

Aldo Roma

AL DI LÀ DELLA PROPAGANDA
LIUCCIA BECKER MASOERO
E L'AMATORIALITÀ A TEATRO
DURANTE IL FASCISMO*

Il campo largo dell'amatorialità attraverso una storia di donna

L'emisfero dell'amatorialità durante il Ventennio fascista costituisce un territorio d'indagine estremamente interessante e complesso, sia per l'estensione e la rilevanza che la pratica del teatro dilettantesco assunse in quegli anni sia per la stratificazione dei livelli del discorso sul teatro che esso chiama in causa. La storiografia che si è occupata, sia pure in modo non sistematico, dell'amatorialità a teatro negli anni del regime si è però soffermata soprattutto sull'azione propugnata dall'Opera nazionale dopolavoro (OND) diretta a fascistizzare la cultura teatrale delle compagnie filodrammatiche mediante un massiccio (ed esoso) dispiegamento di mezzi propagandistici. D'altro canto, la propaganda di regime e la necessità di costruire, assicurarsi e mantenere un consenso trasversale sembrano non esaurire la lettura critica del fenomeno dell'amatorialità per come emerge da un ventaglio di fonti più ampio e disomogeneo di quanto non fosse il già ricco e prezioso apparato documentale su cui la storiografia teatrale si è finora basata¹.

* Questo studio è un risultato della ricerca svolta nell'ambito del progetto PRIN *Donne, teatro, fascismo* diretto da Mirella Schino e finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU – PNRR Missione 4 - Componente 2 - Investimento 1.1 (Codice CUP F53D23007540006). Nelle citazioni di fonti archivistiche, le denominazioni degli istituti conservatori sono riportate in forma abbreviata: ASMi = Archivio di Stato di Milano; MBA = Genova, Museo Biblioteca dell'Attore; Mart = Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto - Archivio del '900. Le URL sono state verificate l'ultima volta l'8 maggio 2025.

¹ Sull'OND e i principali studi che se ne sono occupati rimando alla mia scheda *Teatro, amatorialità e fascismo: l'Opera nazionale dopolavoro* in questo Dossier.

Le fonti interne all'OND e quelle che documentano le sue modalità operative e l'efficacia dei suoi interventi, seppur – com'è ovvio – fortemente orientate, restano fondamentali per comprendere l'orizzonte di azione dell'ente. Tuttavia, l'emisfero dell'amatorialità a teatro durante il Ventennio, rispetto a quanto riconosciuto dalla storiografia corrente, appare decisamente più variegato se si disloca lo sguardo verso contesti altri che affiorano da un bacino documentale diverso, come quello delle riviste coeve – le riviste teatrali e, più in generale, quelle di informazione e cultura. Erano contesti differenti da quello dell'OND; a quest'ultimo erano talvolta profondamente intrecciati perché animati o anche solo attraversati dalle medesime persone. Inseguire i tragitti individuali si rivela perciò particolarmente proficuo per studiare la complessità del teatro praticato fuori dalle reti del professionismo.

Per comprovare l'utilità di tale approccio, in questa sede mi propongo di ripercorrere la biografia di una donna, Liuccia Becker Masoero, una filodrammatica appassionata che pure nel professionismo transitò, anche se sporadicamente, per piccolissime parti e comunque a tarda età, nel dopoguerra. Nel 1936, nella voce che le dedicò nella seconda edizione del suo panorama della letteratura femminile contemporanea, il giornalista ed editore Mario Gastaldi la annoverava «tra le più apprezzate dicitrici ed interpreti di poesia»². Da questo giudizio, forse oltremodo encomiastico, traspaiono almeno due elementi rilevanti: da un lato la padronanza con cui Becker Masoero sapeva destreggiarsi tra registri recitativi differenti, e dunque la possibilità per lei di prodursi in generi drammatici e personaggi anche molto diversi; dall'altro la sua espressività intensa ma controllata, e l'attenzione meticolosa per il valore poetico dei testi che declamava o interpretava, non solo con la voce ma con l'intero suo corpo. Per quanto possa trattarsi di un elogio stereotipato, o addirittura, come poteva accadere nel caso di opere compilative come quella di Gastaldi, della rielaborazione di una traccia testuale fornita

² Mario Gastaldi, *Donne luce d'Italia. Panorama della letteratura femminile contemporanea*, 2^a ed., Milano, Quaderni di poesia, 1936, pp. 599-600. Una voce a lei dedicata non compare invece né nella prima edizione (1930) né nelle due edizioni del successivo *Dizionario delle scrittrici italiane contemporanee* che Gastaldi firmò con Carmen Scano (Milano, Gastaldi, 1957 e 1961).

dalla stessa donna, sorprende che le parole scelte per tratteggiare il suo profilo attoriale rimandino a competenze tecniche solide. Sono parole che stupiscono anzitutto perché riferite a un'attrice allora attiva solo in formazioni amatoriali, quelle filodrammatiche che invece molta critica del tempo biasimava proprio per la mancanza di preparazione e padronanza espressiva, da cui dipendeva il principale difetto dell'abitudine di scimmiottare le interpretazioni degli attori professionisti³.

Nel corso degli anni Trenta, oltre che attrice filodrammatica, Becker Masoero fu direttrice di almeno una compagnia di dilettanti; fu anche insegnante e "regista", cultrice di poesia, direttrice editoriale, pubblicista e critica teatrale, nonché organizzatrice e animatrice di numerosi e diversissimi circoli e ambienti letterari e teatrali, soprattutto, ma non solo, di area milanese. In questi contesti dovette raggiungere una certa notorietà, facendosi notare sia per le sue doti di dicitrice, sia come interprete drammatica di un qualche valore. Oggi invece è una figura sostanzialmente dimenticata della storia del teatro; nondimeno rappresenta un caso di grande interesse innanzitutto per i molti ambiti in cui si trovò a operare – dall'amatorialità dell'OND a quella di numerose associazioni e istituti culturali e benefici. In questo senso, il caso di Becker Masoero è importante perché emblematico della complessità del discorso sull'emisfero dell'amatorialità durante il Ventennio, specialmente quello attraversato delle donne.

L'esordio teatrale di Liuccia Becker Masoero

Della formazione di Liuccia Becker Masoero, almeno allo stato attuale delle ricerche, non si sa alcunché. Era nata a Biella il 7 aprile 1884 – all'anagrafe il suo nome era in realtà Amelia Rosa Francesca Masoero – da Lorenzo e Matilde Bertoloni, con i quali aveva risieduto a Torino almeno fino al 1909. A venticinque anni, il 26 giugno di quell'anno aveva sposato Federico Becker, un commerciante e

³ È una critica che si ritrova sistematicamente nella stampa specializzata; si veda ad esempio il capitolo dedicato all'imitazione nelle *Cronache filodrammatiche*, a cura di Cesare Cerati, Milano, Rama, 1926, pp. 257-262.

banchiere quarantenne al tempo residente a Milano, dove Liuccia lo avrebbe poi seguito⁴.

Tra quelle finora rintracciate, la prima notizia di una sua attività teatrale risale a una rappresentazione benefica tenutasi al Teatro Eden di Milano il 3 febbraio 1930 a favore del comitato locale della Società Dante Alighieri, della quale i Becker Masoero erano sostenitori⁵. Liuccia, allora quarantacinquenne, interpretò il ruolo eponimo nella *Tancia* (1611) di Michelangelo Buonarroti il Giovane in una riesumazione occasionale della commedia rusticale a opera di un gruppo di dilettanti, con musiche originali di Cesare Chiesa (1885-1965), docente di canto e composizione del Conservatorio di Milano, e danze di un' appena diciassettenne Giannina Censi⁶.

Nel luglio di quell'anno Becker Masoero si piazzò in testa alla classifica delle migliori attrici al concorso filodrammatico interregionale indetto dalla Direzione generale dell'OND e organizzato a Torino dal Dopolavoro provinciale con la Federazione provinciale delle filodrammatiche per le regioni del Piemonte, Lombardia e Liguria. La giuria, presieduta da Domenico Lanza (1868-1949), le conferì una medaglia d'oro per la sua interpretazione della parte di Sabina in *Bufere*

⁴ Le informazioni anagrafiche sono desunte dall'atto di matrimonio conservato presso il Tribunale di Torino, Ufficio dello Stato civile, *Matrimoni*, Atti di matrimonio, Uff. 1, pt. 1, n. 684, c. 29r, da cui si ricava anche che Federico (Federigo Cristofaro Pietro Giulio Eugenio), nato a Livorno il 6 dicembre 1870 da Odoardo Giulio e Laura Rosellini, era cittadino svizzero. Liuccia e Federico Becker ebbero forse due figlie, che nel 1934 non erano ancora sposate. In un annuncio mondano uscito in occasione del matrimonio, a Genova, di Edoardo Becker (figlio di Cristoforo ed Elise Vigne, forse un nipote dei Federico) e Marcella Castagnone (figlia di Alessandro e Laura Bernardi), accanto a «Federico Becker e Signora» compaiono i nomi delle «Signorine Laura e Anna Maria Becker» (*Nozze a Genova*, «Varietas», a. XXX, n. 352, aprile 1934, p. 63; a p. 62 è riportata anche una foto della coppia il giorno delle nozze).

⁵ Con un'elargizione di 500 lire, «Federico e Liuccia Becker» compaiono nella lista XXII della sottoscrizione promossa dalla Dante Alighieri a favore dell'assistenza civile ai combattenti, pubblicata sul «Corriere della Sera», 26 maggio 1917.

⁶ Nel fondo archivistico della danzatrice sono conservati diversi materiali relativi allo spettacolo, tra i quali la locandina, un opuscolo e la rassegna stampa (Mart, *Fondo Giannina Censi*, Cen.4). Cfr. anche *Giannina Censi. Danzare il futurismo*, catalogo della mostra (Rovereto, Casa Museo Fortunato Depero, 4 settembre 1997 - 5 marzo 1998), a cura di Elisa Vaccarino, con la collaborazione di Roberto Antolini, Milano, Electa, 1998 (a p. 52 è pubblicata una foto della danzatrice nella *Tancia*, di cui però non si approfondisce il contesto di produzione).

(1907) di Sabatino Lopez allestito dalla “Corona ferrea” di Monza, la compagnia filodrammatica del Dopolavoro comunale che vinse anche il primo premio come miglior complesso⁷. Un anno dopo, nel giugno del 1931, al concorso bandito dalla Federazione delle filodrammatiche del Dopolavoro provinciale di Milano, la cui giuria era presieduta da Gino Rocca, Becker Masoero si aggiudicò il primo posto come prima attrice brillante recitando con la stessa compagnia il ruolo eponimo di *Madonna Oretta* (1918) di Giovacchino Forzano⁸.

La filodrammatica “Corona ferrea” e il contesto amatoriale monzese

La “Corona ferrea” era stata costituita nel 1928 dal commissario locale dell’OND, attingendo i più validi componenti da formazioni preesistenti in Monza, e sotto la guida di Alberto Colantuoni si era messa subito al lavoro su *L’antenato* (1923) di Carlo Veneziani, in vista del III Concorso nazionale che si sarebbe tenuto a Torino tra maggio e luglio del 1928, nel quale la filodrammatica non avrebbe comunque riportato risultati soddisfacenti⁹. Becker Masoero era verosimilmente

⁷ Cfr. *La filodrammatica “Corona ferrea” al concorso interregionale di Torino*, «Il Popolo di Monza», a. II, n. 27, 5 luglio 1930, p. 2; *Le iniziative del Dopolavoro. Il Concorso Filodrammatico nella relazione della Giuria*, «La Stampa», 28 luglio 1930; «Corriere della Sera», 30 luglio 1930; *La filodrammatica monzese “Corona ferrea” ha vinto il concorso interregionale di Torino*, «Il Popolo di Monza», a. II, n. 31, 2 agosto 1930, p. 2; *Echi del primo concorso filodrammatico*, «Il Popolo di Monza», a. II, n. 33, 23 agosto 1930, p. 3. Della “Corona ferrea” facevano parte anche Ida Monguzzi, Gino Barbi e Luigi Giovenzana, classificatisi al secondo posto rispettivamente come migliore attrice, migliore attore e direttore tecnico, nonché Piero Formia, al quale fu conferita una dignità di attenzione tra gli attori. Aggiudicandosi il primo posto in un concorso interregionale, il complesso della “Corona ferrea” avrebbe dovuto competere nel concorso nazionale dell’autunno successivo, che però non fu bandito fino al 1935.

⁸ Cfr. la rubrica *Cronache mondane*, «Varietas», a. XXVII, n. 319-320, luglio-agosto 1931, p. 35.

⁹ Cfr. a.c., *O.N.D./Compagnia filodrammatica “Corona ferrea”*, «Il Cittadino. Rivista di Monza e del circondario», a. XXX, n. 25, 21 giugno 1928, p. 3. Si veda «La Stampa», 28 giugno 1928 per un giudizio sulla produzione della “Corona ferrea” al concorso filodrammatico nazionale, che vide invece trionfare come prima attrice un’ appena diciottenne Sarah Ferrati con la compagnia filodrammatica “Tommaso Salvini” di Empoli (*La classifica del III concorso filodrammatico*, «La Stampa», 14 luglio 1928). Della “Corona ferrea” si distinse solo Piero Formia quale attore brillante.

entrata a far parte della compagnia tra il 1929 e il 1930. Dopo gli eccezionali risultati da lei conseguiti nei successivi concorsi locali, dalla stagione 1931/32 le fu addirittura affidata la direzione artistica della filodrammatica. Per lei ciò dovette rappresentare un riconoscimento importante delle sue competenze teatrali, di certo ancor più significativo considerato che l'incarico di formulare e attuare le linee di indirizzo culturale della filodrammatica monzese era stato conferito a una donna, laddove invece la dimensione intellettuale della vita delle compagnie amatoriali, soprattutto quelle nell'OND, era solitamente appannaggio degli uomini. A seguito della sua nomina, Becker Masoero annunciò dalle colonne del periodico locale «Il Cittadino» che, per contribuire agli scopi educativi e adempiere alle finalità culturali evidenziate dalle nuove direttive della Federazione delle filodrammatiche, avrebbe organizzato «una serie di conversazioni sulla storia del teatro italiano» rivolte ai componenti della sua compagnia, e che ogni recita, «secondo il giusto desiderio dell'Opera nazionale dopolavoro», sarebbe stata anticipata da un breve intervento riguardante il dramma messo in scena e il suo autore¹⁰. D'altro canto, i suoi spazi operativi dovettero limitarsi alla componente artistica – avrebbe potuto scegliere i testi da mettere in scena¹¹, dirigere le altre attrici e gli attori, figurare come direttrice artistica –, mentre l'effettiva amministrazione della filodrammatica sarebbe restata nelle mani del precedente direttore, Luigi Giovenzana.

Il conferimento dell'incarico a Liuccia Becker Masoero, dovuto senz'altro all'esperienza che aveva maturato nel corso degli anni, molto probabilmente dipese in parte anche dalla fitta rete di relazioni

¹⁰ Cfr. *Dopolavoro comunale di Monza. L'attività della Filodrammatica "Corona ferrea"*, «Il Cittadino. Rivista di Monza e del Circondario», a. XXXIII, n. 46, 12 novembre 1931, p. 2.

¹¹ Nello stesso articolo si annunciavano anche gli autori che di massima sarebbero stati selezionati nel corso della stagione. Si veda anche *Il programma della Filodrammatica "Corona ferrea"*, «Il Popolo di Monza», a. III, n. 45, 14 novembre 1931, p. 3, dov'è elencata l'intera formazione: oltre a Liuccia Becker Masoero, sono menzionati Bina Bolis, Maria Brioschi, Ida Brusoni, Amelia Cesana, Lina Maffi, Tina Maffi, Ida Monguzzi, Gino Barbi, Mario Bolis, Angelo Casiraghi, Angelo Confalonieri, Maurizio Vercesi, Italo Ferri, Piero Formia, Luigi Giovenzana, Ettore Maffi, Enrico Valaguzza. Per il repertorio si sarebbe attinto a Giuseppe Adami, Bracco, D'Annunzio, Di Giacomo, Ferrari, Forzano, Giacosa, Goldoni, Lopez, Morselli, Pirandello, Rocca, Rovetta, Veneziani, Verga «e tanti altri» (*ibidem*).

che la donna intratteneva nel contesto dell'intelligenza fascista milanese. Dal 1930 aveva cominciato infatti ad animare le serate artistiche patrocinate dalle riviste «Varietas» e «Rassegna femminile italiana», presso le quali avrebbe svolto per molto tempo un'intensa attività pubblicistica; in quel mentre era entrata a far parte anche di una compagine amatoriale che si produceva in seno al Circolo "Nuova vita". Si tratta di due ambienti molto diversi dai Dopolavoro dell'OND, il primo indubbiamente più politicizzato del secondo, che invece era avvertito come uno spazio di sperimentazione assimilabile ai teatrini d'arte di respiro europeo¹².

Becker Masoero, pubblicista per «Varietas»

L'attività pubblicistica costituì per Becker Masoero uno strumento di autolegittimazione mediante il quale farsi spazio nell'ambiente intellettuale dell'alta borghesia milanese. Durante tutti gli anni Trenta, per «Varietas» – una rivista mensile illustrata fondata nel 1909 da Giannino Antona Traversi e diretta dal 1913 da Pasquale De Luca (1865-1929) e poi, dopo la sua morte, da Ettore Bongiovanni – Becker Masoero redasse interventi e brevi interviste a scrittori e poeti come Eucardio Momigliano (1888-1970) e Renzo Laurano (1905-1986); artisti, come il pittore Massimo Gallelli (1863-1956); donne e uomini dello spettacolo, attrici e attori come Joséphine Baker, Anna Fontana, Andreina Pagnani, Lamberto Picasso, Ermete Zacconi; i drammaturghi Sem Benelli, Gian Capo, Sabatino Lopez, Umberto Morucchio; lo scenografo georgiano Georgij Georgevič Abchazi (o Abkhasi, 1892-1964), che durante il suo esilio in Italia ebbe il suo studio a Milano nel sottotetto della chiesa sconosciuta dei Santi Cosma e Damiano alla Scala, l'edificio che ospitava il Teatro dei Filodrammatici¹³. Sono perlopiù resoconti di brevi e spesso superficiali incontri che Becker Masoero ebbe con personalità del teatro "militante", dietro le quinte in una pausa dalle prove, o nei camerini tra un atto e

¹² Sui quali si veda Annamaria Cascetta, *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 1979.

¹³ I contributi a firma di Becker Masoero apparsi in «Varietas» sono distribuiti lungo un arco di dieci anni, a partire dall'a. XXVI, n. 11 [311], novembre 1930, e proseguendo fino all'a. XXXVI, n. 421, gennaio 1940.

l'altro di una recita. Piuttosto che significative in sé o informative nei riguardi del teatro del tempo, sono interessanti perché ci dicono qualcosa sul suo posizionamento rispetto al fare teatro, sulle sue relazioni e il suo mondo teatrale. Ad esempio, intervistando Andreina Pagnani cercava di indurla a rievocare il suo apprendistato romano «a scuola dalle suore di Sant'Agnese» e poi con la Filodrammatica "Giovanni Emanuel", come a orientare la memoria dell'attrice per imporre una narrazione che indicasse nell'amatorialità un modo alternativo di fare teatro, che non implicasse la rinuncia a una stabilità esistenziale e affettiva, ma che, al contrario dei ritmi di vita imposti dal professionismo teatrale, fosse compatibile con l'ideale femminile risolto nella dimensione domestica e familiare, propugnato dalla cultura del regime fascista e che Becker Masoero evidentemente sosteneva¹⁴. Segni di un biografismo ancor più esplicito si rintracciano nella sua scrittura anche più tardi, come nel racconto di un suo incontro con Ermete Zacconi nel novembre del 1939, mentre a Milano l'attore stava provando per una ripresa del *Tessitore* (1914) di Domenico Tumiati. L'intervistatrice dedicava un intero capoverso a un proprio ricordo di spettatrice che rimontava alla sera del 5 maggio 1921, quando al Teatro Balbo di Torino aveva visto Zacconi al fianco di Eleonora Duse, che «ritornava alle scene dopo tredici anni di silenzio»; e chiudeva il pezzo accennando a un'altra attrice della vecchia generazione, Graziosa Glech (1860-1910), coetanea di Zacconi, col quale era stata primattrice, in sostituzione della Duse, nella rifondata Compagnia Città di Torino di Cesare Rossi nel triennio 1888-90, prima di ritirarsi dalle scene nel 1891 per sposare il banchiere Ercole Gioberto Rosellini¹⁵. Il

¹⁴ «Varietas», a. XXVI, n. 11, novembre 1930, p. 14. Cfr. anche Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, 2ª ed., Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009 [Bologna, il Mulino, 1994], p. 140.

¹⁵ Liuccia Becker Masoero, *Visita a Ermete Zacconi*, «Varietas», a. XXXVI, n. 421, gennaio 1940, pp. 28-29: 28. Cfr. Irene Scaturro, *Rossi, Cesare*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, pp. 597-599; Tommaso Assennato, *Rossi, Cesare*, «AMAtI - Archivio Multimediale degli Attori Italiani», Firenze, Firenze University Press, 2006, <<https://amati.unifi.it/>>. Su Glech, sulla quale manca ancora uno studio specifico, si veda Mirella Schino, *Eleonora Duse contro il teatro del suo tempo, attraverso il primo libro a lei dedicato*, postfazione a Luigi Rasi, *La Duse*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 157-233:165-166. Anna Graziosa Glech era nata a Madrid da Giacomo e Marietta Bergonzoni, entrambi attori; aveva sposato Rosellini il 12 febbraio 1891, a trent'anni (cfr. Archivio di Stato di Roma, *Stato Civile italiano*, Matrimoni, 1891, I/1, c. 174r).

riferimento a Glech non era affatto neutro. Con l'attrice ottocentesca Becker Masoero vantava una parentela acquisita: ripeteva infatti che Glech fosse la zia di suo marito per parte materna, e nei suoi riguardi ostentava una certa intimità – altrove, in una conversazione con Alberto Colantuoni, che conosceva bene, si era riferita a lei chiamandola «zia Niny»¹⁶. Per certi versi, avendo Glech rinunciato alla carriera attoriale per seguire il marito, appariva una figura del passato teatrale che ben si prestava a suggerire una certa visione della donna alla quale Becker Masoero sembra voler aderire. Al contempo, il riferimento a Glech tende a configurarsi anche come un espediente della filodrammatica biellese per autoinscrivere in una possibile genealogia teatrale, e per ostentare la propria appartenenza alla rete di relazioni che sostanziano l'ambiente del teatro.

La redazione di «Varietas», che aveva sede in via Senato 16 e di cui Becker Masoero faceva parte, aveva inglobato nel 1930 anche la «Rassegna femminile italiana», che era stata fondata nel 1925 da Elisa Mayer Rizzioli (1880-1930), ispettrice generale dei fasci femminili dal 1924 al 1926, la quale l'aveva diretta facendone inizialmente l'organo ufficiale dei fasci femminili. Costretta alle dimissioni dall'ispettorato per via di divergenze con i vertici del Partito nazionale fascista riguardo all'attivismo politico femminile che la rivista promuoveva, Mayer Rizzioli continuò a finanziare e dirigere la «Rassegna» rivolgendosi ai gruppi femminili fascisti – il nuovo bollettino ufficiale dei fasci femminili divenne però «Il giornale della donna», cui sarebbe subentrato nel 1935 «La donna fascista»¹⁷. Alla sua morte, la pubblicazione della «Rassegna

¹⁶ Cfr. Liuccia Becker Masoero, *A chiacchiera con Sabatino Lopez*, «Varietas», a. XXVI, n. 11, dicembre 1930, pp. 4-5: 4. La madre di Federico Becker, Laura Rosellini, era sorella di Ercole Gioberto, marito di Graziosa Glech.

¹⁷ Su Mayer (Majer) Rizzioli si vedano il breve profilo di Michela De Giorgio, *Elisa Mayer Rizzioli*, in *Italiane*, a cura di Eugenia Roccella e Lucetta Scaraffia, 3 voll., Roma, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 2004, vol. II: *Dalla Prima guerra mondiale al secondo dopoguerra*, pp. 105-107 (consultabile anche online all'URL <<https://www.150anni.it/web/index.php?s=59&wid=2115>>); Victoria de Grazia, *Storia delle donne nel regime fascista*, 2ª ed., Venezia, Marsilio, 2023, pp. 81-85, 360-361; Stefania Bartoloni, *Dalla crisi del movimento delle donne alle origini del fascismo: l'«Almanacco della donna italiana» e la «Rassegna femminile italiana»*, in *Esperienza storica femminile nell'età moderna e contemporanea*, a cura di Anna Maria Crispino, 2 voll., Roma, Unione Donne Italiane-Circolo «La Goccia», 1988-1989, I (1988), pp. 125-152; Ead., *Il fascismo e le donne nella «Rassegna fem-*

femminile italiana» proseguì come inserto di «Variatias», che ereditò i suoi uffici redazionali. Ettore Bongiovanni ne affidò la direzione ad Alda Rossi de Rios (1878-1951), fondatrice nel 1928 a Milano del primo Soroptimist Club italiano, peraltro dopo alcune collaborazioni con Ruggero Lupi per le recite benefiche al Teatro del Popolo e, come coreuta, con Ettore Romagnoli per due cicli di rappresentazioni classiche nella Valle dei Templi di Agrigento¹⁸. Al Soroptimist Club di Milano avrebbero aderito nel 1931 anche l'attrice Eva Magni e la danzatrice Carla Strauss¹⁹. Della «Rassegna», «Variatias» inglobò, per così dire, anche il tessuto relazionale, come dimostra la continuità delle presenze delle autrici e degli autori – ad esempio Lucilla Antonelli, Sabatino Lopez, Elena Morozzo Della Rocca Muzzati, Gino Rocca, oltre alla stessa de Rios – che contribuirono prima e dopo la direzione di Mayer Rizzioli, e che si ritrovano anche nelle cronache delle serate mondane promosse dalla redazione milanese²⁰.

Teatro e sociabilità a Milano negli anni Trenta

Le serate artistiche organizzate da «Variatias» e «Rassegna

minile italiana», 1925-1930, Roma, Biblink, 2012; Valeria Palumbo, *La voce delle donne. Pioniere e ispiratrici del giornalismo italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2025, pp. 114-115.

¹⁸ Cfr. Ettore Bongiovanni, *Comunicato*, «Variatias», a. XXVI, n. 11, novembre 1930, p. 33. Su Alda de Rios (o da Rios), si vedano Anna Maria Isastia, *Una rete di donne nel mondo. Soroptimist International, un secolo di storia (1921-2021)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2021; Marco Severini, *Le fratture della memoria. Storia delle donne in Italia dal 1848 ai giorni nostri*, Venezia, Marsilio, 2023; Id., *Alda Da Rios. La fondatrice del Soroptimist Italia*, Fano, Aras, 2022.

¹⁹ La notizia è riportata nella rubrica *Associazioni* della «Rassegna femminile italiana», pubblicata in «Variatias», a. XXVII, n. 318, giugno 1931, p. 36. Su Carla Strauss si veda anche la scheda di Simona Silvestri in questo Dossier. La presenza della danza al Soroptimist Club di Milano è esemplificativa di una qualità anfibia che l'arte coreutica, in particolare quella di matrice non accademica, assunse in Italia durante il Ventennio: su questo aspetto si veda quanto documentato nel saggio di Giulia Taddeo in questo Dossier.

²⁰ Uno spaccato di questo tessuto relazionale si può osservare nel fascicolo commemorativo della «Rassegna femminile italiana», a. V, n. 12-13, 1° luglio 1930, dedicato a Elisa Mayer Rizzioli.

femminile italiana» si tennero almeno dalla metà del 1930, prima nella Sala Bossi di via Rovello 16, dove l'anno dopo si sarebbe installata anche la compagnia Nuovo sperimentale per l'arte drammatica diretta da Ettore Gian Ferrari (1908-1982), poi nei saloni del Grand Hotel Continental in via Manzoni 29 e, dal dicembre del 1933, in quelli del Grand Hotel de la Ville in Corso Vittorio Emanuele. Erano serate a tema, con una conversazione su argomenti *à la page* o una conferenza su questioni di critica letteraria, cui seguivano letture, dizioni poetiche, esecuzioni musicali e coreutiche; talvolta furono ospitati veri e propri allestimenti teatrali. Per comprendere il clima che doveva esserci in quell'ambiente, almeno nel periodo iniziale, all'esordio delle serate artistiche, è utile un resoconto fornito da un critico teatrale corrispondente da Milano per «La Stampa» di Torino. È un pezzo estremamente interessante perché offre sulla Sala Bossi uno sguardo obliquo. È la voce di uno spettatore professionista che conosceva bene il contesto teatrale milanese, ma allo stesso tempo non sembra essere propriamente parte del circolo di persone che quella sera, nel luglio del 1930, era lì riunito:

L'atrio è severo, antiquato ed esoterico. Nuda la parete di cotto, il voltone incumbente, le lanterne illuminanti sospese a rugginose catene da galere. Che sarà? Un circolo ipnotico, un congresso di magia nera, un raduno di teosofi, un covo di congiurati, un club di suicidi? Niente di tutto questo. È la Sala Bossi, libera associazione e teatro per famiglie. Oltre l'androne atrabiliare, si sbocca subito in un salone umbertino di vario gusto, con poltrone quali si vedono ancora nei consigli comunali, e buoni tappeti per terra, e pitture e pastelli alle pareti, e un'aria domestica che persuade e rinfranca. Signore della più placida borghesia s'aggirano piegando il capino a saluto; altre si scrutano nell'acqua stanca d'una specchiera che ha tre generazioni di vita; altre ancora distribuiscono copie della rivista *Varietas*, alla cui direzione si deve l'impulso del ritrovo. Ancora un passo, ed eccoci nella sala del teatro. Altra sorpresa. L'aula è quadra, vasta, comoda, francamente e simpaticamente democratica. Fa pensare ad altri teatri e teatrini di quando eravamo giovinetti, e i circoli di coltura s'intitolavano a Giovanni Bovio o a Edmondo De Amicis. Si cercano subito cogli occhi le poltrone delle Patronesse. Obbligo d'abito nero non c'è, ma non ci stupiremmo d'incontrare qualche *redingote* o qualche *gibus*. È uno di quei raduni, tanto cari, a cui si va ancora col sacchetto dei bomboni, e a cui si può andare anche in lutto stretto. Le dame sono in prevalenza. Tutte amiche o conoscenti. Tutte con le figliuole; qualcuna con la governante. Siamo ben sicuri che si reciterà, questa sera, una commedia di Sabatino Lopez, o quanto meno di Giuseppe Adami. Tutti gli attori, s'intende, si prestano gentilmente: dal conferenziere alla violinista, dal filodrammatico alla

cantante e al “fino dicitore”. Né, si andrà via senza prima salutare il padron di casa, o il signor commendatore che ci hanno presentato in un intermezzo. E la grande aria soddisfatta che ci saremo data, un po’ per convinzione un po’ per educazione, durante l’intero spettacolo, ce la porteremo fuori quasi con la dignità d’un dovere compiuto, paghi di noi stessi e della famigliare atmosfera che avremo, per tre ore, onestissimamente respirato [...]”²¹.

Dopo essersi soffermato su alcuni precedenti della scena sperimentale milanese – nominava l’Arcimboldi, il Convegno (allora ancora attivo), la Piccola Cannobiana con sede nel ridotto del Teatro Lirico, il teatrino di via Meravigli e quello diretto da Achille Vitti «per conto di un consorzio femminile» –, l’anonimo critico forniva qualche dettaglio sul programma della serata: sarebbe stata aperta da un discorso di Colantuoni, cui avrebbero fatto seguito alcune dizioni poetiche di Liuccia Becker Masoero e Diana Veneziani (figlia del drammaturgo Carlo, anch’ella interprete della *Tancia* alla Dante Alighieri e pubblicista di «Varietas»), e varie esecuzioni musicali della violinista Dina Pasini, figlia di Lazzaro, pittore reggiano; della cantante Lisa Mazzocchi; della cembalista Ornella Calabi e di altre alunne di Carlo Lonati, già attivo per i concerti del Circolo “Nuova vita” e del Teatro del Popolo e che proprio nella Sala Bossi ebbe la sua scuola di musica “Claudio Monteverdi”²².

A partire dalla stagione 1930/31 le serate artistiche di «Varietas» e «Rassegna femminile italiana» ebbero un comitato organizzativo, a presiedere il quale fu chiamata Becker Masoero, coadiuvata da Ada del Vantesino in qualità di segretaria. Le due donne dovevano conoscersi bene. Laureata in medicina e specializzata in dietologia, anche Del Vantesino era una filodrammatica: aveva recitato con la compagnia dell’Umanitaria quand’era diretta da Ettore Paladini, sul quale in «Varietas» pubblicò anche un medaglione commemorativo in occasione di un anniversario della sua scomparsa; con Becker Masoero aveva poi recitato nella *Tancia*. Come la collega piemontese svolse pure un’attività pubblicistica su diverse riviste di divulgazione scientifica

²¹ Il Postiglione, *Posta di Milano: Alla “Sala Bossi” - La fine di un teatro e di un impiego - Lo scapolo in famiglia*, «La Stampa», 17 luglio 1930.

²² L’informazione è desunta dagli annunci pubblicitari degli *Indirizzi raccomandati* in «Varietas», a. XXVII, n. 318, giugno 1931, p. [2].

e di informazione, e come lei su «Varietas» pubblicò interviste a donne e uomini dello spettacolo²³. Il fatto che entrambe coltivassero spiccati interessi filodrammatici e godessero di una buona posizione nell'ambiente teatrale del tempo giustifica la scelta dei contenuti che, conservando la già sperimentata struttura paratattica da varietà, furono “assemblati” per il primo appuntamento della stagione tenutasi alla Sala Bossi giovedì 11 dicembre 1930: la serata fu aperta da una conversazione di Dino Falconi e Oreste Biancoli su *La crisi del teatro... tanto per cambiare!*, tematica onnipresente nel dibattito sul teatro dei primi decenni del Novecento, seguita dalla recita filodrammatica di *Due rose bianche*, atto unico di Giorgio Bolzani al suo debutto; dopo l'intervento musicale del Circolo mandolinistico Rinaldi, vi fu una sfilata di modelli della Casa di moda Fumagalli²⁴; la serata fu infine conclusa con alcune danze di Carla Strauss e la rappresentazione di un altro atto unico, *La derubata* di Mura (Maria Assunta Volpi Nannipieri, la scrittrice che qualche mese prima aveva pubblicato su «Lidel» una prima stesura del romanzo *Sambadù, amore negro*, destinato nel 1934 a scatenare le ire censorie dello stesso Mussolini)²⁵. I trafiletti delle cronache mondane che «Varietas» periodicamente dedicava alle serate promosse dalla rivista riportano spesso smisurati elenchi con i nomi delle persone intervenute. Sappiamo così come, oltre al direttore, alle organizzatrici e a una schiera infinita di esponenti dell'aristocrazia e dell'alta borghesia milanesi, nel pubblico si intravedessero con più o meno assiduità figure come Lucilla Antonelli, Colantuoni, Anna Fontana, Lopez, Momigliano, Umberto Morucchio, Ada Negri, Carlo

²³ Come ad esempio Dina Galli nel 1931, mentre era in scena a Milano con *L'Amour à l'américaine* di André Mouëzy-Éon e Robert Spitzer (cfr. ivi, XXVII, n. 315, marzo 1931, pp. 18-19. Il testo commemorativo di del Vantesino su Ettore Paladini, ricco di spunti autobiografici, è ivi, XXVI, n. 312, dicembre 1930, p. 7.

²⁴ Lo spoglio dei fascicoli di «Varietas» di questi primi anni Trenta rivela una particolare attenzione per le tendenze contemporanee della moda, con una rubrica specifica e la presenza nel comitato di redazione di Marta Palmer (*alias* Marta Gatti Fogliata), direttrice di un'affermata casa di moda fondata nel 1906, con sede a Milano in Corso Vittorio Emanuele 26, di cui era comproprietaria insieme a sua figlia, l'attrice Kiki Palmer (Giulia Fogliata), ed Eva Mangili. Cfr. *Annuario industriale della Provincia di Milano*, Milano, Off. graf. Fratelli De Silvestri, 1933, p. 376.

²⁵ Cfr. Guido Bonsaver, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 68-77.

Veneziani. Tutte e tutti loro, come ribadito, furono anche autori o soggetto di moltissimi scritti pubblicati in «Varietas»: in questo senso si può dire che la rivista fosse per quel gruppo di persone un concreto mezzo di espressione, l'autorappresentazione di un ambiente, di un circolo culturale in diversa misura e a vario titolo legato o integrato nella cultura ufficiale, ma per il quale le serate artistiche costituivano una forma di sociabilità particolare, certamente rivolta verso l'esterno come qualunque altra attività relazionale umana, ma forse caratterizzata anche da una spinta interna ad attuare e mantenere un proprio spazio ri-creativo.

Per Liuccia Becker Masoero era inevitabile che lo spazio delle serate artistiche di «Varietas» non costituisse anche un'opportunità per valorizzare le esperienze che stava parallelamente portando avanti altrove. Dopo poco più di un anno, l'8 aprile 1932, alla Sala Bossi riuscì infatti a portare la "sua" messinscena di *Bufere* di Lopez con la filodrammatica monzese "Corona ferrea" che nel 1930 aveva trionfato al concorso interregionale di Torino indetto dall'OND²⁶. Alla recita fu presente anche l'autore, oltre a Colantuoni, Momigliano, Morucchio, Luigi Orsini, Marco Ramperti, Leonida Rèpaci: un coacervo di persone – Ramperti era ostile al fascismo, Momigliano e Rèpaci addirittura apertamente antifascisti – che sembra suggerire l'immagine di una produzione culturale per certi versi depoliticizzata, o almeno apoliticizzata, seppur generata nel contesto dell'OND.

Tra l'addio alla "Corona ferrea" e la direzione della «Rassegna femminile italiana»

Coinvolta in prima linea nelle attività culturali in quegli anni promosse a livello territoriale dal regime era invece Becker Masoero,

²⁶ Cfr. *La Filodrammatica "Corona ferrea" alla Sala Bossi di Milano*, «Il Popolo di Monza», a. IV, n. 14, 2 aprile 1932, p. 3; *Il successo della recita filodrammatica alla Sala Bossi di Milano*, «Il Popolo di Monza», a. IV, n. 16, 16 aprile 1932, p. 4 (si apprendono qui i nomi degli spettatori intervenuti); *Le cronache di Varietas/Milano/Trattenimento d'arte*, «Varietas», a. XXVIII, n. 328, aprile 1932, p. 24; *Le cronache di Varietas/Milano/Trattenimento d'arte di Varietas e R.F.I.*, «Varietas», a. XXVIII, n. 329, maggio 1932, p. [7].

che continuò a dirigere la “Corona ferrea” e a recitarvi. Gran parte della programmazione artistica del Dopolavoro comunale di Monza, comprese le recite della filodrammatica e le serate di beneficenza a sostegno dell’Opera nazionale maternità e infanzia cui sovente contribuiva, fu svolta almeno dal 1931 sotto l’egida della sezione locale dell’Istituto fascista di cultura. Gli spettacoli si tenevano soprattutto nel salone del Dopolavoro comunale monzese in via Manzoni 13 e, dalla fine del 1931 nel teatro della Casa del Fascio in via Passerini 5. La drammaturgia rappresentata era perlopiù tradizionale e in larga parte superata, come tuttavia spesso accadeva per le compagnie filodrammatiche²⁷. È difficile farsi un’idea della qualità artistica di queste produzioni: gran parte delle notizie che le documentano provengono dalla stampa locale, in particolare dal settimanale «Il Popolo di Monza», l’organo politico-sindacale del Fascio di Monza pubblicato come supplemento al «Popolo di Lombardia», in cui qualunque attività dopolavoristica era inevitabilmente riportata con evidenti toni incensatori, peraltro in articoli non firmati dietro i quali non si può escludere la voce della stessa Becker Masoero o del gruppo dirigente del Dopolavoro comunale.

La filodrammatica biellese continuò a dirigere la “Corona ferrea” fino alla fine del 1932. Il 29 dicembre nel teatro della Casa del Fascio

²⁷ Sotto la direzione di Becker Masoero, che vi recitò quasi sempre da protagonista, la “Corona ferrea” rappresentò il seguente repertorio: nel 1931 *Vince chi... torna* di Achille Giovanni Cagna, *Gli Orazi e i Pancrazi e I capelli bianchi* di Giuseppe Adami, *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga, *Madonna Oretta* di Giovacchino Forzano, *La bocca chiusa* di Alberto Casella, il monologo *In barba all’autore* (l’autore è ignoto), *Tic, pic, nic* di Piero Ottolini, *L’ultimo lord* di Ugo Falena; nel 1932 *Appassionatamente* di Alessandro Varaldo (lo spettacolo fu diretto da Luigi Giovenzana, mentre Becker Masoero si diceva essere «indisposta»: in realtà il giorno della recita, il 3 marzo, era impegnata al Circolo “Nuova vita” di Milano con una conversazione letteraria insieme a Noemi Carelli, fondatrice del Circolo “Nuova vita”, sul quale si veda oltre), *Il berretto a sonagli* di Luigi Pirandello, *In un tranquillo paese di campagna* di Cesare Cerati, *Il passerotto* di Sabatino Lopez, *Le tre Grazie* di Dario Niccodemi, *La moglie innamorata* di Giovanni Cenato, *Mese mariano* di Salvatore Di Giacomo, *Pierrot innamorato* di Adami e *Scena vuota* di Niccodemi (il repertorio è ricavato dallo spoglio dei periodici «Il Popolo di Monza», «Il Cittadino. Rivista di Monza e del Circondario» e «Rivista di Monza»). Notizie sulla drammaturgia più praticata nel contesto dell’OND si trovano in Pietro Cavallo, *Immaginario e rappresentazione. Il teatro fascista di propaganda*, Roma, Bonacci, 1990.

la compagnia presentò un programma di tre atti unici: *Mese mariano* di Salvatore Di Giacomo, *Pierrot innamorato* di Giuseppe Adami e *Scena vuota* di Dario Niccodemi. La settimana successiva «Il Cittadino», un periodico monzese d'ispirazione cattolica che in passato era stato dichiaratamente ostile al fascismo tanto che la sua sede era stata oggetto di diversi attacchi squadristi, espresse sulla serata un giudizio molto aspro²⁸. L'oscuro critico, che si firmava semplicemente «C.», attaccava in particolare l'interpretazione di fondo del *Pierrot innamorato*, un dramma in versi considerato troppo vago in quanto al genere, e che «si riduce per tre quarti ad un monologo di Pierrot che attende la visita d'una donna e per l'altra parte ad un colloquio tra Pierrot e questa donna dotata delle qualità peggiori di un'anima femminile: freddezza, cinismo, civetteria». Secondo una precisa scelta registica, la parte di Pierrot era stata affidata a una donna – alla stessa Becker Masoero –, cosa che aveva infastidito il critico de «Il Cittadino», il quale sosteneva che il *Pierrot* non era «affatto piaciuto» al pubblico e che la parte avrebbe dovuto essere sostenuta da un uomo: «Una donna – rimproverava il critico – per quanto intelligente artista, non potrà mai rendere perfettamente i tormenti, le passioni, i pensieri di un uomo che arde nell'ansia di animare il suo sogno d'amore»²⁹.

Sottoscrivendosi come «Fiduciaria dell'O.N.D. comunale per la Filodrammatica “Corona ferrea”», Becker Masoero sferrò ben presto il suo contrattacco con una lunga lettera consegnata alle colonne de «Il Popolo di Monza». Il fatto che Pierrot fosse interpretato da un'attrice non solo era assolutamente coerente con la dimensione lirica e simbolista del dramma, ma rientrava addirittura in una prassi consolidata rispondente – manco a dirlo – alla volontà dell'autore e che affondava le sue radici fino al suo stesso debutto:

[...] L'autore ha voluto soltanto rappresentare nel lunare Pierrot il simbolo eterno dell'amore che si rinnova attraverso la sofferenza e la delusione. E la “dama

²⁸ Nei primi anni del Ventennio il periodico era stato diretto da Giulio Pastore, sul quale si veda quanto documentato da Andrea Ciampani, *Cattolicesimo e modernizzazione durante il regime fascista: l'attivismo spirituale de «La Giraffa» foglio umoristico d'azione cattolica (1931-1933)*, «Storia contemporanea», a. XXIV, n. 1, 1993, pp. 59-127.

²⁹ *Cronaca di Monza/Istituto fascista di cultura*, «Il Cittadino. Rivista di Monza e del circondario», a. XXXV, n. 1, 5 gennaio 1933, p. 2.

velata” dell’Adami non è «una donna dotata delle qualità peggiori di un’anima femminile», ma è... la donna, quale essa realmente è nel gioco della vita e nel gioco dell’amore, la donna con tutte le sue stranezze, con tutte le sue passioni, con tutte le sue bizzarrie e tutti i suoi tormenti: è infine la... “dama velata” che appare al sognatore nella sua vera essenza appena essa lascia cadere dal suo volto il velo dell’illusione. Quindi il *Pierrot innamorato* dell’Adami è una commedia a simbolo.

Ed appunto per il contenuto essenzialmente lirico del personaggio in cui il cuore e l’anima cantano, appunto per quel suo ondeggiare tra la fantasia e la realtà e per quella sua precisa caratteristica, lo ripeto, di personaggio simbolico, il *Pierrot innamorato* è una di quelle figure (come molte altre del teatro italiano e straniero che per tradizione sono interpretate da donne) che non può essere altro che interpretato da una donna. Ecco perché il *Pierrot* dell’Adami ebbe il suo primo vittorioso battesimo 19 anni fa nella indimenticabile interpretazione di Dina Galli. Vittoria che non venne mai meno poi quando quel grande maestro del teatro che fu Virgilio Talli affidò l’interpretazione del *Pierrot* a Maria Melato prima e a Rossana Masi in seguito, quando egli passò a dirigere l’Arcimboldi di Milano.

E proseguiva ostentando non solo la propria cultura teatrale – di filodrammatica amatoriale sì, ma non diletta –, ma soprattutto il suo posizionamento in una rete di relazioni tutt’altro che di second’ordine:

Nella sua buona amicizia con me, Virginio Talli, trovando la commedia aderente al mio temperamento, me la consigliò ed io ebbi occasione di rappresentarla a Milano stessa, e fui anche chiamata a interpretarla alla Radio³⁰ dove la recitai con veri attori di primo ruolo che non disdegnarono di recitare le brevi parti degli uomini, ben sapendo che non è la parte che fa l’attore, ma l’attore che fa la parte. E a questo proposito il signor «C.» si è dimenticato che nelle migliori compagnie militanti, quando vi sia la possibilità di farlo, attori di primissimi ruoli vengono impegnati in parti piccolissime: e ciò in omaggio a quell’armonia di toni e di colori che ogni regista cerca nella realizzazione di una commedia³¹.

Nelle settimane successive sembrò proseguire regolarmente l’annunciato programma dell’Istituto fascista di cultura, alla cui

³⁰ Per L’Eiar Becker Masoero avrebbe prestato la sua voce anche in seguito, in dizioni di liriche e monologhi (cfr. ad esempio «Radiocorriere», a. XII, n. 7, 9-15 febbraio 1936, p. 16; «La Stampa», 10 febbraio 1936).

³¹ Liuccia Becker Masoero, *In margine ad una critica teatrale*, «Il Popolo di Monza», a. V, n. 3, 18 gennaio 1933, p. 3.

progettazione è verosimile che la donna avesse contribuito in prima persona suggerendo eventi di ambito teatrale: nel solo mese di gennaio vi sarebbero state infatti, tra le altre cose, una conversazione di Giovanni Cenzato e una conferenza di Gian Capo intitolata *Come scrivo una commedia*. Per sabato 28 gennaio era stata prevista anche una replica della produzione di *Madonna Oretta* di Forzano allestita della “Corona ferrea”, in cui Becker Masoero avrebbe dovuto recitare il ruolo eponimo³². Tuttavia tre giorni prima dello spettacolo, senza fornire ulteriori spiegazioni «Il Popolo di Monza» comunicava la sospensione della replica e la sua sostituzione, lunedì 6 febbraio, con una ripresa di *Tic, pic, nic* di Piero Ottolini, che aveva debuttato nell’ottobre del 1931, forse con la direzione di Becker Masoero. In questo allestimento non era previsto che la direttrice recitasse, e in ciò risiede probabilmente la scelta del lavoro che avrebbe sostituito *Madonna Oretta*³³.

Di lì in poi Liuccia Becker Masoero non avrebbe più preso parte alle attività della “Corona ferrea”, che pure continuò a calcare le scene del teatro della Casa del Fascio. Non sappiamo se l’episodio del *Pierrot innamorato* ebbe effettivamente delle ripercussioni sulla “militanza” di Becker Masoero nel contesto dell’OND monzese. Di certo, pur dimostrando di saper difendere le proprie scelte registiche, la filodrammatica biellese si trovò al centro di una polemica che rischiava indirettamente di arrecare un danno d’immagine al Dopolavoro comunale di Monza, ed è possibile che la dirigenza locale avesse preferito rimuoverla per evitare ulteriori scandali. Nell’ottobre del 1933, Michele Apparasio, segretario del Fascio e presidente del Dopolavoro comunale, avrebbe omaggiato l’ex direttrice consegnandole una medaglia d’oro «[i]n riconoscimento del prezioso contributo» da lei offerto «allo sviluppo della nostra Filodrammatica, che sotto la sua valente e appassionata guida ha compiuto sensibilissimi progressi, ottenendo significative affermazioni anche oltre i limiti della città e della provincia»³⁴. Col senno del poi è un segno di riconoscenza che

³² Cfr. *Cronaca di Monza/Istituto fascista di cultura*, «Il Cittadino. Rivista di Monza e del circondario», a. XXXV, n. 1, 5 gennaio 1933, p. 2.

³³ La ripresa di *Tic, pic, nic* fu in realtà ulteriormente posticipata al 25 marzo. Cfr. «Il Popolo di Monza», a. V, n. 4, p. 2; ivi, n. 12, p. 3.

³⁴ *Una medaglia d’oro del Dopolavoro alla signora Becker Masoero*, «Il Popolo di Monza», a. V, n. 42, 22 [ma 25] ottobre 1933, p. 2. Cfr. anche *Cronache*

ha il sapore di un risarcimento: di fatto, con la “Corona ferrea” Becker Masoero non avrebbe più recitato, e per il Fascio di Monza avrebbe soltanto organizzato, nel dicembre del 1933, una serata benefica a sostegno dell’Opera nazionale maternità e infanzia, e più tardi, nel marzo del 1937, avrebbe tenuto una conferenza-lettura in occasione dei cinquant’anni di *Cuore* di Edmondo De Amicis³⁵. Solo saltuariamente avrebbe preso parte ad altre iniziative monzesi, sempre e solo come conferenziera e dicitrice di poesia: nel 1935-36 in due serate artistiche promosse dal Circolo Pro Cultura Cattolica e, nel 1939, in uno dei “Venerdì della signora” che si tenevano nelle sale della Pasticceria Motta: in tutte queste occasioni avrebbe declamato poesie a tema religioso o patriottico a seconda dei contesti³⁶.

Con gli ambienti delle filodrammatiche fasciste Becker Masoero avrebbe comunque continuato ad avere rapporti. A Milano nella primavera del 1934 si sarebbe esibita, ma non più in parti da primattrice, con una filodrammatica diretta da Luigi Tronconi, la “Piccola ribalta” del Gruppo rionale “Cesare Battisti” di via Vasari, presso Porta Romana, uno dei centri nevralgici dello squadristo milanese³⁷.

Nel frattempo, dal novembre del 1932, Becker Masoero aveva cominciato a tenere la rubrica di critica teatrale di «Varietas», e

di Varietas/Milano/Festeggiamenti alla signora Becker, «Varietas», a. XXIX, n. 348, dicembre 1933, p. 45.

³⁵ Cfr. «Il Popolo di Monza», a. V, n. 49, 13 dicembre 1933, p. 4; a. VI, n. 1, 3 gennaio 1934, p. 4; a. IX, n. 10, 10 marzo 1937, p. [2].

³⁶ Per la Pro Cultura Cattolica avrebbe tenuto il 17 dicembre 1935 una conferenza sui poeti del Duecento seguita da una dizione, «in costume umbro dell’epoca» e con l’accompagnamento musicale della pianista Rina Sala Gallo e dal violinista Luigi Bellioni, del *Pianto della Madonna* di Iacopone da Todì e del *Cantico delle Creature* di san Francesco d’Assisi («Il Popolo di Monza», a. VII, n. 48, 4 dicembre 1935, p. [3]; n. 49, 11 dicembre 1935, p. [4]; n. 51, 25 dicembre 1935, p. [3]); avrebbe poi partecipato a una serata di beneficenza al Teatro Villorosi recitando una serie di melologhi col soprano Maria Luisa Butti e le pianiste Sana Gallo e Beppina Mondini Ruella («Il Popolo di Monza», a. VIII, n. 8, 19 febbraio 1936, p. [3]). Il 17 maggio 1939 alla Pasticceria Motta avrebbe invece eseguito una serie di liriche patriottiche e di dizioni in dialetto lombardo («Il Popolo di Monza», a. XI, n. 20, 17 maggio 1939, p. [3]).

³⁷ Con la “Piccola ribalta”, oltre a *I due pareri* (1912) di Giuseppe Baffico, Becker Masoero recitò in parti dannunziane (Silvia Settala, *La Gioconda*; Donna Aldegrina, *La fiaccola sotto il moggio*). Sul ruolo svolto dai gruppi rionali nel controllo del territorio da parte del PNF, si veda Matteo Millan, *Squadristo e squadristi nella dittatura fascista*, Roma, Viella, 2014.

avrebbe continuato a curarla più o meno regolarmente fino alla fine del 1934, rimpiazzata poi da Umberto Morucchio. Al contempo, Ettore Bongiovanni aveva affidato a Becker Masoero e ad Ada del Vantesino la dirigenza degli uffici redazionali della «Rassegna femminile italiana», subentrando così ad Alda de Rios che aveva rassegnato le dimissioni per motivi di famiglia; dal giugno del 1933 fino a tutto il 1934 l'incarico sarebbe stato infine ricoperto dalla sola Becker Masoero³⁸. Nel conferire il mandato, il direttore era certo che le due donne – «due valorose amiche e collaboratrici di “Varietas”, due collaboratrici della prima ora» – avrebbero assolto l'incarico con competenza e, quali «interpreti fedeli» delle *sue* direttive, avrebbero saputo «in ogni istante tenere alta la bandiera gloriosa di Elisa Majer Rizzioli, bandiera di fascismo e di italianità»³⁹. Nella rubrica di critica teatrale Becker Masoero all'inizio pubblicò perlopiù recensioni di spettacoli dei teatri milanesi, concentrandosi soprattutto sulle trame e solo di rado spendendo qualche parola sulle produzioni. Via via la sezione della rivista diventò qualcosa di più simile ai notiziari di segnalazioni, con due o tre pagine illustrate introdotte talvolta da brevi interventi, vuoi di carattere generale sulla situazione momentanea del teatro italiano vuoi mossi da circostanze occasionali, come nel caso dei necrologi. Allo stesso tempo il focus e il tono della scrittura di Becker Masoero progressivamente si orientarono e si conformarono ai contenuti e ai codici retorici delle politiche culturali del regime, rendendo palese una completa adesione alle istanze propagandistiche e poi agli orientamenti autarchici che riguardarono anche il teatro. È in realtà ciò che gradualmente accadde all'intera linea editoriale di «Varietas», che verso la metà del 1939 addirittura variò il sottotitolo del periodico dalla generica formulazione «Rivista mensile illustrata» a «Rassegna di vita autarchica italiana».

³⁸ In verità a partire dal 1935 la «Rassegna femminile italiana» non riporta affatto il nome della dirigente, che però in questo periodo è possibile fosse Maria Parisi De Dominicis, la quale spesso firmava gli editoriali; oppure – il che è più probabile – anche la direzione della «Rassegna», pubblicata in «Varietas» fino alla fine del 1937, passò nelle mani di Bongiovanni.

³⁹ «Varietas», a. XXVIII, n. 335, novembre 1932, p. 31.

Amatorialità e sperimentazione

Oltre all'esperienza con la "Corona ferrea", Becker Masoero coltivò l'attività filodrammatica, seppur in modo meno continuativo, anche in contesti altri e molto diversi dai Dopolavoro. Uno di questi fu il già ricordato Istituto libero di cultura "Nuova vita", in via dell'Orso 1, uno dei circoli culturali fondato intorno al 1926 da Noemi Carelli D'Agostini (1877-1968), nota ammiratrice e corrispondente di Eleonora Duse, dopo il suo rientro dalla Russia⁴⁰. Era un ambiente internazionale, aperto alla sperimentazione e all'interdisciplinarietà, piuttosto attento al contributo artistico delle donne, al contemporaneo ma non solo. Conversazioni e conferenze di critica letteraria seguite da letture e dizioni poetiche, cui Becker Masoero fu spesso chiamata a intervenire, vi si alternavano a spettacoli teatrali e più in generale a eventi performativi, come pure a mostre personali e collettive d'arte. Notevoli furono ad esempio un'esposizione del novembre del 1932 che vide una presenza importante dell'arte russa e, soprattutto, la mostra internazionale di scenografia curata nei primi mesi del 1934 da Beryl Tumiaty Hight⁴¹, che era riuscita a far confluire al "Nuova vita" una selezione di schizzi, pupi, figurini e modellini di scenografi italiani ed esteri, tra i quali Edward Gordon Craig⁴².

⁴⁰ Cfr. Maria Pia Pagani, *Dalla scena alla pagina: le 'trasfigurazioni' di Eleonora Duse*, «Enthymema», a. IX, 2013, pp. 269-282, DOI 10.13130/2037-2426/3591; Ead., *Ammiratrici di Eleonora Duse*, Bari, Edizioni di Pagina, 2022, pp. 53-73. Si veda anche il profilo biografico che compare nell'*Almanacco della donna italiana*, vol. XIV, Firenze, R. Bemporad & figlio, 1933, p. 333.

⁴¹ Sulla pittrice, scenografa e costumista britannica si veda il saggio di Andrea Scappa in questo Dossier.

⁴² Per evidenziare l'estensione della mostra, oltre ai lavori di Craig segnalò la presenza di quelli di Anton Giulio Bragaglia, che aveva promosso la mostra, del già ricordato Abchazi, di Luciano Baldessari, Guido Marussig, Vinicio Paladini, Anita Pittoni Tosoni, Enrico Kaneclin, Luigi Veronesi, François Quelvée, dei russi Nikolaj Akimov, Nicola Benois, Boris Bilinskij, Vladimir Dmitriev, Aleksandra Ėkster, Moisej Levin, Simon Lissim, Isaac Rabinovich, Issachar Ber Ryback. Sui russi nella mostra d'arte del 1932 si rimanda a Raffaella Vassena, *Milano e l'arte russa*, in *Archivio russo-italiano*, vol. V: *Russi in Italia*, a cura di Antonella d'Amelia e Cristiano Diddi, Salerno, Europa Orientalis, 2009, pp. 123-151. Sulla mostra di scenografia del 1934 si vedano Guido Marussig, *Una mostra di scenografia a Milano*, «Rassegna di architettura», a. VI, n. 3, marzo 1934, pp. 115-118; Antonio

Nel marzo del 1931 al circolo “Nuova vita” Becker Masoero aveva preso parte a una compagnia che aveva messo in scena *Tabaràno alla corte di Nonesiste* di Alfio Beretta, con le musiche di Carmine Guarino e la regia di Carlo Veneziani – quest’ultimo, come ricordato, era un *habitué* del salotto di «Varietas». La compagine era detta composta da dilettanti, ma appare in realtà un complesso eterogeneo. Alcuni degli interpreti principali erano forse esordienti: un certo Eugenio Labate nel 1934 avrebbe recitato nelle filodrammatiche del Circolo “Nazario Sauro” e del Dopolavoro ferroviario di Milano⁴³. Erano tutti uomini tranne due: Becker Masoero, la cui breve parte era in versi, e Giannina Censi, che eseguì una zingaresca⁴⁴. Al “Nuova vita” Becker Masoero avrebbe poi anche diretto e recitato in due atti unici rappresentati la sera del 26 maggio 1933⁴⁵.

Al gennaio del 1934 risale il suo spettacolo forse più importante. Anche se allestito nel contesto limitato di una serata benefica a sostegno dell’Opera nazionale maternità e infanzia di Milano, rappresenta in qualche modo un’eccezione. Si trattava infatti di un debutto – *Lo zingaro bianco* di Lucilla Antonelli, che non era mai stato rappresentato prima

Valente, *Assaggio della scenografia internazionale*, «Scenario», a. III, n. 2, febbraio 1934, pp. 73-76.

⁴³ Cfr. Cesare Cerati, *Filodrammatiche/Milano*, «Il dramma», a. X, n. 185, 1° maggio 1934, pp. 45-46: 46.

⁴⁴ Il nome degli attori si ricava da una più tarda edizione a stampa del dramma, in cui, oltre a Becker Masoero, Censi e Labate, sono menzionati Umberto Gironi, Bruno Brick e Giulio Vallazzi; cfr. Alfio Beretta, *Commedie*, Legnano, Edizioni Luigi Landoni, 1968, p. [188]. I personaggi del dramma, almeno in questa edizione, sono però ventitré; questo caso necessiterebbe di uno studio più approfondito per valutare se l’elenco riportato nel volume sia frammentario o se per la sua esecuzione del 1931 si fosse fatto ricorso al *role doubling*. Giannina Censi, il cui fondo archivistico conserva alcuni materiali relativi a questa produzione (cfr. Mart, *Fondo Giannina Censi*, Cen.5.27), avrebbe lavorato nuovamente con Guarino qualche mese dopo, nella *Simultanina*, un «divertimento futurista in 16 sintesi» di Tommaso Marinetti (cfr. Leonetta Bentivoglio, *Danza e futurismo in Italia (1913-1933)*, in *Giannina Censi. Danzare il futurismo*, cit., pp. 43-62: 53).

⁴⁵ Si tratta di *Giovinazza* di Ossip Felyne e *Il rimedio eroico* di Alfredo Moscardiello (cfr. *Teatri e concerti milanesi*, «Nicia. Rivista medica d’arte e varietà», a. III, n. 6, giugno 1933, p. 30). Forse in modo non del tutto casuale o svincolato rispetto alla scelta dei drammi rappresentati in questa serata, il testo di Moscardiello sarebbe apparso in «Teatro per tutti», il periodico mensile diretto dallo stesso Felyne, nel fascicolo del febbraio del 1934.

– e lo spettacolo andava in scena non in un teatrino, ma in una sala importante: il Teatro dei Filodrammatici. Oltre a recitare la parte della protagonista, Becker Masoero diresse l'intera compagnia e addirittura ebbe a disposizione le scenografie di Abchazi e i costumi di Caramba (Luigi Sapelli)⁴⁶.

In molti altri ambienti e circoli intellettuali, milanesi e non, avrebbe continuato a esibirsi almeno fino al 1940 in letture in prosa e in versi, da solista o insieme a suoi collaboratori e allievi da lei diretti, e a tenere in prima persona conversazioni letterarie con dizioni poetiche. Almeno un suo passaggio è documentato alla sede milanese dell'Alleanza muliebre culturale italiana di Corso Italia 23⁴⁷; al Lyceum club femminile di Milano, di Genova e Catania, tutte emanazioni del primo circolo londinese; alla Sala Italia di Novi Ligure; alle sezioni milanesi dell'Associazione nazionale artiglieri d'Italia, dell'Associazione nazionale fascista artiste e laureate⁴⁸ e, ovviamente, dell'Istituto di cultura fascista di Piazza Sant' Alessandro 1⁴⁹.

⁴⁶ Gli altri interpreti furono Claudio Maggioni, Giuseppina Boldracchi, Ezio Ravicini, Giovannino Calzolari, e «una minuscola danzatrice», Gabriella Morucchio, figlia di Umberto. Cfr. Cesare Cerati, *Filodrammatiche/Milano*, cit., p. 46; Maria Rossi, *Serata benefica pro Maternità e Infanzia a Milano*, «Varietas», a. XXX, n. 350, febbraio 1934, p. 62; «Corriere della Sera», 15 gennaio 1934; 16 gennaio 1934; 17 gennaio 1934.

⁴⁷ Si trattava di un ente associativo femminile fondato nel 1930 e soppresso dal regime nel 1939 prevalentemente finalizzato alla promozione di attività formative rivolte alle donne impossibilitate, per motivi familiari o lavorativi, a seguire i percorsi scolastici tradizionali; cfr. Emma Scaramuzza, *Professioni intellettuali e fascismo. L'ambivalenza dell'Alleanza muliebre culturale italiana*, «Italia contemporanea», n. 151-152, settembre 1983, pp. 111-133.

⁴⁸ Sulla quale si rimanda a Sara Follacchio, *Intellettualità femminile e ordinamento corporativo: l'Associazione nazionale fascista artiste e laureate*, in *Cittadinanze incompilate. La parabola dell'autorizzazione maritale*, a cura di Stefania Bartoloni, Roma, Viella, 2021, pp. 201-219.

⁴⁹ Per tutti i riferimenti alla stampa locale da cui si ricavano notizie sulle attività di Becker Masoero rimando a una scheda dettagliata che mi riservo di pubblicare in un'altra sede.

La svolta propagandistica: gli epiloghi

Intorno al 1938, aderendo con convinzione agli orientamenti culturali del regime e della sua propaganda, cominciò a offrire anche conferenze di argomento patriottico e imperialista. Le notizie su questi interventi mostrano come si stesse interessando di poesia lombarda, romanesca e romena⁵⁰, di figure femminili della storia della letteratura recente⁵¹ e, in concomitanza con il centenario della loro morte, di Goethe e Leopardi⁵². Al contempo, le conferenze di propaganda rivolte in particolare alle donne recavano titoli come *Il simbolo della maternità e infanzia nel concetto fascista* (Lyceum club di Milano, 17 dicembre 1934)⁵³, *La donna italiana e l'Impero* (Istituto di cultura fascista di Milano, 23 gennaio 1938)⁵⁴, *Ricordi di gloria africana* (Associazione nazionale artiglieri d'Italia, sede di Milano, 1° marzo 1938)⁵⁵, *Eroismo femminile* (Istituto di cultura fascista di Milano, maggio 1939)⁵⁶, *Della donna nella guerra totalitaria* (Istituto di cultura fascista di Milano,

⁵⁰ Nel suo breve profilo biografico pubblicato nell'*Almanacco della donna italiana*, cit., p. 334, si dice, tra le altre cose, che dirigeva anche il teatro dell'Unione culturale italo-romena.

⁵¹ Come Mimi Mosso, la moglie di Angelo Mosso, uno dei migliori amici di Edmondo De Amicis ed Emilio Treves, dei quali la donna aveva pubblicato l'epistolario (Mimi Mosso, *I tempi del cuore. Vita e lettere di Edmondo De Amicis ed Emilio Treves*, Milano, Mondadori, 1925).

⁵² Al "Nuova vita" il 18 aprile 1932 diresse e recitò in una produzione "da camera" di *Die Laune des Verliebten* (*I capricci dell'innamorato*, 1767); cfr. «Corriere della Sera», 19 aprile 1932; *Una commemorazione goethiana al Circolo "Nuova vita" di Milano*, «Il Popolo di Monza», a. IV, n. 17, 23 aprile 1932, p. 3. Tenne poi, il 29 aprile 1937 una conferenza su Leopardi nella sede milanese dell'Alleanza muliebre culturale italiana. Tra gli autori ai quali prestò la sua voce, oltre ai celeberrimi Gabriele d'Annunzio, Trilussa, Ada Negri, Salvator Gotta, Fanny Dini, Carlo Delcroix, Luigi Orsini, si incontrano scrittori e poeti oggi meno conosciuti come Dino Bonardi, Enzo Grazzini, Giovanni Mari, Carlo Ravasio, Corrado Tumiati ed Ester Lombardo Artieri, la scrittrice e giornalista che aveva sostituito Laura Casartelli, femminista apertamente critica nei confronti del fascismo, nella redazione dell'*Almanacco della donna italiana* di Silvia Bemporad (cfr. Valeria Palumbo, *La voce delle donne*, cit., p. 117).

⁵³ «Corriere della Sera», 17 dicembre 1934; 18 dicembre 1934.

⁵⁴ «Corriere della Sera», 23 gennaio 1938; 24 gennaio 1938.

⁵⁵ «Corriere della Sera», 1° marzo 1938.

⁵⁶ «Corriere della Sera», 5 maggio 1939.

15 marzo 1940)⁵⁷. La sua attività di conferenziera andava di pari passo con quella pubblicistica: tutti questi interventi, con titoli identici o appena variati, e talvolta anche ripetuti in diversi contesti editoriali, si ritrovano nei periodici con cui Becker Masoero collaborava, da «Varietas» all'«Illustrazione biellese».

Con l'entrata in guerra dell'Italia, gli ambienti culturali in cui la filodrammatica biellese aveva trovato uno spazio di espressione, col loro fervore e il loro dinamismo, sembrano tacere. Sicuramente le attività culturali e le occasioni di sociabilità subirono una contrazione, ma forse smisero soprattutto di ricevere l'attenzione e l'eco che la stampa aveva loro riservato in passato. Becker Masoero sembra scomparire nel nulla. Dal nulla sarebbe riapparsa quasi dieci anni dopo, per ironia della sorte laddove il suo percorso era cominciato: alla Società Dante Alighieri di Milano, dove nel maggio del 1949 tenne una conferenza sul tema *La voce di una grande poesia che si spegne: i crepuscolari*⁵⁸. Come a confermare le tesi dello storico Claudio Pavone sulla continuità dello Stato tra l'Italia fascista e quella repubblicana⁵⁹, e in un certo senso estendendole dalla dimensione amministrativa a quella socioculturale, dall'ottobre di quell'anno fino al 1966 (quando aveva 82 anni), continuò a tenere i corsi di dizione e di cultura teatrale all'Accademia dei Filodrammatici, nonché a dare conferenze, tra gli altri, al Circolo filologico milanese, al Lyceum club, alla Famiglia Meneghina. Lavorò perfino per il cinema e la televisione, talvolta in produzioni importanti, anche se in piccole parti. Partecipò a due sceneggiati prodotti dalla RAI, *I dialoghi delle carmelitane* di Georges Bernanos prodotto dalla RAI con la regia di Tatiana Pavlova (1956; nel cast, tra gli altri, vi erano Emma Gramatica, Evi Maltagliati, Olga Vittoria Gentilli) e *Mond Oriol* di Guy de Maupassant con la regia di Claudio Fino (1958; con Monica Vitti); nel 1959 interpretò la madre di Rogozin nella terza puntata dell'*Idiota* di Dostoevskij ridotto per la tv da Giorgio Albertazzi (accanto, tra gli altri, allo stesso Albertazzi, Sergio Tofano, Gian Maria Volonté e Anna Proclemer). Nel 1960, infine, ebbe un cameo addirittura in

⁵⁷ «Corriere della Sera», 15 marzo 1940.

⁵⁸ «Corriere della Sera», 10 maggio 1949.

⁵⁹ Cfr. Sabino Cassese, *La continuità dello Stato e le "virtù giacobine" di Claudio Pavone*, «Le Carte e la Storia», a. XVII, n. 1, giugno 2011, pp. 97-101, DOI 10.14111/35183.

Rocco e i suoi fratelli (1960) di Luchino Visconti. Sarebbe interessante rintracciare il testo, attualmente irreperibile seppur fosse mai esistito, del suo discorso intitolato *Il teatro e i filodrammatici*, pronunciato nell'ottobre del 1951 all'Istituto "Eugenio Bona" di Biella in occasione di un concorso filodrammatico indetto dall'Associazione biellese di cultura⁶⁰. Probabilmente aiuterebbe a capire qualcosa della sua arte e della sua idea di teatro più di quanto non permetta, al di là degli interventi politicamente impegnati, la sua pubblicistica.

Se considerata secondo i paradigmi consueti dell'amatorialità, l'esperienza di Becker Masoero in quanto attrice filodrammatica, rischia senz'altro di apparire anomala per via della sua molteplicità, nel tempo e in parte anche nello spazio, e della varietà dei sistemi teatrali che poté attraversare. Parlare di "sistema teatrale" per l'emisfero dell'amatorialità potrebbe sembrare di primo acchito azzardato o improprio, soprattutto se ci limitiamo a osservarlo attraverso il filtro del luogo comune per cui si crede che gli spettacoli realizzati dalle compagnie dilettantesche fossero una copia sbiadita delle produzioni professionistiche, con esiti circoscritti perlopiù alla dimensione locale. Ferdinando Taviani ha già evidenziato la capitale importanza dell'amatorialità nella storia della cultura teatrale, suggerendo che vada invece considerata come «un fenomeno di lunga durata, chiaramente riscontrabile dalla seconda metà del Cinquecento fino alla Seconda guerra mondiale». Ha inoltre acutamente osservato che

[i] dislivelli interni di cultura che segnano la differenza fra l'emisfero professionistico e quello amatoriale producono energia sia tramite le contrapposizioni e gli attriti che per la fitta rete di ponti e sottopassaggi che assicurano i continui contatti ed i travasi a livello drammaturgico, di stili recitativi, di esperimenti di messinscena⁶¹.

A livello storiografico questa indicazione di metodo appare ormai sufficientemente acquisita per svariati campi d'indagine, come le corti,

⁶⁰ Cfr. «Eco di Biella», 15 ottobre 1951; «Il Biellese», 23 ottobre 1951.

⁶¹ Ferdinando Taviani, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal "dilemma" di Osanai Kaoru: teatro eurasiatico, teatrologia comparata e l'emisfero amatoriale*, «Teatro e Storia», a. XIX, n. 26, pp. 263-313, ora in Id., *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Ottocento e Novecento*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2021, pp. 267-309: 281-282.

le accademie e i collegi di formazione d'età moderna⁶². Per quanto riguarda la questione dell'amatorialità durante il Ventennio, molto resta ancora da fare per ricostruire e comprendere appieno la portata di quella «fitta rete di ponti e sottopassaggi» che in effetti emerge anche negli anni del fascismo.

Il caso di Becker Masoero è in questo senso emblematico della complessità che assunse allora l'emisfero dell'amatorialità, con la sovrapposizione e talvolta l'intreccio, da un lato, dell'azione del regime e, dall'altro, dell'iniziativa privata che riguardò soprattutto le donne. Studiare la storia del teatro amatoriale durante il fascismo significa allora dover fare i conti con questa stratificazione di sistemi teatrali e culture teatrali anche molto diverse, e al contempo con la necessità di trattare pratiche, contesti e visioni differenti, talvolta tra loro in apparenza inconciliabili. L'esempio di Becker Masoero è però significativo anzitutto perché non è isolato. Non isolato in sé, perché permette di mettere a fuoco una realtà di gran lunga più stratificata e frastagliata di quanto emerga dalle fonti ufficiali: al di là dell'emisfero costituito dalla pratica filodrammatica nel contesto dell'OND, la storia di Becker Masoero consente di intercettare e dar conto di molti dei diversi ambienti in cui il teatro fu praticato fuori dalle reti del professionismo, in quei numerosi circoli che, specialmente in area milanese, costituirono un florido groviglio culturale e di relazioni. È però una storia non isolata anche nel senso di “non unica” nel suo genere, perché racconta un'esperienza indicativa di una dinamica più ampia e, come si è avuto modo di accennare, condivisa da molte altre donne del suo tempo, per le quali la pratica del teatro costituì una forma di partecipazione attiva alla sfera culturale, caratterizzata da particolari spazi di sociabilità e, seppur con i limiti evidentemente imposti dallo spirito del tempo, da concrete modalità di autonomia creativa.

⁶² Cfr. *ivi*, p. 281.

