

Raffaele Rezzonico
DONNA PAOLA
E LE AUTRICI DI TEATRO NEL FASCISMO*

Nel 1937, sull'«Almanacco annuario della donna italiana», Paola Grosson firma un ampio articolo sulle *Autrici drammatiche*¹, utile a evidenziare questioni significative riguardanti la scrittura per il teatro in quanto fatto di genere durante il fascismo. Il contributo di Donna Paola – pseudonimo di Grosson – presenta alcune caratteristiche di eccezionalità ed eccentricità che permettono di illuminare temi e percorsi di ricerca altrimenti invisibili nel paradigma culturale del tempo. Un paradigma dominante che è fatto di “quello che si dice”, ma anche di “quello di cui non si parla”, e delle connesse dinamiche di riconoscimento, potere, memoria e oblio, così importanti nella storia culturale delle donne. Il presente saggio, su questa base, vuole contribuire allo sviluppo di alcune trame di ricerca connettive, complementari agli studi che negli ultimi anni stanno approfondendo singole figure di autrici drammatiche di grande interesse.

Un'autrice femminista

Al tempo dell'articolo, Paola Grosson² è settantenne e vive a Nervi,

* Questo studio è un risultato della ricerca svolta dalla seconda unità (Università di Bergamo, professoressa Bernadette Majorana) del progetto PRIN *Donne, teatro, fascismo* diretto da Mirella Schino e finanziato da NextGenerationEU – PNRR.

¹ Donna Paola [da ora D.P.], *Le autrici drammatiche*, «Almanacco annuario della donna italiana» (da ora «AADI»), n. 2, 1937, pp. 52-66.

² Cfr. Carlo D'Alessio, *Grosson, Paola*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 60, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2003, <https://www.treccani.it/enciclopedia/paola-grosson_%28Dizionario-Biografico%29/> (ultima consultazione: 30 giugno 2025); Francesca Melone e Giuseppe Muscardini, *Gli spropositi di Donna Paola. Un corrosivo carteggio tra Paola Baronchelli Grosson e Pietro Niccolini*,

vicino Genova. Da circa un decennio, col consolidarsi del potere fascista, ha diradato i propri interventi pubblici, ma nei primi vent'anni del secolo era stata una notissima giornalista, scrittrice e conferenziera impegnata nei movimenti femministi borghesi³. Nata a Bergamo nel 1866 da una famiglia della nobiltà bretone, sposata con il medico Pietro Baronchelli e madre di un bambino morto prematuramente, presto si separa dal marito e comincia a operare nelle organizzazioni femminili e nel giornalismo professionale. Dal 1895 collabora, fra molte altre, con la rivista fiorentina «Scena illustrata» di cui diventerà redattrice e poi, per undici anni, fino al 1908, caporedattrice, e con cui collaborerà sino al 1914.

Nei suoi primi romanzi Paola Grosson gioca, attraverso circostanze fittizie, sulla sua figura di scrittrice femminista⁴, prendendo posizione sui temi più dibattuti della questione della donna. Con il gusto della polemica e dello “spropósito” che caratterizza il suo stile si pronuncia a favore del divorzio o del “matrimonio a prova”, del diritto al lavoro qualificato per le donne, dell’equiparazione dell’adulterio femminile a quello maschile, dell’educazione sessuale e affettiva per bambini e giovani; e, ancora, denuncia il delitto d’onore come reazione maschile alla vanità offesa.

Sin dalla guerra di Libia (1911-1912), insieme ad altre, assume posizioni che provano «a tradurre il programma nazionalista in termini emancipazionisti»⁵, nonostante il movimento sia caratterizzato da un forte antifemminismo⁶. Nel 1913 si pronuncia a favore di un nazionalismo come «coscienza nazionale», democratico e non

«Annali Online di Lettere dell’Università di Ferrara», a. X, n. 1, 2015, pp. 58-76; María Dolores Valencia Mirón, *Escritura femenina y canon literario. La obra de Paola Baronchelli*, in *Escritoras italianas fuera del canon*, a cura di Daniele Cerrato, Sevilla, Benilde, 2017, pp. 431-454.

³ Il termine “femminismo” assume nel periodo diversi significati e connotazioni, qui lo si userà in senso estensivo. Sull’evoluzione del femminismo borghese durante il Ventennio cfr. Victoria de Grazia, *Storia delle donne nel regime fascista*, Venezia, Marsilio, 2023, pp. 68-69; Liviana Gazzetta, *Orizzonti nuovi: storia del primo femminismo in Italia (1865-1925)*, Roma, Viella, 2018.

⁴ In particolare: D.P., *Le confessioni di una figlia del secolo. Epistolario di una morta*, Milano, C. Aliprandi, 1901, e *Io, e il mio elettore. Propositi e spropositi di una futura deputata*, Lanciano, R. Carabba, 1910.

⁵ De Grazia, *Storia delle donne...*, cit., pp.68-69.

⁶ *Ibidem*.

partitico⁷. Sempre nel '13 sperimenta la scrittura drammatica: al Teatro Argentina la Compagnia di Roma, diretta da Ugo Farulli, rappresenta il suo dramma *Sovrana*, insuccesso clamoroso che suscita nel pubblico reazioni tanto violente da essere criticate da Edoardo Boutet, che pure giudica l'opera pessima⁸.

Allo scoppio della prima guerra mondiale assume posizioni interventiste, espresse in *La funzione della donna in tempo di guerra*, edito nel 1915 da Enrico Bemporad, con cui l'autrice instaura una collaborazione continuativa⁹. Grosson invita le donne a rispondere alle necessità belliche esercitando compiti assistenziali e assumendo le più svariate attività maschili lasciate scoperte dall'arruolamento, dal lavoro nei campi sino alla direzione dei giornali. Dopo la guerra, la donna «serberà un ricordo sacro del suo proprio volontariato sociale», sarà stata riscattata dai «pregiudizi teorici» che «le avevano negato ogni valore civile» e avrà «lavato di sulla fronte il marchio della sua nullità sociale»¹⁰.

Nel 1917, in *La donna della nuova Italia*, raccoglie resoconti di decine di gruppi femminili per documentarne il contributo alla guerra¹¹: Donna Paola esprime la convinzione che, sia per le donne operaie, sia per quelle borghesi il cambiamento avvenuto sul piano civile e lavorativo sia ormai irreversibile: le donne avevano respirato la libertà, sperimentato il comando, l'indipendenza economica e forme di autonomia da padri e mariti¹².

Negli anni successivi, come giornalista politica segue il percorso emancipazionista che, pur fra contrasti, sembra sul punto di compiersi:

⁷ Arturo Salucci, *Il nazionalismo giudicato da letterati, artisti, scienziati, uomini politici e giornalisti italiani*, Genova, Libreria editrice moderna, 1913, pp. 15-16.

⁸ Edoardo Boutet, *Rassegna drammatica. «Sovrana» di "Donna Paola"*, «Nuova antologia di lettere, scienze ed arti», s. 5, a. XLVIII, n. 167, 1913, pp. 650-653.

⁹ D.P., *La funzione della donna in tempo di guerra*, Firenze, R. Bemporad e figlio, 1915. Sempre per Bemporad scrive una serie di libri interventisti per ragazzi, incentrati sul personaggio dell'orfano Pippetto (1916, 1920, 1925).

¹⁰ Ivi, p. 30.

¹¹ D.P., *La donna della nuova Italia: documenti del contributo femminile alla guerra (maggio 1915 - maggio 1917)*, Milano, R. Quintieri, 1917.

¹² De Grazia, *Storia delle donne...*, cit., pp. 65-66. Sulla visione parziale di D. P. e di molto femminismo borghese sulla condizione operaia delle donne nel periodo bellico cfr. Catia Papa, *Lettere alla regina madre: voci di italiane nella Grande Guerra*, «Genesis: rivista della Società Italiana delle Storiche», a. XV, n. 1, 2016, pp. 15-37.

nel 1919 la legge Sacchi sulla capacità giuridica della donna abolisce l'autorizzazione maritale e apre alle donne tutte le professioni e gli impieghi pubblici, tolti gli ambiti giurisdizionali, politici e militari. Anche il diritto di voto sembra imminente. In un articolo per il giornale femminile di Genova «La Chiosa», diretto da Flavia Steno, si pronuncia contro l'idea di un partito delle donne, invitandole, invece, a farsi «un'anima civica» e a votare a scelta per un partito tra il socialista, il cattolico e il nazionalista¹³.

Le speranze di Grosson, come quelle di molte altre, saranno deluse dalla salita al potere del fascismo, che dopo le iniziali ambiguità si caratterizza per una politica segnata da un antifemminismo sempre più deciso. Già nel 1923, nell'articolo *Lugete, Veneres...*¹⁴, sempre su «La Chiosa», la giornalista dà conto della disperazione delle dipendenti cacciate dai ministeri romani in seguito alle disposizioni di Mussolini, che annunciano le politiche successive volte a stigmatizzare il lavoro femminile, soprattutto se intellettuale e dirigenziale¹⁵. Dagli anni '25-'26, con il consolidarsi del regime e la radicale discontinuità imposta a quotidiani e periodici¹⁶, è più difficile seguire le tracce pubbliche di Paola Grosson, che a differenza di altre femministe borghesi non sembra impegnata a rimodulare gli ormai falliti propositi emancipazionisti nella nuova realtà del corporativismo fascista. A parte alcuni libri di racconti, ritirati a Nervi, sembra interrompere l'attività pubblicistica¹⁷.

¹³ D.P., *Un partito politico femminile?*, «La Chiosa», 27, 1° luglio 1920, p. 4. Cfr. Valeria Iaconis, «“Ni féminin ni féministe” : naissance et mort de l'hebdomadaire *La Chiosa* de Flavia Steno (1919-1927)», in «*Laboratoire italien*», n. 26, 2021, <<http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/6930>> (ultima consultazione: 30 giugno 2025); e la piattaforma web *Il perché de «La Chiosa». Transculturalità e modelli identitari in un periodico al femminile in età fascista*, diretta da Valeria Iaconis, <<https://www.rose.uzh.ch/doktorat/romanistik/lachiosa1919-1927/2019/06/10/>> (ultima consultazione: 30 giugno 2025) e in particolare «Baronchelli Grosson, Paola» e «Vie aperte e vie da aprirsi: le donne e il lavoro».

¹⁴ Costanza di Claudio [ps. di Grosson per la rubrica politica *Lettere romane*], *Lugete, Veneres*, «La Chiosa», n. 6, 8 febbraio 1923, p. 4.

¹⁵ De Grazia, *Storia delle donne...*, cit.

¹⁶ Elisabetta Mondello, *La nuova italiana. La donna nella stampa e nella cultura del Ventennio*, Roma, Editori riuniti, 1987, pp. 13 sgg.

¹⁷ D'Alessio, *Grosson, Paola*, cit.

L'«Almanacco della donna italiana» e il suo doppio pirata

La rivista «Almanacco della donna italiana»¹⁸ era nata proprio al culmine delle speranze emancipazioniste, nel 1919-1920. Ne aveva assunto la direzione Silvia De Benedetti Bemporad (1878-1980), moglie dell'editore Enrico. Il periodico si affiancò al più antico «Almanacco italiano», pubblicato sempre da Bemporad sin dal 1896, e che da tempo aveva una sezione, il «Corriere femminile», che trattava spesso con favore i temi femministi. L'almanacco della donna si rivolge a un pubblico ampio, dalle professioniste alle casalinghe, e alterna contributi sui movimenti sociali ad altri di cultura, costume e vita familiare firmati da autrici di orientamenti politici e opinioni assai vari. Con lo stabilizzarsi del potere fascista, l'almanacco (come l'intera casa editrice) si adegua agli indirizzi e alle politiche del regime, pur rimanendo «un'esperienza non conformista»¹⁹, rappresentativa di una molteplicità di visioni della donna reale ben diversa da quella veicolata dalla propaganda²⁰. Dopo la soppressione della rubrica sui movimenti femminili, troppo politica, un elemento di apertura rimangono i molti contributi dedicati alla produzione letteraria e culturale delle donne, in Italia e all'estero. L'intento dell'Almanacco sarà sempre anche quello di valorizzare il lavoro delle donne, anche attraverso la pubblicazione di elenchi che raccolgono i nomi e i dati di contatto delle donne universitarie, professioniste, scrittrici, artiste.

Quando nel 1935 le edizioni Bemporad entrano in una crisi economica irreversibile, Enrico lascia l'azienda, sostituito alla presidenza da Ugo Ojetti, vicino al regime. Anche Silvia perde la direzione dell'almanacco femminile, ma non si rassegna: ne fonda un altro, del tutto uguale al precedente, l'«Almanacco annuario della

¹⁸ Da ora «ADI». Fondamentale è Mondello, *La nuova italiana*, cit.; nonché cfr., fra i molti altri, Caterina Breda, *Ricerche dall'archivio Bemporad. Note sull'Almanacco della donna italiana*, «Storia e problemi contemporanei», n. 70, 2015, pp. 93-109.

¹⁹ Elisabetta Mondello, *Silvia Bemporad e l'Almanacco della donna italiana*, in *Le élites culturali femminili. Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di Francesca Tomassini e Monica Venturini, Roma, Aracne, 2019, pp. 75-90: 80.

²⁰ Mondello, *La nuova italiana*, cit., p. 58.

donna italiana»²¹, che considera e presenta come se ne costituisse la vera continuità editoriale. È questo almanacco “pirata”, presto dichiarato illegale²², che nel '37 ospiterà l'articolo di Donna Paola sulle autrici drammatiche.

Gli anni '35-'36 sono anni di svolta per l'Italia e il regime: la guerra in Etiopia segna l'acme imperialista e colonialista dell'Italia fascista e le sanzioni economiche da parte della Società delle Nazioni consolidano la relazione con la Germania nazista e la creazione dell'asse Roma-Berlino (ottobre '36). Sono tempi decisivi anche rispetto al coinvolgimento pubblico della donna nello Stato fascista, sul piano simbolico-performativo, con la Giornata della Fede (1935), che imprime sulle donne il ruolo univoco di “madri di soldati in guerra”, e su quello corporativo, con la creazione delle prime organizzazioni femminili fasciste e la successiva soppressione delle rimanenti e ormai comunque allineate organizzazioni borghesi. In questi anni si compie la cesura definitiva tra il femminismo storico e le nuove generazioni di donne, con l'obliterazione della memoria dell'emancipazionismo e delle sue ultime protagoniste in attività²³.

Il confronto tra i due almanacchi del 1937, quello ufficiale delle edizioni Bemporad e quello pirata di Silvia Bemporad, dove è pubblicato l'articolo di Donna Paola, è istruttivo rispetto ai contenuti, all'impostazione grafico-editoriale e all'autorialità di genere. L'almanacco ufficiale si avvicina a uno stile littorio, con frequenti citazioni e immagini di Mussolini, dedica ampio spazio all'esaltazione dell'impero e dell'impresa africana e smette di occuparsi della letteratura delle donne in quanto tale, per assorbirla in trattazioni più generali, prevalentemente maschili. Nell'articolo sulla letteratura tedesca, Pietro Solari offre una descrizione ambigua e terrificante della «rivoluzione» operata dal nazismo, cominciata con il «bel falò di libri,

²¹ Ne escono due numeri (1936 e 1937), poi cambia nome in seguito alla causa per plagio intentata e vinta dalle edizioni Bemporad; per altri due anni (1938 e 1939) diventa «Donne italiane. Almanacco annuario» [da ora «DIAA»], edito a Firenze da Giannini e Giovannelli. L'ultimo anno le leggi razziali obbligheranno S. Bemporad a cederne la direzione, poi impediranno qualsiasi ulteriore iniziativa.

²² Estratto della Sentenza nella causa civile fra la Soc. An. R. Bemporad e F.o e la signora Silvia Bemporad, «Corriere della Sera», 27 giugno 1937, p. 6.

²³ De Grazia, *Storia delle donne...*, cit., pp. 68-69.

acceso dagli studenti di Berlino in Piazza Castello, al cospetto del Dottor Goebbels», e continuata con l'espulsione e l'imprigionamento degli autori ebrei e marxisti.²⁴

L'almanacco di Silvia Bemporad, invece, pur lodando le imprese coloniali e dichiarando pronta fedeltà al regime, non dedica uno specifico spazio alla guerra e all'impero e mantiene le donne al centro della pubblicazione e delle varie rassegne letterarie. Nella prefazione la direttrice, ebrea come il marito, assume il consueto atteggiamento allusivo con cui, sotto dittatura, si prendono posizioni difficili e sembra criticare il regime nazista e l'antisemitismo.

A distinguere in modo forte i due almanacchi vi è anche l'autorialità di genere, che riflette la sempre più decisa perdita di autonomia delle donne anche nelle nicchie editoriali femminili. Se l'almanacco pirata è scritto quasi esclusivamente da donne²⁵, l'almanacco ufficiale ha invece una maggioranza di autori maschi²⁶ e molte autrici sono collocate in coda, nella parte dedicata alla moda, al costume, alla casa. Infine, l'almanacco di Silvia Bemporad sembra resistere ai processi di stigmatizzazione e cancellazione della memoria storica dei movimenti delle donne²⁷, come mostra anche il contributo di Donna Paola.

Parlare di donne che scrivono per il teatro

Non sappiamo come sia nata l'idea di parlare – e per la prima volta – delle autrici drammatiche, un tema mai affrontato nelle consuete

²⁴ Pietro Solari, *Dalla letteratura tedesca alla letteratura germanica*, «ADI», n. 18, 1937, pp. 99-104. L'articolo riprende e aggiorna quello sulla rivista «Pan» del 1934, diretta da Ojetti: Pietro Solari, *Estetica razzista*, «Pan», 2-1-1934, pp. 263-269. Sull'evoluzione dei rapporti culturali tra Italia e Germania si veda il saggio di Raffaella Di Tizio in questo Dossier.

²⁵ Venti articoli di autrici su ventitré totali, firmati per esteso o di cui si può identificare l'autore/autrice.

²⁶ Trentadue articoli di autori su cinquantanove.

²⁷ Silvia Bemporad richiama anche la propria prefazione del 1923 e così testimonia la precedente fedeltà al regime e insieme istituisce una continuità tra le aspirazioni delle donne di quel tempo e le recenti norme sui fasci femminili; nel numero successivo, Mercedes Astuto ricorda i movimenti suffragisti e femministi italiani ed europei (Mercedes Astuto, *La donna di 25 anni fa nei giornali dell'epoca*, «DIAA», n. 1, 1938, pp. 63-82).

rubriche che ogni anno raccontavano i risultati letterari delle autrici di diversi paesi nel campo del romanzo per adulti e per bambini²⁸. Sappiamo però che nel numero successivo Donna Paola scriverà un altro contributo sul teatro, questa volta sulle registe, scenografe, figuriniste, e intenderà i due scritti in una continuità ideale²⁹. Sempre nel 1937, un articolo su *Le scuole di danza* (anche questo un *unicum*), segnala la volontà della direttrice di dare spazio, voce e memoria all'autorialità delle donne nel campo delle arti performative³⁰.

Se sui giornali del tempo si parla molto di attrici, quasi mai invece si parla di autrici, che sono comunque pochissime. I critici teatrali, poi, sono tutti uomini. A differenza di quanto può accadere per il romanzo, almeno in spazi culturali marginali come l'almanacco, non succede quasi mai che una donna scriva di un'opera teatrale composta da un'altra donna. Accade ancora nel 1926 nella già citata rivista redatta da donne *La Chiosa*, giunta ormai alla sua fase terminale. L'articolo è firmato da Elsa Goos, diventata direttrice dopo l'allontanamento politico di Flavia Steno, antifascista³¹. Goos recensisce lo spettacolo *La donna che vede la verità*, di Cicilia Paolini Ferraro, messo in scena dalla Ricci-Bagni diretta da Ermete Zacconi: è la storia di una donna che per decisione unilaterale del marito vede allontanato da casa il figlio, ancora bambino, che poi morirà. La "verità" contemplata dalla protagonista è, secondo Goos,

l'infinita miseria, l'oscuro martiro [*sic*] apparentemente incruento, di molte, di troppe vite femminili, vittime di una lenta asfissia spirituale operata a poco a poco dall'ambiente e dalla perfetta incomprendimento degli esseri più vicini e che dovrebbero essere "ufficialmente" i più cari.

²⁸ In ADI, per esempio, l'unico accenno, negativo, alle autrici di teatro sta in un articolo di Silvio d'Amico del 1927 significativamente intitolato: *Teatro, autori ed attrici del 1926*.

²⁹ D.P., *Registe, scenografe, figuriniste*, «DIAA», n. 1, 1938, pp. 115-129: 120. «L'anno passato, in questo stesso volume, si mise in luce l'esistenza della Autrice drammatica: personalità artistica quasi ignota fra noi. Anche più ignota è forse la regista, scenografa, figurinista».

³⁰ Per una mappatura della danza in Italia nel Ventennio si veda il saggio di Giulia Taddeo in questo Dossier.

³¹ La nuova direttrice proverà a coniugare femminismo e fascismo, poi lascerà anche lei la direzione.

Immediato è il riflesso sociale e politico del fatto privato, familiare, che in questo caso racconta

la tragedia assoluta della madre, la quale, in forza delle nostre leggi e dei nostri assurdi costumi, si vede spesso privata, nei confronti del padre, di ogni autorità e di ogni diritto su quel figlio, che pure, a detta di tutti gli uomini, femministi ed antifemministi, rappresenta lo scopo supremo e la ragione stessa della sua vita.

L'articolo si chiude con una considerazione su una frattura di genere percepita nel pubblico:

Ho osservato, ieri sera, un fatto curioso: che a teatro tutte le signorine comprendevano e consentivano assolutamente, mentre molti uomini, pur battendo le mani... alla bellezza tecnica del lavoro, ne trovavano il contenuto un po' retorico e un po' esagerato... Questo dimostra che il dramma della Signora Cicilia Ferraro Paolini è veramente "femminile": e non adopero questa espressione in senso dispregiativo, come la usano, di solito, gli uomini: la uso per far intendere come in questo dramma ci sia un contenuto di quella psicologia caratteristica e di quella speciale spiritualità femminile, che nessuno, o quasi nessuno, ha saputo finora trasformare in reale materia d'arte perché [...] nessun uomo riuscirà mai a collocarsi, esattamente, dal punto di vista di una donna reale, e a penetrare questa nostra mentalità che a loro sembra assurda mentre è soltanto diversa [...] ³².

Le notazioni di Goos descrivono la rilevanza pubblica, teatrale, sociale e politica della scrittura drammatica come fatto di genere, un tema che è sotteso anche a tutto l'articolo di Paola Grosson.

Contro la donna autrice drammatica

L'articolo di Donna Paola copre un ampio arco temporale, da fine ottocento sino alle produzioni contemporanee³³, e ha il fine di

³² Elsa Goos, *Una bella commedia femminile*, «La Chiosa», 14 ottobre 1926, p. 4.

³³ L'autrice tenta anche una genealogia della autorialità teatrale delle donne, riferendosi alla monaca ottoniana Roswitha di Gandersheim (tradotta nel '26 sia da Sofia Dolenz che da Gastone Bosio su invito di d'Amico), e a Izumo no Okuni, considerata l'iniziatrice del Kabuki giapponese.

promuovere la scrittura drammatica delle donne e individuarne gli esiti passati e presenti. Non c'è un'intenzione critica e valutativa. Il testo si direbbe basato sulla memoria dell'autrice, soprattutto per la parte precedente la prima guerra, su giornali e periodici, sull'Annuario della Società degli Autori, su alcune lettere ricevute da autrici interpellate e, forse, su qualche conversazione telefonica (come fanno immaginare alcuni errori nei nomi di autrici estere). È scritto con gesto rapido, orale, da conferenziera, e procede ondivago, apparentemente disordinato. Ciò è dovuto allo stile dell'autrice e a una certa dichiarata fretta, ma anche, probabilmente, a movimenti allusivi che permettono di "dire senza dire" quando il discorso si fa delicato. Sembra anche attiva la tattica descritta dopo la Liberazione da Silvio d'Amico che implicava, se si voleva dire qualcosa di non coerente con gli orientamenti del regime, il lodare subito, con forza, un elemento considerato apprezzabile per poi proseguire con i distinguo e le differenziazioni³⁴.

L'articolo comincia, forse non a caso, con un elogio dei provvedimenti volti a contrastare «la piaga dell'importazione straniera di lavori drammatici», che avrebbe impedito agli autori italiani di rappresentare le proprie opere.

Come potevano – come? come? – riuscire le donne a sfondare l'assedio che gli uomini – compatti, insistenti, affannosi – uomini conosciuti, spesso di fama, sempre di bellissima tenacia, tenevano stretto attorno alle compagnie drammatiche italiane, esse stesse taglieggiate; angustiate, tiranneggiate dagli importatori? Miracolo fu, e degno di particolarissima segnalazione, se qualche diecina di donne riuscì a farsi luce in quella granitica muraglia fino a vedere – una grande e terribile sera – un loro proprio lavoro giungere alla ribalta³⁵.

Procede poi su un altro piano, parlando degli ambienti teatrali, rappresentati come fortemente ostili. Contro «l'intromissione della donna, quale autrice, sul palcoscenico», si legge, hanno agito «l'astio dei colleghi», «l'indifferenza» o «la prevenzione dei critici», «l'incomprensione del pubblico», «lo scetticismo dei capocomici e degli amministratori» e anche «l'avversione aperta e dichiarata di molte

³⁴ Silvio d'Amico, *Il teatro non deve morire*, Roma, Edizioni dell'era nuova, 1945, pp. 64-65.

³⁵ D.P., *Autrici*, cit., p. 52.

prime attrici, prevenute per l'opera di ingegno femminile, e forse anche gelose del proprio ruolo e timorose di perderlo»³⁶.

Le lettere ricevute dalle autrici di teatro che hanno risposto alle richieste di informazioni restituiscono un panorama emotivo sconcertante. Donna Paola dice di trovarci una generale «sfiducia», «stanchezza», «nausea», «lamentazioni» e propositi di far marcire nei cassetti «i tanti lavori, i migliori lavori». Si manifesta qui, come poi in altri punti, la distinzione tra una prima generazione di «antesignane» e una successiva «ultima leva»³⁷:

È dunque opportuna una parola di incoraggiamento alle autrici tutte. Sieno quelle che, per essere state le antesignane, si trovano ora più deluse e scorate; sieno quelle che, per essere dell'ultima leva, titubano trattenute dal timore di incorrere nella sorte delle veterane e di subire le incomprensioni e le ingiustizie che loro toccarono in merito del loro duro coraggio o della loro ingenua fiducia³⁸.

Il paragone con la situazione all'estero, fatto più avanti, segnala ancor più la percepita ostilità della situazione italiana e si tinge di un giudizio culturale e sociale:

in Francia e Spagna, pur latine e perciò tarlate dagli stessi nostri pregiudizi, le autrici non trovarono mai, nè trovano, ostilità preconcepite alla loro produzione. E ciò perché Francia e Spagna posseggono, da secoli, un teatro di grande gloria e di superbe tradizioni: vera istituzione nazionale, all'Italia sempre deplorabilmente mancata. Quanto poi alle nazioni anglo-sassoni, germaniche e, persino, slave, altro non occorre dire se non che, là, la donna è sempre stata considerata un cittadino come un altro, libero di esercitare le proprie capacità come meglio gli aggrada³⁹.

Agli elementi esterni che impediscono la scrittura drammatica delle donne in Italia, l'autrice accosta alcune «ragioni intrinseche», ovvero

³⁶ Ivi, p. 53.

³⁷ Le ultime leve, dice Donna Paola, vivono in tempi migliori per i limiti all'importazione di lavori stranieri.

³⁸ D.P., *Autrici*, cit., p. 56.

³⁹ Ivi, p. 58. Donna Paola offre una panoramica di grande interesse sulle autrici estere, di cui molte opere al tempo non avrebbero potuto essere messe in scena in Italia.

le carenze o le presunte incapacità delle donne. La prima è l'idea che le vuole incapaci di scrivere per il teatro perché mancherebbe loro la facoltà della «sintesi»:

Si sono dette molte cose, contro la donna autrice drammatica. La principale: che le manca la facoltà di sintesi. Il teatro, si dice, è sintesi. La vita vi è proiettata di scorcio. La vicenda, da cui lo svolgimento deriva, non deve lasciare lacune, ma non deve offrire superfetazioni. Occorre, all'autore di teatro, una facoltà – sto per dire – intellettualmente visiva e auditiva: ogni gesto, ogni parola, deve essere quello e non altro.

Donna Paola non nega direttamente l'affermazione «può darsi che la donna non possenga la facoltà innata della sintesi», ma prova a decostruirla in due modi. Da un lato tramuta il giudizio essenzialista sotteso a tale asserzione in una questione di apprendimento: «L'arte di spremere dalla realtà l'ultimo succo» è «una tecnica», una tecnica teatrale, che vede la donna in uno stato di inferiorità rispetto all'uomo, ma solo a causa dell'inesperienza, poiché «ogni abilità si acquista con la pratica e ogni facoltà si aguzza, anzi può essere creata, con lo studio e l'esercizio»⁴⁰.

Dall'altro lato evoca la possibilità di una forma drammatica non “sintetica” e immagina che la «ricca vena analitica» femminile possa trarre vantaggio dall'evoluzione del teatro contemporaneo, che sembrerebbe ripudiare «la sua usuale linea e tradizionale sostanza», «abbandonando la condotta stringata dell'azione», per rimodernarsi con l'adottare «l'azione spezzettata in molti quadri svolgendosi su palcoscenici rotanti», derivata dal cinematografo⁴¹.

L'altra «ragione intrinseca» che per Donna Paola si frappone all'effettiva realizzazione scenica della scrittura drammatica femminile è di tutt'altro tipo, ed è la mancanza di «spirito pratico», di «esperienza commerciale» e «mestierantismo» delle donne artiste. «Nel teatro non basta l'ingegno», perché molto spesso, il teatro, è «un affare, un semplice affare»; e per ottenere dal proprio lavoro il giusto riconoscimento, soprattutto in denaro, è necessario possedere attitudini

⁴⁰ Ivi, pp. 53-54 e *passim*.

⁴¹ *Ibidem*. Qui si dichiara comunque dubbiosa sull'innovazione della forma teatrale, apparentemente ispirata da Reinhardt; ma il pensiero verrà approfondito l'anno dopo in Ead., *Registe*, cit., p. 118.

prosaiche (ordine, meticolosità, infaticabilità), iniziativa commerciale, esperienza nei conti e anche «improntitudine bluffistica», mancanza di delicatezza, di scrupoli e a volte di buona fede per trattare con le controparti⁴². Più avanti, coerentemente con l'impegno all'educazione e alla promozione del lavoro delle donne, rimprovera alle autrici a cui non ha potuto scrivere di non aver mandato i propri contatti né all'annuario della SIAE, né a quello dell'almanacco, dimostrando un atteggiamento che non sa distinguere il «lavoro» dal «passatempo dilettantistico»⁴³.

Una frattura generazionale

Nella parte finale del testo, Donna Paola elenca e descrive le autrici drammatiche italiane. Delle più anziane parla richiamando la sua memoria personale e alcune lettere ricevute, mentre le attività delle contemporanee le deriva principalmente, ma non solo, dall'annuario della Società degli Autori. Tra le une e le altre emerge una cesura forte: «le nostre pioniere» sembrano ormai appartenere a un tempo così lontano che esse stesse «hanno dimenticato quello che furono e ciò che fecero».

La Gemma Ferruggia, la Clarice Tartufari, la Serao, la Deledda sono, purtroppo, scomparse. Delle viventi, elenchiamo: Amelia Rosselli, Annie Vivanti, Rossana (M.sa Zina Centa Tartarini), Amalia Guglielminetti, Sibilla Aleramo (Rina Faccio), Térésah (Teresa Ubertis Gray), Donna Paola (Paola Grosson)⁴⁴.

E qui il discorso si fa delicato e allusivo perché lo spartiacque, non espresso, sembra essere il primo dopoguerra e la salita al potere del fascismo: a ricacciare le pioniere «nel buio della preistoria» sono stati venti o trent'anni di «evoluzione dei costumi e dell'arte», di

⁴² Si richiama la citata distanza delle autrici dal mondo teatrale e si sente l'esperienza di Donna Paola, che si era costruita un percorso professionale di vita autonomo con un'attitudine "battagliera" ben descritta in un suo carteggio con Pietro Niccolin, raccolto da Melone e Muscardini, *Gli spropositi*, cit.

⁴³ D.P., *Autrici*, cit., pp. 54-55.

⁴⁴ Ivi, p. 61.

«progresso delle scienze e degli «orientamenti politici ed economici»⁴⁵. Tutte loro hanno vissuto «tempi calamitosi» e poi, «sconfortate», «hanno smesso» di scrivere teatro⁴⁶. In seguito alcune, «certo per loro volontà, sono poi rimaste un po' nell'ombra; altre hanno proseguito il loro cammino raggiungendo méta diversa». Interpellate dall'autrice, «quasi nessuna rispose»⁴⁷. Tra le opere delle prime e quelle delle seconde è avvenuto ciò che Grosson chiama «un notevole movimento [...] decentratore», che ha portato le autrici a distogliersi «dall'unico esemplare del dramma o commedia a tesi» per rivolgersi al «vernacolo» e al «fanciullesco». Come segnalato dall'autrice le due serie sono solo parzialmente in successione perché per certa parte si sovrappongono. La frattura è formale, tematica e politica.

Sintesi: potere, politica, teatro

Anche prima del fascismo, il tradizionale pregiudizio contro la donna autrice drammatica⁴⁸ aveva come motivazioni le stesse che impedivano alle donne una piena capacità di partecipazione politica e l'esercizio delle attività giuridiche: l'idea di una loro incapacità di visione oggettiva, distaccata, e di giudizio morale⁴⁹. Ma il riferimento, correlato ed evolutivo, alla mancanza della «facoltà innata della sintesi» richiama anche, in modo diretto e più specifico, un concetto centrale nell'elaborazione ideologica totalitaria del fascismo e della correlata esautorazione politica delle donne⁵⁰. Ad esempio «Sintesi» – per Carlo Ravasio sul «Popolo d'Italia» (1923) – è l'anima fascista, latina, imperiale, è il Duce, la creazione, la volontà di potenza, la fede ardente, la coesione, la Nazione contro

⁴⁵ Ivi, p. 60.

⁴⁶ Ivi, p. 62.

⁴⁷ Ivi, p. 60.

⁴⁸ Citato ad es. da Domenico Oliva, *Il teatro in Italia nel 1909*, Milano, Quin-
tieri, 1911, pp. 28-29.

⁴⁹ Così Alessandro Varaldo nella prefazione a Giuseppina Ferioli, *Donne*, Mi-
lano, Sonzogno, 1922.

⁵⁰ In Emil Ludwig, *Colloqui con Mussolini*, Milano, Mondadori, 1932, Musso-
lini rivendica il concetto «non analitico, ma sintetico della nazione» che va plasmata
in forma simbolica (p. 190), attraverso la fede (p. 127).

l'analisi, frammentata e debole, della democrazia liberale partitica, e della cultura materialista e positivista⁵¹. Sulla connotazione "analitica" della donna basti la notissima risposta di Mussolini che si adira quando l'intervistatore, Emil Ludwig (1932), critica le pene statuite per il procurato aborto e sostiene eguali diritti per la donna nella vita pubblica:

La donna deve obbedire [...]. Essa è analitica, non sintetica. [...] La mia opinione della sua parte nello Stato è in opposizione ad ogni femminismo. Naturalmente essa non dev'essere una schiava, ma se io le concedessi il diritto elettorale mi si deriderebbe. Nel nostro Stato essa non deve contare. [...] Sa lei dove andranno a finire gli anglosassoni? Nel matriarcato⁵²!

Mussolini e il fascismo riprendono, sul punto, i concetti elaborati durante la reazione culturale antipositivista, antidemocratica e antifemminista dei primi del novecento, in particolar modo dal nazionalismo, dal futurismo e dal vocianesimo⁵³, che avevano contribuito a rivalutare e diffondere le idee dei campioni del pensiero antifemminile del tempo: Alfredo Oriani⁵⁴ e Otto Weininger⁵⁵.

Il riferimento di Donna Paola suggerisce dunque, nuovamente, di tenere in considerazione un terreno di confronto complesso tra il discorso sul potere politico pubblico e quello sull'autorialità teatrale. Il concetto di "sintesi", in quegli anni, è infatti centrale anche nella riflessione sul teatro. Per i futuristi, certo, e le loro "sintesi" teatrali, ma anche e diversamente in Adriano Tilgher⁵⁶ (come creazione originale assoluta), nel censore teatrale dell'epoca fascista Leopoldo

⁵¹ Carlo Ravasio, *Le due anime*, «Il Popolo d'Italia», 12 maggio 1923, p. 4.

⁵² Mussolini in Ludwig, *Colloqui*, cit., p. 168.

⁵³ Massimo Baioni, *Cultura fascista e usi pubblici della storia*, «Transalpina», n. 12, 2009, <<https://doi.org/10.4000/transalpina.2799>> (ultima consultazione: 30 giugno 2025); Alberto Cavaglioni, *Otto Weininger in Italia*, Roma, Carucci, 1982; Emilio Gentile, *Mussolini e La Voce*, Firenze, Sansoni, 1976; Yvon de Begnac, *Taccuini mussoliniani*, a cura di Francesco Perfetti, Bologna, Il Mulino, 2010.

⁵⁴ Si parla in particolare della sintesi in Alfredo Oriani, *La rivolta ideale*, Bologna, Cappelli, 1924 (edizione curata da Mussolini stesso, prima ed. Napoli 1908).

⁵⁵ Otto Weininger, *Sesso e carattere*, trad. di Giulio Fenoglio, Torino, Fratelli Bocca, 1912 (prima ed. Wien 1903).

⁵⁶ Adriano Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1923.

Zurlo⁵⁷ (come fase di elaborazione storica) e nelle definizioni di Silvio d'Amico, in cui ritorna frequente anche la dicotomia unità/pluralità, carica di valenze morali e implicazioni di potere⁵⁸.

Le pioniere di Donna Paola, autrici forti

Per molte autrici i tempi precedenti la Grande guerra erano stati tempi calamitosi e di battaglia perché la battaglia non era stata ancora persa. Nel teatro delle «pioniere» di cui parla Donna Paola si era espressa pubblicamente, fra molti contrasti e in modo episodico, un'autorialità femminile forte, legittimata a trattare temi di immediata rilevanza sociale e politica. Dunque «drammi o commedie a tesi» che spesso riguardavano le questioni delle donne.

Primo esempio ne è *Anima* (1898), in cui Amelia Rosselli mette in questione il valore della verginità fisica – in scena è una donna rifiutata dal promesso sposo per una violenza subita anni prima – e raffigura una diversa possibilità di amore e di realizzazione femminile⁵⁹. Oppure *Casa di pena* (1908) in cui Rossana (Zina Centa Tartarini), dopo una pionieristica esperienza di ispettrice, mette in scena per la prima

⁵⁷ Leopoldo Zurlo, *Memorie inutili. La censura teatrale nel Ventennio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952, p. 18.

⁵⁸ Ad es. Silvio d'Amico, *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929, p. 10: il teatro come «arte più sintetica» e l'autore drammatico «uno ma molteplice», capace di visione dall'alto, distaccata, creatrice (p. 10); Silvio d'Amico, *La crisi del teatro*, Roma, Critica fascista, 1931: l'adunata teatrale come «farsi uno», religioso, nell'immortalità dell'idea (ivi, pp. 44-45); il nomadismo dei comici d'arte, paragonati agli zingari, problema «estetico e morale» contrapposto alla necessità di «un maestro, un direttore, un capo» di avere un teatro stabile (ivi, pp. 85-86); in generale la proposta di riforma fondata sull'autorità di un direttore-capo (ivi, pp. 91-105). Sulla capacità di d'Amico di modulare il linguaggio in coerenza con quello del regime anche per sostenere idee non in linea cfr. il saggio di Raffaella Di Tizio in questo Dossier e il suo *Complessità di Silvio d'Amico*, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 164-178. D'Amico, da cattolico, certo non condivide l'equazione di certo idealismo tra il materialismo e la «femmina», concezione che combatte con ironia in *Biagio, o del letterato idealista*, «Corriere della Sera», 2 giugno 1926, p. 5.

⁵⁹ Amelia Rosselli, *Anima. Dramma in tre atti*, Torino, Lattes, 1901. Certo un teatro scritto da donne era esistito anche prima (D. P. cita Angelica Palli), anche in ambito emancipazionista. Eppure *Anima* è considerato da molti, al tempo, come un evento inaugurale. D. P. parla di «una rivelazione» che «apripiva la marcia».

volta la durezza del carcere femminile e la storia di una detenuta a cui viene tolto un figlio appena nato⁶⁰: un invito alla riforma delle carceri, dibattuto sui giornali di diverse tendenze⁶¹. Oppure *L'invasore* di Annie Vivanti (1915)⁶² che, nella tensione interventista comune a molte delle drammaturghe pioniere, racconta le violenze sessuali⁶³ dei soldati tedeschi nel Belgio occupato, e il dramma della scelta sull'aborto da parte di una madre e una figlia, entrambe stuprate. Un'altra opera di grande risonanza pubblica e politica, foriera di preoccupazioni di disordine sociale.

Ma non tutte le antesignane citate da Donna Paola, o tutte le loro opere, trattavano questioni di rilievo pubblico in drammi a tesi. E nell'elenco si trovano autrici di posizioni assai diverse, anche rispetto ai movimenti femminili e alle loro rivendicazioni e, in seguito, rispetto al fascismo. Eppure, nelle differenze, tutte loro paiono incarnare l'emancipazione, innanzitutto, in sé stesse, nella propria attitudine personale e professionale. Rossana, ad esempio, nelle parole di Paola Lombroso, è una donna «che dalla vita trae tutti i piaceri che dàn l'arte, il lavoro, l'indipendenza, la maternità, la bellezza»⁶⁴.

Nessuna di loro veniva dal teatro. Aristocratiche o borghesi, arrivavano alla scrittura teatrale dalla scrittura letteraria oppure dal giornalismo e dalle attività di conferenziere. È possibile, dunque, che potesse esserci un senso di distanza con le compagnie, e di possibile conflitto, anche se alcune delle principali opere furono rappresentate da compagnie primarie, come quelle di Ermete Zacconi o di Virgilio Talli e Maria Melato⁶⁵.

⁶⁰ Rossana, *Casa di pena. Dramma in quattro atti*, Roma, Carra, 1908.

⁶¹ Per es. *Casa di pena*, «Corriere della Sera», 19 gennaio 1909, p. 6. Interventi critici di Stanis Manca, Edoardo Boutet, Domenico Oliva e altri sono riprodotti in calce a Rossana, *Casa di pena*, cit.

⁶² Molto ricco è Anna Scannapieco, *Umiliate, offese e redente: rappresentazioni della donna sulla scena italiana della Grande guerra*, in *Narrazioni e immagini delle donne in guerra (1914-1918)*, a cura di Carlotta Sorba, Giulia Albanese, Alessandro Faccioli, Torino, Kaplan, 2016, pp. 93-128.

⁶³ Ma la scena della violenza è censurata, nella prima messa in scena di Talli-Melato al Teatro Olympia.

⁶⁴ Paola Lombroso, «Gazzetta di Torino», 28 settembre 1908, in Rossana, *Casa di pena*, cit., p. 166.

⁶⁵ Ad es. Talli-Melato con *La felicità* di Térésah, e le già citate *Casa di pena* di Rossana e *L'invasore* di Vivanti, successi di pubblico. Ermete Zacconi rappresenta va-

Ed è normale che alcune opere mostrassero la mancanza di tecnica teatrale di cui parlano Paola Grosson e molta critica contemporanea; gli esiti drammaturgici, anche dal punto di vista della costruzione drammatica, appaiono diseguali, anche nella produzione di una stessa autrice⁶⁶. Nel demolire la qualità teatrale della scrittura di Donna Paola per *Sovrana*, Edoardo Boutet su «Avanti!» ne loda comunque l'intenzione di porre una questione femminile⁶⁷, la invita a riprovare, e insieme giustifica la compagnia che ha messo in scena un testo che pure sapeva così mal fatto per paura delle ritorsioni giornalistiche dell'autrice⁶⁸. Un segno, oltreché di legittimazione tematica, di una certa forza autoriale e contrattuale raggiunta da Grosson.

Oltre ai successi, i continui scandali e dibattiti suscitati nel pubblico e le rovinose cadute descritte da Donna Paola e dai giornali potrebbero avere entrambe le ragioni: da un lato la resistenza o l'incapacità di compagnie e pubblico a recepire un discorso "di genere diverso", che irrompe sulla scena, e dall'altro – ma spesso insieme – elementi di imperizia tecnica nella costruzione del dramma, da parte di autrici che non conoscono da vicino la prassi teatrale. Ne è un esempio la *Rosa azzurra*, opera prima di Annie Vivanti, di cui Giovanni Pozza su il «Corriere della sera» rileva «grossolani errori di struttura» e di cui insieme loda lo straordinario ingegno creatore dell'autrice, capace di proporre una protagonista nuova, audacissima, viva, spregevole, egoista⁶⁹.

Queste esperienze (pur sporadiche) di autorialità forte, riconosciuta, legittimata a proclamare sulla scena o sui podii delle conferenze parole e azioni capaci di intervenire nel dibattito pubblico, si arrestano con il

rie opere della stessa Térésah. Talli in una nota lettera a Pirandello pur riconoscendone il successo di pubblico critica il tema dell'*Invasore*, «commedia mediocre» e dichiara antipatia per la persona e lo stile dell'autrice. Cfr. Luigi Pirandello, *Maschere nude*, a cura di Alessandro d'Amico, vol. 2, Milano, Mondadori, 2005, pp. 217-219.

⁶⁶ Grazia Deledda, invece, deciderà di collaborare con Antona-Traversi per trasporre il suo *Edera* sulla scena.

⁶⁷ «La visione giusta "Donna Paola" l'aveva avuta nelle intenzioni. [...] perché la questione della donna va portata e trattata alla ribalta, e appunto le donne che possono debbono specialmente discuterla in tutta la sua ampiezza e profondità» (Boutet, *Sovrana*, cit., p. 651).

⁶⁸ Ivi, p. 653.

⁶⁹ g.p. [Giovanni Pozza], *Rosa azzurra*, «Corriere della sera», 25 aprile 1899, p. 3.

consolidarsi del potere fascista, seguendo il più ampio andamento dei percorsi emancipazionisti e della loro storia spezzata. E ciò sembra vero anche per quelle autrici che paiono più vicine al regime e che continueranno la propria carriera di scrittrici, ma non più per la scena.

Quelle che scrivono, meno esposte e più immerse nelle prassi

Molte delle autrici citate da Donna Paola nella serie delle “ultime leve” avevano già iniziato a scrivere prima dell’avvento del fascismo, come segnala l’autrice stessa. Non sono dunque necessariamente “nuove”. Piuttosto, appaiono diverse dalle precedenti in virtù del percorso che le ha portate al teatro e del tipo di autorialità che incarnano nel tempo dominato dall’antifemminismo di Stato. Meno esposte pubblicamente, senza tesi evidenti, più eccentriche rispetto al sistema di riconoscimento ufficiale, e spesso anche più immerse nei negozi teatrali, ovvero più vicine alle compagnie e alle sue microsocietà, quando non interne a esse. Di queste, Donna Paola sembra avere meno notizie dirette.

Tra loro cita alcune autrici del dialettale, il «vernacolo», impegnate in ambienti e processi in cui il rapporto con la pratica teatrale è stretto e spesso si configura come scrittura a servizio della compagnia, sull’attore e per l’attore. A Napoli c’è Paola Riccora, che acquisisce il mestiere come traduttrice e adattatrice lavorando per il Teatro Nuovo e poi scrive drammi di successo per i Fratelli De Filippo, Viviani, Petrolini e molti altri, declinando la scrittura sulle caratteristiche delle compagnie e degli attori⁷⁰, e intuendone anche nuove possibilità espressive⁷¹. Sempre di Napoli sono citate alcune figlie d’arte, cresciute nelle compagnie di famiglia: Maria Scarpetta (Mascaria), drammaturga autrice e co-autrice per i fratelli e il marito, e le attrici Titina De Filippo e Luisella

⁷⁰ Daniela Cavallaro, *Paola Riccora oltre i De Filippo: Fine mese per Raffaele Viviani*, intervento al convegno dell’Associazione degli Italianisti “Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano. Le drammaturghe”, online, 13 e 14 dicembre 2023.

⁷¹ Per Vittorio Viviani, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1969, p. 899, Riccora suggerisce a Eduardo il personaggio drammatico, svelandone i «sentimenti più segreti e più veri».

Viviani. Di Catania, invece, si cita Francesca Agnetta⁷² che per anni aveva scritto drammi in siciliano per Angelo Musco, suo compagno. Secondo Marco Praga, in *'U sapiti com'è* gli aveva offerto la possibilità di creare un «tipo assolutamente nuovo»⁷³. A Venezia scrive in dialetto Eugenia Sarfatti Consolo, a Milano (anche) Giuseppina Ferioli. Dalla pratica dialettale alcune autrici assumono un rilievo nazionale e più personale, soprattutto Riccora, e spesso combattono contro fenomeni di resistenza e non riconoscimento del proprio lavoro.

Un'altra nicchia teatrale in cui nascono e si esercitano le scritture di donne citate da Paola Grosson, o in cui vengono distribuite le loro opere, sono le filodrammatiche dell'Opera Nazionale Dopolavoro⁷⁴, promosse dal fascismo. È il caso, a Milano, dell'impresa editoriale «Teatro per tutti»⁷⁵, il periodico per le filodrammatiche creato da Osip A. Blinderman (noto col nome francesizzante di Félyne) in collaborazione con la moglie Lia Neanova, anche romanziera, e la figlia Iris. Insieme, o sole, firmano diverse opere, tra cui *La signorina Lievito* (1934)⁷⁶, significativa sia per il successo nell'ambito delle filodrammatiche, sia per il tema, leggero e disimpegnato, su cui si esercitano le attrici e gli attori delle compagnie amatoriali: una ragazza di buona famiglia si gode la libertà prima del matrimonio, in campagna, in una commedia che gioca divertita sui vecchi modelli del «patriarcato». Anche Adriana De Gislimberti sembra essere stata attrice delle filodrammatiche prima di diventarne anche autrice.

I Félyne sono anche traduttori e adattatori, altra attività in cui si esprime diffusamente l'azione drammaturgica delle donne durante il fascismo, entro una prassi di mediazione culturale che esercita l'autorialità non come creazione assoluta ma come transazione, ancora una volta al riparo dalla ribalta.

⁷² Cfr. Daniela Bombara, *Mutterrecht siciliano versus subalternità femminile: il caso di Francesca Agnetta, drammaturga dimenticata del primo Novecento*, in *Mediterranean Encounters and Legacies, Incontri e lasciti mediterranei*, a cura di Antonio Vitti, Anthony Tamburri, New York, Bordighera, 2020, pp. 44-60.

⁷³ Marco Praga, *Cronache teatrali 1920*, Milano, Treves, 1921, p. 82.

⁷⁴ Si veda la scheda di Aldo Roma in questo Dossier.

⁷⁵ «Teatro per tutti: raccolta di commedie», a cura di Ossip Félyne, 1930-1938 (edita a Milano, da Bietti).

⁷⁶ Lia Neanova e Iris Felyne, *La Signorina Lievito*, «Teatro per tutti: raccolta di commedie», 1934, n. 5, pp. 3-27.

Continuano poi i lavori di scrittrici e giornaliste (Cicilia Paolini Ferraro, Mura, Lucilla Antonelli, Flavia Steno, Willy Dias), ma con minore evidenza tematica; e continua la scrittura per il teatro dell'infanzia, naturalmente coerente con il ruolo della donna educatrice nel Ventennio. Infine, nell'elenco appaiono autrici, sì, nuove: è il caso di Anna Bonacci che nel 1936 aveva messo in scena *La casa delle nubi*, sua opera prima, scelta dal comitato di lettura della società degli autori.

Sono, però, sviluppi troppo recenti e troppo lontani dall'esperienza diretta di Paola Grosson che, nel suo contributo e in virtù della sua storia, ha piuttosto la possibilità di indicare percorsi che riguardano il nesso tra genere, potere e autorialità teatrale prima e dopo l'avvento del fascismo⁷⁷.

⁷⁷ Bella testimonianza di questo passaggio, e declinazione personale di tutti i temi sin qui trattati, è l'unica lettera di risposta alle richieste di Donna Paola che siamo riusciti a identificare, quella di Amelia Pincherle Rosselli (Fondo Rosselli, Archivio di Stato di Firenze, ASFI-R-07105).

