Theatre and Performance Studies dell'Università di Warwick. Nel 2020 e nel 2022 ha messo in scena a Londra i suoi adattamenti di alcuni monologhi da lei tradotti in inglese tratti da *Ferite a morte* di Serena Dandini e Maura Misiti e della commedia *Non ti pago*, di Eduardo De Filippo. I monologhi fanno anche parte di un testo teatrale in inglese *Class Action*, di cui Alessandra è co-autrice. È co-curatrice di due volumi, in italiano e in inglese, sul teatro dei margini, col titolo italiano *Diversità sulla scena*. Vive in Inghilterra dal 1984 e attualmente sta lavorando a una monografia sull'adattamento teatrale.

Gloria Maria Genova - Nell'anno 2021 ha terminato i suoi studi presso la facoltà di Studi Italiani dell'Università di Salamanca, con una tesi sperimentale inerente la letteratura, la poesia e la lingua arbëreshë, conferendo visibilità alla poco nota poetessa contemporanea Giuseppina Demetra Schirò e al suo volume di liriche -sia in lingua italiana, sia in lingua arbëreshë, intitolato *Te denti i zëmrës*.

Nell'anno 2022, sempre presso lo stesso ateneo, ha conseguito il master di didattica e professorato con una tesi sperimentale e pratica riguardante il ruolo delle emozioni nell'insegnamento dell'italiano come lingua straniera. Nello stesso anno 2022 ha ottenuto il ruolo di professoressa associata nell'Università di Salamanca -impartendo sia letteratura, sia lingua, sia cultura italiana, all'interno del dipartimento di italianistica della medesima sede- e iniziato i suoi studi di dottorato in Lenguas Modernas, concentrandosi sulla scoperta di scritti poetici e patriottici delle protagoniste femminili del Risorgimento. A tal proposito, ha realizzato il

suo periodo di mobilità all'estero presso l'università Federico II di Napoli. Dall'anno 2022 fino a ora, ha partecipato a numerosi convegni nazionali e internazionali, pubblicando diversi contributi. Nello specifico le sue aree di interesse sono la letteratura di genere, la letteratura femminile e femminista, la poesia, il Risorgimento Invisibile, la politica risorgimentale italiana.

Martina Lopez - *Profesora Ayudante Doctora* presso l'Universidad de Salamanca, ha conseguito un Dottorato di Ricerca Internazionale in *Filología* con premio straordinario presso l'UNED, è accreditata come *Profesora Contratada Doctora* ed è membro attivo della Sociedad Española de Italianistas (SEI) e dell'Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres (AUDEM). Come ricercatrice, persegue una linea coerente e continuativa nell'ambito degli studi linguistici e letterari italiani con un approccio interdisciplinare, storico, sociale e didattico. È membro dei gruppi di ricerca internazionali "Escritoras y Escrituras" dell'Università di Siviglia e "Mujeres Artistas y Escritoras en la Querelle de Femmes" dell'UNED. Di rilievo è la sua collaborazione al progetto di ricerca, sviluppo e innovazione (I+D+i) "Men for Women", un progetto unico nel panorama degli studi italiani internazionali. È coautrice di quattro monografie per Dykinson e UNED e ha pubblicato vari contributi su riviste di grande impatto, come *Estudios Románicos* e *Transfer*, e in volumi (saggi o capitoli) in prestigiose case editrici, come Comares, Dykinson, l'Università di Salamanca e UNED.

Giuliana Manganelli - Giuliana Manganelli, giornalista. Ha insegnato lingua e letteratura inglese all'Università di Genova e nei licei. Frequenta la Scuola di recitazione del Teatro Stabile di Genova. Nel 1972 fonda il Teatro Laboratorio che dirige fino al 1990. Collabora a progetti culturali e teatrali con l'Istituto di Inglese dell'ateneo genovese diretto da Mary Corsani e con il British Council. Dal 1978 al 1993 è regista-programmista alla RAI di Genova dove cura vari programmi. Traduce e pubblica numerosi libri. Giornalista dal 1992 collabora alla pagina della cultura ed è critico teatrale al "Secolo XIX".

Milagro Martín Clavijo - È professoressa ordinaria di Letteratura Italiana presso l'Università di Salamanca. Dirige il gruppo di ricerca 'Escritoras y personajes femeninos en la literatura' (escritoras.usal.es). La sua ricerca versa sul teatro italiano contemporaneo (*El teatro histórico de Dacia Maraini*, 2019), la narrativa contemporanea, specialmente quella siciliana, querelle des femmes (*Dieci paradosse degli accademici intronati da Siena*, 2024, *Diálogos de Sperone Speroni*, 2024), e scrittrici tra l'800 e il '900 (*Los relatos de María Messina*, 2017, *Adelante el divorcio de Anna Franchi*, 2018).

Francesco Maria Pistoia - Nato a Corigliano Calabro (Italia) il 14/10/1995. Dopo aver terminato la Laurea triennale in Studi letterari e filosofici e la Laurea magistrale in Lettere Moderne presso l'Università di Siena, nel 2024 ha ottenuto un Dottorato con Mención Internacional in Filologia Italiana presso l'Università di Salamanca. Attualmente, svolge l'attività di docente di lingua e letteratura italiana presso l'USAL.

Negli ultimi anni ha partecipato – come membro del comitato organizzatore, moderatore e/o relatore – a numerosi congressi internazionali. È membro di alcune associazioni universitarie e progetti di ricerca come AUDEM, epERFLIT, Arprego4. Ha scritto vari articoli pubblicati in libri e riviste accademiche, concentrandosi sia su alcuni autori come Pasolini, Vittorini e Verga sia su alcune scrittrici ed intellettuali italiane del Ventesimo secolo (Cialente, Zangrandi, Sarfatti, ecc.), alle quali ha dedicato larga parte delle sue ultime ricerche.

Nel 2022 ha pubblicato la monografia *Mino Maccari senese spavaldo* (Effigi) e nel 2024 ha curato il volume *Donne e potere. Testimonianze di leadership femminile nelle arti e nel tempo* (Ediciones Universidad de Salamanca).

Elisabetta Rea - È dottoranda presso l'Università dell'Aquila in un programma di cotutela con l'Università di Salamanca. Ha conseguito la laurea in Italianistica presso l'Università di Bologna con uno studio sulla novellistica di Gianni Celati. Ha pubblicato articoli in diverse riviste e volumi, collabora con l'Osservatorio sul romanzo contemporaneo ed è membro dell'Associazione Sigismondo Malatesta. È inoltre docente di ruolo presso la scuola secondaria di secondo grado. I suoi interessi di ricerca riguardano la letteratura del Novecento e contemporanea, la critica

ecologica e di genere e la scrittura per il teatro. Attualmente lavora ad una proposta per l'analisi della narrativa delle donne nel contesto italiano a partire dalla fine del regime fascista.

Maria Sandias - Nata ad Alcamo (TP), da molti anni vive a Roma. Ha collaborato con la RAI, scrivendo testi per la televisione e per la radio. Si è dedicata principalmente alla scrittura teatrale; i suoi testi, rappresentati in varie città italiane, sono stati pubblicati in antologie e raccolti nel volume *Teatro*, Ed. Nema Press (2011). Ha pubblicato inoltre *Il vino e i gelsomini* (romanzo, 2004) e *Dagala del re* (racconti, 2008, Manni Editore Lecce); *Smarrirsi* (diario, 2005, Armando Editore Roma); *Come Viandante* (poesie, 2013, Nemapress Roma).

Carla Tirendi - È dottorata in Filologia Italiana con una tesi incentrata sulla didattica della letteratura intitolata *Cento anni di letteratura erotica siciliana. Un percorso critico-letterario di ridefinizione e di apprendimento didattico* (2024). Attualmente è professoressa presso l'Università di Salamanca, dove continua a dedicarsi all'insegnamento e alla ricerca, contribuendo a valorizzare la tradizione letteraria italiana in ambito internazionale. Tra le sue pubblicazioni più recenti si ricordano: *Il peso delle virtù sessuali: la signora Wanda ne "Il giudizio della sera"* (Dykinson, 2025), *Letteratura erotica e pensiero critico: nuovo materiale didattico per l'educazione sentimentale* (Dykinson, 2025), *Ojos indigadores: nuevas miradas hacia la ética, la historia y la literatura en el ámbito humanístico. Estudios de caso* (Revista complutense de educación, 2025), *Donne di Sicilia: «vittime» del Gallismo Brancatiano (RSEI, 2024)* e *«Le cose che non si sanno, non sono». Leonardo Sciascia in Todo modo* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2024).

Roberto Trovato - Associato di Drammaturgia presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Genova, è autore di numerosi studi, per lo più sul teatro italiano fra '500 e '900. Ha curato l'edizione critica di undici inediti: o rari dal secolo XVI, al XX. Ha scritto nel 1996 una monografia sul teatro di Lasca e, assieme a Enrico Baiardo, *Un classico del rifacimento (L'Amleto di Carmelo Bene)*. Tra il 1992 e il 2002 ha prefatto testi di Bagnara, Campodonico, Cormagi, Faggi, Fratti, Martini, Musso, Steva De Franchi,

Gli autori

Rottondo, Guidoni, Viganò e della Bono. Nel 1997 è stato insignito del ‘Premio Città di Genova per la cultura’. A cura sua e di Stefano Termanini, è uscito nel 2005 per i tipi della Utet il volume *Testi comici del Rinascimento*, raccolta di nove pièce centrate sul personaggio dell’ecclesiastico. Per la stessa Utet sarà autore di due altri volumi, dedicati a quattro figure ricorrenti nella commedia del secolo XVI (la cortigiana, la ruffiana, il parassita e il pedante). Nello stesso 2005 ha pubblicato presso Aracnella monografia *Dario G. Martini, l’antiapocalisse. Un autore teatrale italiano fra due millenni*. Per l’editore Termanini ha pubblicato il primo volume di una sua storia della drammaturgia, *Il gesto sulla parola. Teatro e drammaturgia dalla Grecia classica al Cinquecento*.

Il volume si propone di rendere omaggio all'opera di una grande drammaturga, la cui produzione, vasta e articolata nell'arco di più decenni, risulterebbe impossibile da analizzare integralmente nei limiti di spazio a disposizione. Le opere presentate sono state pertanto selezionate all'insegna della varietà, privilegiando alcune delle tematiche più ricorrenti nella sua scrittura, così da offrire una conoscenza ampia ma non superficiale del lavoro di Patrizia Monaco



ISBN 978-88-3312-218-2