

LIBERARE LA VOCE. ALESSANDRA SARCHI E LA DECOSTRUZIONE DEL DESTINO TRAGICO DELLE EROINE FEMMINILI

RICCARDO DONATI*

Ces femmes gâchent tout infini...
Céline, *Mort à crédit*

1. *Destini a perdere*

Alessandra Sarchi, emiliana, autrice a oggi di due volumi di racconti e di cinque romanzi, oltre a un reading musicale (*Sex & Disabled People*, 2015, con Barbara Garlaschelli) e un saggio sui rapporti tra letteratura e arti della visione (*La felicità delle immagini, il peso delle parole*, 2019), è una delle voci più apprezzate della narrativa italiana contemporanea. Nel 2021 realizza, per la piattaforma Storielibere.fm e Piccolo Teatro di Milano, in collaborazione con «Il Corriere della Sera», un podcast intitolato *Vive!*. Ne sono protagoniste dieci iconiche donne di carta della letteratura occidentale, da Didone all'Albertine proustiana, passando per Anna Karenina: figure tragiche non solo perché soggette ai limiti e al peso della condizione umana, ma anche in quanto segnate da una sorte invariabilmente funesta, quasi sempre a causa di un amore impossibile, di una posizione sociale insostenibile, della pressione psicologica esercitata da convenzioni e ruoli stritolanti.

Reagendo a una prassi scrittoria che per secoli ha considerato la morte violenta come l'unico esito possibile per la parabola esistenziale di una donna,

* Università degli Studi di Napoli, Federico II.

l'autrice immagina un finale alternativo, non luttuoso, per le vicende delle sue protagoniste. Ogni puntata del podcast – a oggi due stagioni, ciascuna composta da cinque episodi – ha una struttura a due voci e una partizione in due tempi: la prima a prendere la parola è la stessa Alessandra Sarchi, che contestualizza e presenta opera e personaggio¹; segue l'attrice Federica Fracassi, che con la propria arte d'interprete dà voce all'eroina di turno. Agli inizi del 2023 i dieci testi sono stati raccolti in un volume, oggetto di riflessione nell'ultima ante di questo saggio tripartito². Il paragrafo intermedio servirà a fare il punto, da una prospettiva strettamente letteraria, sulla stortura storico-culturale che ha innescato la reazione di Sarchi, mettendo in moto la sua penna raddrizzatrice.

2. *Liberare la voce*

È celebre la dichiarazione di Marguerite Yourcenar a proposito del suo libro più acclamato, *Memorie di Adriano*, per il quale la scelta del protagonista – Adriano, appunto, invece di Plotina – sarebbe dipesa dal fatto che «la vita delle donne è troppo limitata o troppo segreta. Se una donna parla di sé, il primo rimprovero che le si farà è di non esser più una donna»³. Una condizione di minorità, e relativa coazione alla falsificazione espressiva, che hanno indotto Yourcenar a raccontare la storia di Lui, l'Imperatore, e non quella di Lei, la donna senza la quale Adriano non sarebbe mai giunto al soglio supremo. Quelli evidenziati da Yourcenar sono fattori storico-culturali che sovente spingono, in virtù di un pregiudizio uguale e opposto, gli scrittori uomini a sforzare la voce nel raccontare le vicende private o pubbliche di una rappresentante del “sesso debole”. Tale dinamica è esemplare di quella che Tatiana Crivelli, interrogandosi sul lavoro di Alice Ceresa, chiama la natura *doppiamente finzionale* del personaggio letterario femminile, giacché:

¹ Se non seguio la sollecitazione a impiegare il neologismo “personaggia” proposto dalla Società Italiana delle Letterate (SIL) nel 2011, è solo per uno scrupolo grammaticale: “personaggio” è sostantivo di genere promiscuo, al pari di “sentinella” o di “genio”, nomi riferibili a entrambi i sessi. Del resto, se non corriamo il rischio di credere James Bond una donna perché lo definiamo “spia”, così Penelope non è meno donna se la chiamiamo “personaggio”.

² Cfr. A. Sarchi, *Vive! Storie di eroine che si ribellano al loro tragico destino*, Milano, HarperCollins, 2023.

³ M. Yourcenar, *Memorie d'Adriano, seguite dai Taccuini d'appunti*, a cura di L. Storoni Mazzolani, Torino, Einaudi, p. 287.

[...] non soltanto le protagoniste letterarie sono invenzioni una prima volta, in quanto creazioni di una fantasia autoriale; ma sono finzione anche ad un secondo livello, perché agiscono, vivono, pensano e parlano attraverso dei tratti specifici, che le identificano appunto come donne, ma che vengono loro attribuiti dal genere maschile cui appartiene l'autore⁴.

Il conseguente falso, processo di alterazione e sostituzione psico-fonica che distorce pensiero e timbro e delle figure femminili, fa sì, prosegue la studiosa, che esista:

[...] una differenza di ruolo, di efficacia e in ultima analisi di verosimiglianza, fra una rappresentazione che incarna un ideale astratto concepito da una posizione di dominio culturale, e una rappresentazione dello stesso oggetto prodotto da una posizione di soggezione culturale⁵.

La *Pamela* richardsoniana credo esemplifichi alla perfezione questo parallelogramma di forze decisamente sbilanciato; nell'invenzione, poniamo, della sfaccettata Pisana nelle *Confessioni* di Nievo mi pare di ravvisare un buon tentativo di farlo saltare.

Proprio Crivelli ha riportato alla luce, una decina di anni fa, un notevole esempio settecentesco di reazione da parte di una scrittrice a tale rappresentazione idealizzante-astrea, tanto più straordinario in quanto volto a destabilizzare il più inveterato, e fortunato, codice modellizzante della poesia occidentale: quello petrarchesco. Se il *Canzoniere* cristallizza il *male gaze* antico-medievale per trasmetterlo poi ai successivi secoli della lirica europea, le *Risposte a nome di Madonna Laura alle rime di messer Francesco Petrarca in vita della medesima* (1762), a firma della poetessa romana Pellegra Bongiovanni⁶, rappresentano un notevole esercizio di valorizzazione del punto di vista del personaggio finzionale chiamato Laura, della sua voce di donna, sommersa *in morte* dal paludamento d'autore, gravata lirica dopo lirica dei contorcimenti psicologici

⁴ T. Crivelli, «*La donna che non si trova*» *Guida ad un itinerario di ricerca*, prefazione a *Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili della tradizione letteraria italiana*, a cura di T. Crivelli, con la collaborazione di A. Bosco e M. Santi, indice a cura di R. Pittorino, Leonforte, Insula, 2007, p. 10. Quanto a Ceresa si rinvia al suo ironico, e furente, *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, a cura di T. Crivelli, postfazione di J. Risset, Roma, nottetempo, 2007.

⁵ Crivelli, «*La donna che non si trova*», cit., p. 11.

⁶ Cfr. P. Bongiovanni, *Risposte a nome di Madonna Laura alle rime di messer Francesco Petrarca in vita della medesima*, a cura di Crivelli e R. Fedi, Roma-Padova, Antenore, 2014.

e degli scrupoli religiosi di Lui. Rispettosa fino all'ossequio del magistero petrarchesco, imitatrice della sua maniera, pronta a scusarsi con i "leggitori" per l'*imbecillità* del suo sesso, nondimeno Pellegra sceglie di dare alle stampe versi che stanno *dirimpetto*, come scrive, a quelli di messer Francesco, in un botta e risposta con il *Canzoniere* che di fatto mette in questione le radici stesse della tradizione della poesia amorosa. Basti pensare alle implicazioni – oggi per noi enormi, evidenti e direi persino urgenti – sottese alle due domande poste dalla seconda quartina del sonetto proemiale: «Meco dentro di me così ragiono: / Perché incolpar mi vuoi del tuo dolore? / Se innocente cagion ti fui di amore, / Di qual mia colpa chiederò perdono?».

Di questa rappresentazione distorta cui duecentosessanta anni reagì fieramente la penna raddrizzatrice di Pellegra, un sottoinsieme particolarmente paradigmatico è costituito dalle scritture che confinan la donna al ruolo di vittima sacrificale: Beatrice e Laura ne sono, naturalmente, degli archetipi, posti a fondamento della nostra cultura letteraria e non solo. Su tale destino di soccombenti, non solo filosofe e scienziate sociali ma anche scrittrici e studiose si interrogano da tempo. Senza risalire alle opere pionieristiche di Virginia Woolf e Simone De Beauvoir, e per restare all'Italia, basti rammentare il caso di Rossana Rossanda, la quale in un saggio del 1986 notava come Tolstoj, dopo il giovanile *La felicità domestica*, si fosse ben guardato dal tornare ad adottare il punto di vista muliebre:

Lo innamoreranno tutte ma le condurrà con mano ferma a destini tradizionali o alla morte o, peggio, alla resurrezione. Altri scrittori hanno sentito questa tentazione – di lei? di sé? – e tutti, che io sappia, ci hanno fatto finir male, pietosamente o spietatamente, una TBC al momento giusto nel giardino di famiglia o Jack lo squartatore nel sotterraneo d'una metropolitana⁷.

Sempre Rossanda torna su questi aspetti in pagine del 2009 consacrate a Stendhal:

La monacazione forzata di diverse sue eroine è la stessa subita dalla Signora di Monza, esse se ne dolgono con gli stessi argomenti e se sgarrano finiscono ugualmente murate negli "in pace" dei monasteri. E quando non sono spedite in convento, sono recluse da mariti o padri, e facilmente fatte fuori da esecu-

⁷ R. Rossanda, *Aperte lettere. Saggi critici e scritti giornalistici*, a cura di F. De Cristofaro, Roma, notteteempo, 2023, p. 94.

zioni pubbliche, come Beatrice Cenci, o private, come la duchessa di Palliano o Vittoria Accoramboni⁸.

E dunque: la storia letteraria di ogni tempo e paese è un cimitero di fanciulle create solo per venire subito uccise, tra lacrime di coccodrillo, da chi le ha chiamate alla vita. Un esempio flagrante in tal senso è dato dalla schiava Liù, celebre personaggio della *Turandot* pucciniana: basti pensare al patetismo effuso dei famosi versi dell'Atto Terzo su cui Toscanini volle interrompere la Prima milanese del 1926, a quelle battute cioè che sanciscono in un medesimo punto la morte della creatura e quella del suo creatore: «Liù, bontà, Liù, dolcezza, / dormi, oblia! / Liù, poesia!». In alcuni momenti storici, poi, il sacrificio della vita da parte delle donne in nome di una causa nobile, e al contempo la negazione, per loro, del riconoscimento di un ruolo eroico, appannaggio del solo universo maschile, diventa pressoché la regola: è quanto capita sovente anche nei romanzi della Resistenza, e non solo in quelli scritti da uomini. Del resto, mi sia concessa una nota a latere del discorso principale, l'arte del Novecento offre esempi di negazione del martirio femminile per così dire all'ennesima potenza: particolarmente eloquente è il caso del monumento realizzato da Leoncillo nei Giardini della Biennale per celebrare il contributo delle donne alla lotta di liberazione, inaugurato nel 1957 e fatto saltare in aria da mano fascista nel luglio del 1961. Quella partigiana veneta col mitra in mano doveva, evidentemente, cadere due volte.

Nel campo degli studi letterari italiani, le intuizioni teoriche più feconde circa i necro-spazi narrativi in cui vengono seppelliti i personaggi femminili si devono a una studiosa attenta e sottile, argutamente polemica, come Francesca Serra. Penso in particolare ai due salaci, e persino sarcastici, saggi *Le brave ragazze non leggono* e *La morte ci fa belle*, entrambi ricordati nelle pagine introduttive di *Vive!* per il ruolo non secondario che hanno rivestito nel dibattito contemporaneo⁹. La graffiante penna di Serra è quella che forse con più efficacia ha saputo, in ambito saggistico, denunciare lo stereotipico connubio bellezza femminile-morte, a partire dalla citazione da Poe che figura nella quarta di

⁸ *Ivi*, p. 112.

⁹ Cfr. F. Serra, *Le brave ragazze non leggono*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011 e Id., *La morte ci fa belle*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013. Una lettura interessante per comprendere la *longue durée* di questi fenomeni è il recente pamphlet di P. Bourgain, *Le malheur d'être femme. De la désinvolture à la compassion dans la littérature médiévale*, Paris, École nationale des chartes, 2023.

copertina del libro del 2013, icastica sintesi di ciò che gli scrittori uomini giudicano paradisiaco: “Non c’è niente di più poetico al mondo della morte di una bella donna”.

È dentro questo contesto, qui tratteggiato per sommi capi, e in risposta a una precisa volontà di rovesciare di segno i prodotti di una civiltà a dominanza maschile¹⁰, che va inquadrata l’operazione condotta da Sarchi, decisa a reclamare per le tante spose-cadavere della storia letteraria un destino diverso da quello esiziale che le fa “belle”, cioè gradevoli, conformi, docili fantasie virili. Tale rivendicazione implica, in primo luogo, il diritto delle stesse ad auto-rappresentarsi, a prendere la parola in prima persona, svincolate una buona volta dal ventriloquio dei maschi. Non a caso il saggio introduttivo di *Vive!* reca l’eloquente titolo di *Il corpo e l’eredità di Eco*. Si tratta, per queste eroine ammutolite, di un’esigenza insieme corporea e vocale. Si tratta di prendere fiato.

3. *Mettersi in libertà*

Delle dieci eroine, o se vogliamo donne di dolori, unite da una sorta di ‘sorellanza psichica’, cui Sarchi e Fracassi prestano ascolto e voce, due sole pertengono al campo della letteratura italiana: Francesca da Rimini e l’Ersilia Drei pirandelliana. Concentro l’attenzione su quest’ultima perché mi pare che il testo/la puntata a lei dedicati, *Un abitino decente*, mostrino per linee essenziali e snodi salienti il funzionamento del meccanismo concettuale, oltre che letterario, alla base di *Vive!*

All’inizio della vicenda, la protagonista di *Vestire gli ignudi*, personaggio che come noto si colloca in una *couche* teatrale di respiro perlomeno europeo, tra Ibsen e Strindberg, ha già attraversato la zona oscura del dissidio tra forma imposta e vita che di solito il personaggio pirandelliano vive in scena. «Cavata

¹⁰ Non mancano naturalmente, da parte degli autori uomini, momenti di consapevolezza circa queste convenzioni, che però sovente si configurano più come espedienti narrativi che come vere prese di coscienza. Per limitarci a un esempio tratto dalla tradizione italiana, basti pensare al Federico De Roberto di *Un’intenzione della Duffredi*: «I romanzieri, dopo aver narrato l’adulterio, lasciano l’adultera in asso, non ci dicono che cosa è poi è accaduto di lei e talvolta la fanno più comodamente morire. Nella realtà la morte viene raramente a sciogliere le false situazioni [...]» (cfr. F. De Roberto, *Gli Amori*, Milano, Galli, 1898, pp. 52-53). Dove l’avverbio *comodamente* indica la stigmatizzazione della facile soluzione autoriale, non un giudizio morale extra-letterario.

or ora di mano alla morte», la sua sfancata litania, sin dalle primissime battute, si articola in una sequenza di “no”, di “mai”, di “niente”, di profferte di andarsene ed eclissarsi che la qualificano come personaggio esistenzialmente in negativo. Rea di non sa quale colpa, subisce «afflitta», «sbigottita», «mortificata» quella che poi un'altra grande protagonista femminile del teatro novecentesco, la *Maria Brasca* testoriana, chiamerà con veemente gesto di protesta e piglio di sfida «sta bestia che è il mondo». Ma qui al rovello filosofico si aggiunge un ulteriore elemento dirimente, e drammaturgicamente cogente: il suo sesso. Ersilia è un personaggio femminile che non solo specula sulla vita ma che alla vita rinuncia, pronta a immolarsi innanzitutto per soddisfare i desideri dello scrittore maschio – «vorrei essere come tu mi hai immaginata», dice, con tono implorante, a Ludovico Nota nelle prime battute dell'Atto Primo. La sua storia di vittima è anche una storia di soggezione culturale, addirittura triplice, perché triplice è la figura maschile che, con le parole, marchia il suo destino: quella extradiegetica di Pirandello, quelle intradiegetiche dell'azzimato giornalista Alfredo Cantavalle e del vecchio romanziere Nota. Il più giovane le dà il tormento in cerca di dettagli scandalistici e morbosi da dare in pasto ai suoi lettori; l'attempato, tutto preso dalla sua immaginazione prevaricatrice, desideroso di imparadisarsi “alla Poe”, trova irresistibilmente belle e “poetiche” le tristi vicissitudini, le vessazioni e tribolazioni patite da lei.

Tanto è determinata al martirio, la protagonista del dramma del 1922 – a sua volta una “costola” di una donna di carta uscita da mano maschile: la protagonista della novella di Luigi Capuana *Dal taccuino di Ada* – da ripetere il gesto di avvelenarsi non una ma ben due volte. «La crudeltà che su di lei si esercita», nota con finezza Massimo Castri:

[...] è soprattutto dovuta al fatto, per così dire strutturale, che Ersilia è una donna; la sua fragilità, la sua innocenza, la sua disponibilità si collocano quindi all'interno di una società i cui comportamenti sono strutturati in funzione di una visione tutta patriarcale. Di conseguenza, la sua vitalità viene maciullata all'interno di questa serie di forme alle quali non può assolutamente sfuggire; può soltanto prenderne coscienza attraverso un percorso in fieri che sta tra il primo e il secondo suicidio¹¹.

Se cito Castri è perché mi pare che la sua epocale *mise en scène* di *Vestire gli ignudi* del 1976, allestimento che trasforma «un testo all'apparenza melodram-

¹¹ M. Castri, *Pirandello Ottanta*, a cura di E. Capriolo, Milano, Ubulibri, 1981, p. 23.

matico, di sapore tardo-ottocentesco» in un'urticante disamina della condizione di minoranza esperita *intus et in cute* dal soggetto novecentesco, anticipi nettamente la sensibilità di Sarchi nel rivelare il compatto, omogeneo universo virile – «il coro dei maschi prevaricatori»¹² – che schiaccia corpo e psiche della ragazza, riducendola all'impotenza, alla disperazione.

La vocazione a morire imposta da Pirandello alla giovane smarrita, turbata, avvilita, *il sacrificio della donna ignuda* evidenziato dalla messinscena del 1976¹³, è appunto plasticamente evocato, oltre che dal busto che si sgancia e riaggancia nel corso del Primo Atto, infliggendo a Drei un martirio fisico, dall'«abitino celeste», «da maestrina o da istitutrice»¹⁴, che è simbolo del suo sacrificio di genere. La povera veste avrebbe dovuto sancire la felicità coniugale di Ersilia, e invece sta lì a certificare l'irredimibilità di una colpa ontologica, quasi lettera scarlatta aderente alla sua peccaminosa, spudorata silhouette di femmina. Schiacciata da una pressione psicologica insormontabile, Drei è decisa a ripetere il tentativo di togliersi la vita, a distruggere se stessa pur di cancellare *quella* vita di *prima* che la disgusta, e che le rende insopportabile restare *ancora* al mondo. Occorre qui riportare il monologo finale del dramma, il discorso che prepara il rinnovato gesto suicida della sventurata, prima che la tela cali:

E allora... e allora volli farmela per la morte, almeno, una vestina decente. – Ecco, vedete perché mentii? Per questo, vi giuro! – Non avevo potuto averne mai una per la vita, da poter figurare in qualche modo, che non mi fosse strappata dai tanti cani... dai tanti cani che mi sono saltati sempre addosso, per ogni via, che non mi fosse imbrattata da tutte le miserie più basse e più vili – me ne volli fare una – bella – per la morte – la più bella – quella che era stata per me come un sogno, là – e che mi fu strappata subito, anch'essa – quella di fidanzata; ma per morirci, per morirci, per morirci e basta – ecco – con un po' di rimpianto di tutti, e basta. – Ebbene, no! no! Non ho potuto avere neanche questa! Lacerata addosso, strappata anche questa! No! Morire nuda! Scoperta,

¹² R. Alonge e F. Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, volume terzo: *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 666-667.

¹³ Parafraso qui il titolo del saggio di R. Tessari, *Il sacrificio della donna ignuda* in *Immagini del teatro contemporaneo*, a cura di Alonge e Tessari, Napoli, Guida, 1978, p. 191.

¹⁴ L. Pirandello, *Vestire gli ignudi. Commedia in tre atti* in *Luigi Pirandello, Maschere nude V. Enrico IV, La signora Morli, una e due, Vestire gli ignudi*, a cura di Alonge, Milano, Mondadori, 2010, p. 176.

avvilita, e spregiata! – Ecco qua: siete contenti? E ora andate, andate. Lasciate-mi morire in silenzio: nuda. Andate! Lo posso ben dire, ora, mi pare, che non voglio più vedere, che non voglio più sentire nessuno? Andate, andatelo a dire, tu a tua moglie, tu alla tua fidanzata, che questa morta – ecco qua – non s'è potuta vestire¹⁵.

«L'ultima parola è della donna», commentano Alonge e Malara: «una maniera di esaltarne il vittimismo, ma anche di potenziare al massimo la carica melodrammatica dell'epilogo»¹⁶. Si tratta, in effetti, di una sequenza patemica che evidenzia la diversa collocazione diastratica della protagonista rispetto agli altri personaggi del dramma, con conseguente squilibrio di spazio d'azione ed autorità tra *lei* e *loro*. *Doppiamente finzionale* (Crivelli), Ersilia lo è anche se parto di un autore che non solo ha pietà di lei, ma che si autodenuncia tramite l'*alter ego* – ma ironicamente distanziato – di Nota: restano tuttavia la sostituzione psico-fonica, la falsificazione, la finale condanna a morte.

Nel rilavorare la sequenza appena evocata, nel volgere in positivo la sorte della protagonista di *Vestire gli ignudi*, Sarchi si muove nell'ottica di un risarcimento simbolico, mutando di segno la dominante del testo pirandelliano: da un tono angoscioso-depressivo a una rabbia trasformativa. Se, come insegna Foucault, nel soma sono impresse tutte le forme di repressione; se il corpo è, parafrasando Rachel Cusk, «l'incudine sulla quale venne forgiata la disparità tra i sessi»¹⁷, l'unico riscatto possibile per Ersilia consiste nell'evitare che la nudità le venga imposta come marchio tragico-esiziale, scegliendola lei per prima, giocandola per così dire d'anticipo con diverso significato: quello di un gesto etico di diniego, di indisponibilità esistenziale, di sfida impavida alla mortifera subalternità economica, culturale, simbolica impostale dagli uomini.

Ascoltando il podcast ci rendiamo conto che in qualche modo l'intuizione di Castri, dico «il coro dei maschi prevaricatori» descritto da Alonge e Manara, è ripresa – forse sulla scorta di questo precedente, forse per un'intuizione originale, nata magari durante le sedute di registrazione al Piccolo di Milano – alla lettera. Nell'audio, per una trentina di secondi – più esattamente dal minuto 18.45 a 19.10 – è infatti dato ascoltare un “coro” sussurrante di voci maschili che, in maniera un po' lasciva, bisbiglia insistentemente il nome *Ersilia*. L'eco perturbante, e inquietante, di questo assedio fonico somma i suoi effetti a quel-

¹⁵ *Ivi*, pp. 248-249.

¹⁶ Alonge e Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, cit., p. 669.

¹⁷ R. Cusk, *Il lavoro di una vita*, Torino, Einaudi, 2021, p. 8.

lo mortifero del risuonare “di dentro”, a dirla con Eduardo, delle voci virili, che rumoreggiando nella testa di Drei la spingono al gesto estremo.

Proprio per non recitare il copione già scritto del suicidio, ovvero per sottrarsi all'implicita complicità masochistica con i suoi aguzzini – ciò che costituisce la radice segreta del testo originale, il *vulnus* di genere alla base dell'intreccio ideato da Pirandello – l'eroina di Sarchi opta per il gesto scandaloso, sconveniente, giacché non passivo, non subito, ma *voluto e imposto* ai suoi inconsapevoli carnefici, di denudarsi:

Feci un piano e chiesi l'aiuto di Onoria per realizzarlo: che andasse a chiamarli tutti e tre, avevo qualcosa di importante da dire. Poi mi svestii, misi l'abito decente su una sedia, al centro della stanza, con le scarpe nuove ai suoi piedi. Mi tolsi anche la biancheria e attesi che arrivassero.

Non potete immaginare quello che vidi sulle loro facce, quando entrarono e mi scorsero nuda, come mia madre mi aveva fatta. Guardavano l'insieme e le singole parti: sentivo il loro sguardo posarsi sul petto, sulle gambe, sulla schiena, sulle braccia, sulle natiche e sui piedi, tutto di me era esposto. Rimasi nuda e in silenzio perché quello che avevo da dire non aveva bisogno di parole.

La verità può essere solo nuda, come lo ero io, e adesso non avrebbero più potuto coprirmi con alcun velo¹⁸.

Spogliato d'ogni fremito romantico, il personaggio esegue una performance alternativa alla prospettiva del sacrificio docilmente consenziente implicito nel monologo originale. La Drei di Sarchi non invoca il sipario, ossia il sudario della morte, ma resta in scena e agisce, decisa a sottrarsi al destino feroce che Pirandello le ha cucito addosso. Dismettendo l'abito che sancisce il suo ambiguo statuto agli occhi dei tre maschi in commedia – fidanzata e traditrice, per il tenente Laspiga; serva e maliarda, per il console Grotti; musa e mantenuta, per il romanziere Nota – insomma “mettendosi in libertà”, a dirla con una frase fatta qui particolarmente calzante, con la sua prestazione sconcertante Ersilia afferma la propria volontà di vivere, e al contempo si svincola da ogni statuto vittimario liberandosi dalle tossine di almeno due schemi di subalternità.

Il primo concerne i canoni morali ereditati da una cultura mitridizzata da millenarie convenzioni di genere, sicché il corpo esposto può ora finalmente

¹⁸ Sarchi, *Vive!*, cit., pp. 98-99. Sarchi sceglie di fare di Onoria una complice, una premurosa aiutante di Ersilia, nel segno di una solidarietà femminile che invece Castri, nella citata recita del 1976, aveva violentemente negato, immaginando l'affittacamere come una sorta di kapò complice dei maschi, quanto e più di loro feroce nel dare il tormento alla ragazza.

protestarsi motore di volizioni reali e non di ruoli astratti, luogo di soggettivizzazione decondizionato dalle sue tradizionali prigioni di senso (recesso infernale immerso nel peccato; tempo immacolato di disincarnata purezza). Il secondo riguarda i funesti costumi estetici tramandati, espressione diretta del confinamento della donna in ristretti ruoli sociali. La serva innamorata, per dirla col linguaggio del teatro classico, ripudia finalmente l'ambizione romantica di poter rivivere, dopo morta, nella retorica *larmoyante* dell'opera d'arte, funzionale sin da prima che si alzi il sipario al destino di martirio impostole, e opta invece per la radicale eloquenza della nuda carne, per l'*hic et nunc* del corpo vitale e desiderante. Se l'abito e il discorso fanno la vittima, sottrarsi alla logica vittimaria impone di toglierlo, e di tacere.

In termini di scrittura, lo scarto dall'originale sta soprattutto in questa differente capacità di concepire il destino della protagonista, nel diverso intento di muovere emotivamente, quindi cognitivamente, dunque eticamente, chi legge, collocando Drei in una posizione completamente diversa rispetto a quella da lei storicamente occupata in *Vestire gli ignudi*. Protagonista, adesso, lo è davvero, Ersilia, giacché Sarchi ha inteso offrirle una nuova parte, un ruolo inedito rispetto al passato. Nella catena di trasmissione dei significati umani e sociali, la protagonista pirandelliana e le sue consorelle sono finalmente diventate, parafrasando il titolo di un celebre libro di Nuto Revelli, un "anello forte"¹⁹.

Si è scelto qui di affrontare *Un abitino decente* proprio per la sua natura paradigmatica rispetto al senso complessivo dell'operazione che Sarchi come autrice, e Fracassi come attrice, hanno condotto con *Vive!*. In queste riscritture e riletture per così dire pro-attive, intraprendenti, indocili, la narrazione diventa uno spazio performativo del genere²⁰; la parola letteraria, nei modi sottili e mai banali che le sono propri, mette in discussione uno sguardo modellato dalle discriminazioni di genere, ma soprattutto riattiva in chi ascolta, in chi legge, la coscienza e l'urgenza di pensare un nuovo spazio di consapevolezza condivisa: quello che Daniela Brogi ha recentemente chiamato "lo spazio delle donne"²¹.

¹⁹ Alludo a N. Revelli, *L'anello forte. La donna: storie di vita contadina*, prefazione di A. Rosi-Doria, Torino, Einaudi, 1984.

²⁰ Riprendo questo sintagma dal titolo del bel volume curato da P. Farges, C. Chama-you-Kuhn, P. Emel Yavuz, *Le lieu du genre. La narration comme espace performatif du genre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

²¹ Cfr. D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022.

Uno spazio che si conquista illuminando diversamente l'eredità del passato, non condannandola al rogo.

Consapevole di star maneggiando gli alambicchi assai articolati e sottili impiegati nel corso dei secoli da alcuni maestri assoluti della storia letteraria, l'autrice emiliana bada a non cadere nelle pericolose derive della *cancel culture*, ossia evita il rischio di esercitare un'antistorica censura *ex post* sulle opere del passato. Nessun revisionismo progressista, insomma, nella sua operazione. Far parlare gli autori di ieri "con voce di donna", a dirla col titolo di un fortunato libro di Carol Gilligan²², è cosa assai diversa dallo zittirli: significa semmai aprire i testi verso ulteriori orizzonti di senso. Ri-scrivendo storie celebri, e trasformando le donne da oggetto passivo in soggetto attivo del discorso che le riguarda, l'autrice di *Vive!* non censura la tradizione, ma ne svela il messaggio profondo, occulto, il significato soggiacente. Quindi, attraverso una sagace operazione di critica culturale, rovescia idee e ruoli stereotipati, illumina antiche ossessioni tanatofile, e nel prospettare diversi spazi dell'immaginario spalanca *sliding doors* su altre ipotesi di narrazione. Le ricadute anche didattiche di questo tipo di ripensamento dei testi della tradizione, peraltro profondamente rispettati nella loro fisionomia originale, nella loro specificità epocale e nella loro natura di capolavori letterari, mi paiono notevoli.

²² Cfr. C. Gilligan, *Con voce di donna. Etica e formazione della personalità*, Milano, Feltrinelli, 1987.