

LAURA PEJA

LA DRAMMATURGIA DI DACIA MARAINI Paradossi di un teatro di militanza e poesia

1. SCRITTORI E DONNE CHE SCRIVONO

Nata a Firenze il 13 novembre 1936, Dacia Maraini è una tra le scrittrici italiane più conosciute, apprezzate e tradotte. Al suo attivo figura un lungo elenco di romanzi cui non di rado sono stati assegnati importanti riconoscimenti dalla critica: il suo secondo romanzo, *L'età del malessere* (1963), vinse, seppur tra polemiche, il Premio Formentor; *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990) il Premio Campiello e Supercampiello, e fu anche Libro dell'anno; *Bagheria* (1993) vinse il Premio Rapallo-Carige, lo Scanno e lo Joppolo nel 1994 e fu finalista allo Strega che vinse poi *Buio* (1999), insieme al Premio Città di Bari. Via via si sono andati moltiplicando anche i riconoscimenti tributati all'autrice (l'onorificenza di Cavaliere di Gran Croce Ordine al Merito della Repubblica Italiana conferitale dal Presidente della Repubblica nel 1996, le diverse lauree *honoris causa*). In mezzo all'impegno narrativo e saggistico si colloca anche un'ampia produzione per il teatro: senza considerare i testi scritti a più mani, le appendici del volume *Fare teatro*¹, che propone la raccolta di una quarantina dei suoi testi, contano 67 testi drammatici di cui ben 45 (il 67%) rappresentati e molte traduzioni e allestimenti in tutto il mondo: *Maria Stuarda* è stato tradotto in ventidue lingue, con quarantotto regie diverse², *Dialogo di una prostituta con il suo cliente* è stato rappresentato in più di 30 Paesi³. Altri testi si sono aggiunti nell'ultimo decennio. Diverse sue opere hanno avuto anche una trasposizione cinematografica⁴.

Ma nonostante la fama anche internazionale e la costante considerazione a livello di cronaca, Dacia Maraini non è autrice che goda di ampia attenzione critica. Solo in anni recentissimi qualche studio più organico della sua opera, come il volume *Scrittura civile*⁵, che raccoglie e integra gli atti di un convegno dedicatole dall'Universitat de Valencia, nel 2009, viene a tentare di colmare un vuoto assai vistoso nella bibliografia

¹ D. MARAINI, *Fare teatro 1966-2000*, Rizzoli, Milano 2000, 2 voll. D'ora in poi indicato solo come *Fare teatro*. Si veda anche il sito www.daciamaraini.it.

² G. MARINELLI - A. MATASSA, *Dacia Maraini in scena con Marianna, Veronica, Camilla e le altre*, Ianieri editore, Pescara 2008, p. 25.

³ D. MARAINI, "Il mio teatro" e "Il dialogo nel romanzo". *Interviste col pubblico*, «Prove di Drammaturgia», 6 (1998), 1 (cito l'intervento, pur cospicuo, senza numero di pagina, perché ne utilizzo la versione on-line).

⁴ Per non citare che le più celebri: *L'età del malessere* (Giuliano Biagetti, 1968), *Teresa la ladra* (Carlo Di Palma, 1973), *Storia di Piera* (Marco Ferreri, 1983), *Marianna Ucrìa* (Roberto Faenza, 1997), *Voci* (Franco Giraldi, 2000).

⁵ J.C. De MIGUEL Y CANUTO (a cura di), *Scrittura civile. Studi sull'opera di Dacia Maraini*, Giulio Perrone, Roma 2010.

relativa a una delle autrici più prolifiche, più lette e tradotte della letteratura italiana contemporanea.

Iniziare un intervento lamentando la scarsità di lavori che, andando al di là della recensione, affrontino con un qualche grado di approfondimento e una certa sistematicità la vasta produzione della Maraini, non è solo una doverosa presa d'atto di uno stato della questione (forse non del tutto innocentemente⁶) ancora a uno stato aurorale, ma la verifica della validità di un'osservazione fatta ormai diversi anni addietro dall'autrice stessa sul fatto che «nel mondo delle lettere nessuno mai prenderà una donna che scrive per uno “scrittore”»⁷:

La discriminazione [...] non avviene né al momento della scrittura (nessuno impedisce a una donna di scrivere salvo lei stessa), né al momento del rapporto col mercato (sappiamo che le lettrici sono la maggioranza e gli editori non fanno censure, vogliono solo vendere). [...] Saranno le antologie per le scuole, le raccolte degli scritti critici più autorevoli; [...] saranno coloro che stabiliscono le graduatorie, le rassegne, gli elenchi, le tendenze, le scuole. In questo modo ogni generazione perderà le sue intellettuali, le sue poetesse, le sue romanziere. [...] Una scrittrice può essere molto venduta, molto amata dalle sue lettrici, può anche ricevere qualche elogio dalla critica. Quello che le viene negato è quel prestigio che accompagna ogni grande scrittore e che provoca imitatori, scuole, tendenze e soprattutto un corpo critico con cui ogni studente dovrà fare i conti⁸.

Maraini denuncia una discriminazione nei confronti delle autrici che studi d'archivio sulla tradizione letteraria italiana confermano⁹.

Si noti che, nella sua riflessione, la Maraini non insiste sulla famosa questione della «stanza tutta per sé» (magistralmente sollevata dalla Woolf oltre mezzo secolo prima, ma ancora difficilmente archiviabile come risolta nel 1987 e del resto ancora oggi¹⁰), che tralascia liquidandola sbrigativamente con quel parentetico «nessuno impedisce a una donna di scrivere salvo lei stessa» dando ancora più forza ad una tesi che può permettersi di non valersi di un'argomentazione così significativa e dell'avallo di una tale *auctoritas*.

Le donne possono anche riuscire a scrivere: altra cosa è entrare nel canone.

Del resto anche rispetto alle scene teatrali, la donna è stata a lungo una grande assente e ancor di più rispetto alla storia del teatro, dalla quale sono state escluse anche quelle donne, che pur erano sulle scene, ma non sono rientrate nella storia del teatro ufficiale, che, come giustamente sottolinea Susan Bassnett, normalmente fa prosperare «the myth of the late arrival of the actress»¹¹ perché dimentica come, ad esempio, in epo-

⁶ Scrive Rodica Diaconescu Blumenfeld nell'introduzione al volume R. DIACONESCU-BLUMENFELD - A. TESTAFERRI (eds.), *The Pleasure of Writing. Critical Essays on Dacia Maraini*, Purdue University Press, West Lafayette (Indiana) 2000, p. 3: «the lack of sustained critical attention to the work of an author so widely read in Italy must be understood in its full political force. Interpretation is not merely the affectation of isolated academics and intellectuals; it is a crucial mode of either reinforcing or remaking a lived cultural canon».

⁷ D. MARAINI, *Riflessioni sui corpi logici e illogici delle mie compaesane di sesso*, in EAD., *La bionda, la bruna e l'asino*, Rizzoli, Milano 1987, pp. XVII-XVIII.

⁸ *Ibi*, pp. XVIII-XIX.

⁹ Cfr. M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1998.

¹⁰ Su questo cfr., ad esempio, M. MARINI, *Il ruolo delle donne nella produzione culturale. L'esempio della Francia*, in *Storia delle donne in Occidente*, a cura di G. Duby e M. Perrot, vol. V: *Il Novecento*, a cura di F. Thébaud, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 344-372 e in part. pp. 355-359, *La presenza delle donne nel campo letterario*.

¹¹ S. BASSNETT, *Struggling with the Past: Women's Theatre in Search of a History*, «New Theatre Quarterly», 5 (1989), 18, p. 107.

ca elisabettiana esistesse anche un teatro senza compagnie formalmente riconosciute e legali patron, che un atto del 1572 metteva al bando, in cui erano presenti anche le donne (come mostra chiaramente il bando nel quale si parla di coloro che «gyve no reckninge how hee or *shee* dothe lawfullye get his or *her* Lyving»¹²).

E d'altra parte è innegabile che fundamentalmente la donna sia stata per molto tempo tenuta 'in silenzio', confinata nel privato ed esclusa dalla scena pubblica¹³.

Eppure è stato probabilmente proprio dal mondo femminile arcaico che è sbocciata l'esigenza rappresentativa, come osserva anche Dacia Maraini nella prefazione al volume *La scena delle donne*:

Poiché è proprio del corpo femminile di contenere in sé il mistero e la metamorfosi, il miracolo della nascita e del parto. Ce lo dice il mito delle prime gesta di Gea e i primi teatralissimi misteri eleusini legati al culto di Demetra¹⁴.

Questione della visibilità della donna e questione della legittimazione politica e sociale del teatro, in Occidente, sembra siano strettamente connesse¹⁵ e non a caso i fili della storia delle donne si sono spesso intrecciati con quelli del teatro, così che si assiste ad esempio al crearsi di un preciso rapporto tra emancipazioniste e attrici¹⁶ come poi il teatro sarà «un mezzo privilegiato di espressione del movimento femminista»¹⁷ in quegli anni Settanta tanto importanti anche per ripensamento e rifondazione del teatro stesso. Paradossalmente forse, in questo decennio, il movimento delle donne ha cercato di prendere coscienza e di uscire, e spesso proprio anche in (e attraverso il) teatro, da quella marginalità cui invece il teatro si andava educando, dopo averne forse – almeno negli esiti più alti e consapevoli – preso coscienza. E tuttavia «il risultato, impreveduto dai moralisti, dell'avvento delle donne sulla scena», come scrive Claudio Bernardi, sembra essere oggi

non tanto la progressiva acquisizione in teatro dei ruoli creativi tradizionalmente maschili della scrittura scenica e della regia, ma il sorgere di un nuovo teatro che coniuga l'impegno artistico con la solidarietà¹⁸.

2. FARE UN TEATRO CON LA PAROLA AL CENTRO

Dacia Maraini, certamente, molto del suo teatro l'ha fatto e ancora lo continua a fare proprio all'insegna di questa coniugazione tra impegno artistico e solidarietà. Come le

¹² *Ibi*, p. 108 (corsivi miei).

¹³ Cfr. A. GHIGLIONE - P.C. RIVOLTELLA (a cura di), *Altrimenti il silenzio. Appunti sulla scena al femminile*, Euresis, Milano 1998.

¹⁴ D. MARAINI, *Una lunga storia di esclusioni*, prefazione a M. MORETTI - E. COSTANTINI, *La scena delle donne. Presenza e partecipazione della donna al rito scenico occidentale, dalle origini ai giorni nostri*, Editori & Associati, Roma [1992?], p. 3. Sui miti di fondazione del teatro si veda l'interessante R. TESSARI, *Baubo. Frammenti di un mito di fondazione dello spettacolo comico*, in G. CHIARINI - R. TESSARI, *Teatro del corpo, teatro della parola. Due saggi sul «comico»*, ETS, Pisa 1983, pp. 3-74, in cui l'autore, passando in rassegna diverse tradizioni, fa emergere con chiarezza la centralità delle figure muliebri e del Sacro Femminile nei racconti che spiegano la nascita del teatro.

¹⁵ Cfr. C. BERNARDI, *Donne nude*, in GHIGLIONE - RIVOLTELLA (a cura di), *Altrimenti il silenzio*.

¹⁶ L. MARIANI, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Editoriale Mongolfiera, Bologna 1991.

¹⁷ D. CAVALLARO, *Dacia Maraini's "Barricade Theater"*, in DIACONESU-BLUMENFELD - TESTAFERRI (eds.), *The Pleasure of Writing*, p. 135 (trad. it. mia).

¹⁸ BERNARDI, *Donne nude*, p. 190.

ha riconosciuto Ferdinando Taviani nella *laudatio* tenuta in occasione della laurea *ad honorem* in Studi teatrali conferitale dall'Università degli Studi dell'Aquila, il suo teatro è «uno strumento duttile, prezioso perché umile, utile non solo per formare opere, per sollevare problemi, ma anche per costruire ambienti, tentare relazioni umane d'accettabile qualità in circostanze dure o degradate, per sperimentare la libera trasmissione del sapere in non scolastiche scuole»¹⁹.

Teatro, dunque, come luogo della relazione, dell'incontro, gesto pubblico e associativo a cui, come ha scritto Laura Mariani, l'ha portata «la percezione di una maggiore vicinanza del palcoscenico alla vita insieme all'attrazione per una scrittura che, dovendo essere messa in scena e incarnata, è connotata dalla transitività»²⁰.

Si va dalla creazione, alla metà degli anni Sessanta, della compagnia del Porco-spino (nel teatro di via Belsiana, con Moravia, Enzo Siciliano, Roberto Guicciardini, Carlotta Barilli, Paolo Bonacelli e Carlo Montagna), a quella della Compagnia Blu e di Teatroggi nella periferia romana di Centocelle con l'impegno politico, il teatro di strada e il mito di un pubblico popolare, al Teatro della Maddalena, il più famoso, primo, e in certo modo unico, esperimento di teatro femminista 'ufficiale', fondato nel 1973 da Dacia Maraini con Maricla Boggio, Annabella Cerliani e molte altre attrici, autrici e donne di teatro²¹ in via della Stelletta, proprio accanto alla piazzetta della Maddalena, di cui, non senza una certa ironia²², riprende il nome.

Sono intensissimi anni di attività teatrale, fatta di un concreto coinvolgimento in tutte le fasi del mestiere del teatro, fondando e sciogliendo compagnie, trasformando garage ed ex tipografie in sale teatrali, trovando e perdendo ogni volta i compagni di lavoro, portando in strada, con cartelli, maschere, tamburi e megafoni, brevi azioni, prive di testi scritti, e scrivendo e riscrivendo testi seguendo istanze collettive e discussioni d'assemblea, interpellando la gente del quartiere, scontrandosi col suo disinteresse e la sua diffidenza, cercando *escamotage* per sopravvivere a un metodo di finanziamento pubblico che dà soldi solo a chi già ne ha²³.

Tutto questo lavoro e questa «fatica» sono l'altra faccia di quell'attività di scrittura che è gioia («scrivere [...] è un atto fine a se stesso. [...] La finalità prima dello scrivere

¹⁹ L'intervento è ora pubblicato – col titolo *Teatro e democrazia culturale* – nel citato volume *Scrittura civile*, pp. 151-163 (cit. p. 152).

²⁰ L. MARIANI, *Un teatro con le donne al centro. Dacia Maraini e il "selvatico mistero" della scena*, in C. CATTARUZZA (a cura di), *Dedica a Dacia Maraini*, Associazione Provinciale per la Prosa Pordenone - Lint, Trieste 2000, pp. 53-71, cit. p. 53.

²¹ Tra cui, per non citarne che alcune, Laura Betti, Edith Bruck, Saviana Scalfi, Yuki Maraini, Carla Tatò, Barbara Alberti, Miranda Martino, Adele Cambria. Per elenchi più completi si vedano: M. BOGGIO, *La Maddalena*, in EAD. (a cura di), *Le Isabelle. Dal teatro della Maddalena alla Isabella Andreini*, Besa, Nardò (LE) s.d. (ma 2002), I, p. 17 [«passato e presente teatro» n. 6], e l'introduzione ai testi degli anni Ottanta di Dacia Maraini in *Fare teatro*, I, p. 701.

²² Come riconosce la Maraini in un'intervista: «[...] abbiamo fondato [...] un teatro, La Maddalena, così chiamato perché lì vicino c'era la Chiesa della Maddalena, ma questo nome era anche un po' ironico, perché nella Bibbia Maddalena è la pentita...» (intervista di Martina Garancini a Dacia Maraini, Pescasseroli, 30 luglio-2 agosto 2002, in M. GARANCINI, *Il teatro di Dacia Maraini*. Tesi di laurea Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Milano, relatore prof. Paolo Bosisio, a.a. 2001/2002, p. 271).

²³ Testimonianze su queste esperienze in: D. MARIANI, *Fare teatro. Materiali, testi, interviste*, Bompiani, Milano 1974 (d'ora in poi *Fare teatro* 1974) e nei due citati voll. a cura di Maricla Boggio *Le Isabelle*. Materiali per una ricostruzione della vicenda del Teatro della Maddalena si trovano in un capitolo della mia tesi di dottorato: L. PEJA, *Donne alla ribalta. Perlustrazioni negli anni Sessanta e Settanta del teatro italiano*, tesi di dottorato, XV ciclo, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, coordinatore: prof. Paolo Bosisio.

è la gioia di farlo»²⁴) ma che è anche un'attività solitaria che chiede di essere interrotta «per andare a discutere, fino a rompermi la testa con attori e registi e scenografi»²⁵.

La drammaturgia della Maraini, che pure è anche scrittrice (solitaria) di romanzi e poesie, è drammaturgia nel senso più autentico e più ampio: è scrittura che si modella in relazione alla concretezza di persone, spazi, luci, voci, scrittura a ridosso della scena, scrittura che è parte di un'azione, di un 'fare' condiviso che si determina a partire da quella scrittura ma che anche, reciprocamente, la determina.

Si pensi solo alla significatività del rapporto con attori e attrici, fra cui emblematico è quello con Piera Degli Esposti, che non ha potuto «limitarsi a un personaggio teatrale che lo mediasse»²⁶ e, quasi come una sorta di *alter ego*, ha portato a *Storia di Piera* (1980), a quattro mani.

Anche quando non ha più vissuto un coinvolgimento diretto in compagnie, quando il suo scrivere non è più stato dall'interno del gruppo, la scrittura della Maraini è rimasta vicina alla scena e sui suoi testi l'autrice racconta di continuare a intervenire «durante le prove tagliando, riscrivendo, aggiungendo, secondo i bisogni degli attori e del regista»²⁷ e d'altra parte è molto chiara la sua consapevolezza della 'compromissione materiale' propria della scrittura drammaturgica:

Non rimpiango ma nemmeno rinnego quegli eterni giorni di fatiche, di liti e di delusioni crudeli. So che l'aver diretto compagnie, l'aver provato tutti i mestieri, dal suggeritore all'elettricista, dal regista alla sarta di scena, per quanto in cantine miserabili, mi ha dato una conoscenza dall'interno del 'fare teatro' che diventa molto utile quando si scrive un testo. Se dovessi tornare indietro probabilmente ricomincerei da dove ho cominciato: formando piccole compagnie, fondando teatri di cantina, litigando con gli attori, recitando per strada, riscrivendo i testi sulle assi del palcoscenico, aiutando il tecnico a piazzare le luci, imparando sapientemente a dividere il palcoscenico in zone dure e morbide, calde e fredde secondo le esigenze della rappresentazione²⁸.

Non è un caso che la raccolta delle sue *pièces* si intitoli *Fare teatro*, come del resto già il volume del 1974 in cui, attraverso testi, poesie, recensioni e interviste, ricostruiva le vicende legate soprattutto all'esperienza teatrale di Centocelle (che «forse è anche stato il periodo in cui ho dato di più al teatro»²⁹).

E se alla drammaturgia e al teatro, come a due facce della stessa medaglia, la portano proprio la necessità di una dimensione collettiva e il dialogo, che è la struttura stessa del testo e del fare teatrale, è interessante notare poi come la dimensione scenica pervada anche gli spazi della scrittura letteraria del romanzo, tant'è che quando parla dei personaggi dei suoi libri, la Maraini si lascia sfuggire spesso un 'lapsus' rivelatore: i personaggi che, pirandellianamente, immagina presentarsi alla propria mente come a una stanza vuota (spazio evidentemente già teatrale), non chiedono di farsi parola, ma «corpo»:

la mia mente è come se fosse una stanza vuota che viene visitata da dei fantasmi. Questi, come tutti i fantasmi, vengono, stanno, poi se ne vanno. Quando un fantasma comincia a

²⁴ MARAINI, "Il mio teatro" e "Il dialogo nel romanzo".

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ MARIANI, *Un teatro con le donne al centro*, p. 64.

²⁷ MARAINI, *Un sogno teatrale*, in *Fare teatro*, I, p. X.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ S. CESARI, *La cipolla era un sogno celeste. Intervista con Dacia Maraini*, nel cit. *Dedica a Dacia Maraini*, p. 21.

rimanere nella stanza della mia mente e comincia a chiedere di farsi corpo, questo è il momento per me di incominciare a scrivere un libro³⁰.

Certamente poi c'è la differenza soprattutto temporale tra teatro e romanzo: se quest'ultimo racconta il mistero del passaggio del tempo, ed è una linea orizzontale, il teatro è invece una linea verticale, «fermo», «immobile», «instaura rapporti verticali, legati al presente, all'attualità, anche quando parla di cose lontanissime»³¹.

Anche per questo, forse, Maraini considera il teatro «impregnato di ideologia» più di qualsiasi altra arte e anche in anni recenti un progetto come quello di *Passi affrettati* (2005, pubblicato nel 2007) mostra tutta la natura di impegno sociale da teatro 'militante' che ancora ha la sua drammaturgia³², almeno in questo non poi così distante da quella di un'altra importante figura femminile del teatro italiano novecentesco, conosciuta e messa in scena in tutto il mondo non meno di quella della Maraini, quella Franca Rame che, in indissolubile sodalizio con Dario Fo (e dunque certo fuori da appartenenze a movimenti delle donne e soprattutto da un teatro non professionale e dilettantistico, come è stato molto del 'teatro femminista'), in oltre cinquant'anni di palcoscenico, non ha mai rinunciato a portare avanti, proprio attraverso il teatro, la sua lotta per la donna, come per proletari, carcerati, oppressi, sfruttati, in quello che è certo più un discorso marxista-leninista sul lavoro, il profitto, l'alienazione, la proprietà e i mezzi di produzione, che non un «radical feminist theatre», come lo chiamerebbe Sue Ellen Case³³, ma che ha contribuito non poco a portare la questione femminile sulla scena nazionale e internazionale.

Nel teatro della Maraini c'è però anche l'aspetto rituale e sacrale del teatro, il suo essere «il luogo delle grandi questioni che mettono in rapporto l'uomo con la trascendenza»³⁴ e inoltre Dacia Maraini è certo tra coloro che non hanno dimenticato la via del teatro che persegue la dignità dell'arte, la poesia, il compito – di cui parlava Eliot – di «portare la poesia in quel mondo in cui gli spettatori vivono e cui ritornano quando lasciano il teatro»³⁵. La sua scrittura per la scena, anzi, rimane pervercacemente attaccata alla centralità della parola, anche in anni nei quali (quasi) tutto intorno si andavano ribaltando le tradizionali gerarchie tra i codici della scena e, come notava allora lei stessa, la tendenza era quella a «buttare via il bambino assieme all'acqua sporca», rifiutando, insieme alla grammatica scenica tradizionale, «la parola significante come parte di un

³⁰ MARAINI, "Il mio teatro" e "Il dialogo nel romanzo". Analoghe per non dire pressoché identiche espressioni si ritrovano altrove, ad esempio in un'intervista nella trasmissione televisiva di Rai educational *Il grillo*, 1 giugno 1998.

³¹ *Ibidem*.

³² Si tratta di 7 storie di donne vittime di abusi, soprusi e violenze in ogni parte del mondo, denunciate da Amnesty International e raccolte dalla Maraini in un volume che è anche uno spettacolo e soprattutto – come recita l'homepage del sito dedicato a questo esperimento – un «progetto di educazione ai sentimenti di grande impatto emotivo» (www.passiaffrettati.it).

³³ S.E. CASE, *Feminism and Theatre*, Methuen, London 1988. Sul rapporto tra teatro della Rame e femminismo si veda: S. WOOD, *Parliamo di donne. Feminism and Politics in the Theatre of Franca Rame*, in J. FARRELL - A. SCUDERI (eds.), *Dario Fo. Stage, Text, and Tradition*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville 2000, pp. 161-180. Per un discorso più generale sul teatro della Rame mi permetto inoltre di rinviare al mio L. PEJA, *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*, Le Lettere, Firenze 2009 e per il fondamentale intento politico a EAD., *Autentiche finzioni e finte autenticità: gli sconfinamenti tra vita e arte nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, in A. BARSOTTI - E. MARINAI (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Titivillus, Corazzano (Pi) 2011, pp. 68-80.

³⁴ Vedi *infra*, nota 47.

³⁵ T.S. ELIOT, *Poesia e dramma*, in Id., *Opere*, ed. it. a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 1992, p. 972.

mondo di cose morte»³⁶. In questo la Maraini si trova forse (in compagnia di pochi, tra cui senz'altro l'amato amico Pasolini) in anticipo sui tempi, che andranno soprattutto successivamente riscoprendo «la densità, semantica e poetica, della scrittura come valore teatrale, come strumento per recuperare al teatro la dimensione dell'autentico, di una verità più vera di quella quotidiana»³⁷.

In un contesto frastagliato e controverso come la scena italiana degli anni Sessanta e Settanta, in cui, insieme alle nuove istanze politiche e sociali, si fronteggiano registi e attori, fedeli interpreti del testo e cercatori di un linguaggio nuovo, tradizionalisti e innovatori, tutti però perlopiù unanimemente concordi sulla 'crisi' del teatro e la mancanza di una drammaturgia italiana contemporanea³⁸, prendono invece vita interessanti esperienze di teatro e di drammaturgia troppo spesso trascurate anche in sede critica: così – come lucidamente puntualizza Taviani – «non si discute il carattere dei drammi e dei drammaturghi italiani, ma la mancanza d'un altro tipo di drammaturghi e drammi. Quelli che ci sono, se ne parla come se non ci fossero»³⁹. E si 'dimentica' di considerare la drammaturgia dialettale, gli attori-scrittori come Eduardo, Fo, o Bene, e si finisce per non accordare la dovuta attenzione ad autori 'scomodi' come Testori, e liquidare abbastanza rapidamente esempi come il teatro di Natalia Ginzburg (una delle cinque «madi» della Maraini⁴⁰) con formule tipo «teatro della chiacchiera»⁴¹.

3. UN TEATRO DI CONTRADDIZIONE TRA RELIGIOSITÀ E MILITANZA: MADRI E FANTASMI

Se, come si è detto, le scritture femminili sono marginali rispetto al 'canone', ancora di più lo sono le scritture per la scena⁴², che si trovano di per sé ai bordi di una tradizione letteraria che non perdona loro la compromissione con le assi di scena, e sono d'altra parte guardate con sospetto da cultori e studiosi delle arti sceniche, spesso sbilanciati sul versante performativo e in fondo timorosi che l'autonomia delle discipline teatrali, storicamente guadagnata a fatica, possa essere messa a repentaglio da un'eccessiva compromissione con quello che è scrittura e dunque pur sempre anche letteratura⁴³.

³⁶ D. MARAINI, *Qualcosa in comune fra Budapest e New York*, in *Fare teatro* 1974, pp. 94-97 (cit. p. 96).

³⁷ L. ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 178.

³⁸ Cfr., su questo, almeno S. COLOMBA, s.v. *Italia II*, in A. ATTISANI (a cura di), *Enciclopedia del Teatro del '900*, Feltrinelli, Milano 1980; P. PUPPA, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1990; R. TESSARI, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Le Lettere, Firenze 1996; M. DE MARINIS, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987.

³⁹ F. TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, il Mulino, Bologna 1995, 1997, p. 75. Sulla stessa linea, cfr. G. LIVIO, *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Mursia, Milano 1992, p. 163: «[...] la drammaturgia del secondo dopoguerra italiano non è poi così povera come di solito si crede: è soltanto variata e mutata, come variata e mutata è la storia del teatro di questi ultimi quaranta, quarantacinque anni».

⁴⁰ «E poi le mie cinque madi: Elsa Morante, Lalla Romano, Anna Maria Ortese, Anna Banti e Natalia Ginzburg, da cui ho imparato molto» (CESARI, *La cipolla era un sogno celeste*, p. 46).

⁴¹ M. ARIANI - G. TAFFON, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Carocci, Roma 2001, p. 208. Anche sul teatro della Ginzburg mi permetto di rinviare al mio già citato *Strategie del comico*, dove ho cercato di mostrame la grande gravidanza.

⁴² E significativo mi pare che Taffon (*Parola e dialogo (monologo) nel teatro di Dacia Maraini*, nel cit. *Scrittura civile*, p. 201) suggerisca che parte della mancata attenzione al teatro della Maraini si debba alla «sua grande efficacia di narratrice, per cui ci si è dimenticati di tutto il suo percorso teatrale da fine anni Sessanta in poi».

⁴³ Illuminante su questo, mi sembra, quanto scriveva, in prefazione al citato *Uomini di scena, uomini di libro*, Taviani, sottolineando come ci fosse una certa resistenza al suo volume proprio da parte di alcuni

La drammaturgia della Maraini, dunque – scrittura femminile che al centro mette personaggi e temi femminili, scrittura per il teatro e scrittura per il teatro ancorata alla parola anche quando intorno imperversano le «tempeste devastanti dello sperimentalismo»⁴⁴ e, ancora, scrittura che si affida spesso a una vicenda scenica fuori dai teatri ufficiali e blasonati, condannandosi ad essere ancora più effimera di quanto sia comunque lo spettacolo in sé – sembra aver addirittura abbracciato la propria marginalità e aver fatto di quelli che sono i suoi limiti dei veri e propri punti di forza, un po' come uno dei suoi personaggi più celebri, quella Marianna Ucria consacrata in romanzo, teatro e cinema, che fa del silenzio in cui l'ha precipitata la violenza subita non un segno di sconfitta e rassegnazione, ma una forma di resistenza⁴⁵.

La contraddizione, il paradosso, diventano quasi il meccanismo dominante di questo teatro di politica poetica e prosastica poesia, fitto di presenze assenti, assenze ingombranti, vivacissimi morti e vivi defunti.

È un teatro infatti che, solo apparentemente lineare nel suo essere teatro 'di militanza', è ricco di contraddizioni che ne fanno qualcosa di diverso (e di più). Troppo sentita la fedeltà alla scrittura nella Maraini, la vocazione al mestiere, perché le istanze ideologiche possano avere il primato assoluto:

Solo lo scrittore scrive per scoprire la realtà oltre che per spiegarla. Il suo rapporto con la materia linguistica è di amore e non gli viene neanche in mente di strumentalizzarla per altri fini.

Lo scrittore occasionale invece, cioè il regista o l'attore, scrive per insegnare, suggestionare, persuadere, imporre. Cioè usa la parola per fini politici o spettacolari⁴⁶.

Del resto sono diverse le occasioni in cui la Maraini ha confessato di avere una concezione 'religiosa' del teatro⁴⁷ e dunque, inevitabilmente, anche quando si propone di essere teatro di intervento, che affronta i nodi e le problematiche sociali urgenti, il suo teatro va oltre i limiti di un teatro politico e didattico e alla chiarezza delle posizioni ideologiche accompagna la contraddittorietà e la maggior indeterminatezza delle «grandi questioni che mettono in rapporto l'uomo con la trascendenza».

Se tra i modelli da lei stessa indicati, il più registrato dalla critica è quello brechtiano, il più pregnante mi sembra invece quello più velatamente ma insistentemente alluso del teatro Nō. C'è anzi una sorprendente sintonia tra il teatro Nō e la drammaturgia di un'attrice di cui mi pare che non ancora adeguatamente messa in luce sia la complessità anche stilistica e linguistica che fa già delle sue primissime prove testi lontani da quella

colleghi tra i più vicini, secondo cui «questo libro era meglio non farlo. Tornavo, secondo loro, ad una di quelle storie del teatro identificato con la letteratura drammatica dalla quale ci eravamo in tanti allontanati» (p. 8).

⁴⁴ MARAINI, *Un sogno teatrale*, p. VII.

⁴⁵ Cfr. A.N. ZITO, *Da Dacia a Marianna: una lettura di La lunga vita di Marianna Ucria*, in *Scrittura civile*, p. 65.

⁴⁶ D. MARAINI, *Il ruolo dell'autore*, 11 giugno 1973, in *Fare teatro* 1974, p. 44.

⁴⁷ «Il teatro, si sa, ha origini religiose e per quanto si sia trasformato nei millenni, in qualcosa di molto più laico e ricreativo, ha mantenuto nel fondo quel carattere di sacralità che le altre arti hanno perduto. Il teatro, anche quando si ripromette soltanto di "divertire" non può nascondere del tutto i suoi echi profondi: il suo interrogare, anche se ormai in sordina, gli dei, il suo proporre solenni dialoghi con la coscienza sui difficili rapporti fra doveri e piaceri, fra individuo e collettività» (EAD., *Un sogno teatrale*, p. V); «per me il teatro rimaneva nonostante tutto il luogo in cui ci si interroga sul futuro, sullo sguardo di Dio» (*ibi*, p. VI); il teatro è «come una linea verticale che dall'interno di un pozzo si collega col cielo, quindi qualcosa di molto angusto e chiuso che si collega con l'universo. [...] il teatro nasce come luogo delle grandi questioni che mettono in rapporto l'uomo con la trascendenza. Il teatro è nato come lo spazio in cui ci si interrogava sul destino dell'uomo, sul suo rapporto con la morte e col cielo» (EAD., «*Il mio teatro*» e «*Il dialogo nel romanzo*»).

linearità di impegno didattico e politico in cui forse gli elementi paratestuali suggeriscono di collocarla, non però una specifica attenzione ai testi. Basta infatti solo uno sguardo a quei primi, pur militantissimi testi, per rendersi conto della qualità di una scrittura «vicina alla musica, che non si pone il compito di dimostrare ma semplicemente quello di emozionare il lettore-spettatore»⁴⁸.

Del teatro Nō lei stessa dice che fu forse la sua prima esperienza di spettacolo professionale⁴⁹ e certamente non deve essere sottovalutata, nella formazione di insolita ampiezza⁵⁰ per rimandi e aperture culturali con cui crebbe Dacia Maraini, l'importanza dell'influenza nipponica. Prima di compiere due anni, nell'ottobre del 1938, Dacia salpa per il Giappone, dove al padre etnologo era stata assegnata dal Governo nipponico una borsa di studio per condurre delle ricerche sulla popolazione degli Hainu, nell'Hokkaido. La famiglia non tornerà dal Giappone che nel 1946 (dopo la terribile esperienza in campo di concentramento per aver rifiutato il giuramento alla Repubblica di Salò) e poi ancora a lungo il Giappone rimarrà la terra di elezione degli studi di Fosco Maraini, il «padre giovane e seducente» per cui Dacia confessa di aver nutrito sin da bambina un «amore sconsiderato»⁵¹ e per il quale, scrive, il Giappone rappresentò «la seconda patria, la seconda moglie, la seconda lingua»⁵², non sminuendo del resto, altrove, l'importanza anche per lei di questo Paese: «Caro Giappone [...]. Mi sei stato madre e padre, e hai lasciato tracce incancellabili sul mio destino»⁵³.

Ed è la stessa Maraini ad aver messo in collegamento il suo teatro con una vena 'spiritualista' e con il teatro giapponese⁵⁴. Dunque, se la maggior parte dei Nō, tutti quelli con struttura regolare, «incominciano quando ogni azione è terminata, a volte secoli dopo la morte dell'eroe»⁵⁵, non sorprenderà rilevare come anche nei testi della Maraini molto spesso l'azione inizi quando già 'tutto è compiuto', e la vicenda sia narrata o rappresentata 'al passato'. Chi racconta può essere un narratore-testimone, come Rodin che introduce la vicenda di Camille Claudel (*Camille*, 1995)⁵⁶ o Benedetto Croce che racconta quella di Isabella di Morra (*Storia di Isabella di Morra raccontata da Be-*

⁴⁸ F. ANGELINI, *Dacia Maraini nel teatro degli anni Settanta*, in *Scrittura civile*, p. 141.

⁴⁹ MARAINI, *Un sogno teatrale*, p. VI.

⁵⁰ La madre Topazia, pittrice, appartiene ad un'antica famiglia siciliana, gli Alliata Valguarnera di Salaparuta: il padre Enrico sposò Sonia Ortuzar venuta dal Cile a studiare canto alla Scala di Milano; il padre della Maraini, Fosco, antropologo, è figlio dello scultore fiorentino Antonio e di Yoi, «una donna di cui si favoleggiavano cose straordinarie in famiglia, anche se vagamente inquietanti» (EAD., *La nave per Kobe. Diari giapponesi di mia madre*, Rizzoli, Milano 2002, p. 55). Sempre più frequenti nella prosa della Maraini degli ultimi anni gli interventi memorialistici e autobiografici. Si veda al proposito il saggio di J. CARLOS DE MIGUEL *Il romanzo familiare di Dacia Maraini*, nel cit. *Scrittura civile*, pp. 69-118.

⁵¹ Cfr. I. MONTINI, *Parlare con Dacia Maraini*, Bertani, Verona 1977, pp. 104-105. Si veda il ciclo poetico *Mio padre, amore mio*, pubblicato nella raccolta D. MARAINI, *Se amando troppo. Poesie 1966-1998*, Rizzoli, Milano 1998, pp. 57-62.

⁵² D. MARAINI - F. MARAINI, *Il gioco dell'Universo. Dialoghi immaginari tra un padre e una figlia*, Mondadori, Milano 2007, p. 128.

⁵³ D. MARAINI, *La seduzione dell'altrove*, Rizzoli, Milano 2010, p. 166.

⁵⁴ «Io li credo di aver avuto un'altra influenza, di tipo spiritualista: l'enorme, grandissima importanza della morte, cioè della presenza della morte nella vita, questo è molto giapponese, fa parte della vita giapponese. La presenza della morte è molto più sentita che da noi e io me la trovo oggi stranamente nelle cose che scrivo, soprattutto nel teatro, forse perché il teatro è più rituale. Mi trovo continuamente ad aver a che fare con la morte come presenza scenica. [...] Ecco questa trasformazione della morte in vita sono convinta che viene dal Giappone e forse anche dal teatro giapponese» (MONTINI, *Parlare con Dacia Maraini*, pp. 100-102).

⁵⁵ R. SIEFFERT, *Introduzione a ZEAMI, Il segreto del Teatro Nō*, a cura di R. S., Adelphi, Milano 1966 (trad. it. dell'ed. orig. *La tradition secrète du Nō*, Unesco, Paris 1960), p. 4.

⁵⁶ Presentato al Festival dei Due mondi di Spoleto di quell'anno per la regia di Gisella Gobbi e l'interpretazione di Mariangela D'Abbraccio, Remo Girone, Victoria Zinny, Virgilio Zernitz, Luca Lazzareschi, Tatiana Winteler, Giuseppe Moretti, Riccardo Monopoli.

nedetto Croce, 1998)⁵⁷, e si noti che in entrambi i casi i narratori ci tengono a precisare di essere morti loro stessi⁵⁸, oppure il personaggio stesso, che compare, e non di rado come fantasma, a rievocare la propria vicenda. Non limitata solo a narratori e narratori-protagonisti, è davvero considerevole la quantità di personaggi morti, di fantasmi, che popolano la drammaturgia della Maraini: Anna, uccisa dopo la rivolta in carcere da tre infermiere troppo zelanti, che racconta la sua storia a un coro di morte come lei, ne *Il manifesto* (1969)⁵⁹; Nina, la *donna perfetta* (1974)⁶⁰, che non rinuncia, anche fantasma, a comparire all'amato Elvio per cercarne l'affetto; le donne di *Reparto antiterrorismo* (pubblicato nel 1982, ma scritto nel 1968), madri, fidanzate, mogli, sorelle, prostitute, un coro di fantasmi che «non possono essere che morte in questo luogo di violenza»⁶¹ in cui un reparto militare applica contro i prigionieri politici un nuovo tipo di tortura; la terribile madre di *Don Juan* (1976)⁶², insoddisfatta omosessuale, morbosa, moralista e al tempo stesso mezzana del figlio; Fede (in *Fede o Della perversione matrimoniale*, 1977)⁶³, personaggio di difficile inquadramento, dato che nel testo, come precisa l'autrice stessa, «non si capisce bene che cosa è successo, qual è la realtà e quale la follia, proprio perché il delirio è visto dall'interno»⁶⁴, ma che di sé dice: «quella morta che dorme accucciata in cucina sono io. Mi ha sparato in fronte con la pistola del padre, in una notte serena con le stelle che entravano a fasci dalle finestre. [...] quella morta giudiziosa e affabile che continua a cucinare, a chiavare, a stirare, ad abortire, a lavare, sono io»⁶⁵; o ancora Clitennestra, ne *I sogni di Clitennestra* (1978)⁶⁶, che compare in scena chiedendo ascolto per i fatti della sua vita, in un ostinato lamento (modulato anche foneticamente nel sibilare della fricativa 's', incorniciato tra due allitterazioni del suono bilabiale della 'm') che insiste su un anaforico, in certo modo ironico, «vivo» e un incalzante, accentato, epiforico «io» (che rima peraltro anche con il «dio» a metà del secondo verso che ne segue la seconda occorrenza):

⁵⁷ Andato in scena nel settembre 1999 nella piazza del Castello di Morra, con la regia di Hervé Ducroux e come interpreti Michele Mirabella, Emanuela Villagrossi, Renata Zamengo, Giuseppe Moretti, Gabriele Sabatini.

⁵⁸ Rodin dice: «la mia morte l'ha certamente acquietata [...] ho portato con me nella bara il leggero sentore di sapone che emanava dalle sue giovani dita» (D. MARAINI, *Camille*, in *Fare teatro*, II, p. 564); Croce è nel finale che precisa «e naturalmente ci sono io: Benedetto Croce, personaggio fra i personaggi in questa memoria rivisitata, che vi saluta dai monti della luna dove ora gira l'immagine solitaria del mio corpo vuoto di carne. Non so perché ami tanto passeggiare coi vestiti addosso, senza più il mio corpo, per queste colline sabbiose bagnate da luce aspra e lucida [...]» (EAD., *Storia di Isabella di Morra raccontata da Benedetto Croce*, in *Fare teatro*, II, p. 706).

⁵⁹ Andato in scena, per la regia della stessa Maraini, nel 1971 a Centocelle con il titolo *Manifesto dal carcere* e l'interpretazione di Rosabianca Scerrino, Lucia Vasilicò, Carla Tatò, Viviana Toniolo, Luigi Mezzanotte, Silvana Amore, Anna Di Vittorio, Gianni Elsner, Nicoletta Portelli.

⁶⁰ Presentato nell'ambito della Biennale Teatro di Venezia, nell'ottobre 1974, per la regia di Dacia Maraini e Annabella Cerliani, con l'interpretazione di Michela Caruso, Luca Del Fabbro, Claudia Ricatti, Ornella Grassi, Claudio De Angelis, Gianni Elsner, Silvia Poggioli.

⁶¹ MONTINI, *Parlare con Dacia Maraini*, p. 102.

⁶² Messo in scena al Teatro in Trastevere di Roma, 2 dicembre 1977; regia Ferdinando Vanozzi, interpreti: Carla Bizzarri, Saviana Scalfi, Franco Mezzera, Ludovica Modugno, Saverio Marconi, Francesco Capitano, Simona Ranieri.

⁶³ Scritto per Federica Giulietti ed Ernesto Colli che lo portarono in scena, per la regia di Gian Carlo Sammartano, nel giugno 1978 al Teatro Politecnico di Roma.

⁶⁴ Intervista alla Maraini in GARANCINI, *Il teatro di Dacia Maraini*, p. 285.

⁶⁵ D. MARAINI, *Fede o Della perversione matrimoniale*, in *Fare teatro*, I, p. 544.

⁶⁶ Ospite del Fabbricone di Luca Ronconi a Prato nel gennaio 1980, dove debutta per la regia di Giancarlo Sammartano e l'interpretazione di Elena Magioia, Francesco di Federico, Federica Giulietti, Giancarlo Cortesi, Alessandro Rossi, Maria Pia Tolu, Pia Morra.

tra gli altri morti mi sento chiamare
 col nome di assassina... fra le ombre io
 vivo nella vergogna, lo sapete
 vivo sotto il peso della colpa io
 che ho subito da un figlio quello che ho subito,
 e nessun dio si ricorda di me,
 massacrata da una mano matricida⁶⁷.

Non si può fare a meno di notare, insieme alla forma poetica di questo passaggio, che questi morti che forse la visione di uno spettacolo di teatro Nō nella prima infanzia lasciò impressi nella mente infantile della Maraini come «gli abitanti più naturali della scena»⁶⁸ sono perlopiù donne.

E certo, seppure si possa notare anche che «le opere di donna sono quelle più “rappresentative” del Nō»⁶⁹, non stupisce e risulta anzi ovvio che donne siano la maggior parte dei personaggi (anche vivi) e in particolare dei protagonisti della *pièces* di Dacia Maraini. Ma nel suo teatro ci si trova perlopiù di fronte a una particolarissima comprensione di vivi e di morti che diventa addirittura più significativa a volte della contrapposizione uomini/donne. A partire dal suo primo testo teatrale, *La famiglia normale*, del 1966, legato all’esperienza del teatro di via Belsiana e andato in scena il 20 gennaio 1967 con la regia di Roberto Guicciardini, le scene di Titina Maselli, interpreti Paolo Bonacelli (il padre), Carlotta Barilli (Anna) e Carlo Montagna (Millo), in cui se si può in parte anche concordare con Tony Mitchell che sottolinea la dimensione inefficace dei personaggi maschili cui si contrapporrebbe Anna, «the pivotal figure of the play»⁷⁰, va sottolineato come risulti tuttavia ancora più evidente la ‘differenza’ tra questi vivi tutti di fatto immersi in un clima di «pensieri vizi» e di «sentimenti morbosi, deboli, fiacchi»⁷¹ e l’unica figura ‘vitale’, quella veramente centrale, che è quella della madre, paradossalmente doppiamente assente: è morta, ed è anche assente dalla scena, sulla quale non si presenta nemmeno come fantasma, se non attraverso le parole degli altri personaggi. È un fantasma, ma solo nel racconto di chi ha vissuto le sue ‘apparizioni’, eppure si staglia subito con una forza e una vivacità uniche, fin dalle prime battute, quando ‘fa il suo ingresso’ nel rancoroso ricordo del marito («Quella troia di tua madre me lo nascondeva. Prima di uscire, nascondeva la zuccheriera [...]»; «Quella troia di tua madre mi nascondeva lo zucchero e mi nascondeva anche l’ombrello [...]»⁷²), per farsi via via sempre più ‘presente’ e fare poi una vera e propria apparizione da fantasma, anche se sempre soltanto nel racconto⁷³.

⁶⁷ EAD., *I sogni di Clitennestra*, in *Fare teatro*, I, p. 621.

⁶⁸ EAD., *Un sogno teatrale*, p. VI.

⁶⁹ STEFFERT, *Introduzione*, p. 18.

⁷⁰ T. MITCHELL, “Scrittura femminile”: *Writing the Female in the Plays of Dacia Maraini*, «Theatre Journal», 42 (1990), 3, p. 334.

⁷¹ D. MARAINI, *La famiglia normale*, in *Fare teatro*, I, p. 19.

⁷² *Ibi*, p. 10.

⁷³ «PADRE: [...] Come ho dormito male stanotte. Mi sveglio alle due. Due, due e dieci. [...] Mi sollevo sul gomito, Mi guardo intorno. Sai chi vedo? Tua madre. Seduta sulla poltrona, le gambe accavallate, che fuma. MILLO: Ma che dici? PADRE: Te lo giuro. Era seduta lì e mi guardava. Era ferma. Andava su e giù con quel piede. Mi faceva venire i nervi. Io chiudo gli occhi, perché penso: è un’allucinazione. Poi li riapro: è ancora lì. Fuma e fa ciondolare un piede. ANNA: Te l’ho detto che bevi troppo caffè. PADRE: Che mal di testa. [...] Tua madre è un’ipocrita, l’ho capito tardi. Stanotte pensavo: è un’ipocrita. Ma non dicevo una parola. Coi fantasmi non si sa mai. Io poi mi sono addormentato, credo. [...] Quando apro gli occhi la vedo ancora là che fuma. Comincio ad avere paura. Adesso mi dice: la tua ora è venuta o qualcosa del genere, pensavo, come fanno i fantasmi di solito. [...] PADRE: Non era venuta a dirmi niente. Ad un certo punto si alza

L'apparizione, meglio, il racconto dell'apparizione (peraltro da Anna definito un «incubo», da Millo «una visione»⁷⁴) è il centro del dramma e ad esso infatti tende lo sviluppo dell'azione fin dalla prima battuta del Padre, che attacca: «Ho dormito così male. Mi sono svegliato verso le due». Un vero e proprio ritornello, talvolta in forma più articolata, talvolta solo accennato, che finalmente a un certo punto sfocia nel racconto (che sarà poi ripetuto anch'esso) dell'«apparizione».

Aspramente criticata, insultata, accusata e anche irrita⁷⁵, la madre è di fatto l'unico personaggio ad emergere in mezzo alle frustrate lamentele del padre, alla velleitaria inettitudine del figlio e al vittimismo frigido della figlia. La madre è accusata di essere la causa della paralisi del padre, è addirittura vista come «colpevole» anche di essere morta, eppure è il personaggio più positivo, perché è il solo «attivo»: è infatti l'unica cui si imputano colpe legate ad azioni compiute (e talvolta anche mitizzate, come nel caso dell'«aveva un amante» che si trasforma dopo poche battute in «aveva due uomini»), mentre gli altri sono segnati dalla passività, dalla negatività, dalla mancanza: la paralisi del padre, l'impotenza di Millo, il non concedersi di Anna. «Perno» della vicenda («Tua madre, dico, tua madre, se non fosse per lei, noi saremmo come tutti gli altri»⁷⁶), è l'unica a risultare, paradossalmente, «viva» e vivace («Quella troia di vostra madre, almeno lei era divertente, non mi annoiava mai»; «Che energia quella donna»), fantasma raccontato in mezzo a corpi in carne ed ossa eppur «morti», come vanno rinfacciandosi l'un l'altro:

PADRE: Perché non ti togli quel cappellino. Fai ridere i polli.

MILLO: Me l'hai regalato tu, papà.

PADRE: Su di me stava bene: su di te fa ridere.

MILLO: Forse ci vuole una faccia da morto per questo cappello.

PADRE: Io sono molto più vivo di te, ti prego di crederlo. [...]

[...]

ANNA: Io non guardo te, Guardo Millo che si è messa la mia vestaglia. Levatela subito che me la impuzzi.

MILLO: Io non puzzo. E poi comunque è meglio puzzare di fuori che dentro, come un'arancia marcia⁷⁷.

Diversi riferimenti più o meno espliciti a Pirandello, Beckett, e alle atmosfere grigie di inettitudine, ostilità ed estraniamento di tante pagine del romanzo italiano del Novecento, soprattutto di Tozzi e Moravia, tolgono forse un po' di felicità a un testo che sembra in certo modo insistere nella ricerca di un accreditato *background* culturale, e in qualche modo troppo compreso in un progetto di teatro educativo, didattico, del resto esplicito⁷⁸,

e fa per andarsene. Vuoi scommettere che è senza mutande, penso, come al solito. Anche da morta è la solita vacca. In quel momento lei si alza la gonna e mi fa un peto in faccia. Poi se ne va. Tu ci credi ai morti? [...] PADRE: [...] Smettetela di litigare. Siete insopportabili. Se ci fosse qui vostra madre, vi prenderebbe a schiaffi. Che energia quella donna. Anche stanotte, dico, in mezzo alla notte. [...] Lei viene e mi fa una pernacchia. Io non ho avuto la prontezza di spirito di risponderle subito. Me ne sono rimasto lì a bocca aperta. Che cretino! Avrei dovuto tirarle una pantofola in testa. Ma la sua faccia di ipocrita... com'è ipocrita quella donna, ancora non riesco ad abituarci alla sua ipocrisia» (*ibi*, pp. 14-15).

⁷⁴ *Ibi*, pp. 23-24

⁷⁵ *Ibi*, p. 22: «tua madre, la vacca, che voleva essere una gran signora ed era una pezzente, voleva essere una donna fatale ed era soltanto disponibile, voleva essere indipendente ed era più che mai schiava, degli altri, del caso, del bisogno, della stupidità...».

⁷⁶ *Ibi*, p. 16; le due citt. successive alle pp. 22 e 15.

⁷⁷ *Ibi*, p. 12.

⁷⁸ Si veda quanto pubblicato, a firma di Enzo Siciliano e Dacia Maraini, in «Sipario», 21 (1966), 246,

ma certamente fin da questo primissimo esordio teatrale si delinea quella originale vena dell'ispirazione che al centro della scena della Maraini porta una donna, che è una figura di fantasma, ed è una madre: una madre morta più viva delle madri vive che, quando compaiono nei testi della Maraini, sono spesso le vere 'morte', chiuse come sono in un universo asfittico: passive, remissive, frustrate, spente, incapaci di capire le figlie, morbosamente attaccate ai figli, 'pestilenziali' figure di madri.

Proprio come dice Ada alla madre morta, in *Stravaganza* (1986)⁷⁹:

sai che sei bellissima, mamma. [...] certo i morti sono strani: sembrano vivi. Sembravi più morta quando eri viva, mamma. Ora che sei morta sembri viva...⁸⁰.

Non è difficile capire l'origine di questo rovesciamento. Queste madri 'vive' che tramandano la visione patriarcale e subordinata della donna sono le donne «rese conniventi della propria servitù e trasformate in guardiane ossequienti delle regole che imporranno poi alle figlie, alle nipoti»⁸¹. Nei villaggi africani dove si pratica l'infibulazione e «l'applicazione di questa regola feroce viene gestita e controllata dalle anziane della comunità»⁸², ma anche nell'educazione cattolica, in una società europea che «pratica la clitoridectomia psicologica»⁸³:

molte donne [...] sono diventate le peggiori aguzzine delle altre donne. Le prime sono le stesse madri, che per il bene delle stesse figlie impongono dei doveri terribili. [...]⁸⁴

Come scrive Aida Ribero, il femminismo ha avuto buon gioco nel rintracciare nella madre l'anello della subordinazione destinato ad essere lasciato in eredità alla figlia⁸⁵.

4. LA FRAGILITÀ DELLA DONNA-GUERRIERO

Nella produzione drammaturgica della Maraini, dunque, le madri vive (presenti sulla scena come personaggi, o anche solo – come avviene spessissimo – oggetto di discorso da parte dei personaggi in scena) perlopiù soffrono, si sacrificano e puniscono se stesse e le figlie⁸⁶, mentre di quelle donne – madri o figlie, o entrambe – che vorrebbero sfuggire

come 'introduzione' al testo di Siciliano *La tazza* seguito da quello della Maraini: «Noi vorremmo un teatro affidato interamente alla parola, sottratto il più possibile alle atmosfere, a ogni tipo di eleganza. Un teatro dove le idee hanno un ruolo preminente, divenendo esse stesse azione, a rischio di farsi schematico, simbolico, didascalico. Un teatro volto quindi interamente alla funzione comunicativa. [...]» (p. 42).

⁷⁹ Debutto a Roma, Sala Umberto, 7 marzo 1987. Regia Gino Zampieri, interpreti Augusto Zucchi, Carla Cassola, Renata Zamengo, Andrea Tidona, Francesco di Federico.

⁸⁰ D. MARAINI, *Stravaganza*, in *Fare teatro*, II, p. 204.

⁸¹ EAD., *La nave per Kobe*, p. 107.

⁸² *Ibi*, p. 108.

⁸³ MONTINI, *Parlare con Dacia Maraini*, p. 118.

⁸⁴ Citata intervista di GARANCINI, *Il teatro di Dacia Maraini*, p. 273.

⁸⁵ A. RIBERO, *Una questione di libertà. Il femminismo degli anni Settanta*, prefazione di E. Baeri, Rosenberg & Sellier, Torino 1999, p. 246.

⁸⁶ Si pensi alla madre del cliente del *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* (1973), di cui il figlio racconta una ben miserevole vita: con il padre «ci va per dovere. Manco lo sa cos'è il sesso. In vita sua non ha mai goduto. Ha fatto cinque figli e non ha mai goduto», cosa che lui stesso ha sentito raccontare da lei per telefono ad una radio e a cui ha reagito «menandola», per poi aggiungere: «Quando l'ho vista tutta livida che piangeva, mi ha fatto pena. Le ho chiesto scusa, l'ho abbracciata e baciata. Dopotutto è mia madre, no?» (*Fare teatro*, I, p. 406); si pensi, in *Zena* (1974), a Zaira, la madre di Zena Mondovì, divisa tra affetto e rimproveri alla figlia, fin quasi a rinnegarla, e cui la ragazza rinfaccia di aver fatto «la spia, come

a questo modello è sancita l'impossibilità di vita e sono dunque morte⁸⁷ o, al massimo, sul limitare, sulla soglia, ormai prossime a una morte che da vicino stende la sua ombra, come *Maria Stuarda* (1980)⁸⁸ o *Donna Lionora giacobina* (1981)⁸⁹, che stanno per essere giustiziate, o *Veronica, meretrice e scrittrice* (1991)⁹⁰ rinchiusa nel Lazzaretto «in mezzo ai moribondi, in mezzo ai moribondi, buon Dio... che canchero sto facendo qua?»⁹¹, come lamenta in apertura del testo (anche se alla fine si salverà).

La morte è la condizione ambigua e paradossale, cui la Maraini peraltro torna spesso nella sua riflessione e nella sua scrittura⁹², dalla quale molti personaggi del suo teatro si mostrano con grande forza.

Se si volesse azzardare un parallelo con lo schema dei drammi Nō, anche tenendo presente il clima tra sogno e realtà favorito dall'andamento lirico della cornice narrativa in cui Anna e le morte si raccontano nel campo dei morti, verrebbe voglia di associare *Il manifesto*, ad esempio, agli *Asura nō* o *shura mono* in cui è l'anima di un guerriero a raccontare la sua storia. Anna è un guerriero e dunque in certo senso sorprende e scardina l'aspettativa di chi legga le intenzioni dichiarate rispetto a questo testo, di fare uno spettacolo che «tratta dell'oppressione della donna»⁹³. Al centro di questa *pièce* si colloca infatti una figura che più che di una vittima ha tutte le fattezze di un vero e proprio 'ciclone', un'indomita, irrefrenabile amazzone, un'incomparabile esempio di testarda cocciutaggine.

Certo, fin dall'infanzia Anna subisce vessazioni e soprattutto una cultura che la vuole docile e remissiva e alla fine (anzi, prima dell'inizio del dramma) viene addirittura

una deficiente, e per giunta senza saperlo, con tutta innocenza... mamma, sei proprio una deficiente! Ecco cosa sei» e di stare «con quell'imbecille di Mario [...] ti sfrutta! Ti manda a lavorare per starsene sprofondato in poltrona tutto il giorno. [...] Pensare che sprechi questi dolcissimi baci con quell'idiota di Mario!» (*ibi*, pp. 432-433); o ancora si pensi alla madre di Nina, *La donna perfetta*, dello stesso anno, più preoccupata di nascondere la vergogna di avere una figlia incinta che di salvarle la vita; o alla mamma di Isabella di Morra (*Storia di Isabella Morra raccontata da Benedetto Croce*, 1998), cui la figlia dice: «Ho ingoiato un bue e non riesco a mandarlo giù, madre, e questo bue siete voi. MADRE: Ma perché? Che t'ho fatto? ISABELLA: Niente, appunto, proprio niente. Per questo mi indisponete. Se voi faceste qualcosa, anche solo mandare fuori una bestemmia, dimostrereste di essere una persona. Ma voi non fate niente, niente di niente, salvo alzarvi la mattina con la faccia da sposa felice, entrare in cucina come se fosse una reggia, curare i figli come se fossero vitelli da far carne, mandare lettere d'amore al marito lontano, passeggiare con quel cane grasso e grosso che sembra un maiale per lo striminzitissimo giardinetto del castello, senza che mai mettiate un piede fuori da qui» (*Fare teatro*, II, pp. 674-675).

⁸⁷ Si veda quello che *Le figlie del defunto colonnello* (1984) raccontano della madre, morta da tempo: «GIUSEPPA: [...] ho sempre pensato che nostra madre era un poco spudorata. COSTANZA: era una donna meravigliosa. GIUSEPPA: il Signore l'ha voluta con sé. COSTANZA: Così allegra. GIUSEPPA: Scervellata. COSTANZA: si divertiva con niente. GIUSEPPA: trascuri i tuoi doveri di casalinga, Felicita, il Signore si risentirà, diceva nostro padre. Infatti si è risentito. COSTANZA: Povera mamma, aveva tanta voglia di vivere. GIUSEPPA: Sempre in giro con le sue gonne svolazzanti, i suoi capelli sciolti sulle spalle. [...]» (*Fare teatro*, II, p. 67).

⁸⁸ Prima rappresentazione di una fortunata serie a Messina, Teatro in Fiera, il 16 gennaio 1980. Regia di Saviana Scalfi, con Saviana Scalfi, Renata Zamengo, Ornella Ghezzi.

⁸⁹ Approdato sulle scene solo un decennio dopo, nel marzo 1991, a Termini Imerese, con la regia di Accursio Di Leo e, tra i numerosi interpreti, Adriana Del Vecchio, Patrizia Graziano, Mimmo Minà.

⁹⁰ Debutto a Taormina, 12 agosto 1991; regia di Gino Zampieri. Interpreti: Renata Zamengo, Isa Gallinelli, Alvisè Battain, Clara Colosimo, Andrea Tidona, Marco Balbi, Antonio Merone.

⁹¹ D. MARAINI, *Veronica, meretrice e scrittrice*, in *Fare teatro*, II, p. 399.

⁹² Si veda il recente *La grande festa*, Rizzoli, Milano 2011, intima rievocazione dei suoi cari defunti, nelle cui prime pagine, non a caso, si legge: «secondo la poetica immaginazione del teatro Nō giapponese, questo luogo [«da cui sembrano guardarci i morti; questo luogo in cui i nostri cari scomparsi appaiono più vivi di noi», ha scritto poco prima] esiste ed ha la forma di un'isola dai contorni sfumati e vibranti. [...] Quest'isola ha il potere di richiamare sulle rive i morti che hanno in comune con i vivi qualcosa di non concluso, di ancora sospeso: un ragionamento, una giustificazione, un sentimento tagliato a metà, un ricordo. E lì, chiusi in abiti eleganti dai colori vivaci, intavolano conversazioni lievi e complicate con i loro ascoltatori» (pp. 8-9).

⁹³ D. MARAINI, *L'esperienza di Centocelle*, in *Fare teatro* 1974, p. 12.

ra uccisa da infermiere-carceriere troppo solerti, ma di fatto il suo personaggio mostra una forza e una pervicacia vincenti fin dal principio, fin da bambina, quando – certo in mezzo anche alla violenza che vorrebbe imporglieli – mostra di non accettare e di fatto forza gli stretti limiti di un modello predefinito. Anna è un personaggio terribile: sfrontata, aggressiva, capricciosa, non risparmia a nessuno un eloquio violento e pieno di parolacce, provocazioni anche gratuite, irritanti insistenze. Esempio emblematico è la scena con Ge', l'amico del padre che arriva a casa mentre Anna è sola e «fuma una sigaretta ballando da sola»⁹⁴, dopo aver rotto la porta del bagno in cui era stata chiusa dal padre. L'uomo chiede di sedersi e di bere qualcosa e sembrerebbe accontentarsi di aspettare l'amico dispensando qualche noioso e paternalistico commento; Anna invece è dapprima poco accogliente («Ma che vuoi?», «Se mi rompi le scatole ti caccio fuori a pedate»), poi, decisamente provocante:

GE': A cosa pensi, caruccia?

ANNA: Penso se un vecchio come te può ancora avere degli stimoli sessuali.

GE': Ma certo! Un amico mio, a ottant'anni, ha fatto due gemelli.

ANNA: Il tuo amico. Ma tu hai l'aria molto malandata. (*Gli gira intorno guardandolo fissamente. Ge' è imbarazzato*) Se per esempio mi alzo la gonna e ti faccio vedere il sedere ti ecciti?

GE': Senti, bambina...

ANNA: Non chiamarmi bambina. Ho tredici anni. Se io ti faccio sentire una voce piccola come una formica ma che dice cose molto belle... dicono che è la voce della clitoride, ma io non so se è lei che parla o qualcosa di più profondo. Vuoi sentire cosa dice la vocina di formica?

GE': Oh, santa Madonna, cosa mi tocca sentire. Io veramente... ma sai che sei terribile, terribile. Vieni qui da me, più vicina, sei terribile, terribilmente carina...

ANNA: Dovresti sentire la mia pancia com'è morbida e ben fatta. Vuoi sentire? (*Si avvicina al vecchio tenendosi il vestito alzato. Il vecchio la tira a sé. Anna lo abbraccia un momento. Ma subito dopo si libera con uno strattone*) Vecchio sporco libidinoso, bavoso, satiro!

GE': Ma come? Prima mi provochi e poi... sei una piccola vipera!

ANNA: Vecchio lurido esibizionista. Adesso viene mio padre e gli dico che mi volevi violentare e vedrai che lui ti denuncerà alla polizia. Poi ti riempirà la testa di pugni. Tu hai messo le mani addosso alla figlia dell'onestissimo usciere Gaetano Micolla! Vedrai che ti succede, vecchia scarpa!

GE': Ma sai che sei cattiva! Ma perché vuoi tormentare un povero vecchio come me?

ANNA: Perché sei brutto e stupido e puzzi. Va bene? E ora vattene perché mi hai scocciato. Vai, via, via. (*Lo spinge fuori dalla porta*)

GE': (*non lo si vede più ma si sente la sua voce per le scale*) Povero me... che luridume! Che luridume!

Ora di sicuro nessuno troverà che non ci sia dell'abiezione in un settantaquattrenne che si lascia ciruire dalla tredicenne figlia di un amico, cui senza farsi troppo pregare non manca di mettere le mani addosso, ma certamente questa piccola Lolita che si prende sadicamente gioco di un ometto semi-inoffensivo, puntando a metterlo nei guai, non riscuote grande approvazione e non muove la simpatia che susciterebbe una ragazzina che venisse molestata (e non sarebbe irrealistico!) pur senza aver assunto alcun atteggiamento equivoco o esplicitamente provocante, e questa sì sarebbe il didascalico esempio dell'oppressione femminile...

⁹⁴ EAD., *Il manifesto*, in *Fare teatro*, I, p. 164; dalla stessa pagina sono tratte anche le citazioni successive.

Anche nel prosieguito della *pièce* (e della sua vita) Anna si rivela una donna sprediudicata, ‘omaiola’ (se esistesse il termine, e guarda caso non esiste!...) e violenta (si veda la scena con il direttore della prigione, un po’ untuoso nel paternalismo verso le sue «dilette figliole» recluse che vorrebbe indurre ad essere «buone, obbedienti, docili, pudiche...»), convinto che «la ribellione non si vince con la forza, ma con la dolcezza», il quale finisce col prendersi, da Anna, «*un calcio nei coglioni. Il direttore si piega in due per lo spasimo. Viene portato via dalle guardie terrorizzate*»⁹⁵), assertrice, in fondo, di un aspetto del femminismo che sembra molto risentire del clima in cui la Maraini scrive questo testo: sono gli anni in cui la contestazione e la rivolta studentesca assumono un carattere decisamente violento e in cui, mentre da una parte sempre più si accende la critica della «morale borghese» e dell’istituzione familiare, dall’altra le donne faticano a trovare ascolto nelle fila di un movimento di protesta che le relega in ruoli secondari, rifiutandosi di affrontare la questione femminile⁹⁶. Si accendono così i toni di una rivendicazione che poi intraprenderà altre strade, alla ricerca di una diversità e specificità del femminile, ma che per ora, invece, sembra intravedere per le donne la possibilità di uscire dal ruolo tradizionale solo attraverso un’imposizione violenta che consenta un’uguaglianza a tutti i costi nei confronti della quale la stessa Maraini, in seguito, si pronuncerà sfavorevolmente.

Non è diventando uguale all’uomo *sul suo campo* che la donna può emanciparsi o liberarsi ma – al contrario – mettendo in discussione il mondo maschile e cercando di correggerlo⁹⁷.

Qui, però, siamo ancora lontani – mi pare – da queste più ponderate posizioni, immersi in un incandescente clima socio-politico e Anna non lotta contro una mentalità maschilista egoistica e violenta per cambiarla, ma semplicemente per non essere relegata nella parte debole, che soccombe, come recita nell’undicesimo e ultimo dei comandamenti del suo ‘iper-decalogo’: «La donna deve prendere da sé la sua libertà. Nessuno dà agli altri la libertà. Bisogna prendersela da sé, con la forza»⁹⁸.

Anna però di fatto è morta, così come uccisa sarà anche Isabella di Morra, così come ancora in anni recenti, Lhakpa, Aisha, Civita, Juliette, Amina, Teresa, Violca, le sette donne di *Passi affrettati*, e la figlia di *Per proteggerti meglio, figlia mia* (2008) sono vittime di violenze e soprusi. Al centro delle storie di tutti questi personaggi sta la violenza della società e della cultura dominate dagli uomini di cui le donne cadono vittime. In questa linea va anche il lavoro sulla trilogia tragica di Eschilo, l’*Oresteia* – da cui nasce *I sogni di Clitennestra* –, che alla Maraini interessa indagare come «one of the first examples – if not *the* example – of a literary work that staged the passage from maternal rights to the paternal rights»⁹⁹. Nella conclusione della *pièce*, infatti, le tre prostitute-furie appaiono a Clitennestra. Come «ultimo scherno ingiurioso» nell’ultima delle tragedie della trilogia eschilea – scrive la Maraini in una recensione all’allestimento ronconiano del 1973 – «le Erinni si trasformano, non si sa perché, in Eumenidi.

⁹⁵ *Ibi*, pp. 220-221.

⁹⁶ Cfr. *Il Novecento delle italiane. Una storia ancora da raccontare*, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 275. Si veda anche il citato MARAINI, *Il ruolo delle donne nella produzione culturale*, p. 349.

⁹⁷ Da un’intervista alla Maraini in M. DI FORTI, *Padrone senza violenza. Essere donna, oggi/Dacia Maraini*, «Il Messaggero», 7 marzo 1984.

⁹⁸ MARAINI, *Il manifesto*, pp. 226-227.

⁹⁹ D. CAVALLARO, “*I Sogni di Clitennestra*”: *The “Oresteia” According to Dacia Maraini*, «Italice», 72 (1995), 3, p. 340. Cfr. anche G. CODY, *Remembering What the Closed Eyes Sees. Some Notes on Dacia Maraini’s Postmodern “Oresteia”*, in DIACONESCU-BLUMENFELD - TESTAFERRI (eds.), *The Pleasure of Writing*, pp. 215-231.

Il loro furore viene placato e il loro travolgente e poetico pessimismo si trasforma in un asservito ottimismo borghese»¹⁰⁰; così nel testo della Maraini dicono:

I DONNA È stato deciso che ammazzare la madre adultera non è delitto imperdonabile.
 II DONNA È stato deciso che l'uomo nasce dal seme paterno.
 III DONNA È stato deciso che la madre è solo un recipiente.
 II DONNA La giustizia è passata nelle mani dei tutori delle leggi paterne.
 III DONNA È tornata la calma.
 I DONNA È tornato il sonno¹⁰¹.

Si dimostra così, come sottolinea la Cavallaro, che le forze femminili ribelli nella società contemporanea sono ancora o domate o distrutte¹⁰².

5. PROSTITUTE E DONNE CHE AMANO TROPPO

Forze femminili ribelli diverse, lontane dalla dimensione fantasmatica e da quella morte che condanna, ma allo stesso tempo 'esalta', sono invece altri personaggi che frequentemente popolano il teatro della Maraini: le prostitute¹⁰³. Ma anche qui non manca un elemento di contraddizione: se per le donne-vittime il paradosso sta nella forza che esse acquistano proprio in quanto morte, per le prostitute la contraddizione sta tra l'immagine della prostituta come donna 'padrona' del proprio corpo, emancipata e libera e la fragilità e la sofferenza che l'autrice mette in risalto nelle loro vicende e personalità. La trasgressione sessuale che sembra connotare positivamente le eroine del riscatto femminile, quando diventa la condizione centrale del personaggio, non è usata dalla Maraini come bandiera, cosa che pur sarebbe stata anche in linea con parte del pensiero femminista, che – ricorda l'autrice stessa – «sosteneva che fosse una vendita come un'altra, quindi era necessario rispettarla e smettere di trattare le prostitute come esseri inferiori, mescolando il giudizio morale con quello economico»¹⁰⁴. La Maraini fa invece risaltare tutta la contraddizione e il paradosso di una condizione che diviene emblematica, ma proprio nella sua maggior complessità. Manila (*Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, 1973)¹⁰⁵ è sì intelligente, istruita (ha una laurea in Lettere e Filosofia), consapevole, organizzata, autonoma (non ha un protettore che la sfrutti, ma una sorta di accordo con alcune 'compagne' che di fatto nel finale, quando il cliente fa per andarsene pagando solo la metà, corrono in suo soccorso), è sì la prostituta filosofa che, citando la Firestone, dice: «la donna può solo decidere se prostituirsi in pubblico o in privato, per la strada o in casa, chiaro?»¹⁰⁶ e rifiuta il matrimonio considerandolo «fare la prostituta a tempo pieno», come pure altri lavori, che per lei sono solo una variante peggiore del suo (la

¹⁰⁰ D. MARAINI, *L'ultima battaglia delle Erinni*, luglio 1973, in *Fare teatro* 1974, p. 243.

¹⁰¹ EAD., *I Sogni di Clitennestra*, p. 669.

¹⁰² CAVALLARO, "I Sogni di Clitennestra", p. 344.

¹⁰³ *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* (1973) cui segue nel 1977 il testo 'gemello' (si tratta di un monologo della stessa Manila, che nel primo testo è alle prese col cliente e qua racconta la sua storia) *Una casa di donne; Pazza d'amore* (1984); *Veronica, meretrice e scrittrice* (1991); *Commedia femminile* (1994); e *Venere* (1974, sulla prostituzione maschile).

¹⁰⁴ GARANCINI, *Il teatro di Dacia Maraini*, p. 278.

¹⁰⁵ Andato in scena per la prima volta nel gennaio 1976 al Teatro Alberico di Roma con la regia della Maraini e di Lù Leone e l'interpretazione di Michela Caruso e Luciano Roffi.

¹⁰⁶ D. MARAINI, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, in *Fare teatro*, I, p. 410; citazioni successive p. 409.

dattilografia come «prostituta d'azienda», la commessa come «prostituta di negozio»), ma è poi anche un personaggio dolente, di cui vengono messe bene in luce le debolezze. La tendenza ad identificarsi con ciò che guarda, il fatto che il cliente le piaccia e finisca per provare qualcosa con lui¹⁰⁷, e che, nel finale, per cullare la figlia, canti una canzone in cui si parla di un futuro solo fra donne e di cucire, sigillare «labbra», «fica», «occhi» «per non avere la tentazione» di «baciare», «chiavare», «guardare»¹⁰⁸, un'nenia dolorosa che certo contraddice l'idea della prostituta come emblema della donna emancipata e libera, sono tutti elementi che la rendono un personaggio articolato e complesso e fanno sì che quello che poteva essere assunto a vessillo, finisca per stagliarsi in controluce, tra le pieghe del testo, più simile a una croce.

Anche quando si tratta di una prostituta tutta particolare, come Veronica Franco, che godette di una reale posizione di 'avanguardia' in un'epoca in cui la donna era totalmente confinata nel privato ed esclusa dall'ambito pubblico, con la sola eccezione proprio delle cortigiane, donne di tutti, le uniche 'donne pubbliche', con una cultura e un riconoscimento anche intellettuale inimmaginabile per le altre, si nota la sottolineatura dolente che comunque la Maraini non risparmia al suo personaggio, raffigurato invece ad esempio proprio come simbolo di emancipazione femminile da Hollywood che, quando si è accorta del suo potenziale, ne ha fatto l'eroina di un melodramma in costume il cui titolo nella versione italiana, insolitamente più pertinente dell'originale, suona *Padrona del suo destino*¹⁰⁹.

Fin dai tempi del Teatro della Maddalena, del resto, si nota nei lavori della Maraini una tendenza ad andare oltre le bandiere e le posizioni rigidamente programmatiche, a privilegiare la complessità del reale e a spingere lo sguardo nelle pieghe misteriose dell'animo femminile ed umano *tout court*, interrogandosi su desideri e domande profonde e mettendo in campo una dimensione simbolica che rifiuta di ridursi alla chiarezza didattica e all'efficacia degli slogan semplicistici.

Decisamente interessante mi pare in questo senso, per concludere, dare uno sguardo al primo personaggio che la Maraini crea per lo spettacolo di apertura del Teatro della Maddalena, quello che doveva essere (e in gran parte fu) un vero manifesto, un atto più politico che artistico, *Mara, Maria Marianna*¹¹⁰: Maria, la «[...] bionda selvaggia/ che venne dall'isola di Sicilia a/ compiere il suo dovere maritale», Maria dall'«animo giron doloso» in cui «c'è molto/ vento e molto orgoglio accigliato», Maria dai bellissimi capelli che vorrebbe «sposare Dio in persona per/ ricoprire le sue nudità con la sua capigliatura», che racconta le sue vicende al centro della quali si colloca l'incontro alla stazione con l'Arcangelo Gabriele, che «era vestito a/ lutto e sopra gli occhi teneva un

¹⁰⁷ «MANILA: Ti piacerebbe violentarmi, eh?... Io guardo... guardo dentro l'acqua sporca del suo cuore, guardo dentro quegli occhi verdi, bellissimi, e mi viene una voglia, una voglia giù per la schiena, di entrare in quel petto di studente di Economia e Commercio, le ciglia nere, il fiato che sa di sigaretta, io quasi divento lui» (*ibi*, p. 404); «MANILA: Sono otto mesi che non provavo niente di niente... chissà cosa è successo oggi con questo imbecille...» (*ibi*, p. 410).

¹⁰⁸ *Ibi*, p. 412.

¹⁰⁹ *Dangerous Beauty*, Marshall Herskowitz, USA 1998.

¹¹⁰ Titolo completo, come appariva sulle locandine: *MARA MARIA MARIANNA mafalda fausta anna judith antonia maddalena materiali per un discorso sulla condizione attuale della donna scelti ed elaborati da Maricla Boggio Edith Bruck Dacia Maraini e messi in scena da Maricla Boggio con gli attori Lina Bernardi Gianni Elsner Giuliano Manetti Yuki Maraini Alberto Pudia Saviana Scalfi*. Il testo dello spettacolo è riportato nel cit. volume a cura di M. Boggio, *Le Isabelle*, vol. II, pp. 207-267 (il testo relativo alla *Maria* della Maraini è alle pp. 207-213), da cui si cita. Lo spettacolo debuttò il 6 (o 7) dicembre 1973 (sulla data non c'è accordo nelle fonti e un'irregolarità di uscita dei giornali in quei giorni complica la vicenda. L'*Annuario SIAE* indica il 5. Nel cit. volume *Le Isabelle* viene indicato genericamente «dicembre 1973»).

paio/ di lenti affumicate dietro a cui le pupille/ erano di fuoco. Aveva pure un bell'anello/ d'oro al dito e due scarpe lustrate e nuove, / che camminando facevano patatrac». Maria parla dell'amore, per «una notte di gioia in un albergo» e della «tristezza nera» dell'abbandono l'indomani mattina, dell'arrivo a Roma e dell'incontro con «un isolano, un cane rognoso, nero/ ispido, robusto», che diventa suo marito.

[...] Io
 credo che morirò presto perché quando
 mi hanno aperto il petto hanno trovato
 le mie viscere che buttavano boccioli
 allegramente e perciò credo che ho
 la vita segnata, forse qualche anno forse
 di più. Non mi dispiace di lasciare
 mio marito che è lento e goffo. Mi dispiace
 per il mondo che è profondo e dà
 molto da pensare. Mi addolora di portare
 questi miei capelli belli dentro una tomba.
 Perciò anzi ho pensato di farmeli tagliare
 come un soldato e di venderli, forse anche
 una diecina di mila lire ne sarei contenta.
 L'unico dubbio è: se poi finisce il mondo
 e suonano le trombe fiammanti nella
 valle di Gerico, potrò andare incontro
 al mio arcangelo Gabriele dagli occhiali
 affumicati con i capelli tagliati a tavolaccio?

Così si chiude questa prima storia, quasi una «favola in equilibrio tra realismo naïf e immaginazione lirica», come osservava giustamente Renzo Tian¹¹¹, la cui protagonista è una donna forte e sfrontata, al tempo stesso vittima di circostanze sociali e culturali che si metaforizzano in un male che la condanna. Non è ancora un guerriero-fantasma come Anna del *Manifesto*, ma presto lo sarà. Colpisce, al di là della vicenda raccontata, proprio il linguaggio di Maria, che affresca il racconto della sua vita impastando l'immaginario di un'abside medievale con la carnosa ingenuità delle sue fantasie, e restituendo, con un lessico bislacco e una diroccata sintassi, il respiro, non certo la lettera, di un discorso da popolana che va però ben più in là della denuncia sociale. Maria si chiama Maria, appunto, e non direi per caso né perché si tratti del nome più comune e diffuso, ma perché Maria è il nome della Maddalena: Maria di Magdala, personaggio evangelico cui questa donna dai bellissimi capelli che bagna di lacrime i piedi dell'amato, lasciandoci immaginare che con i capelli li asciugherà¹¹², non manca di rinviare¹¹³.

¹¹¹ R. TIAN, *Mara, Maria, Marianna*, «Il Messaggero», 9 dicembre 1973.

¹¹² «Mi innamorai/ di botto e caddi ai suoi piedi e gli bagnai/ di lagrime la scarpa specchiante e fredda/ e lui forse ebbe pena forse amore, mi disse:/ chi sei tu bionda sicilia e dove vuoi partire?/ Gli detti subito il mio cuore in donazione/ ardente e lui, da gran signore, lo buttò via/ sorridendo graziosamente coi suoi cento denti/ d'argento. Ma io glielo lasciai e pronta ero a/ seguirlo a quattro zampe per tutta l'Italia/ il mio Arcangelo Gabriele dalle lenti affumicate».

¹¹³ In realtà l'identificazione dell'anonima peccatrice che lava con le lacrime i piedi di Cristo a casa di Simone il Fariseo con Maria di Magdala, da cui Gesù aveva fatto uscire sette demoni, e Maria di Betania, sorella di Marta e di Lazzaro, per la quale ha quasi subito optato la Chiesa d'Occidente, decretando l'unicità di culto a partire da Gregorio Magno, è stata più volte messa in seria discussione nel corso del Novecento, con lo sviluppo degli studi biblici e del resto nella tradizione della Chiesa d'Oriente le tre Marie restano distinte. Cfr. V. SAXER, s.v. *Maria Maddalena*, in *Biblioteca Sanctorum*, VIII, Città Nuova, Roma 1967, pp. 1078-1088.

La Maraini – imbattutasi quasi per caso, si è detto, nel nome prima ancora che nella figura della Maddalena – non si lascia scappare l'occasione di giocare a richiamare questo personaggio così celebre, forse anche sotto la suggestione di *figurae Christi* ed emergenze evangeliche presenti sulla scena non solo teatrale di quegli anni: dall'opera di Pasolini a quella di Testori, dai Vangeli apocrifi di Fo e della Rame all'album *La buona novella* di De André, dal teatro di Grotowski a tutto il lavoro di Kantor, non dimenticando la coincidenza per cui il celebre film di Norman Jewison, *Jesus Christ Superstar*, trasposizione dell'ancor più celebre musical di Broadway (debutterato due anni prima), in cui peraltro la Maddalena è figura di tutto rilievo, esce nello stesso 1973 di *Mara, Maria, Marianna*¹¹⁴.

Certo la Maraini non mette in evidenza i caratteri dirompenti rispetto alla cultura androcentrica del personaggio evangelico: non è probabilmente lei stessa in grado di coglierli, anche per via della 'normalizzazione' di questa figura, attuata in gran parte proprio per via di arte nel corso dei secoli¹¹⁵, e tuttavia, secondo il suo stile, ne fa comunque un personaggio inaspettatamente ricco, intenso e contraddittorio, certamente non paragonabile alle piatte pedine di didattiche *performance* che la seguiranno sul palco nello spettacolo d'esordio del collettivo femminista.

L'immagine dei capelli, che fonda la suggestione maddalenesca, è particolarmente insistita e serve a fare di Maria anche una sorta di moderno Sansone al femminile, che racchiude la sua forza e vitalità in quei capelli che sono però anche, notoriamente, uno dei più classici elementi della *descriptio personae* in quella che è la cultura tradizionale (ovverosia maschile). E Maria – che in questa cultura è nata e cresciuta – almeno i capelli vorrebbe poterli sottrarre alla malattia e alla morte. Vorrebbe venderli, ma poi sembra prevalere l'orgoglio tutto femminile e seduttivo di tenerli per potersi eventualmente mostrare al suo Arcangelo rispettando i canoni della tradizione. Quei capelli che sembrano la sua forza sono dunque anche la catena che la rende vittima dell'uomo, il simbolo di quella cultura maschile che le donne hanno introiettato e fa sì che «tipicamente femminile» sia quel fenomeno dell'«amare troppo» di cui anche Maria sembra – *ante litteram* – un esempio¹¹⁶. Maria «ama troppo», ovverosia non ama affatto, ma cerca di coprire il disamore di sé, la sfiducia nel proprio valore e nelle proprie capacità e di calpestarsi e annullarsi nell'ossessione per un rapporto sbagliato con l'uomo sbagliato, secondo

¹¹⁴ Sul ripetuto andare del teatro europeo del Novecento, raccontando l'uomo, al «racconto originario di Cristo» si vedano le acute analisi di alcuni testi (tra cui quelli di Testori, Grotowski e Kantor) in A. CASCETTA, *La passione dell'uomo. Voci dal teatro europeo del Novecento*, Edizioni Studium, Roma 2006.

¹¹⁵ Studiando la figura di Giovan Battista Andreini e la sua drammaturgia, si è occupato della figura della Maddalena a livello artistico e specificamente teatrale, Fabrizio Fiaschini, che parla addirittura di un «nuovo modello di donna» e sottolinea come questo ruolo primario assunto pubblicamente dalla donna nel rapporto col Cristo sia «in manifesta autonomia dall'uomo e dalla sfera privata familiare, nell'esercizio di una *diakonia* che sovverte il canone femminile della reclusione e del silenzio, propri della tradizione giudaica», notando come la scelta di riunire le tre Marie, attribuendo, con una certa forzatura, alla sfera sessuale dell'adulterio e della prostituzione le colpe dell'anonima peccatrice abbia permesso di costruire, a livello sociale e antropologico, «un profilo femminile compatibile con una mentalità collettiva essenzialmente androcentrica. Si spiega così la figura della convertita, una donna le cui prerogative di santità, di autonomia e uguaglianza nei confronti dell'uomo si spiegano solo in virtù di una *metanoia* che preveda il rinnovamento complessivo della femminilità, non più rivolta al peccato e alla seduzione, ma ad una vita di purezza e di perfezione cristiana» (F. FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Giardini, Roma-Pisa 2007, p. 102).

¹¹⁶ Il riferimento, ovvio, è al celebre saggio della psicoterapeuta americana R. NORWOOD (*Women Who Love Too Much*, Simon & Schuster, New York 1985), di cui Dacia Maraini ha scritto la *Presentazione* per l'edizione italiana (*Donne che amano troppo*, Feltrinelli, Milano 1989).

una tipologia che – per fattori sia culturali che biologici, come sottolinea la Norwood – è appunto prevalentemente femminile.

I riferimenti all’immaginario biblico, poi, insieme all’andamento lirico-visionario del racconto, collocano questa Maria in una dimensione certo più antropologica che sociologica. Oltre le rivendicazioni contingenti cui spesso si limiteranno gli altri personaggi dello spettacolo, questo personaggio della Maraini tocca corde profonde e lascia trasparire tutta la complessità e la problematicità di un discorso che, al femminile, non rinuncia a porsi, in fondo, le grandi domande sulla libertà, la felicità, il destino dell’Uomo, tra Nō e Vangelo, artigianato e letteratura, militanza e contraddizione.

RIASSUNTO

Il saggio viene a colmare una lacuna critica ricostruendo l’esperienza drammaturgica di Dacia Maraini attraverso un’ottica che tiene conto della doppia liminarietà del ‘teatro al femminile’.

Spunti di analisi tratti da una molteplicità di testi del suo vasto corpus (da *La famiglia normale* a *Veronica Franco meretrice e scrittrice*, passando, tra gli altri, per *Il manifesto*, *Dialogo di una prostituta con il suo cliente*, *I sogni di Clitennestra* e il brano scritto per il primo spettacolo del Teatro della Maddalena, *Mara, Maria, Marianna*) consentono di cogliere la rilevanza di un’esperienza teatrale che, dagli anni Sessanta ad oggi, coniuga impegno artistico e solidarietà in maniera del tutto originale attraverso una scrittura a ridosso della scena che mai dimentica il valore conoscitivo della parola.

Ideologie, istanze sociali e politiche, militanza femminista sono state spesso motori per una scrittura che va poi sempre oltre posizioni rigidamente programmatiche per indagare la complessità del reale e interrogarsi sull’animo femminile e umano *tout court* con uno sguardo consapevole e la convinzione – come dice lei stessa – che il teatro sia «il luogo delle grandi questioni che mettono in rapporto l’uomo con la trascendenza». Il saggio propone quindi anche un parallelo tra la drammaturgia della Maraini e il teatro Nō, anche biograficamente significativo per l’autrice, che chiarisce la forte presenza di fantasmi su una scena che fa del paradosso e della contraddizione uno dei suoi maggiori punti di forza.

SUMMARY

This essay fills a critic gap by piecing together Dacia Maraini’s dramatic experience through a perspective which reckons with the double liminality of ‘female’ theatre.

Analysis from passages from a good number of texts from her vast repertoire (from *La famiglia normale* to *Veronica Franco meretrice e scrittrice*, to, among others, *Il manifesto*, *Dialogo di una prostituta con il suo cliente*, *I sogni di Clitennestra* and the play written for the first performance of the Teatro della Maddalena, *Mara, Maria, Marianna*) allows us to grasp the significance of a theatrical experience which from the Sixties up to today combines artistic involvement and solidarity in a unique way. She writes very close to the scene but never forgets the value of words.

Ideologies, social and political issues, feminist activism have often been the driving force behind her writing. But her work always transcends strict program views in order to investigate the complexity of reality and question the female and human heart with a conscious approach and the belief – as she says – that theatre is the «place of great matters connecting mankind with transcendence». This essay also presents a parallel between Maraini’s dramaturgy and Nō theatre, significant also in the author’s biography, explaining the large presence of ghosts on a stage, hers, which has paradox and contradiction among its main points of strength.