

DANIELA CAVALLARO

UN PALCOSCENICO TUTTO PER LORO

**LE FILODRAMMATICHE FEMMINILI
NEI RICORDI DELLE PROTAGONISTE**

In copertina:

La filodrammatica femminile dell'Azione Cattolica della Chiesa Madre Santa Maria Assunta di Alcamo in *Maria Stuarda*, ca. 1956. Direzione artistica: professoressa Lina Mirabella. Fotografia di Maria Sandias.

Copyright © 2024 editpress

Via Lorenzo Viani, 74

50142 Firenze - Italy

www.editpress.it

info@editpress.it

Tutti i diritti riservati

Prima edizione: giugno 2024

ISBN: 979-12-80675-48-4

Printed in Italy

Sommario

- 11 Introduzione. Le origini
1. Le origini e lo sviluppo di questo progetto, p. 11 - 2. Le origini e lo sviluppo del teatro educativo femminile, p. 15.
- 23 I. I tempi e i luoghi
1. I tempi, p. 23 - 2. I luoghi, p. 30.
- 49 II. I gruppi, il debutto e le prove
1. Come era formato il gruppo teatrale, p. 49 - 2. I primi passi sulle scene, p. 51 - 3. Le prove, p. 58 - 4. Supporto dei genitori, p. 66.
- 73 III. Opere e personaggi
1. La *Zingara del Volga* e i ruoli (quasi) maschili, p. 73 - 2. Le commedie di Gici Ganzini Granata, p. 77 - 3. Gli adattamenti al femminile di testi del teatro professionale, p. 79 - 4. I drammi agiografici, p. 80 - 5. I drammi di Caterina Pesci e Flora Fornara, p. 82 - 6. Drammi e melodrammi, p. 86 - 7. I quadri plastici, p. 88 - 8. Le operette, p. 89 - 9. Commedie e farse, p. 92 - 10. Altre opere messe in scena, p. 94 - 11. I ruoli, p. 96 - 12. Educazione attraverso il teatro, p. 99.
- 107 IV. Gli spettacoli
1. Quando si facevano gli spettacoli, p. 107 - 2. Costumi e trucco, p. 109 - 3. Scene, luci ed effetti speciali, p. 117 - 4. Il pubblico, p. 123 - 5. I concorsi, p. 132.
- 139 V. Ricordi e riflessioni
1. Episodi memorabili, p. 139 - 2. L'importanza dell'esperienza teatrale, p. 145.
- 159 Conclusione
- 165 Appendici
1. Schema per le interviste sul teatro educativo femminile, p. 166 - 2. Questionario scritto, p. 167 - 3. Persone contattate in ordine alfabetico per cognome, p. 168 - 4. Lista filodrammatiche per regione e città, p. 172 - 5. Testi teatrali citati, p. 196.

Ringraziamenti

Oltre alle molte signore che hanno accettato di condividere i ricordi della loro esperienza teatrale (alcune delle quali sono purtroppo venute a mancare prima della pubblicazione di questo libro), sono grata a tutte le persone che hanno reso possibili le interviste.

A Brescia, Mariella Sala, Biblioteca del Conservatorio di Brescia, ha intervistato Rina Cremonesi, insieme con Clelia Archetti; Suor Maria Teresa, Istituto Palazzolo delle Suore Poverelle, ha organizzato e ospitato l'incontro con Carla Metelli e Rosetta Ragazzi. A Bresso (MI), la signora Mara, volontaria al Centro Anziani, e il direttore dello stesso centro, hanno facilitato l'incontro con Lidia Frigerio e Teresina Lecchi. A Buriasso (TO), Aldo Selvello e Sonia Allasino hanno facilitato le comunicazioni con le sorelle Badino, e mi hanno accompagnato all'incontro. A Buscate (MI), la signora Giovanna Pisoni (presidentessa, Centro Diurno Anziani) ha organizzato l'incontro con le ex-attrici, a cui hanno presenziato anche il dott. Lattuada, l'assessore provinciale il dott. Pagani, l'ing. Bonfiglio e il dott. Luca Morganti del progetto NoBits. A Cannobio (VB), Lucia Grandazzi, presidente dell'Associazione Amicizia, ha organizzato l'incontro con le attrici nella sede dell'Associazione. A Castrezzato (BS), don Claudio Chiecca, Oratorio Pio XI, ha organizzato e ospitato l'incontro con Giovanna Lenza; Angelo Treccani ha condiviso con me i ricordi della sua esperienza filodrammatica. A Catania, Maria Concetta Ventura FMA ha contattato e radunato le ex-attrici e ha ospitato l'incontro nella scuola che frequentavano. A Mede (PV), Paola Cuccioli FMA ha contattato, radunato e intervistato le ex-attrici, e successivamente ha trascritto il testo delle registrazioni. A Napoli, Nico Durante ha facilitato i contatti con la madre, Antonietta Carcatella. A Orzinuovi (BS), Giampaolo Festa, del Centro Diurno Anziani, ha organizzato le comunicazioni con le ex-attrici e l'incontro; madre Maria Frosi e le Madri Canossiane hanno ospitato l'incontro nel loro istituto. A Vanzaghello (MI), Angelo Boldrini ha facilitato il contatto con Lina Schenal, che successivamente ha organizzato l'incontro anche con le altre ex-attrici. A Villastellone (TO), Caterina Nicco ha organizzato l'incontro con ex-attrici nella sede locale dell'UniTre.

Per l'accesso alle annate delle riviste «Scene femminili» e «Teatro delle giovani», sono grata alla casa editrice Ancora di Milano, in particolare a Matteo Verderio; e a Tadeusz Lewicki SDB, Università Pontificia Salesiana di Roma, e Michele Novelli SDB, Centro Comunicazioni Sociali di Roma.

Per le fotografie, ringrazio Maria Angiola Amerio (per un'autorizzazione di qualche anno fa), Emilia e Teresa Badino, Anna Maria Fabian, Aldina Picco, Carla Ronco, Maria Sandias, Anna Villa; l'AESS - Archivio di Etnografia e Storia Sociale di Regione Lombardia, l'Archivio Storico di Concorezzo, l'Archivio Generale FMA, l'Associazione culturale San Fruttuoso di Monza, e ancora una volta Tim Page, dell'Università di Auckland, per il supporto tecnico con le immagini di archivio.

Molte altre persone hanno supportato le mie ricerche di documenti di archivio e di contatti con ex-attrici.

A Roma, ringrazio le molte Figlie di Maria Ausiliatrice che mi hanno accolto alla Casa Generalizia e aiutato nelle mie ricerche: Piera Cavaglià, Angela Marzorati, Maria Luisa Nicastro, Maritza Ortiz Rodriguez, Renata Piovesan, Elena Rastello. Sono anche grata a

altre FMA che hanno risposto alla mia richiesta di informazioni o mi hanno aiutato a contattare ex-allieve: Mara Borsi, Graziella Boscato, Maria Rosa Cirianni, Lorenzina Colosi, Grazia Loparco e Annunciata Portaluppi.

Fra le ex-allieve FMA che hanno diffuso la mia richiesta di contatti, ringrazio Anna Rosa Benedusi, Maria Maghini, Fabiana Prandin, Paola Staiano.

A Brescia, ringrazio Suor Elena Tomasoni e suor Elisabetta, Ancelle della Carità, per avermi dato accesso ai loro archivi; don Manuel Donzelli, Parrocchia Santi Nazaro e Celso, per avermi dato accesso agli archivi parrocchiali; Lucia Signori, Archivio Storico Diocesano di Brescia; Lucia Petrucci e Simone Agnetti, Centro Oratori Bresciani, Diocesi di Brescia; Alessandra e Glauco, Fondazione della Civiltà Bresciana.

A Auckland, ringrazio Martina Depentor, Josie Olsen e Barbara Pezzotti per il loro lavoro di trascrizione delle interviste.

Ringrazio inoltre Carla Acerbi, della Segreteria Fondazione Oratori Milanesi; il prof. Paolo Alfieri dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano per fonti bibliografiche sugli oratori milanesi, e Mario Pischetola, Fondazione Oratori Milanesi, per il contatto; Massimo Arosio, Associazione culturale San Fruttuoso, per informazioni sulle attività filodrammatiche di S. Fruttuoso di Monza; Amerigo Baccanelli, per informazioni sulla Compagnia filodrammatica femminile di Gorno Val Seriana negli anni Cinquanta; Francesco Bonifacio, responsabile Archivio Storico della città di Cherasco, per informazioni sulle attività filodrammatiche di Cherasco; Elena Calligaro per informazioni su una ripresa di *La vendetta della zingara* nel 2010 a Gignese (VB) e Giacomo Pisani di ilVergante.com per il contatto; Teodoro (Dorino) Chiaravalloti per informazioni sulle recite portate in scena dall'Istituto FMA di Satriano (CZ); Bruno Ciapponi Landi, Museo Etnografico Tiranese, per l'invio di foto della Filodrammatica di Tirano; Alessandra Corradi, segretaria della filodrammatica "El Casinèl" di Daone, per informazioni sul teatro femminile a Daone; Chiara Fabian per aver facilitato i contatti con la zia Anna Maria Fabian, e Flavio De Montis di Cavarzereinfiera.it e Piero Sandano per il contatto; Davide Ferrario e Anna Gasparello, Archivio Storico della Città di Concorezzo, per notizie e foto sulle attività filodrammatiche a Concorezzo; Cosimo Luccarelli, per informazioni sul teatro femminile a Grottaglie (TA); Valentino Marcon per informazioni sul teatro filodrammatico a Frascati (RM); Dario Massimi, della Fondazione Istituto Gramsci, per copie di testi difficilmente reperibili; Michela Murgia, Segreteria Organizzativa del Teatro di Sardegna, e Fabio Pillonca, Domus de Janas, per avermi aiutato a stabilire un contatto con Lia Careddu; Paola Nebuloni, per avermi aiutato a stabilire un contatto con Silvana Fante; Marina Perozzi, per le foto di Maccagno; William Posla, delegato per l'archivio di S. Michele Maggiore, per notizie e foto sulla Filodrammatica femminile dell'Oratorio S. Michele di Pavia nei primi anni Cinquanta; Elena Solinas, per informazioni sulla compagnia filodrammatica femminile del teatro parrocchiale SS Annunciata di Como; Carla Soltoggio, per informazioni e foto sul teatro femminile a Tirano; Luca Toschino, per l'invio del libro sui cento anni dell'oratorio "Maria Ausiliatrice" di Villastellone.

Un palcoscenico tutto per loro

Le filodrammatiche femminili nei ricordi delle protagoniste

Introduzione. Le origini

1. Le origini e lo sviluppo di questo progetto

Questo libro riporta alla luce l'esperienza delle bambine, ragazze e giovani donne che fra il 1945 e i primi anni Sessanta hanno partecipato a gruppi filodrammatici femminili nelle scuole, negli oratori, e (alcune) durante il noviziato¹. Ho raccolto le loro storie con registrazioni audio o attraverso questionari scritti allo scopo di dare voce alle protagoniste stesse e ai loro ricordi dell'esperienza delle filodrammatiche femminili.

In realtà, alle origini di questo libro di storia orale c'è una ricerca accademica su testi scritti, cominciata alla fine del millennio scorso sui cataloghi della biblioteca teatrale del Burcardo di Roma alla ricerca delle drammaturghe perdute: alla ricerca, cioè, di opere e tracce biografiche di donne italiane del Novecento che avessero scritto per il teatro prima degli anni Settanta. All'epoca, i pochi nomi già emersi erano quelli di scrittrici già conosciute per il loro successo nella narrativa, quali Natalia Ginzburg e Dacia Maraini, o in qualità di attrici, come Franca Rame². I cataloghi, le riviste e gli archivi teatrali mi hanno consentito di ritrovare nomi e opere di commediografe molto famose durante la loro vita e poi quasi dimenticate, come Paola Riccora e Anna Bonacci³. Proseguendo ancora la ricerca, ho scoperto che molte altre donne avevano scritto per gruppi teatrali non professionistici che operavano all'interno del teatro educativo, cioè il teatro di matrice cattolica per gruppi di sole donne (o di soli uomini)⁴. Alcune di queste autrici erano insegnanti, segretarie, casalinghe, suore, impegnate occasionalmente a scrivere una recita per le

ragazze della loro scuola o parrocchia. Altre invece hanno usato il teatro educativo come punto di partenza per una carriera che le ha portate a scrivere per altri generi: per il teatro professionale, per il radiodramma, per il teatro dei bambini, per la televisione⁵.

Il mio studio del teatro educativo femminile è nato dunque da un desiderio di portare alla luce i nomi e le opere di queste autrici di teatro quasi sconosciute che avevano pubblicato opere di successo per gruppi teatrali solo femminili⁶. Non tutti i testi erano dei capolavori, ma fornivano in ogni caso un quadro suggestivo della vita delle ragazze e donne del secondo dopoguerra. Spesso sulle scene teatrali ufficiali le donne appaiono come madri, sorelle o interesse amoroso del protagonista. Il teatro educativo femminile, invece, portava in scena donne nel ruolo di protagoniste e antagoniste, sempre circondate da sorelle, madri, amiche, nonne. I padri e i mariti erano al lavoro, o in guerra. I fidanzati aspettavano sotto casa. Le donne, finalmente, erano al centro e avevano voce propria⁷. E le protagoniste non erano più, come nei primi decenni del secolo, zingare che rapivano bambini per vendetta, o orfane riconosciute dalla famiglia grazie a un medaglione, ma donne che lavorano, donne rimaste a capo della famiglia durante e dopo la guerra, donne che studiano, donne che vogliono o non vogliono sposarsi, donne sposate che vorrebbero avere l'opzione di divorziare, donne che concepiscono figli al di fuori del matrimonio, donne che non accettano di rinunciare ai loro principi morali anche a rischio di sofferenze estreme.

È stato un caso che, parlando della mia ricerca, qualche persona mi abbia detto: "Io mi ricordo di aver fatto quelle recite, con gruppi di sole donne". Così mi sono resa conto che mentre le autrici del teatro educativo femminile erano ormai scomparse, le attrici – bambine o ragazze negli anni del dopoguerra – erano ancora vive e piene di ricordi. Da lì la mia ricerca, cominciata come una ricerca delle drammaturghe perdute, si è ampliata per diventare una ricerca del teatro filodrammatico femminile perduto.

Così, dopo le prime conversazioni con persone che già conoscevo (Maria Sandias, Mirella Torri), ho cominciato ad allargare la mia ricerca per cercare di raggiungere altre signore che avessero partecipato nella loro gioventù a filodrammatiche femminili. All'inizio ho inviato un questionario⁸, ma mi sono presto resa conto che le risposte al questionario sarebbero state utili dal punto di vista statistico, per vedere per esempio quante persone formavano un certo gruppo filodrammatico o quale genere di testi veniva messo in scena; non mi avrebbero però dato accesso ai racconti di esperienze vissute. Per stabilire un rapporto e recuperare i ricordi dei tempi delle filodrammatiche femminili, era necessario un incontro di persona, cosa non molto facile considerando che io vivo e lavoro in Nuova Zelanda.

Con l'aiuto di alcune suore dell'ordine delle Figlie di Maria Ausiliatrice (FMA) e attraverso annunci pubblicati sulle riviste *Unione* e *Insieme* del novembre-dicembre 2012, sono entrata in contatto con delle ex-allieve salesiane. Altre opportunità sono emerse contattando per lettera o posta elettronica il centro anziani o il comune o la pro-loco di piccoli centri dove sapevo che c'era stata una filodrammatica femminile piuttosto attiva. Non tutte le mie lettere e mail hanno avuto riscontro, nonostante quella che speravo fosse la curiosità suscitata da francobolli esotici o il "Buongiorno dalla Nuova Zelanda" con cui cominciavo i messaggi. Ma alcuni centri anziani, alcune persone, alcuni archivi hanno invece risposto positivamente alle mie richieste e hanno organizzato degli incontri con le ex-attrici del paese e della scuola.

La mia provenienza dalla Nuova Zelanda creava sì curiosità in chi leggeva i miei messaggi, ma anche problemi logistici di organizzazione di eventuali incontri, che dovevano essere fissati per date precise e tempi limitati, dovuti ai miei viaggi di ricerca concentrati in periodi specifici dell'anno accademico.

I ricordi che ho raccolto sono dunque il risultato di risposte a questionari scritti – spesso scritte a mano e poi inviate come foto da parenti e amici delle ex-attrici – e di interviste che ho condotto

e registrato di persona o, più recentemente, attraverso Zoom; a queste aggiungo un'intervista condotta da Mirella Sala a Brescia, una condotta da Alessandra Corradi a Daone (TN), e varie interviste videoregistrate da Paola Cuccioli FMA a Mede (PV). Anche per le interviste avevo una serie di domande tipo, simili a quelle del questionario, ma nel corso della conversazione capitava spesso che i discorsi prendessero un'altra direzione, spesso ancora più interessante delle mie domande standardizzate⁹.

Alcune interviste sono state con una sola persona o al massimo due, come nel caso di Antonietta Carcatella, incontrata a Napoli presso l'Istituto Femminile San Giovanni Bosco dove aveva studiato e fatto teatro; Annamaria Aliverti, incontrata in una pasticceria di Gallarate (VA); Giovanna Lenza, conosciuta nell'Oratorio Pio XI di Castrezzato (BS); Lia Careddu, collegata su Zoom in una sua sera e una mia mattina; Maria Angiola Amerio FMA e Vincenzina Anastasi FMA, incontrate una mattina e un pomeriggio a Torino; Carla Metelli e Rosetta Ragazzi, con cui mi sono incontrata all'Istituto delle Suore delle Poverelle a Brescia, dove andavano all'oratorio da ragazze; Lidia Frigerio e Teresina Lecchi, che ho potuto conoscere alla casa di riposo per anziani di Bresso (MI); Teresa e Emilia Badino, che mi hanno accolto nella loro casa di Buriasco (TO). Negli altri casi, a Buscate (MI), Cannobio (VB), Catania, Orzinuovi (BS), Vanzaghello (MI), Villastellone (TO), gli incontri sono stati di gruppo. Questo ha portato a dei vantaggi e a degli inconvenienti: la presenza di amiche e conoscenti con cui si condividono esperienze giovanili ricordate con nostalgia ha creato spesso una conversazione a più voci, in cui i ricordi emergevano a poco a poco da varie persone. Il risultato di questa plurivocalità è stato che nella trascrizione di parti di alcune interviste non ho potuto attribuire tutte le frasi registrate a persone specifiche. In quei casi, questi ricordi verranno attribuiti a, per esempio, "una signora di Cannobio" o "le signore di Villastellone".

I tempi limitati che ho avuto per condurre le interviste hanno fatto sì che gli incontri si siano svolti in un'unica sessione, senza

la possibilità di un secondo incontro per chiarire o approfondire ulteriormente i ricordi emersi nella prima registrazione. Tutte le signore hanno ricevuto una trascrizione dell'intervista a cui hanno preso parte, sono state informate che le interviste facevano parte di un progetto di ricerca sul teatro educativo femminile, e hanno completato e firmato un nullaosta all'uso dei loro ricordi in pubblicazioni di carattere scientifico.

Spesso la storia orale serve da contrappunto alla storia ufficiale. In questo caso però non esiste una storia ufficiale, perché l'esperienza filodrammatica femminile è stata solo raramente registrata o discussa¹⁰. Eppure le rappresentazioni teatrali di gruppi di sole donne hanno una lunga tradizione, che riassumerò nella prossima sezione.

2. Le origini e lo sviluppo del teatro educativo femminile

Da molti secoli, il teatro fa parte del programma educativo cattolico rivolto a bambine, ragazze e giovani donne. Pur se non famoso come il teatro per soli uomini svolto all'interno dei collegi dei gesuiti, vera e propria «palestra di esercitazioni letterarie a profitto dell'educazione morale, religiosa e civile degli allievi»¹¹, il teatro veniva spesso usato nell'educazione delle ragazze nei conventi fiorentini del Rinascimento. E come le opere del teatro dei gesuiti non includevano, se non eccezionalmente, ruoli femminili, così anche nel teatro dei conventi si preferiva che le attrici (suore e educande) non vestissero panni maschili¹². Come spiega Elissa B. Weaver, la studiosa che ha riportato alla luce questo importante momento del teatro e della storia sociale delle donne in Italia, nei conventi «erano solo donne a recitare per un pubblico che consisteva (o almeno avrebbe dovuto consistere) esclusivamente di donne»¹³. Le commedie rappresentate dovevano essere «oneste» e tali da ricavarne «spasso spirituale»¹⁴. Lo scopo delle rappresentazioni era quello di far «diventare più perfette» le protagoniste e le persone che avrebbero assistito alla rappresentazione¹⁵.

Weaver riporta che conventi in Toscana hanno continuato a mettere in scena sacre rappresentazioni ma anche a volte commedie profane per vari secoli, citando una messa in scena di Goldoni ancora nel 1781¹⁶.

In tempi più recenti, il teatro ha costituito una parte integrante del modello educativo delle congregazioni fondate da Giovanni Bosco per l'istruzione dei ragazzi (i Salesiani di Don Bosco, SDB) e delle ragazze (le Figlie di Maria Ausiliatrice, FMA, ordine fondato insieme con Maria Domenica Mazzarello)¹⁷. Secondo il "metodo preventivo" di don Bosco¹⁸, i ragazzi e le ragazze occupati in attività oneste e divertenti non si lasceranno tentare da altre occupazioni potenzialmente peccaminose. Inoltre, il partecipare ad attività teatrali insegna a presentarsi al pubblico, ad esprimersi chiaramente, e ad inserirsi positivamente in un gruppo. Il teatro, che richiede molto tempo e molte persone per la programmazione, memorizzazione, preparazione dei costumi e delle scene, pubblicizzazione, e finalmente messa in scena, è quindi una delle attività favorite all'interno del metodo educativo salesiano.

La prima regola del teatrino di don Bosco dichiara: «Scopo del teatrino è di rallegrare, educare, istruire i giovani più che si può moralmente»¹⁹. Alla morale si riferisce anche un'altra regola sui testi da portare in scena: «Si procuri che le composizioni siano amene ed atte a ricreare e divertire, ma sempre istruttive, morali e brevi»²⁰. Infatti, come riassume Tadeusz Lewicki, i protagonisti dei drammi scritti per il teatrino salesiano fra la fine del diciannovesimo secolo e i primi anni del ventesimo «rappresentavano le figure emblematiche, esemplari nel comportamento cristiano pronto al sacrificio, sano nella condotta morale, responsabile degli altri, soprattutto dell'evangelizzazione e del progresso civile. Le figure positive degli adulti rappresentati corrispondevano al principio di prevenire e non reprimere [...]. I giovani protagonisti dei drammi vivevano la loro vita di adolescenti sempre più responsabili delle proprie decisioni personali, talvolta attraversando momenti di conversione che rappresentavano il clou drammatico delle opere»²¹.

Scuole e oratori femminili salesiani e di altre congregazioni sono luoghi che hanno ospitato gruppi teatrali femminili per molti decenni; certamente nei periodi in cui la separazione tra bambine e bambini, ragazze e ragazzi era prassi comune²². L'esistenza di gruppi teatrali composti da soli uomini o sole donne ha anche dato origine alla necessità di creare e pubblicare testi teatrali con ruoli solo maschili o solo femminili, con collane curate da case editrici quali Giovanni Galla di Vicenza, Serafino Majocchi di Milano, Libreria Editrice Sacro Cuore di Torino, e riviste quali «Controcorrente» (1922-1966), «Boccascena» (1936-1957), ed altre²³.

Stefano Pivato riporta che negli anni Trenta «uscirono contemporaneamente ben nove riviste specializzate per il teatrino dell'oratorio. Inoltre, nel corso degli anni Trenta ben 5 case editrici stampavano esclusivamente testi per il teatro educativo. Non c'era casa editrice cattolica, grande o piccola, che non avesse la propria collana teatrale. Una produzione complessiva che nella prima metà degli anni Trenta veniva calcolata attorno a una ottantina di nuovi libri editi annualmente»²⁴.

Per quanto riguarda i testi scritti appositamente per il teatro femminile fino agli anni Trenta, si trattava soprattutto, riassume Pivato, «di soggetti a carattere sacro, di rievocazioni di figure di sante o delle prime martiri cristiane, di donne esemplari», o «bozzetti tesi a correggere i costumi»²⁵.

Negli anni del secondo dopoguerra, in coincidenza con il rinnovamento storico e sociale del paese, si rinnova anche il teatro filodrammatico per sole donne; emergono due nuove riviste, la salesiana «Teatro delle giovani» (1949-1965), e «Scene femminili» (1946-1959), della casa editrice cattolica Ancora di Milano, che pubblicano esclusivamente commedie per il teatro femminile²⁶.

Molte delle autrici di «Teatro delle giovani» sono FMA, come Caterina Pesci (1906-1970), Flora Fornara (1902-1971), Lina Dalcerci (1902-1998), o parte della famiglia salesiana, come Liliana Cerruti (1927-1960). Oltre a commedie, farse, gialli, drammi storici, storie di conversione o di ragazze tentate dalla

fama, dal lusso o dalle cattive compagnie che tornano sulla retta via grazie all'appoggio di sagge amiche o sorelle, fra le opere pubblicate su «Teatro delle giovani» spiccano quelle scritte da Caterina Pesci sulle vite delle sante, quali *Fiori nel turbine* (1950), sulle martiri romane Bibiana e Demetria; *Il velo insanguinato* (1954), su sant'Agnese; e *Sulle sue tracce* (1956), sul martirio di sant'Emereziana, sorella di latte di sant'Agnese.

I testi teatrali pubblicati su «Scene femminili», invece, normalmente si svolgono nel presente e sono centrati su amicizia, amore, lavoro. Le protagoniste sono ragazze e donne alle prese con problemi della vita contemporanea a casa o in fabbrica, in laboratorio, a scuola, fra amiche. Pur mantenendosi nell'ambito della morale cattolica, le ragazze in cerca di marito, ragazze madri, donne sposate, separate, vedove, “zitelle” protagoniste di questi drammi e queste commedie esprimono una sempre maggiore insoddisfazione rispetto al ruolo esclusivo di moglie e madre che la società assegna alle donne²⁷. Le autrici più prolifiche di «Scene femminili», Clotilde Masci (1913-1985), Gici Ganzini Granata (1920-1986), Elisabetta Schiavo (1897-1987), hanno poi fatto carriera anche nel teatro professionale, per bambini, o nel teatro dialettale, e per i programmi radio e tv.

Entrambe le riviste contenevano consigli per le giovani attrici e per le organizzatrici delle filodrammatiche, notizie di spettacoli messi in scena dalle stesse filodrammatiche, informazioni su concorsi, e uno o due testi teatrali per numero, spesso uno articolato in tre atti per gruppi più maturi, e un testo più corto destinato alle bambine.

Come si potrà leggere più avanti, non tutte le protagoniste delle filodrammatiche femminili che ho contattato ricordano con esattezza i nomi delle riviste, delle opere o delle autrici delle opere portate in scena. Rare eccezioni sono le commedie di Gici Ganzini Granata o i drammi agiografici di Caterina Pesci. Le impressioni più vive si riferiscono ai primi ruoli sul palcoscenico, alle prove, ai costumi e alle scene, alle rappresentazioni vere e proprie, e alle reazioni del pubblico. A questi ricordi sono dedicati

i prossimi capitoli, a cui seguono delle riflessioni sull'importanza dell'esperienza filodrammatica nella vita di giovane donna e poi di adulta. Spero dunque che questo lavoro di ricerca e storia orale sulle filodrammatiche femminili e sui ricordi delle protagoniste contribuisca a sottolineare l'importanza che l'esperienza teatrale ha avuto nella maturazione di bambine e giovani donne cresciute negli anni del secondo dopoguerra.

Note

¹ Questi parametri temporali non sono del tutto rigidi. Come si leggerà più avanti, alcune delle persone che ho intervistato raccontano di aver iniziato a fare teatro anche prima della seconda guerra mondiale, e altre di aver cominciato, o continuato, negli anni Sessanta-Settanta.

² S. Wood, *Women and Theatre in Italy: Natalia Ginzburg, Franca Rame and Dacia Maraini* in E. Woodrough (a cura di), *Women in European Theatre*, Intellect, Oxford 1995, pp. 85-94. Tradotto in italiano da Maria Morelli, l'articolo è stato ripubblicato con il titolo *Le donne e il teatro in Italia: Natalia Ginzburg, Franca Rame e Dacia Maraini*, in M. Morelli (a cura di), *Il teatro cambia genere*, Mimesis Edizioni, Milano 2019, pp. 19-31.

³ Su Paola Riccora, si veda D. Cavallaro, *Italian Women's Theatre, 1930-1960: an anthology of plays*, Intellect, Bristol 2011, pp. 15-36; D. Cavallaro, *Before Filumena: Paola Riccora's Neapolitan prostitutes*, in «Italice», n. 92.1, 2015, pp. 43-61; M. Grifi, *Chiamatemi Paola Riccora. Come una signora dell'alta borghesia napoletana diventò una commediografa di successo*, Il mondo di Suk, Napoli 2016; G. Scognamiglio, *Sarà stato Giovannino, da una richiesta sagace di Eduardo De Filippo a Paola Riccora: «voglio 'na commedia, donna Paola»*, in «Rivista di studi teatrali», n. 12, 2019, pp. 57-68. Su Anna Bonacci, si veda A.T. Ossani e T. Mattioli, *Anna Bonacci e la drammaturgia sommersa degli anni '30-'50*, Metauro, Pesaro 2003; A.T. Ossani, *L'avventura del desiderio: il teatro di Anna Bonacci*, Metauro, Pesaro, 2009; D. Cavallaro, *Italian Women's Theatre, 1930-1960: an anthology of plays*, Intellect, Bristol 2011, pp. 127-150; D. Cavallaro, *The Dazzling Hour: an Italian comedy adapted for the American Stage*, in «Theatre Survey», n. 52.2, 2011, pp. 251-273; A.T. Ossani e T. Mattioli, *Anna Bonacci. Biografia per immagini*, Raffaelli Editore, Rimini 2014; G. Tellini, *Anna Bonacci e Il giudizio universale*, in «Rivista di studi teatrali» n. 12, 2019, pp. 77-82; D. Cavallaro, *Oltre L'ora della fantasia: Anna Bonacci su Ridotto*, in «Ridotto», n. 9-10, 2020, pp. 24-26. Anna T. Ossani, con Tiziana Mattioli e Matteo Martelli, ha curato la nuova edizione delle maggiori opere di Anna Bonacci presso la casa editrice Metauro, mentre Giulia Tellini ha curato una nuova edizione di *Il giudizio universale* nel 2020.

⁴ Scrittrici importanti del teatro femminile quali Mariagiòanna Macchi e Francesca Sangiorgio (pseudonimo di Clotilde Masci) hanno pubblicato anche testi teatrali per gruppi maschili.

⁵ D. Cavallaro, *Alla ricerca delle drammaturghe perdute*, in «Itineraria - rivista di filosofia e di teoria delle Arti», 2019, <https://riviste.unimi.it/index.php/itineraria/article/view/12690/11873>.

⁶ Sul teatro educativo femminile, si vedano i miei articoli, capitoli e libri *Scene femminili: Educational Theater for Women*, in P. Morris (a cura di), *Women in Italy, 1946-1960: an Interdisciplinary Study*, Palgrave Macmillan, New York 2006, pp. 93-107; *Catholic Theater for Women in Post-War Italy: Education, Morality, and Social Change*, in K.J. Wetmore (a cura di), *Catholic Theatre and Drama. Critical Essays*, McFarland, Jefferson, NC 2010, pp. 125-140; *Salesian Theatre for Young Women in Post-World War II Italy*, in «Ecumenica», n. 4.2, 2011, pp. 25-50; *Demons and angels: Morality plays in the context of Salesian educational theatre for young women*, in «International Journal of Religion and Spirituality in Society», n. 2.2, 2013, pp. 43-52; *Female detectives in 1950s Salesian educational theatre*, in «Quaderni d'Italianistica», n. 37.1, 2016, pp. 35-54; *Educational theatre for women in post-World War II Italy: A stage of their own*, Palgrave Macmillan, London 2017; *Who says you can't be a saint? Female saints as heroes on the Italian catholic stage*, in «Journal of Humanistic Psychology», n. 58.4, 2018, pp. 444-459.

⁷ L'importanza di avere solo voci femminili sul palcoscenico è stata discussa, fra gli altri, da Maggie Günsberg in *Gender and the Italian Stage: from the Renaissance to the Present Day*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 203 a proposito dei monologhi di Franca Rame.

⁸ Una copia del questionario è riportata in appendice.

⁹ Una copia delle domande è riportata in appendice.

¹⁰ I libri e articoli che analizzano il teatro cattolico e le filodrammatiche locali discutono solo

brevemente l'esperienza del teatro femminile. Ricordo, fra gli altri: S. Minelli, *Filodrammatica: teatro di casa. Periodo più intenso compreso fra le due guerre mondiali*, in *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1974. Atti della Fondazione Ugo da Como*, Fratelli Geroldi, Brescia 1975, pp. 127-164; D. Coltro, *Stalle e piazze. El filo, il teatro di paese e di parrocchia*, Bertani, Verona 1979; S. Pivato, *Il teatrino del cardinale*, in «Belfagor» n. 34.6, 1979, pp. 726-731; S. Pivato, *Il teatro di parrocchia: mondo cattolico e organizzazione del consenso durante il fascismo*, F.I.A.P., Roma 1979; G. Vinci, *Filodrammatiche nel comprensorio imolese: cronistoria dal 1805*, CARS, Imola 1987; P. Croci, *Gli amici del teatro. Settanta anni di tradizione a Mozzate*, Mozzate 1991; T. Manfrini, *Il teatro a Rovereto dal 1919 al 1983*, in «Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati. A, Classe di scienze umane, lettere ed arti», n. 2, 1992, pp. 164-174; F. Marchesani Tonoli, *Tuttinscena: per una storia del teatro popolare cattolico a Brescia*, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1998; AA. VV. *Il Filo. Società Filodrammatica Cremonese 1801-2001*, Cremonabooks, Cremona 2001; L. Vignati, *Storia delle filodrammatiche negli oratori milanesi (dalle origini ai nostri giorni)*, FOM, Milano 2012; V. Marcon, *Carità e cultura a Frascati tra Otto e Novecento*, Associazione Tuscolana Amici di Frascati e Centro Studi Storici e Sociali, Roma 2012, Parte II, Cap. 3, pp. 155-187; P. Quazzolo, M. Mizzan, T. Gubert, *Il teatro Filodrammatico nella Venezia Giulia*, Hammerle, Trieste 2014; G. Delama, *Il teatro di parrocchia in Trentino*, in «Studi trentini. Arte», n. 95, 2016, pp. 119-129; G. Dolli Cuminetti, *Ludendo docet. Il teatrino filodrammatico dell'Oratorio di Albino*, Grafica e Arte, Bergamo 2021. Molte sono le storie di filodrammatiche locali disponibili online.

¹¹ S. Stagnoli, *Don Bosco e il teatro educativo salesiano*, Eco degli Oratori, Milano 1967, p. 14. All'interno della vasta bibliografia sul teatro dei gesuiti (https://gate.unigre.it/mediawiki/index.php/Jesuit_Drama_Bibliography), cito almeno G. Zanlonghi, *Il teatro nella pedagogia gesuitica: una "scuola di virtù"*, in M. Hinz, R. Righi, D. Zardin (a cura di), *I Gesuiti e la Ratio Studiorum*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 159-90 e G. Isgrò, *Il teatro dei gesuiti: la pedagogia teatrale, la scena europea, il teatro di evangelizzazione*, Edizioni di Pagina, Bari 2021.

¹² E.B. Weaver, *Gender*, in G. Ruggiero (a cura di), *A Companion to the Worlds of the Renaissance*, Blackwell Publishing Ltd, Malden, MA 2007, p. 200.

¹³ E.B. Weaver, *Esopo nel teatro delle monache toscane*, in G. Pomata, G. Zarri (a cura di), *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco. Atti del convegno storico internazionale: Bologna, 8-10 dicembre 2000*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2005, p. 73.

¹⁴ Ivi, p. 74.

¹⁵ Ivi, p. 73.

¹⁶ E.B. Weaver, *Convent Theatre in Early Modern Italy: Spiritual Fun and Learning for Women*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, p. 1.

¹⁷ Sull'importanza dell'ordine delle FMA nella storia italiana, si vedano almeno G. Loparco e M.T. Spiga (a cura di), *Le Figlie di Maria Ausiliatrice in Italia (1872-2010). Donne nell'educazione. Documentazione e saggi*, LAS, Roma 2011; e P. Cuccioli, G. Loparco (a cura di), *Le Figlie di Maria Ausiliatrice in Italia (1872-2022). Case e opere*, Palumbi, Teramo 2023.

¹⁸ P. Braido, *Il sistema preventivo di Don Bosco*, PAS-Verlag AG, Zurigo 1964, 2 ed.; P. Braido, *Prevenire, non reprimere. Il sistema educativo di don Bosco*, LAS, Roma 1999.

¹⁹ S. Stagnoli, *op. cit.*, p. 98.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ T. Lewicki, *Il volto e la missione del teatro educativo salesiano*, in A. Giraud, G. Loparco, J.M. Prellezo, G. Rossi (a cura di), *Sviluppo del carisma di Don Bosco fino alla metà del secolo XX*, LAS, Roma 2016, pp. 265-266. Sul teatro salesiano per ragazzi negli anni del dopoguerra, si veda invece M. Novelli, *Educare i giovani attraverso la formula del "Teatrino" di don Bosco - "Il Teatro dei Giovani" nel secondo dopoguerra*, in F. Motto (a cura di), *Salesiani di don Bosco in Italia. 150 anni di educazione*, LAS, Roma 2011, pp. 361-394.

²² Le classi miste sono state introdotte nella scuola italiana dopo la riforma del 31 dicembre 1962. Si veda A. Debé, S. Polenghi, *La scuola italiana e la coeducazione: storia di un percorso accidentato*, «Pedagogia e vita», 2017, pp. 179-190.

²³ S. Pivato, *Il teatro di parrocchia*, cit., pp. 9-10.

²⁴ S. Pivato, *Don Bosco e la "cultura popolare"*, in F. Traniello (a cura di), *Don Bosco nella storia della cultura popolare*, Società Editrice Internazionale, Torino 1987, p. 276.

²⁵ S. Pivato, *Il teatro di parrocchia*, cit., p. 26.

²⁶ «Teatro delle giovani» comincia le pubblicazioni con il nome «Teatro dei giovani edizione femminile», e «Scene femminili» con il nome «Ribalte femminili».

²⁷ La rivista era stata creata con lo scopo esplicito di rinnovare il teatro femminile, improntandolo a una sana modernità. Cito dall'editoriale a firma "Controcorrente" che apre il primo numero di «Ribalte femminili»: «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 sia meglio) che il teatro femminile rispecchi il senso cristiano della vita, per essere morale e cristiano, ma che nelle forme, negli spiriti, nei mezzi, debba essere moderno e aggiornato», in «Ribalte femminili», n. 1, 1946, p. 1.