

In Search of the Lost (Female) *Dramaturgs*

Daniela Cavallaro

d.cavallaro@auckland.ac.nz

Most of the academic articles that look at the development of 20th century Italian women's theatre begin with a discussion of the dramatic works of narrators such as Natalia Ginzburg and Dacia Maraini, or performers such as Franca Valeri and Franca Rame. In this article, I claim that an alternative path for the discovery of Italian women playwrights can be found by visiting libraries and archives and looking for women dramatists as authors of theatrical genres often considered minor: radio dramas and the educational plays. After an analysis of the two genres, I look at the careers of three women playwrights that started as writers for radio or educational plays and went on to have successful careers in TV adaptations (Anna Luisa Meneghini), children's theatre (Gici Ganzini Granata) and the major theatre (Clotilde Masci).

Keywords: female dramaturgs; radiodrama; educational theatre; Italian theatre

Alla ricerca delle drammaturghe perdute

di Daniela Cavallaro

d.cavallaro@auckland.ac.nz

Most of the academic articles that look at the development of 20th century Italian women's theatre begin with a discussion of the dramatic works of narrators such as Natalia Ginzburg and Dacia Maraini, or performers such as Franca Valeri and Franca Rame. In this article, I claim that an alternative path for the discovery of Italian women playwrights can be found by visiting libraries and archives and looking for women dramatists as authors of theatrical genres often considered minor: radio dramas and the educational plays. After an analysis of the two genres, I look at the careers of three women playwrights that started as writers for radio or educational plays and went on to have successful careers in TV adaptations (Anna Luisa Meneghini), children's theatre (Gici Ganzini Granata) and the major theatre (Clotilde Masci).

Anche quando hanno ottenuto un certo successo durante la loro carriera, le drammaturghe appaiono di rado in manuali di storia del teatro o in antologie di testi teatrali. Le poche donne che hanno scritto per il teatro in Italia, spiega Sharon Wood, «sono state pesantemente criticate, liquidate con tiepide lodi e di solito rapidamente dimenticate»¹. Tale ricezione critica spiega perché rimanga scarsa traccia di quelle poche donne che hanno creato dei lavori drammatici prima degli anni '70 e l'inizio del teatro femminista.

Le donne italiane, in realtà, hanno scritto per il teatro lungo tutto l'arco del Novecento, ma solo una ricerca prolungata in archivi e biblioteche consente di recuperare la loro produzione e apprezzarne l'importanza. Infatti, la presenza femminile nel teatro del Novecento si fa spesso iniziare con Natalia Ginzburg, Franca Rame, Franca Valeri e Dacia Maraini². Vengono invece ignorate le numerose donne che hanno

¹ S. Wood, "Contemporary Women's Theatre", in J. Farrell, P. Pupa (a cura di), *A History of Italian Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, pp. 368–378, p. 369, tr. it. nostra.

² Si veda, ad esempio, il già citato capitolo di S. Wood, ma anche G. Taffon (*Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900*, Laterza, Roma-Bari 2005), che dedica un capitolo a Natalia Ginzburg.

fatto teatro anche nel primo Novecento e nel secondo dopoguerra, fra cui voglio ricordare almeno Paola Riccora, Anna Bonacci, Titina de Filippo e Elena Bono³.

D'altra parte, riportare alla luce i nomi e le opere di drammaturghe che hanno scritto, pubblicato, rappresentato, è un passo essenziale per poter finalmente costruire un panorama del novecento teatrale italiano in cui la presenza femminile non venga ignorata o addirittura definitivamente cancellata. Andando dunque alla ricerca di donne che hanno fatto teatro prima degli anni '60-'70, troveremo decine e decine di altre autrici le cui opere hanno acquistato popolarità presso pubblici limitati e su palcoscenici ben diversi da quelli dell'Argentina, dell'Eliseo o del Quirino di Roma, del Manzoni o dell'Excelsior di Milano che hanno visto le prime delle opere di Paola Riccora, Anna Bonacci, Titina de Filippo e Elena Bono. Mi riferisco alle quasi sconosciute autrici di radiodrammi e di teatro educativo femminile.

Il radiodramma e le sue autrici

Il radiodramma è stato un genere teatrale estremamente popolare in Italia dagli anni '30 fino ai primi anni '60, per poi andare in declino con l'ascesa della televisione (anche se sta tornando in auge in questi ultimi anni trasmesso via podcast)⁴. Alcuni radiodrammi erano adattamenti radiofonici di drammi o anche di romanzi già esistenti; altri invece presentavano una storia originale attraverso l'uso di voci, pause, musica, silenzi, e rumori. Gli originali radiofonici tendevano ad avere un numero limitato di personaggi, una trama lineare, e un dialogo che metteva in evidenza la dimensione psicologica dei personaggi, più che le loro azioni. Inoltre, l'autore o autrice di radiodrammi doveva tenere in considerazione il fatto che il pubblico radiofonico non aveva le stesse

³ Su Anna Bonacci (1892-1981) si vedano almeno A.T. Ossani, *L'avventura del desiderio. Il teatro di Anna Bonacci*, Metauro, Pesaro 2009; gli atti del convegno *Anna Bonacci e la drammaturgia sommersa degli anni '30-'50*, Metauro, Pesaro 2003, a cura di A.T. Ossani e T. Mattioli; e ancora A.T. Ossani e T. Mattioli, *Anna Bonacci. Biografia per immagini*, Raffaelli, Rimini 2014. Una nuova biografia di Paola Riccora (1884-1976) di M. Grifi (*Chiamatemi Paola Riccora. Come una signora dell'alta borghesia napoletana diventò commediografa di successo*, Ilmondodisuk, Napoli 2016) ha dato inizio a un progetto triennale di messa in scena di alcune delle sue opere, fra cui *Fine mese* (1937) nel 2018 e *Sarà stato Giovannino* (1933) nel 2019. Oltre alle numerose biografie su Titina de Filippo (1898-1963), conosciuta soprattutto come attrice, nel 1993 è stata anche pubblicata una selezione di suoi testi teatrali (*Il teatro*, Bellini, Napoli c1993). Su Elena Bono (1921-2014) si veda la bibliografia critica inclusa nel sito ufficiale www.elenabono.it.

⁴ Sullo sviluppo del radiodramma in Italia fino agli anni Sessanta, rimando al fondamentale studio di R. Sacchetti, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2011. Sulla rinascita dei radiodrammi, si veda anche F. Ermani, "Gli scrittori riscoprono l'arte del radiodramma", *La Repubblica*, 25 ottobre 2010. Disponibile on-line: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/10/25/gli-scrittori-riscoprono-arte-del-radiodramma.html>.

caratteristiche dei classici spettatori teatrali; si trattava di un pubblico occasionale, diverso secondo le fasce orarie e a cui quindi andavano dirette storie di diverso genere e formato. Era un pubblico, per usare le parole di Carlo Emilio Gadda, costituito di «“persone singole”, di mònadi ovvero unità, separate le une dalle altre»⁵.

Perché troviamo donne fra gli autori di radiodrammi? Una delle ragioni che potrebbe aver incoraggiato autrici di teatro a creare radiodrammi è che la tecnologia era relativamente poco costosa (data la mancanza di palcoscenico, messa in scena o costumi) e quindi costituiva un'ottima pedana di lancio per nuovi autori o autrici⁶. Fra le molte autrici di radiodrammi le cui opere sono state poi pubblicate su riviste di teatro e quindi possono essere ancora oggi oggetto di ricerca emerge il nome di Anna Luisa Meneghini (1924-1989)⁷. All'anagrafe delle opere della SIAE sezione DOR (Opere Drammatiche e Radiotelevisive) le sono attribuite più di cinquanta opere, fra testi originali e riduzioni radiofoniche e televisive di testi di altri. A lei si deve per esempio la riduzione televisiva di *Piccole donne*, uno dei primi sceneggiati di successo della RAI per la regia di Anton Giulio Majano, nel 1955, e due anni dopo l'adattamento televisivo del romanzo di Margaret Kennedy *The constant nymph* (1924), con il titolo *Tessa la ninfa fedele*, per la regia di Mario Ferrero. Per la TV dei ragazzi ha adattato nel 1964 il romanzo *La squadra di stoppa* di Emilio de Martino e ha scritto storie originali, come per esempio “Il viaggio di don Miguel” (1970). Per la radio svizzera ha adattato *L'idiota* di Dostoevsky.

Vari radiodrammi di Anna Luisa Meneghini sono stati pubblicati e possono essere quindi ancora oggetto di analisi: *Incontro di sera* (1949), centrato sull'amicizia di due uomini anziani dal carattere opposto, mette in evidenza le difficoltà della vita delle persone di una certa età, abbandonate dai loro figli, ma ancora desiderose di

⁵ C.E. Gadda, “Norme per la redazione di un testo radiofonico”, cit. in S. Stefanelli, “L'italiano del radiodramma”, in Accademia della Crusca (a cura di), *Gli italiani trasmessi: la radio*, Accademia della Crusca, Firenze 1997, pp. 473-501, p. 479.

⁶ G. Brandt, “Radio drama”, in C. Chambers (a cura di), *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*, Continuum, Londra 2002, pp. 630-632.

⁷ G. Pignetti (“Anna Luisa Meneghini”, *Repertorio* 1.11, 1949, pp. 55-58) descrive Meneghini come «una ragazza semplice e reticente [...] piuttosto piccola di statura, con un viso minuto e intelligente, grandi occhi attenti e severi [...] e, quando sorride, un'espressione infantile e mite» (p. 58). Nello stesso articolo vengono nominati i radiodrammi *Il Canto di Eli*, *I nonni*, *Musica al pianoforte*, *La leggenda dell'usignolo*. Colgo l'occasione per ringraziare Francesca Romana Blasi, nipote di Anna Luisa Meneghini, per il generoso invio di informazioni biografiche e di materiale di difficile reperibilità, fra cui il radiodramma *Displaced persons* e il racconto di Vito Blasi da cui è stato tratto.

compagnia⁸. Annunciando un tema che svilupperà in toni favolistici nel successivo *Formiche*, Meneghini contrasta Antonio, che preferisce la libertà della vita indipendente, ma rischia la fame, il freddo e la solitudine, con Amilcare, che nell'ospizio per anziani poveri vive una vita sottoposta a rigida disciplina ma sicura. Anche se ognuno si rivela incapace di adattarsi allo stile di vita dell'altro, i due diventano amici e continueranno a ritrovarsi settimanalmente ai giardinetti, così come fanno i bambini.

Sempre del 1949 è *Andrea*, il radiodramma vincitore del Prix Italia di quell'anno, trasmesso anche in Spagna, Francia e Svizzera⁹. In un'intervista del 1949, Meneghini spiega che erano due o tre anni che pensava alla «tragedia di questo bambino infelice: piccolo, brutto, nervoso e con le orecchie a sventola» che desidera più di ogni cosa l'amore della madre, distratta da altre cose o persone¹⁰. Convinto che la madre lo trascuri perché ancora attaccata a un altro figlio più grande già morto, o perché preferisce uscire con il nuovo marito, Andrea fa di tutto per fare in modo che la madre si interessi a lui – prende i voti migliori a scuola, le compra regali, le prepara la colazione per il suo compleanno – ma senza risultato. Alla fine, quando viene a sapere che la madre sta per partire per vari mesi e che è in attesa di un altro figlio, Andrea si ferisce sperando che la sua ospedalizzazione trattenga la madre. La ferita purtroppo si rivela fatale; e solo nella morte, convinto dell'affetto della madre, Andrea «pare proprio che sia felice» (p. 60). La madre, oggetto assoluto dell'amore di Andrea, ha poche battute nel radiodramma, che lascia dialogare il bambino soprattutto con Teresa, la donna di casa che lo cresce, con Vladimiro, il compagno di scuola poco studioso, e con Giorgio, il nuovo marito della madre. Al modello (negativo) della madre di Andrea, ricca, giovane e bella e noncurante del figlio, si contrappongono prima il modello di maternità sociale di Teresa, poi quello della madre di Vladimiro, una giornalista che picchia il figlio ma si interessa a lui, e infine quello retorico della poesia recitata in classe, “Affetti d'una madre” di Giuseppe Giusti. L'ultima strofa della poesia («E tu nel tuo dolor solo e pensoso / Ricercherai la madre e in queste braccia / Asconderai la faccia; / Nel sen che mai non cangia avrai riposo», p.132) annuncia il finale del radiodramma, in cui Andrea trova finalmente riposo fra le braccia della madre.

⁸ A.L. Meneghini, *Incontro di sera*, *Repertorio* 10, 1949, pp. 7-21.

⁹ A.L. Meneghini, *Andrea*, *Repertorio* 10, 1949, pp. 119-144.

¹⁰ G. Pugnetti, cit., p. 55.

Molto differente, almeno fino alla parte finale, è il tono del radiodramma *Formiche* (1953), che ripropone la storia della cicala e della formica di Esopo e La Fontaine, ma favorendo la visione del mondo delle cicale¹¹. Proprietarie di un piccolo circo, le gioiose cicale (padre, madre e figlio, chiamato Cik) portano molta gioia ai contadini con musica, balli e trucchi magici. Le formiche, al contrario, costituiscono una società dittatoriale, in cui le singole formiche non hanno né nome né possibilità di scegliere la propria vita; semplicemente lavorano per ammassare cibo, senza provare piacere nel mangiarlo e senza sentire compassione per chi ne ha bisogno. La musica che accompagna il dialogo sottolinea la diversa natura delle due comunità: la marcia da circo equestre che annuncia il festoso ritorno annuale delle cicale si contrappone al coro scandito delle formiche, che le incita al lavoro forzato.

La trama vira dalla favola alla tragedia quando il giovane Cik si innamora di una formica, le insegna a cantare, le dà un nome (Mica), e la fa sognare di terre dove «non nevicava e non piove e ognuno trova cibo in abbondanza fuori della porta di casa» (p. 22). Il desiderio di una vita diversa da quella imposta dalla sua comunità induce Mica ad esprimere pubblicamente la sua insoddisfazione: «Ammassare più del necessario significa rubare e non capire nulla di questa vita», dichiara alla scandalizzata Madre Regina delle formiche (p. 24). Avendo trasgredito le rigide leggi della sua società, Mica viene ostracizzata e alla fine si suicida. Ma anche questo gesto di dissenso viene cancellato dal potere della regina, che annuncia alla comunità delle formiche che la morte di una delle loro sorelle è stata una disgrazia.

Come nota l'introduzione al radiodramma, lo stile e il ritmo di *Formiche* ricordano «la particolare sceneggiatura dei cartoni animati di Walt Disney»¹². Inoltre, la sua derivazione da una favola ben conosciuta potrebbe suggerire che *Formiche* sia stato creato per un pubblico di bambini¹³. D'altra parte, i richiami a grandi classici teatrali (a partire da *Romeo e Giulietta* per arrivare a *La casa di Bernarda Alba*) uniti a una chiara denuncia dei regimi dittatoriali che giudicano come «oscene e sovversive» le idee che minaccino il loro controllo (p. 24), indicano che Meneghini ha indirizzato questo

¹¹ A.L. Meneghini, *Formiche, Ridotto* 36, 1953, pp. 19-26. Questo radiodramma è ricordato in particolare per aver usato per la prima volta la deformazione delle voci (R. Sacchetti, cit., p. 210).

¹² A. P., Introduzione a A.L. Meneghini, *Formiche, Ridotto*, 36, 1953, p. 19.

¹³ Infatti questo radiodramma è stato riproposto nel 2013 da Rai Tre nel ciclo di trasmissioni "Ascoltare l'infanzia" (<https://www.altrevelocita.it/archivio/agenda/40/radiodrammi-e-linfanzia.html>).

radiodramma anche a un pubblico adulto, in grado di coglierne i riferimenti letterari e politici.

“Radiocommedia”, invece che “radiodramma”, viene definito *Displaced persons*, scritta con Vito Blasi, e trasmessa nel 1951, contando fra le voci quelle di Tino Buazzelli e Ubaldo Lay¹⁴. L’opera comincia in tono drammatico, con un SOS inviato via telegrafo dalla nave Pampero, in viaggio per l’Europa dall’America Latina. L’avaria che ha causato l’allarme si rivela un guasto ai frigoriferi di bordo – una vera e propria emergenza per il Pampero, il cui carico di venti milioni di uova, nel caldo equatoriale, fa emergere «un fiume di pulcini [...] un esercito che avanza...» (p.7). L’effetto di questa invasione non tarda a farsi sentire fra i membri dell’equipaggio:

SECONDO – Non sappiamo che fare.

NOSTROMO – Avanzano.

SECONDO – Le stive non li contengono più!

NOSTROMO – Saliranno in coperta. Che dobbiamo fare?

SECONDO – Che impressione! Che impressione!

NOSTROMO – Il mozzo è svenuto!

SECONDO – Il timoniere sta piangendo!

NOSTROMO – Il cerusico sta pregando! (p. 5)

Presto la situazione delle milioni di uova del Pampero diventa preoccupante non solo per i marinai della nave, ma anche per l’armatore e l’assicuratore, che litigano su chi abbia la responsabilità dei danni finanziari (in caso le uova marciscano) o su chi abbia diritto ai guadagni che nasceranno vendendo polli invece di uova (in caso le uova si schiudano). Il capitano della nave invece si preoccupa della cura e del nutrimento dei pulcini e si prepara a farli sbarcare in Italia. A questo punto però hanno inizio le difficoltà burocratiche: il Ministero del Commercio con l’Estero rileva che la lista dei prodotti importabili dall’America include sì uova e polli, ma polli congelati e non vivi. Inoltre, far sbarcare i pulcini costituirebbe un precedente pericoloso che potrebbe portare a conseguenze negative sia dal punto di vista del commercio internazionale, che

¹⁴ La radiocommedia è tratta da un racconto di Vito Blasi, “Non passeranno”, in comico riferimento allo slogan politico “¡No pasarán!” usato di solito per indicare una barriera contro l’invasione nemica (in questo caso un’invasione di pulcini). Cito da una versione inedita dattiloscritta gentilmente fornitami da Francesca Romana Blasi.

della politica interna. I danni, spiega il Ministro, potrebbero risolversi «in complicazioni internazionali, non ultima quella per il blocco dei Paesi Occidentali. Non parlo, poi, delle conseguenze interne. La F.A.P.E. Federazione Allevatori Pollo Europei [...] farebbe immediatamente entrare in sciopero i pollicultori a cui il Sindacato Generale dei Lavoratori, sempre in cerca di pretesti, affiancherebbe per solidarietà i metallurgici, i ferofilotranvieri, i tessili, gli elettrici e forse anche gli statali» (p.21).

Netto rifiuto all'entrata dei pulcini arriva anche dal paese latinoamericano da cui provenivano le uova e dove il Pampero (ormai definito «nave-pollaio», p. 22) aveva fatto ritorno sperando di poter sbarcare, non volendo creare un precedente «in base al quale per ogni uovo esportato dall'America noi saremmo costretti ad importare un pollo» (p.24). Infine un illustre principe del foro spiega che il vero problema è quello della mancanza di nazionalità dei pulcini: certamente non cittadini americani, in quanto non nati in suolo americano, ma neppure cittadini europei. In conseguenza «essi si devono considerare apolidi» (p. 26). La radio commedia si chiude con il capitano del Pampero che passa le sue serate in un tabarin ubriacandosi e struggendosi sulla sorte dei suoi pulcini «apolidi, senza patria, creature indesiderabili» (p. 28), ormai chiusi in un campo di concentramento in Europa. La lapidaria frase finale – «Per non creare complicazioni internazionali, infatti, sulla loro sorte definitiva è stato chiamato a decidere l'O.N.U.» (p. 28) – chiude la tragicommedia dei pulcini senza patria e perciò accumulati a quelle *displaced persons* di cui nessuno vuol prendersi carico. Questa satira della burocrazia italiana (e mondiale), condotta con uno stile fra fumettistico e grottesco, sembra chiudere la carriera radiodrammatica di Meneghini, che passerà poi ad occuparsi dei nuovi programmi televisivi della RAI¹⁵.

Il teatro educativo e le sue autrici

Oltre al radiodramma, un campo di ricerca ancora più ampio per ritrovare drammaturghe perdute è quello del teatro educativo femminile, un genere drammatico

¹⁵ Oltre che alla RAI, radiodrammi in italiano venivano trasmessi da Radio Monteceneri, il primo canale radio della Svizzera italiana. Fra questi ricordo i lavori di Anna Mosca *Ascensione* (1951) e *Onda Radio-Umana Quindicimilanovantacinque Bi Zeta* (1953), anche pubblicati su *Ridotto*. Sempre su Radio Monteceneri è andato in onda *La seggiola* 1954) di Isa Mogherini, che come Anna Luisa Meneghini, si dedicherà poi a programmi televisivi, adattando per la RAI *Tom Jones* di Henry Fielding (1960) insieme con Bianca Ristori. In tempi più recenti, hanno scritto radiodrammi autrici già affermate quali Dacia Maraini (*La casa tra due palme*, 1995); Rossana Campo (*Il matrimonio di Maria*, 1997); Sandra Petrigiani (*Dopo cena*, 1999); Angela Bianchini (*Una crociera di sogno*, 1997); Melania Gaia Mazzucco (*La vita assassina*, 1997).

che ha avuto origine nel medioevo quando nei conventi in Europa si mettevano in scena opere drammatiche in cui le suore stesse erano spettatrici, attrici e spesso autrici¹⁶. Hrosvita von Gandersheim (935–973), che ha scritto testi teatrali in latino, è ricordata come la prima donna autrice per il teatro. In Italia autrici come Antonia Pulci (1452–1501), la suora domenicana Beatrice del Sera (1515-1585) e Eleonora Ramirez di Montalvo (1602–59) hanno scritto commedie spirituali o messo in scena vite di santi.

Pur non svolgendosi nei conventi, il teatro educativo del ventesimo secolo in Italia ha mantenuto una stretta connessione con la chiesa cattolica perché poteva intrattenere ed educare allo stesso tempo; veniva quindi proposto negli oratori, nelle scuole, nei pensionati e convitti cattolici per ragazze. Spesso si mettevano in scena adattamenti al femminile di classici teatrali (come per esempio *La nemica* di Dario Niccodemi del 1917, in cui la protagonista invece di avere due figli aveva due figlie)¹⁷; a volte invece le ragazze si mettevano i pantaloni dei fratelli e svolgevano ruoli maschili.

Nel 1946, in coincidenza con il rinnovamento della società italiana, si rinnova anche il teatro educativo femminile, con l'esordio di una rivista che pubblicava testi originali con soli ruoli femminili: *Scene femminili*, dell'editrice Ancora di Milano¹⁸. L'abolizione degli antiquati melodrammi e il rinnovamento di situazioni e protagoniste costituivano lo scopo esplicito della rivista, come spiega l'editoriale programmatico del primo numero:

Vogliamo che il nostro repertorio femminile sia [...] improntato a una sana modernità. I drammoni in cinque o sei atti, a fondo pseudo-storico, i polpettoni in versi, certi lavori che vorrebbero essere glorificazioni di Santi e Martiri, e riescono solo a tediare il pubblico, dovrebbero aver fatto il loro tempo; peggio ancora, quelli che obbligano elementi femminili a vestire abiti maschili, e lunghe zimarre e venerande barbe. Noi pensiamo che basti (e che sia meglio) che il teatro femminile rispecchi il senso cristiano

¹⁶ Elissa Weaver ha riportato alla luce il teatro conventuale con una serie di studi e antologie. Si veda almeno E.B. Weaver, *Convent Theatre in Early Modern Italy: Spiritual Fun and Learning for Women*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

¹⁷ La casa editrice Serafino Majocchi di Milano pubblicava una collana di classici teatrali ridotti ed adattati per il teatro maschile e femminile.

¹⁸ Un'altra rivista dedicata a testi teatrali per gruppi solo femminili era *Teatro delle giovani*, della casa editrice salesiana LDC di Torino. Le tematiche prescelte in *Teatro delle giovani* erano: la minaccia delle cattive amicizie e delle cattive letture; vite di sante che potessero servire come modello per le ragazze, da sant'Agnese a Laura Vicuña; trame sullo stile della parabola del figliol prodigo, in cui una ragazza si mette temporaneamente sulla cattiva strada ma poi si ravvede con grande gioia della madre o della sorella o delle compagne di collegio. Sul teatro salesiano per ragazze, si veda D. Cavallaro, "Salesian Theatre for Young Women in post-World War II Italy", *Ecumenica*, 4, 2011, pp. 25–50.

della vita, per essere morale e cristiano, ma che nelle forme, negli spiriti, nei mezzi, debba essere moderno e aggiornato¹⁹.

Le opere teatrali messe in scena sui palcoscenici degli oratori o delle scuole cattoliche dovevano non solo intrattenere ma anche offrire un messaggio educativo ad attrici e pubblico, un contenuto morale tale da ispirare alla virtù e allontanare dal vizio: «Portiamo in scena il bene in contrasto col male, il bello in contrasto col brutto, l'onesto col disonesto», afferma una delle autrici²⁰. Questo messaggio educativo si riferisce spesso a problemi specifici degli anni del dopoguerra – la necessità di trovare lavoro a causa della morte di padre e mariti, per esempio, o il contrasto generazionale tra anziani legati a modi di vita ormai passati e i giovani pronti a cambiare la società²¹. Le tematiche delle opere pubblicate su *Scene femminili* erano quelle che ci si poteva aspettare in un teatro di matrice cattolica, come l'amicizia, l'amore, il desiderio di sposarsi, la maternità; ma anche opere inaspettate, per esempio la condizione delle vedove, la separazione, o i figli illegittimi; donne che lavorano e madri che lavorano²². In ognuna di queste opere, le donne (studentesse indisciplinate, madri frivole, false amiche invidiose, operaie sottopagate, suocere difficili, infermiere altruiste, figlie ribelli) non dovevano sottoporsi all'autorità di padri, fidanzati, mariti o confessori. Erano protagoniste. E gli effetti di questo protagonismo sarebbero stati avvertiti non solo dalle bambine, donne e ragazze sulla scena, ma anche dalle bambine, donne e ragazze fra il pubblico. Negli anni d'oro del teatro educativo femminile, prima dell'arrivo della televisione nelle case, il pubblico era spesso costituito in maggioranza o in esclusiva da donne, per le quali uno spettacolo di teatro educativo spesso rappresentava l'unica distrazione serale.

¹⁹ Controcorrente, "Presentazione", *Ribalte femminili*, 1, 1946, p. 1. *Ribalte femminili* era il titolo originale della rivista, poi cambiato in *Scene femminili*.

²⁰ M. Macchi, "Invito al teatro", *Ribalte femminili*, 1, 1946, pp. 2-3.

²¹ Queste sono infatti le tematiche delle opere pubblicate nei primi numeri della rivista, come *Qualcuno al timone* (1947) di Francesca Sangiorgio, pseudonimo di Clotilde Masci, e *Preferisco Giovannino* (1947) di Elisabetta Schiavo (1897-1987), un'altra scrittrice che dopo l'esperienza del teatro educativo continuerà ad aver successo per anni nel campo del teatro dialettale.

²² Ricordo almeno *L'amore difficile* (1954) di Gici Ganzini Granata, la cui protagonista era una donna separata dal marito, e *La grande rinuncia* (1948) di Maria Antonietta Barbareschi Fino (1900-1981), in cui una ragazza rifiuta di sposare l'uomo che l'ha sedotta e rinuncia al ruolo di madre per far adottare la figlia dal fratello sposato. Sulla rivista *Scene femminili*, si veda anche D. Cavallaro, "*Scene femminili: Educational Theater for Women*", in P. Morris (a cura di) *Women in Italy, 1945-1960: An Interdisciplinary Study*, Palgrave Macmillan, New York 2006, pp. 93-107.

Nei quattordici anni della sua esistenza, *Scene femminili* ha pubblicato più di cento opere teatrali scritte da donne. Le autrici erano insegnanti, soprattutto, ma anche segretarie di istituti scolastici, casalinghe; spesso erano le responsabili di un gruppo filodrammatico femminile che avevano deciso di scrivere una commedia per le loro ragazze. Due delle autrici di *Scene femminili* in particolare hanno poi ottenuto una carriera teatrale di successo: Clotilde Masci (1918-1985) e Gici Ganzini Granata (1920-1986).

Un articolo del 1973 che accompagnava la pubblicazione del suo ultimo dramma rivelava che, durante la sua carriera, Clotilde Masci aveva scritto più di 150 opere per il teatro professionistico, per il teatro educativo tanto maschile quanto femminile che misto, per la radio, per la televisione, e per il teatro sperimentale, vincendo anche molti premi²³. Molte delle opere di Masci sono centrate intorno al matrimonio, ma non tanto come rapporto di coppia, quanto ruolo per la donna all'interno della società. Già nel suo primo dramma per il teatro professionistico, *Le escluse*, premio IDI 1950, Masci mette in scena nove donne, di età compresa fra i 19 e i 90 anni, che vivono o lavorano in relativa armonia in un pensionato negli anni dell'immediato dopoguerra, fino a quando un giovane reduce porta distruzione, caos e morte nelle loro vite²⁴. Le donne non sposate, soprattutto la figura centrale, un'insegnante di 35 anni, vorrebbero esserlo, perchè solo come mogli potrebbero costruirsi una vita al di fuori della squallida stanzetta della pensione che è tutto quello che hanno. Le vedove, invece, ricordano con odio e rancore le violenze e i tradimenti subiti dai mariti. In quest'opera di Masci, il matrimonio è un miraggio per chi non può averlo, e un incubo nei ricordi di chi lo ha vissuto²⁵.

Dopo un dramma corale come *Le escluse*, *Vigilia nuziale* (1952) è centrato invece sul personaggio di Cristina, una donna di 30 anni che, a pochi giorni dal matrimonio combinato dal padre con un uomo che conosce appena, si accusa di un furto che non ha commesso²⁶. Il reato che muove lo scontro drammatico giustifica il clima processuale del dramma. In ognuno dei tre atti, infatti, Cristina viene giudicata (e simbolicamente

²³ Introduzione a C. Masci, *Scegliamo la libertà*, Federazione Oratori Milanese, Milano 1973, p. 14. Clotilde Masci ha vinto il premio Ruggero Ruggeri nel 1960, nel '64 e nel '66.

²⁴ C. Masci, *Le escluse*, *Ridotto 2*, 1959, pp. 19-46.

²⁵ Per una lettura di *Le escluse*, si veda D. Cavallaro, "Drammaturghe italiane degli anni '50", *Italian Culture*, 17:1, 1999, pp. 141-152, soprattutto pp. 145-148.

²⁶ C. Masci, *Vigilia nuziale*, *La commedia*, 20, 1952, pp. 3-57.

condannata) da una figura di autorità: la famiglia, rappresentata dal padre, nel primo atto; la medicina, attraverso il fidanzato medico che valuta la sanità mentale di Cristina nel secondo atto; e nell'ultimo atto, la polizia e lo stato, rappresentati dal commissario di polizia. I tre uomini fanno rientrare il tentativo di ribellione di Cristina, che alla fine del dramma è costretta a riprendere il suo ruolo di figlia e accettare quello di futura moglie e madre²⁷.

Tramonto all'alba (1955) pone invece in primo piano la situazione di una giovane vedova in un villaggio della Sardegna (dove Masci viveva all'epoca)²⁸. Pur sentendosi liberata da un marito che beveva e la picchiava, la giovane protagonista, seguendo le tradizioni, deve vestirsi sempre di nero e non ha speranza di poter rifarsi una vita. *Un bambino dice "grazie"* (1957) critica l'ipocrisia della società in cui nessuno è disposto a dimenticare il passato di una ragazza che non è più vergine fino a quando non diventa economicamente vantaggioso²⁹. *Ritratto di donna* (1960) mette in scena la situazione di limbo di una donna separata, che a causa della legislazione vigente in Italia non ha la possibilità di crearsi un nuovo vincolo matrimoniale e quindi di avere uno stato nella società³⁰. Infine, in *I sogni non ci appartengono* (1963) una donna di circa sessant'anni dopo una serie di relazioni in gioventù "compra" un marito dall'ospizio per potersi finalmente sistemare come donna sposata³¹. Come si può vedere da questi brevi riassunti, il matrimonio si trova spesso alla base del conflitto drammatico delle opere di Masci. Infatti, spiega Margherita Pelaja, «era la condizione di coniugata a indicare posto e valore delle donne nell'organizzazione sociale» degli anni del dopoguerra³².

Insieme a Masci, l'autrice di maggior successo per il teatro educativo femminile è stata Gici Ganzini Granata, nome d'arte di Carlotta Ganzini³³. Le sue commedie sull'amicizia, sull'amore, sulla maternità, sul matrimonio, sulla solidarietà sociale,

²⁷ Per un'analisi più approfondita di questo dramma, si legga anche D. Cavallaro, "Wellington 2013 – Of marriages and happy endings: A reading of Clotilde Masci's *Vigilia nuziale*", *altrelettere*, 2016, pp. 1-21.

²⁸ C. Masci, *Tramonto all'alba*, *Teatro-scenari*, 19, 1955, pp. 45-66.

²⁹ C. Masci, *Un bambino dice "grazie"*, *Palcoscenico*, 11, 1957, pp. 10-39.

³⁰ C. Masci, *Ritratto di donna*, *Ridotto*, 7-8, 1960, pp. 19-29.

³¹ C. Masci, *I sogni non ci appartengono*, *Ridotto*, 7-8, 1963, pp. 59-66. Per una lista più completa delle opere di Clotilde Masci, si veda D. Cavallaro, *Italian Women's Theatre, 1930-1960: an Anthology of Plays*, Intellect, Bristol 2011, pp. 388-389.

³² M. Pelaja, "Il cambiamento dei comportamenti sessuali", in Anna Bravo et al. *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 179-204, qui p. 203.

³³ Il nome Gici viene dalle iniziali del cognome e nome. Granata era il cognome del secondo marito della madre. Ganzini ha anche usato lo pseudonimo G. C. Broom (traducendo la parola "granata" in inglese) per pubblicazioni di fantascienza, temendo che un nome italiano non avrebbe attirato l'attenzione del pubblico.

riscuotono per anni il favore delle lettrici di *Scene femminili* e del pubblico del teatro educativo. Dopo la chiusura della rivista dell'Àncora, Ganzini comincia a collaborare alla RAI di Roma con adattamenti radiofonici di libri famosi e con il soggetto e la sceneggiatura di quella che è stata definita la prima fiction prodotta dalla televisione italiana, *La svolta pericolosa, una storia d'oggi* (1959). Nei primi anni '60 Ganzini riprende la sua attività di autrice teatrale, questa volta esclusivamente per il teatro dei ragazzi, scrivendo testi per il Teatro Angelicum di Milano, diretto da Benito Biotto. All'inizio Biotto richiede a Ganzini riduzioni teatrali di fiabe e leggende – di storie, insomma, che potessero risultare familiari agli adulti che accompagnavano i bambini a teatro. Per la stagione 1960-61 Ganzini scrive *I vestiti nuovi dell'imperatore*, in cui alla trama della favola di Andersen aggiunge altre trame secondarie, fra cui la ricerca di un marito adeguato per la figlia dell'imperatore. Il lieto fine vede non solo l'imperatore diventare consapevole della sua vanità e dei suoi errori, ma anche sua figlia sposata al più onesto degli uomini. Più della comicità inerente ai diversi personaggi e svariate trame, il successo dell'opera era dovuto all'uso di un linguaggio contemporaneo (che quindi veniva capito e apprezzato da bambini e adulti nel pubblico), anche se i personaggi portavano i costumi tipici della favola tradizionale³⁴.

Nelle stagioni seguenti, Ganzini adatta per il palcoscenico leggende degli indiani d'America, come *Aquila Bianca, gran capo pellerossa* e *Towawa il pellerossa*. Le leggende, spiega l'autrice, essendo più vere e più serie delle favole, rivelano la mentalità di un popolo, il loro modo di vivere³⁵. Con il successo ottenuto nei primi anni, Ganzini passa poi a creazioni originali, con storie più moderne e problemi più contemporanei: in *Peo e Pao pagliacci del circo* (1965), per esempio, Ganzini ha voluto presentare tematiche relative alla povertà, alla fame, al desiderio di essere amati.³⁶ La trama si svolge al circo Pisistrato, dove gli unici impiegati sono Chiodo e i due pagliacci Pao e Peo. Il circo è così povero che Chiodo si deve travestire, secondo le necessità del momento, da scimmia sapiente, da orso feroce o da ballerina. La trama si complica quando altri personaggi insoliti si aggiungono alla troupe: il primo è un poliziotto che spera di arrestare un ladro per poter far carriera e sposare così la donna con cui è

³⁴ L.H. Johnsen, "The Plays of Gici Ganzini Granata at the Children's Theatre of the Angelicum", tesi di dottorato, University of Minnesota 1974, p. 23.

³⁵ Johnsen, cit., p. 24.

³⁶ Leggo una versione inedita del testo, gentilmente fornitami dal gruppo GATAL (Gruppo Attività Teatrale Amatoriale Lombardia) di Milano.

fidanzato da 15 anni – in mancanza di ladri al circo, spera almeno di poter provare che la scimmia non è sapiente e quindi arrestarla per abuso di titolo; la seconda è Mariannina, una ragazza di campagna che sogna di trovare un giorno il suo principe azzurro. Essendo sola al mondo, chiede di poter rimanere al circo e fare la ballerina, con grande gioia di Chiodo che così potrà abbandonare uno dei suoi ruoli. Peo si innamora di Mariannina, ma la ragazza, convinta del suo sogno, da principio non lo ascolta. Dopo una serie di imbrogli, travestimenti e battibecchi fra i personaggi, il lieto fine arriva quando Mariannina capisce che il vero amore si trova sotto la maschera da pagliaccio e nel cuore generoso di Peo. Anche il poliziotto, pur non avendo arrestato nessun ladro, ottiene il permesso di sposare la sua Rosetta.

Peo e Pao pagliacci del circo riscuote tanto successo – anche se non c'erano principi, fate o streghe, aggiunge Ganzini³⁷ – da essere replicato all'Angelicum per tre stagioni teatrali e trasmesso in televisione. Il fatto che il pubblico accorresse a teatro anche per opere dal titolo sconosciuto era prova della popolarità del nome dell'autrice, in se stesso garanzia dello spettacolo, spiega il direttore dell'Angelicum³⁸. Lo stesso Biotto attribuisce la capacità di Ganzini di «attrarre, interessare e divertire un pubblico dai cinque ai settantacinque anni» ai suoi dialoghi brillanti e allo stesso tempo intelligenti³⁹. E infatti Ganzini contava sulla capacità del pubblico di apprezzare un tipo di umorismo intelligente: «Certo se in palcoscenico uno fa un capitombolo i bambini ridono; se uno fa una battuta stupida i bambini ridono. Ma i bambini ridono anche quando gli attori fanno una battuta intelligente, la capiscono. Allora perché farli ridere di stupidaggini?»⁴⁰. Un'altra caratteristica delle opere di Ganzini per l'Angelicum era la presenza di trame secondarie che permettevano l'alternanza fra risate e timore, in un ritmo teatrale che manteneva costante l'attenzione del pubblico⁴¹.

Un ulteriore sviluppo della scrittura creativa di Ganzini avviene dopo la chiusura del Teatro Angelicum, in collaborazione con l'attore-autore Claudio Caramaschi, che

³⁷ Johnsen, cit., p. 24.

³⁸ B. Biotto, "Un auteur de comédies pour enfants", *Théâtre, enfance et jeunesse*, 1971, pp. 5-14., qui p. 8.

³⁹ Biotto, pp. 7-8, tr. it. nostra.

⁴⁰ Johnsen, cit., p.18, tr. it. nostra.

⁴¹ Johnsen, cit., p. 31. Altre opere scritte da Ganzini per il cast dell'Angelicum includono *L'ultima diligenza per Fort Laramie* (1970) e *Il rischiodrago* (1973). Molte delle sue opere teatrali per ragazzi sono state presentate in televisione, e alcune sono state registrate su dischi. Si veda D. Cavallaro, *Italian Women's Theatre*, cit., pp. 390-392 per una lista più completa delle opere teatrali pubblicate e inedite di Gici Ganzini Granata.

propone alla Radio Svizzera una trasmissione in diretta di indovinelli e giochi per bambini. Dopo il grande successo del programma *Guardie e ladri*, Caramaschi convince Ganzini a dedicarsi al teatro per adulti per la radio di Lugano e per la radio RAI-Milano. Per la radio di Lugano, oltre alla riduzione della novella “Calandrino e l’eredità in contanti”, tratta dal *Decamerone*, Ganzini e Caramaschi creano riviste composte di dialoghi e sketch, trasmesse durante il fine settimana. Per la radio RAI-Milano, collaborano alla stesura di una serie di gialli, trasmessi di notte sul primo programma nella serie *Nottetempo*. Anche in ore notturne veniva trasmessa un’altra serie di radiodrammi che mettevano in scena triangoli amorosi insoliti, per esempio un rappresentante bigamo e la moglie ignara in *Hai messo i calzini in valigia?*, o due gemelle che si alternano come mogli dello stesso uomo in *Le gemelle Barbieri*. Questi radiodrammi, trasmessi a scadenza settimanale e replicati più volte, duravano trenta minuti e si rivolgevano al pubblico di insonni e ai lavoratori notturni⁴².

Con una carriera che partendo dal teatro educativo femminile arriva ai radiodrammi per adulti insonni, Gici Ganzini Granata è un tipico esempio di quelle drammaturghe che hanno riscosso grande successo presso pubblici limitati. Dunque, due generi teatrali tanto diversi come il teatro educativo e il radiodramma – il primo pensato per avvicinare e coinvolgere la comunità locale, il secondo creato per l’ascolto e l’interesse individuale – si rivelano campi di ricerca utilissimi per noi che andiamo ancora alla ricerca delle drammaturghe perdute.

Dacia Maraini ha definito lo studio della presenza delle donne come autrici nel mondo del teatro «una lunga storia di esclusioni»⁴³. Ma anche se in misura diversa che nel passato, ancora ai giorni nostri le drammaturghe stentano a farsi conoscere. «Il cammino degli autori [teatrali], che è già difficile di per sé da noi», spiega la scrittrice, «diventa doppiamente arduo per le autrici che sono sempre incerte fra costituirsi una compagnia propria con tutti i guai che ne seguono o accodarsi ad altre compagnie che però dimostrano di tenere in poca considerazione le parole di un pensiero teatrale

⁴² Sono grata a Claudio Caramaschi per avermi gentilmente fornito notizie della sua collaborazione teatrale con Carlotta Ganzini.

⁴³ D. Maraini, “Una lunga storia di esclusioni”, in M. Moretti, E. Costantini (a cura di), *La scena delle donne*. Editori & Associati, Roma, s. d., pp. 3-6, qui p. 3. Altre accademiche si sono riferite alla «mancanza» delle drammaturghe italiane: C. Bellana e C. D’Angeli, “La “mancanza” delle drammaturghe italiane”, *Atti&Sipari* 3, 2008, pp. 8-13.

femminile»⁴⁴. È essenziale dunque continuare ad andare per biblioteche e archivi alla ricerca di drammaturghe perdute, «a rovistare fra le carte [...] con mani pazienti e attente», per usare di nuovo le parole di Dacia Maraini, volendo ritrovare quelle «tante donne [che] hanno continuato a girare intorno al teatro, cercando di mettervi un piede sopra», recuperare quei molti «volti femminili semicancellati dall'oscurità della memoria storica»⁴⁵ per ricostruire una genealogia delle donne italiane che hanno scritto per il teatro e conoscere così, e favorire, lo sviluppo di una tradizione drammaturgica femminile in Italia.

⁴⁴ D. Maraini, cit., pp. 5-6.

⁴⁵ Ivi, p. 4.