

Fondazione del Teatro Stabile di Torino

Laura Curino

in collaborazione con Michela Marelli

UNA STANZA TUTTA PER ME

OVVERO:

SE SHAKESPEARE AVESSE AVUTO UNA SORELLA

ispirato a Virginia Woolf

progetto di Roberto Tarasco

regia di Claudia Sorace

Teatro Garybaldi
Settimo Torinese, 1 febbraio 2005

Fondazione del Teatro Stabile di Torino

Presidente

Agostino Re Rebaudengo

Vice Presidente

Guido Boursier

Consiglio d'Amministrazione

Flavio Dezzani

Manuela Lamberti

Antonella Parigi

Laura Salvetti Firpo

Collegio dei Revisori dei Conti

Maria Pia Scoppola

Umberto Bono

Alberto Ferrero

Segreteria del Consiglio

Giovannina Boeretto

Direttore

Walter Le Moli

Vice Direttore Artistico

Mauro Avogadro

Città di Torino

Regione Piemonte

Provincia di Torino

Compagnia di San Paolo

Fondazione CRT

Edizione della Fondazione del Teatro Stabile di Torino

a cura di Andrea Porcheddu

Adriano Bertotto *Coordinamento Editoriale*

Michela Marelli, Patrizia Bologna, Ave Fontana *Redazione*

Loredana Gallarato *Segreteria*

Pietro Crivellaro *Responsabile Centro Studi*

Carla Galliano *Responsabile Settore Stampa e Comunicazione*

Collaborazione di Antonino Varsallona, Gianpaolo Alciati, Luisa Bergia

Foto Giorgio Sottile

Stampa Arti Grafiche Roccia, Torino

Indice

- p. 7 *Laura Curino*
Dedicato alle donne
(intervista di Patrizia Bologna)
- 25 *Gerardo Guccini*
Storia teatrale di Laura Curino
- 37 *Michela Marelli*
Una per tutti tutti per una
- 43 *Roberto Tarasco*
Da grande volevo fare l'architetto
- 47 *Claudia Sorace*
Perplexità e paradossi
- 51 *Sartoria Bassani*
Un abito androgino
- 53 *Eleonora Diana, Giulietta Vacis*
Video e teatro, linguaggi in dialogo
- 57 *Luca Scarlini*
Woolf and beyond,
due ritratti di rivoluzionarie
- 65 *Liliana Rampello*
Virginia Woolf fra i suoi contemporanei
- 75 *Maria Antonietta Saracino*
La stanza e le parole
- 83 Virginia Woolf *nota biografica*
- 89 Locandina dello spettacolo
- 91 *Laura Curino*
Una stanza tutta per me
- 126 Teatografia di Laura Curino
- 127 Bibliografia essenziale



Virginia Stephen nel 1903

Una stanza tutta per sé è un testo di formazione.
Cioè: cosa devi fare se vuoi diventare una scrittrice.
Se si sostituisce alla parola “scrivere” il proprio desiderio,
si può ripercorrere la metodologia di avvicinamento
alla propria vocazione, qualsiasi essa sia.
Non bisogna farsi distrarre.
Bisogna avere relazioni di solidarietà forti con chi percorre
il nostro stesso cammino, magari in diverso ambito.
Bisogna non farsi confinare dalle barriere della cultura,
del censo, del colore della pelle, della religione, del sesso.
Bisogna possedere denaro sufficiente a sostenere
il nostro lavoro senza mendicare favori.
Bisogna essere liberi di pensare.
Bisogna avere una stanza tutta per sé.
Che non è una cameretta.
Ma pensiero saldo.
Il tuo pensiero saldo è la tua stanza.

Laura Curino



Dedicato alle donne

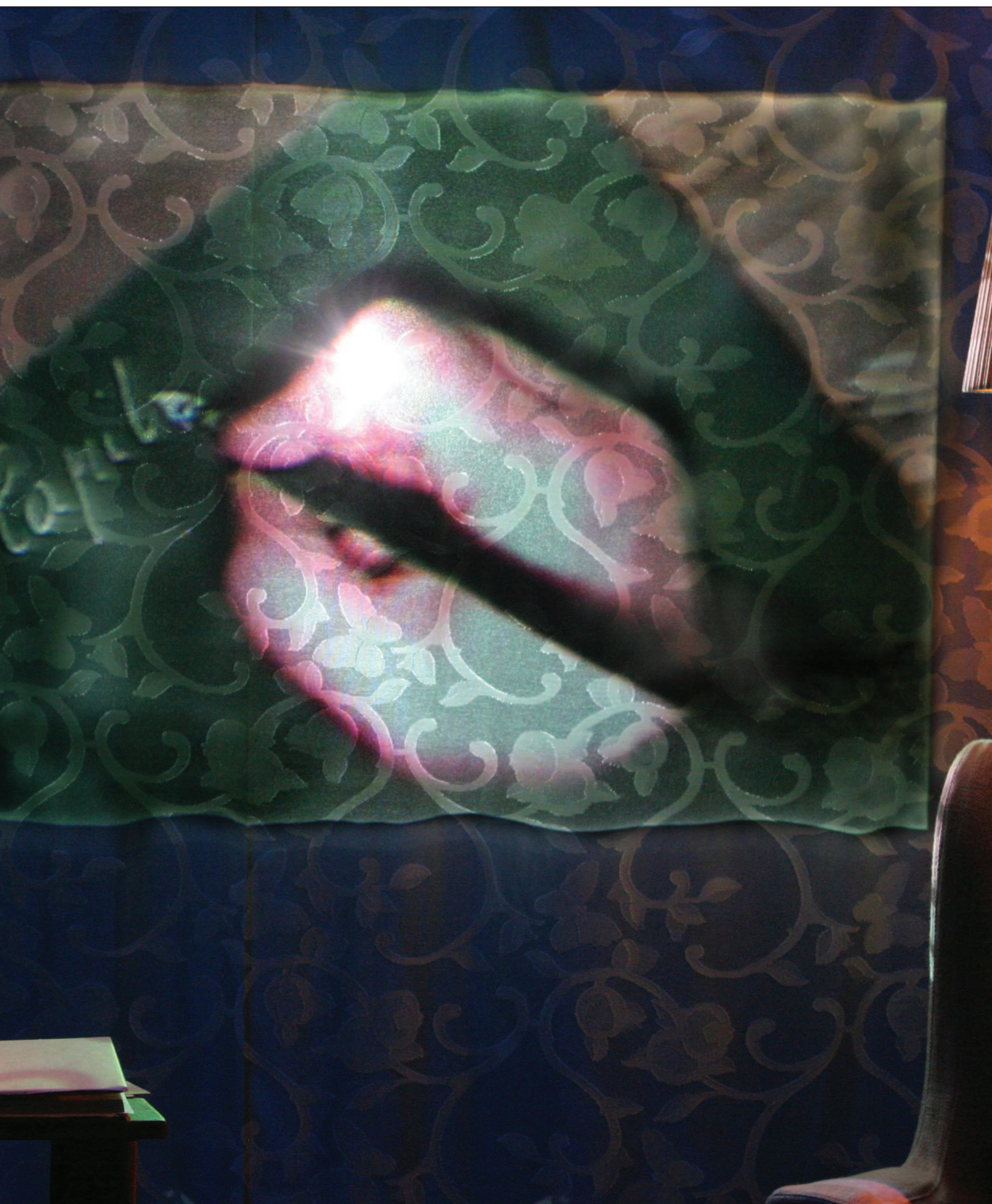
intervista a Laura Curino
di Patrizia Bologna

Cosa l'affascina della personalità di Virginia Woolf, in quanto donna e artista?

L'immagine che si ha di Virginia è corrosiva, lucida, affascinante, ma spesso tutta la sua vicenda umana viene letta alla luce della sua decisione di finire la vita col suicidio. Così tutto si tinge di cupo, triste, depresso. Coloro che l'hanno conosciuta la descrivono come una donna estremamente brillante, passionale e piena di vita, nonostante l'ambiente cupo e luttuoso in cui cresce. I suoi genitori avevano un precedente matrimonio alle spalle. Suo padre, Leslie Stephen, era un intellettuale piuttosto famoso, un uomo ipocondriaco, convinto sempre di essere malatissimo, sull'orlo della morte. Ha una figlia di primo letto, Laura. Di lei, malata di mente, si sa molto poco. La madre, Julia Duckworth, muore quando Virginia è bambina: è una figura intensissima di cui sentirà sempre la mancanza, per questa ragione per tutta la vita cercherà di trasferire l'amore per la figura materna sulla sorella Vanessa. La madre aveva già tre figli prima di sposarsi con Leslie (Stella, George e Gerald), mentre dal secondo matrimonio nascono Vanessa, la primogenita, Thoby, Virginia e Adrian. Nonostante gli otto figli, Julia trovava anche il tempo di fare beneficenza, curare i poveri, con un senso del dovere assoluto, cancellava se stessa mettendosi al servizio degli altri. Avrebbe forse voluto diventare infermiera, ma non le fu permesso. Pur appartenendo a una famiglia borghese, entrambi i coniugi Stephen lavoravano come matti: non è escluso che la povera Julia sia morta di sfinimento. Virginia avrà il suo primo crollo nervoso proprio in seguito a questo abbandono, ma si riprende e torna ad essere la bambina brillante e divertente che con i suoi scherzi letterari prende in giro tutta la famiglia. Anche la sorellastra, Stella, a cui Virginia si affeziona molto dopo la perdita della madre, si sposa e quando aspetta un figlio muore. Per questa bambina il matrimonio diventa un luogo pericoloso in senso fisico, prima che politico... Tutto il dolore per queste perdite viene trasferito su Vanessa, con cui ha un rapporto di amore fortissimo, di dipendenza, di complicità. Sono entrambe bellissime. Vanessa è più silenziosa, riservata. Virginia più brillante e caustica. Le ragazze non vedono l'ora di lasciare la vecchia casa. Lì vivono anche i due fratellastri, più grandi di loro, di cui devono sopportare l'autorità e anche attenzioni fisiche meno che gradite.

La vita per le ragazze comincerà veramente a Bloomsbury il quartiere in cui si trasferiscono con i fratelli dopo la morte dei genitori. Lì il loro fratello Thoby porta i suoi compagni di università e lì inizierà quel fervore di notti passate a





discutere nuove idee, in cui vita e arte si incroceranno per sempre. Vanessa viene chiamata l'Ape regina di Bloomsbury, è una figura di una straordinaria indipendenza, è artista, è pittrice, madre. A Virginia, invece, verrà proibito dai medici avere figli ed è una cosa di cui lei si rammaricherà sempre. Si chiederà spesso se la sua opera possa avere il valore dei figli che lei non ha mai avuto e accosterà sempre la sua vita - spesa per la scrittura - alla vita di Vanessa, divisa fra la pittura, i suoi uomini, i suoi figli, la sua casa, gli amici.

Anche la storia di Virginia è segnata da relazioni ed amicizie. Quella con Vita Sackville West, la nobildonna scrittrice, omosessuale, la ispirerà addirittura a scrivere il suo romanzo più famoso: *Orlando*.

Ma la scrittura e la malattia circoscriveranno molto la sua quotidianità attorno alla figura discreta e silenziosa di Leonard Woolf, il marito che si prende cura di lei per tutta la vita.

Leggendo la biografia di Virginia Woolf sembra che sia ossessionata dalla ricerca di uno spazio e di un tempo in cui potersi dedicare alla scrittura...

Per tutta la vita Virginia cercherà un posto dove scrivere. Le donne, lei scrive, vengono continuamente interrotte. Parla evidentemente di quelle che sanno scrivere e che possono farlo. Quelle povere, semplicemente... non scrivono. Le donne devono sempre fare qualcosa: devono servire il tè, devono rispondere alle lettere, devono curare, devono accudire, devono ascoltare... Virginia cambierà tantissime case, alla spasmodica ricerca di un luogo in cui poter trovare serenità e tempo per scrivere. In realtà non ce lo avrà mai... È molto invidiosa di Vanessa che ha la possibilità di dipingere con la casa piena di gente, mentre parla con chi entra nel suo studio. Lei, invece, ha bisogno di un posto tranquillo dove nessuno la venga a disturbare mentre lavora. È preoccupata sin da quando è ragazzina che il suo sia considerato un vero lavoro. Ammirava a tal punto Vanessa che dipinge in piedi davanti al suo cavalletto, che si era fatta costruire una scrivania in cui poter scrivere in piedi - cosa che non è nemmeno così desueta perché ho scoperto che anche Günther Grass scrive in piedi a uno scrittoio alto -! Poi lo scrittoio fu abbandonato per normali tavoli da lavoro, ma il posto per sé, veramente per sé... è un'illusione.

Il luogo in cui ha più a lungo lavorato è il sotterraneo dove era situata la Hogarth Press, la casa editrice fondata con il marito Leonard. In questo edificio vi era una stanza in cui si evadevano gli ordini e si facevano i pacchi. Scriveva sul tavolo dei pacchi... di tanto in tanto interrompeva la scrit-

tura per impacchettare libri. Uno dei suoi amici racconta che quando qualcuno arrivava alla casa editrice per conoscere la famosa Virginia Woolf, qualche volta lei diceva che non c'era e chissà cosa avrebbe pensato il giovanotto venuto a cercarla, se avesse saputo che quella signora un po' in disparte che faceva i pacchi era proprio lei!

Nelle conferenze che costituiscono la fonte di *Una stanza tutta per sé* emerge il fatto che le donne non hanno, all'epoca di Virginia e ancor peggio prima di lei, una vera intimità, una vera privacy, tutti possono entrare nelle loro stanze, per chiedere, sollecitare, conversare.

Oggi questo non è più un problema solo femminile, ma riguarda tutti poiché viviamo in un mondo di continua distrazione: il telefono, una visita... per i ragazzi soprattutto... penso alla strenua difesa dei ragazzi che cercano concentrazione nel chiudere a chiave la porta della propria stanza e a quanto invece si sia sospettosi di fronte a questo gesto... All'epoca di Virginia trovare la concentrazione per fare veramente quello che si desiderava senza lasciarsi distrarre era una difficoltà prettamente femminile, oggi è un problema comune a molti, giovani e non... trovare la propria strada è veramente complicato, specie se si vuole fare non dico solo la scrittrice, lo scrittore, ma un qualsiasi lavoro non convenzionale.

E qui arriva il momento di parlare anche del secondo tema fondamentale per Virginia: trovare del denaro. In miseria non si riesce a fare niente, forse in povertà sì, ma la miseria scatena solo paura, confusione, rancore, se non odio.

Quando la invitano a tenere le conferenze lei ha appena pubblicato *Orlando*, finalmente è una autrice alla moda: dopo quindici anni in cui ha scritto e pubblicato, scritto e pubblicato, senza uscire dalle... quattrocento copie vendute, *Orlando* vende quattromila copie il primo mese. È una scrittrice di successo! Che vertigine, che responsabilità!

Virginia è abbastanza impegnata con i temi dell'emancipazione femminile, anche se non sarà mai una vera femminista militante; il politico di famiglia è il marito Leonard progressista assai impegnato.

Durante gli anni caldi della rivolta delle suffragette al massimo si impegnò a scrivere indirizzi per diffondere materiali e petizioni. Poi per quattro o cinque anni mette a disposizione la sua casa per periodiche riunioni di donne, ma la politica attiva non è sicuramente il suo ambiente. Questo atteggiamento "pacato" le verrà anche rimproverato: una certa distanza dal mondo della contemporaneità mentre questa contemporaneità vibra e trema fin nelle sue fondamenta... E quasi, quasi ci credi anche tu. Poi, a distanza di tanti anni, leggi i suoi testi e ti sembrano scritti adesso... La scrittura è



la sua forma di interpretazione del mondo. Sicuramente si è attirata delle critiche: Edith Sitwell, che era una delle grandi signore della cultura dell'epoca, la chiamava "una splendida lavoratrice a maglia"! Virginia era alla ricerca costante di una forma, del come scrivere una frase: pare che camminasse per delle ore rimasticando una frase, cambiando una parola, rimettendola... E spesso le è stata rimproverata un'attenzione eccessiva alla forma a scapito della contemporaneità del contenuto. In realtà era una lente che andava in profondità, un bisturi... era come... c'era un vecchio video dell'Ibm che si chiamava qualcosa come ... "i misteri dell'universo", non ricordo, in cui si vedeva dall'alto una famigliola fare picnic. Poi lo zoom si avvicinava ai cesti, ai panini, alla mano che prende un oggetto, poi entrava nella mano, nella pelle, nelle cellule, nelle molecole, nei neutroni, nei neutrini e le molecole ruotavano il loro movimento perenne, si trasformavano in pianeti, universo, sistema solare, terra... la zoomata tornava sulla terra, sulle montagne, su quel piccolo luogo del mondo in cui una famigliola faceva picnic. Virginia fa un po' questo: parte dall'universo e poi chirurgicamente osserva il mondo fin nelle intime fibre e lo restituisce formalmente elaboratissimo.

Che lavoro avete fatto sul materiale di cui disponevate? Sul testo avete fatto un'operazione solo di riduzione o anche di adattamento?

Il compito che mi sono data è proprio di rendere viva questa conferenza. Virginia parla di "un nocciolo di verità pura da tenere tra le pagine del tuo quaderno e conservare per sempre sulla mensola del caminetto". Questa immagine è tipica di Virginia: verità pura e caminetto, cioè infinitamente grande e poi infinitamente intimo.

Lo spettacolo si chiama *Una stanza tutta per me* perché in realtà il testo si discosta totalmente dalla scrittura della conferenza, pur conservandone naturalmente i temi e gli obiettivi.

Non ci sono parole di Virginia, ma c'è la sua fase di preparazione del lavoro, il suo vagabondare, in senso reale e fantastico, per cercare le giuste immagini, i giusti personaggi. Nello spettacolo moltissimi personaggi prendono la parola e raccontano direttamente al pubblico.

La conferenza aveva una base ferocemente autobiografica: nascosta sotto a tutte le scrittrici di cui lei racconta c'è la stessa Virginia. Noi mettiamo allo scoperto questa relazione. Raccontiamo la fatica che Virginia ha fatto per mettere insieme le idee, le rabbie e le scoperte, gli incidenti di percorso, i personaggi, buffi o malefici con cui deve avere a

che fare. Tutto diventa storia. Ci sono poi passi semplicemente lirici, quando le donne di cui lei racconta vanno in primo piano e Virginia scompare: scrittrici, ma anche le donne che ci hanno regalato la possibilità di entrare in una università o di votare e che per farlo sono state incarcerate, hanno fatto scioperi della fame, sono state nutrite a forza, picchiate... E forse il testo è dedicato proprio alle donne per cui queste lotte sono ancora fatica quotidiana.

Quindi nello spettacolo non sarà presente Laura Curino? Non ha prestato a Virginia i suoi propri ricordi, le sue immagini, come era accaduto per Olivetti?

No, per niente, anzi, ho cercato di trattenermi dal farlo! È impossibile che non ci sia qualcosa di sé, anche semplicemente per la selezione di alcuni temi... però ho cercato di sottrarmi alla rappresentazione di me perché... eravamo già in troppe! Virginia, sua sorella Vanessa, le suffragette, Emmeline Pankhurst, Aphra Behn, Charlotte Brontë, Jane Austen... sono talmente tante che ho detto "Curino, anche se stai a casa non succede nulla di grave!".

Come è nata l'idea di farne uno spettacolo?

Michela Marelli ha avuto l'idea. La proposta è venuta da lei, che si è ricordata di un mio vecchio desiderio. Roberto Tarasco, con cui lavoro da molti anni, l'ha immediatamente concretizzata in progetto. Quando il Teatro Stabile di Torino ha raccolto la proposta, anch'io ho cominciato a pensare che potevo farcela.

Quando ho cominciato a lavorare con Michela, sette anni fa, le ho regalato *Una stanza tutta per sé*, le due conferenze pubblicate da Virginia, che sono state la base di partenza per la scrittura dello spettacolo. Partiamo di lì, ma poi l'invenzione spazia e la riscrittura è totale, il risultato è anche un ringraziamento a tutte le donne che hanno lottato per l'emancipazione femminile. Ciò che muove Virginia interessa anche noi: il tentativo di dare degli esempi, perché gli esempi ti confortano, ti fanno sentire meno solo, ti indicano una strada; e l'intenzione di non dimenticare, di dire "grazie".

Tema emotivamente forte delle due conferenze è: "non c'è assolutamente un braccio a cui appoggiarsi".

Virginia afferma (e per lei, che cerca appoggio e protezione per tutta la vita è duro ammetterlo) che ognuno è completamente solo davanti a se stesso, la propria opera, i propri obiettivi. Bisogna fare i conti con questa solitudine e non cercare scuse. Ma se tutti sono soli, allora come diventano preziosi gli incontri che si fanno lungo la strada! È con questo senso del prezioso che bisogna vivere!

Come ha scelto il gruppo di lavoro per lo spettacolo?

La necessità per me era trovare delle collaborazioni che non negassero nei fatti la teoria. Mi sembrava che dovesse essere realmente un lavoro di collaborazione con persone molto giovani, esattamente come la conferenza è il rapporto di Virginia con persone molto più giovani di lei.

Lavoro sempre volentieri con persone più giovani. Nell'ultimo lavoro era Serena Sinigaglia e tutto il gruppo dell'Atir. Qui Michela Marelli, naturalmente, e la regista, Claudia Sorace. Sempre, negli spettacoli, cerco delle solidarietà tra diverse generazioni, affiancando a collaborazioni di lunga data delle scommesse d'arte su esordienti di talento.

Questa scelta mi è sembrata molto vicina al pensiero di Virginia e alle sue lunghe solidarietà d'arte e amicizia col circolo di Bloomsbury.

Abbiamo chiesto poi un lavoro sulle immagini video a Lucio Diana, lo scenografo con cui ho lavorato per molto tempo, e soprattutto a due persone che sono letteralmente cresciute con l'esperienza teatrale del Teatro Settimo, Eleonora Diana e Giulietta Vacis. I video creano un dialogo tra il testo e la contemporaneità e suggeriscono altri punti di vista.

Il discorso è doppio: da una parte si tratta di far risuonare Virginia in una contemporaneità che è anche anagrafica (Michela ha trent'anni, Claudia ventiquattro, Eleonora e Giulietta diciotto), dall'altra parte mi interessa scoprire le diverse interpretazioni che loro danno alla nostra scrittura di scena.

E poi c'è Luca Scarlini, un giovane autore fiorentino, con cui ho già lavorato in diverse occasioni e che in questo progetto ha avuto il compito di evocare "tutto il resto del mondo". Attraverso le ricerche bibliografiche ci ha disegnato l'ambiente storico e artistico in cui il lavoro di Virginia riverberava. Chi ascoltava Virginia era appena uscito da una guerra mondiale, era affondato il Titanic e col Titanic l'Impero inglese e molte delle convinzioni che lo avevano creato... La guerra aveva sconvolto le vite e i pensieri.

Molto del lavoro di preparazione dello spettacolo è stato dedicato a cercare di districare la matassa fra eredità della tradizione e avanguardie...

Non ultimo e ugualmente prezioso è il rapporto con il Teatro Stabile di Torino anche dal punto di vista della costruzione del progetto e della sua praticabilità, nonché il lavoro di realizzazione delle scene e dei materiali di promozione: uno spettacolo è sempre la relazione tra le persone che lo costruiscono. Tutte hanno in mano la possibilità di togliere o di aggiungere, di mettere vita al progetto.

Le persone sono preziose.



Perché ha deciso di fare questo spettacolo?

Si fa uno spettacolo per capire perché l'hai fatto, non è una cosa che si sa prima...

I temi sono così tanti, che solo quando scopri dove è arrivato il retino che hai immerso nell'acqua, vedi che cosa ha trattenuto. Parto dal fascino di un personaggio e dal fatto che un'idea mi ritorna costantemente... non sei tanto tu che vuoi fare uno spettacolo su Virginia Woolf ma è tutt'attorno che, al di là della tua decisione, sembrerebbe volerlo.

Prendiamo uno dei sentimenti sottesi: la nostalgia furibonda di Virginia per non aver frequentato l'università e per non aver studiato il greco e il latino. Allora sembrava formazione inutile per una donna. Non potevano servire alle madri di famiglia, signore per bene al massimo dedicate a far da assistenti al marito. Ma non si sapeva niente delle donne che sarebbero arrivate dopo, a dimostrare quello che potevano e volevano fare davvero. Si chiedeva alle donne di studiare "cose pratiche". Oggi siamo arrivati a una semplificazione del desiderio di formazione: studiare cose pratiche. Pratiche per chi? Fino a quando?

Il linguaggio dell'università oggi parla di debiti e crediti formativi. Una curiosa partita doppia per la gestione di una contabilità per una attività che non esiste ancora: la mente delle generazioni future.

Cosa succede se tutto diventa un quiz, come quelli per ottenere la patente di guida? Si perde completamente il senso. Tu fai i quiz per imparare a guidare e non ammazzare te stesso e gli altri, non per accontentare gli esaminatori col minor impegno possibile. Se la formazione diventa un certo numero di quiz per conseguire un risultato sotto forma di compravendita, di gara o di gioco e non serve invece a costruire persone che sappiano creare futuro per tutti senza ammazzare le persone... allora a cosa serve?

All'epoca di Virginia si chiudevano orizzonti alle donne perché non si aveva alcuna fiducia in ciò che avrebbero potuto fare. Chiudere orizzonti alle persone significa veramente compiere un delitto gravissimo.

Lo studio e la cultura, il coltivare il pensiero nelle persone e la loro vocazione - questo è ciò che pensa Virginia - è il regalo più grande che si possa fare alle nuove generazioni. Insegnare loro con generosità più di quello che sembrerebbe essere banalmente utile. Vale a dire insegnare loro a capire cosa vogliono.

Non puoi chiedere a un ragazzo troppo presto "Dove vuoi andare?" se non apri con lui tutto l'atlante del mondo. È una domanda crudele.

Critici e giornalisti inseriscono il suo lavoro all'interno di quella etichetta-ombrello che è stata chiamata "Teatro di narrazione". Come nasce, o rinasce, il teatro di narrazione?

Il Teatro di narrazione è sempre esistito, è rinato nel momento in cui qualcuno ha deciso di dargli questo nome. Il Teatro di narrazione è il *continuum*, attraverso la storia del teatro, che parte da una nonna che racconta ad un bambino, un cantore che racconta un avvenimento con un certo ritmo perché venga meglio ricordato e tramandato, un "postino" delle foreste africane che gira di villaggio in villaggio e racconta le novità nei diversi villaggi...

È sostanzialmente la comunicazione diretta e fisica dell'esperienza. Queste esperienze di comunicazione e di racconto le troviamo anche in teatro.

Con Teatro Settimo abbiamo spesso raccontato in assenza dei protagonisti: *La storia di Romeo e Giulietta* era il racconto dei due innamorati affidato ai sopravvissuti alla tragedia. *Istinto occidentale*, "Tenera è la notte" di Fitzgerald, cominciava con il funerale di Dick Diver e gli altri, parlando di lui, ricostruivano le vicende.

Quando il teatro di narrazione è diventato teatro di narrazione così filologicamente definito? Quando, ad un certo punto, si è tornati al narratore solista.

Molto del teatro contemporaneo è raccontato, ma è solo in un momento ben preciso che sono ricomparsi i narratori solisti. In quella circostanza la critica è stata determinante: l'aver coniato il termine "teatro di narrazione" ha dato dignità ad una forma. La forma era molto presente nella contemporaneità: nelle modalità dell'autocoscienza del movimento femminista, nella psicanalisi...

Il protagonista che racconta è una figura del Novecento che quasi sempre ha narrato la propria vicenda intima, privata.

La novità del narratore teatrale in Italia - non è così dappertutto - risiede nel fatto che, fingendo di raccontarsi, racconta un'epoca, un mondo, delle persone, dei contesti, racconta la Storia. La memoria collettiva passa così attraverso la memoria del singolo.

Credo che in questa esplosione della narrazione abbia avuto una grande importanza la reazione alla dimenticanza; ho l'impressione che in questi anni la funzione che aveva la politica, che aveva l'associazionismo, che aveva il collettivo di rappresentare e tramandare se stessi, siano venuti meno e denunciare questa mancanza, questo vuoto, sia un ruolo che è stato in qualche modo affidato agli artisti. Gli artisti sono persone che sentono con anticipo il vuoto, una perdita di senso o una necessità, e che in questo caso hanno

capito che il teatro di narrazione poteva contare su un pubblico enorme che sentiva lo stesso disagio.

Quando si è verificata la svolta? Quale è stato l'evento fondatore?

Il *declin*, la prova, è stato il *Vajont* di Marco Paolini in televisione, perché ha dimostrato che non era solo il prodotto, pur sensibile, di un artista in un momento particolarmente felice della sua vita teatrale, ma era un evento straordinario, che generava un momento di *kairos*, cioè quel momento in cui un artista incontra un pubblico che proprio allora vuole sentirsi raccontare esattamente quella storia. La perfetta contemporaneità di motivazione e realizzazione. Marco portava in giro da due anni *Vajont* per piccoli gruppi: me lo ricordo qui a Rueglio, un paesino della Val Chiusella, in una chiesetta in cui ogni spettatore aveva portato una propria seggiola. Lo spettacolo si svolgeva all'interno del Festival degli emigranti. Durante questo festival Marco raccontò la storia ancora con i libri sottomano e tutta la documentazione sfogliata col pubblico. Dopo due anni di composizione, Carlo Freccero e Felice Cappa gli chiesero di portarlo in televisione: quattro milioni e mezzo di spettatori, una cifra enorme per quel tipo di spettacolo, per quell'orario, per quella trasmissione... Di lì in poi c'è stato un cammino di riconoscimento reciproco, un teatro che ha trovato un proprio pubblico e un pubblico che ha trovato un proprio teatro.

Perché è avvenuto questo incontro? Di cosa aveva bisogno il pubblico e di cosa il teatro?

Sembra che siano lavori che rispondono a una domanda silenziosa: "Parlami di me! Guardami! Dimmi che mi hai visto!". Rispondono alla stessa domanda a cui altre situazioni rispondono in maniera terribile: gente che si confessa in tv a ogni costo per il semplice valore dell'essere ripresi, di essere visti.

Perché questo bisogno di essere visti, ascoltati?

Nessuno ci vede più. La persona non è più al centro dell'attenzione e dei valori e ha paura di sparire.

Il narratore racconta con la luce accesa, non c'è la quarta parete, il narratore può parlare direttamente con il pubblico. Lo "vede" e dunque parla proprio a lui.

Questo linguaggio tiene conto della memoria, della necessità e della voglia di ascoltare memoria. Raccontami la mia storia, raccontami una storia che non conosco, ma "raccontami" vuol dire "fallo per me".

C'è uno splendido passo di Pennac in *Come un romanzo* in cui l'autore cerca di spiegare il motivo per cui i bambini

non leggono. I genitori dicono “Ma come, quando era piccolo voleva sempre che gli raccontassimo delle storie, e invece adesso che va a scuola non si riesce a fargli leggere un libro!”. Pennac spiega che quando vostro figlio era piccolo voi vi siete trasformati in grandi narratori per lui e ogni sera alla remissione dei peccati, vale a dire prima di andare a letto, diventavate tutte le sue meraviglie. Quando non vi sentivate abbastanza forti per inventare, siete diventati lettori meravigliosi e quando non avevate tempo né per leggere né per inventare, mescolavate le storie e lui sempre stava ad ascoltarvi rapito. Poi quando ha cominciato a leggere, finalmente, voi - sollevati e grati di poter avere un po' di tempo libero - gli avete messo un libro in mano. “Leggi!”. Leggi... da solo. Ma come pensavate che non odiasse la lettura, che gli ha tolto il bene più prezioso, cioè voi che raccontavate?

È importante che tu sia qui.

E naturalmente i temi: il teatro di narrazione parla di argomenti spariti dal dibattito su altri mezzi di comunicazione. Temi civili, spesso scottanti.

Il fatto che la nostra società affidi agli artisti il compito di diventare delle specie di grilli parlanti è abbastanza disperante... Negli spettacoli di Bebo Storti, Antonio Albanese, Roberta Biagiarelli, Marco Paolini, Paolo Rossi, Lella Costa, Ascanio Celestini - chiedo scusa se non li cito tutti sono davvero tanti... - si parla di argomenti che non vengono trattati se non da loro.

Come nasce il suo bisogno di fare teatro? Perché ha scelto la strada della narrazione?

A me piace tutto il teatro, anche quello meno riuscito o distante da me. Già mi sembra un miracolo che della gente stia in una sala per due ore ad ascoltare qualcuno in silenzio, senza berciare, contraddire, polemizzare. Mi sembra un atto di grande civiltà. In secondo luogo amo il teatro perché mi affascina il gioco antico e bambino del “facciamo che io ero...” oppure “se eri un principe chi eri?”. Meravigliosa trasformazione. Insomma, è banale dirlo, ma è la vita che trasforma e si trasforma.

Anche il narratore è trasformazione continua.

Raccontare, recitare e qualche volta, se ti va bene, essere parlati...

Il messaggio al pubblico: guarda, puoi essere veramente tutto quello che vuoi, se vuoi e se lavori per crearti le condizioni per poterlo fare.

Mi piace il travestimento del teatro così come mi piaceva la sensazione di mettere le scarpe dei genitori.

Quello che detesto è la falsità, non la finzione che invece mi piace tantissimo.

Amo la tradizione, non la convenzione usata per rinuncia, per abitudine.

In genere il teatro mi è sempre piaciuto tutto, e questo, quando ero ragazzina, era un problema.

Sono cresciuta all'epoca delle grandi contrapposizioni: o eri "terzo teatro" o eri "postmoderno" o avanguardia o tradizione. Io andavo a vedere tutto: Dario Fo, Strehler, il Gruppo della Rocca, il Bread and Puppet, il Living, Barberio Corsetti, Falso Movimento, Grotowski... "ma cosa sei?" mi dicevo, "da che parte stai?". "Laura, non sei né carne né pesce!"...

E come ha fatto a compiere la scelta della strada da seguire?

Ho scelto le persone. E gli spettacoli sono stati la mediazione tra quello che volevo fare io e quello che volevano fare i miei compagni o piuttosto la moltiplicazione. In questa strada di Settimo Torinese dove io vivo, una volta passavano i tir a doppio senso. Era una città orribile, aveva diecimila abitanti nel 1950 e trentamila nel 1960. Era più terribile delle peggiori periferie, un luogo di una tale emergenza sociale che non si poteva fare altro che costruire dormitori. Abbiamo cominciato a lavorare su questo. "Perché qui tutto deve essere così brutto? Chi ha scelto per me questo paesaggio? Come posso modificarlo?"

Allora i miei compagni erano ragazzini: Lucio Diana aveva quattordici anni e Vacis ne aveva diciassette. Abbiamo cominciato col chiederci "Come diavolo siamo finiti qui?" e il primo lavoro che abbiamo fatto era sulla storia di Settimo e si chiamava *Questa storia non ci piace*; il secondo era *Signorine*, raccontava di tutte le persone non sposate in questa città che non volevamo figliasse città simili a lei.

Il teatro era uno strumento per spiegare a noi stessi ciò che non riuscivamo a capire.

La cifra del gruppo si formava attraverso una grande insofferenza per l'artificio, ci irritavano le cose finte che non arrivavano mai al sodo, noi eravamo alla ricerca di spiegazioni...

Bread and Puppet, il collettivo teatrale americano, di cui non capivamo una parola, riempiva il Palasport di forza spettacolare e di fascino, di marionette, trampoli, materia, ma anche corpi di attori con i loro figli piccolini in braccio, testimonianza d'arte mescolata alla vita, senza riserve e confini.

Quando vedevamo Ariane Mnouchkine e il Théâtre du soleil eravamo completamente stregati da uno spettacolo che durava otto ore, pasti del pubblico inclusi nella scena.

E quando vidi Ottavia Piccolo nel *Re Lear* di Strehler rimasi commossa perché mostrò che si poteva fare teatro giovanissimi in modo superbo e nuovo, pur con un testo antico, già percorso mille volte.

I contenuti sono determinanti, ma sono anche affascinata dalla forma. Penso al *Canto per Torino*, spettacolo che resta fra quelli che ho amato di più. Attori di tutte le compagnie torinesi, allievi di tante scuole e accademie. La Mole Antonelliana vuota per l'ultima volta. Una voce che comincia a cantare, poi un'altra e un'altra ancora finché si trasforma in un coro di trenta persone che cantano... e riempiono lo spazio di suono, di danza, di parole dedicate a una città. Una immagine bellissima, una emozione che sostiene molto del mio desiderio di teatro.

Va bene il narratore da solo, però spero che ci sia ancora teatro in cui potremo essere in venti, trenta, in cinquanta... e che sia sostenuto, amato, accompagnato per molte città, per molte repliche. Sogno?

Credevo che la narrazione sia anche una metafora dell'individualismo in cui viviamo. In uno spettacolo collettivo c'è una metafora meravigliosa di un mondo di collaborazione, coabitazione che si può costruire, cioè "se ci riescono loro ad andare d'accordo, così tanti, sulla scena e a realizzare un'opera d'arte... vuoi vedere che si riesce anche nel mondo reale?".

Qualche volta mi chiedo se noi "single" non siamo invece un po' i testimoni di questo bozzolo involuto e solitario. Dopo di che mi tornano in mente le facce... Celestini! Si può parlare di tutto fuorché di involuto... Marco Paolini sperimenta il suo lavoro anche con musicisti e altri artisti, dunque c'è l'attore solo, ma in continua ricerca degli altri. Aspettiamo e vedremo cosa accadrà.

La lingua del narrare?

Molti hanno il vantaggio di una lingua teatralmente sperimentata e duttile, penso al siciliano di Davide Enia... Il siciliano, il veneto e il napoletano sono lingue rimaste fortemente teatrali, anche il toscano perché gli si dà dignità di lingua patria, mentre noi a Torino... abbiamo qualche difficoltà in più, ma il melting pot linguistico dell'emigrazione ci aiuta con una varietà di stili, linguaggi e ritmi inimitabile!

L'attore solo a Torino ha il privilegio di poter cantare con la voce piena di altre infinite voci...





Roberto Tarasco e Laura Curino in una fotografia di Maurizio Buscarino, Signorine, Pontedera, 1983

Storia teatrale di Laura Curino

di Gerardo Guccini

PERSONAGGI E TEATRO DI RICERCA

Incominciamo a seguire il percorso di Laura Curino da *Signorine* (1983), spettacolo che proietta il Laboratorio Teatro Settimo nei circuiti della ricerca. Qui, Laura Curino è la Signorina. La Signorina - spiega l'attrice - «dirige una fabbrica al posto del suo cagionevole direttore. Smarrita dal sabato sera al lunedì mattina nella sua inutile e sciupata femminilità, ma di nuovo risoluta per il resto della settimana»¹. Il personaggio è copiato dal vero. Sono i primi anni '80, e la recitazione di Laura Curino non presenta tratti in comune con la fisicità del training barbiano né con la stilizzazione delle avanguardie: frutto di mimesi mantiene ben stretti i legami col reale, eludendo l'esigenza - connaturata al "nuovo" novecentesco - d'una presenza scenica extra-quotidiana.

A ben vedere, proprio la coesistenza fra i modi costruttivi della tradizione, evidenti nei personaggi realizzati dagli attori (accessibili, affettuosi, ironici), e i criteri generali del montaggio scenico (a più livelli, con salti tematici e di tempo), prefigurava, già allora, le premesse e quasi l'esigenza di quella drammaturgia del racconto, che avrebbe trovato in Laura Curino uno dei suoi più importanti esponenti.

In una teatralità riferita a un'idea convenzionale di dramma, i personaggi della Curino avrebbero, infatti, interagito con altri personaggi di analoga fattura esaurendosi nello svolgimento dell'azione; diversamente, nella drammaturgia collettiva e aperta di Laboratorio Teatro Settimo, i personaggi (tutti autonomamente composti dagli attori) apparivano "frammenti" e "schegge" d'una realtà insofferente di sintesi e ricomposizioni formali. Il che, da un lato, contraeva all'interno del personaggio la narrazione delle vicende personali, e, dall'altro, attribuiva alle rappresentazioni mimetiche dell'individuo un valore di *testimonianza* diretta che immetteva, nella tessitura dello spettacolo, l'espressione del contesto sociale. Scrive Vacis, a proposito di *Signorine*:

Finalmente ci rassegnammo a fare uno spettacolo che non avrebbe sintetizzato le storie che la città ci raccontava [*Signorine* nasceva da un'attività di animazione con gli anziani, *N. d. C.*] ma le avrebbe esposte così, frammentarie come si presentavano. Perché era evidente che le città in cui viviamo, tutte, non solo la disperata Settimo, raccontano un'infinità di storie, ma tutte separate. Non ci sono più caratteri forti da unificare, non c'è più un'unica storia collettiva, non si producono più sintesi di memoria².

La volontà di restare ben attaccati alle esperienze condotte nel sociale, ricavandone modelli ed energie da applicare

¹ Dalla testimonianza di Laura Curino in AA.VV., *Divina. Vicende di vita e di teatro*, testi a cura di Antonia Spaliviero, Torino, Tirrenia Stampatori, 1992, p. 153.

² Gabriele Vacis, *Il disegno e la casa*, in "Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali", A. II, n. 1, marzo 1996, p. 7.

alla ricerca teatrale, si sdoppia così in due percorsi distinti e intrecciati, che approfondiscono, l'uno, i segni culturali del sociale, l'altro, l'umana realtà dell'individuo. Il primo utilizza le risorse del teatro di gruppo coniugando improvvisazioni e pratica del montaggio. Il secondo conosce il reale imitandolo.

Tutti questi elementi: il respiro epico, la *funzione testimoniale* del personaggio e la conservazione delle storie in una dimensione intima e personale, confluiranno nelle esperienze di "teatro e narrazione" di Laura Curino, che incomincia il proprio percorso verso una personale sintesi di teatro e narrazione, partecipando dall'interno a quegli intrecci relazionali che, nella drammaturgia di Settimo, sono, il vero *autore* dello spettacolo.

Elementi di struttura del sentimento (1985) segna una svolta importante per Laboratorio Teatro Settimo e per il lavoro di Laura Curino. Con questo progetto, il gruppo dimostra di poter ricavare da argomenti di qualsiasi tipo ed estrazione quell'impasto di sperimentazione e affettività, di montaggio e caratterizzazione, che in *Signorine* risultava da procedimenti di base ancora vicini alle pratiche dell'animazione (lo spettacolo nasceva, infatti, da interventi svolti presso il Centro anziani). Trarre da comunità montane, operaie, di ragazzi o anziani, eventi spettacolari che scoprirono le storie, la ritualità e l'immaginario di quelle stesse comunità, era in quegli anni una possibilità diffusa. Applicare queste dinamiche relazionali ad un romanzo (*Le affinità elettive*), per di più del primo Ottocento, per di più di Goethe, e trattarlo come se fosse un ambiente vivo in cui trovare modo d'inserirsi (esattamente come in una classe scolastica o in una casa di riposo), era invece l'inizio d'un percorso dagli esiti imprevedibili: un salto nella terra di nessuno.

NASCITA DEL SOTTOTESTO

La composizione di *Elementi di struttura del sentimento* si svolge in più tappe, l'ultima delle quali si tiene a Santarcangelo dove gli elementi attoriali, situazionali, musicali e oggettivistici, già definiti da un precedente studio che aveva fissato in quattro quadri l'intelaiatura visuale e pantomimica del lavoro, vengono rivisti, completati, attraversati dall'azione dialogica dei personaggi e montati l'uno all'altro formando uno spettacolo che, pur trattando i temi culturali di Goethe (integrazione di progettualità e natura; dimensione biologica delle passioni umane; carattere scientifico dell'osservazione romanzesca; poesia delle forze naturali), affida le vicende delle *Affinità elettive* al

chiacchericcio delle serve di casa. Sono loro - identità necessarie al buon funzionamento del mondo del romanzo, il quale, però, nemmeno le nomina - che commentano il progetto di costruire un grande parco, che tengono ordinati il giardino e la casa, che, emozionata e ridenti, si raccontano le peripezie amorose dei padroni come se da queste dovesse sbocciare una specie di buona novella. Sono loro che accudiscono il bambino, che, nato fra gli amori incrociati del Signor Edoardo, della Signora Carlotta, del Capitano e di Ottilia, assomiglia misteriosamente a tutti i protagonisti. Sono loro che ne piangono la morte e lasciano per ultime la casa. Laura Curino ha raccontato il procedimento con cui sono stati costruiti questi personaggi non scritti delle *Affinità elettive* in un saggio che costituisce il documento più articolato e significativo sulla drammaturgia di Laboratorio Teatro Settimo e della stessa Curino. Ne riassume le tappe principali: una volta deciso di rinunciare ai protagonisti di Goethe e di presentare in loro vece cinque personaggi di serva, che potessero assimilare i mondi linguistici delle attrici - per cui Fedele (Laura Curino) parla in monferrino stretto, Vera (Adriana Zamboni) in un italiano con profonde inflessioni piemontesi e la Serva del Capitano (Gabiella Bordin) in francese -, occorre fare di tali personaggi i tramiti, in sé inconsapevoli, della visione di Goethe e del mondo del romanzo, ai quali del resto rimandava anche il lavoro compiuto sui linguaggi³.

Le serve non dovevano insomma replicare a un livello più popolare e basso i dibattiti dei protagonisti goethiani - tutti straordinari affabulatori - ma essere la vivente testimonianza che quel mondo di sentimenti, progetti, pensieri, aveva lambito la loro quotidianità depositandovi oggetti di curiosità e d'affezione. Bisognava dunque, da un lato, rendere visibile e concreta la comunità servile con le sue gerarchie, le sue incombenze e i suoi rituali, e, dall'altro, pervadere i rapporti, i caratteri e le situazioni drammatiche con atmosfere, idee e parole rubate a Goethe. Per alimentare l'aura romanzesca dello spettacolo, Laboratorio Teatro Settimo teorizzò l'esistenza d'una zona operativa detta, con vocabolo disinvoltamente ma non impropriamente preso a Stanislavskij, del "sottotesto".

Il sottotesto - dice la Curino - è il segno che resta visibile del continuo sforzo dell'attore, che si mette in relazione con gli altri attori e con loro cerca relazioni con la storia, con la scena. Nel sottotesto, quotidiano ed extraquotidiano, vita dell'attore e vita del personaggio, non sono sempre distinguibili né vogliono esserlo. La natura di questa relazione è qualcosa di simile alla traduzione dell'esperienza in poesia⁴.

³ «Tutta l'opera di Goethe - scrive Laura Curino - è attraversata dal problema della lingua. Nella sua Germania, divisa da decine di dialetti, l'uomo del nord non capiva quello del sud. Questa difficoltà di comunicazione che pertiene la geografia, nelle *Affinità elettive* è invece relativa alle epoche. (...) C'è un mondo vecchio che guarda il mondo nuovo. E non sa cosa pensarne né come comunicare con lui. Una lingua vecchia, il dialetto, ed una lingua giovane, l'italiano. Abbiamo deciso che in scena ci saranno quattro serve giovani e due serve anziane (...). Sono le testimoni del mondo antico, delle sue forme e delle sue regole e parlano i suoi idiomi». (Laura Curino, *La vicenda del testo*, "Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali", A. II, n. 1, p. 15)

⁴ Ivi, p. 16.

Il sottotesto teorizzato da Stanislavskij designa la «vita spirituale» del personaggio ed è ciò che, all'atto recitativo, costringe l'attore «a dire le parole della parte»⁵, la corrispondente nozione di Laboratorio Teatro Settimo segnala invece l'esistenza e le proprietà d'un vivere collettivo che, producendosi nel corso del lavoro teatrale, accomuna realtà quotidiana e mondo diegetico, dimensione personale dell'attore e identità del personaggio.

In sintesi: *il metodo di Laboratorio Teatro Settimo alimenta lo spettacolo con la vita che accompagna il lavoro teatrale*. E affinché questo passaggio di elementi si verifichi in modo fluido, naturale e teatralmente efficace, i personaggi vengono scelti fra identità anche linguisticamente compatibili al mondo e alle esperienze degli attori; la materia verbale del romanzo viene organizzata in elenchi di mestieri, azioni, suoni e colori, che condizionano tutti i livelli operativi; di tappa in tappa, viene assestato un immaginario collettivo che contempla le stesse letture, gli stessi film, le stesse musiche e immagini.

Nel cammino di Laura Curino verso un teatro di narrazione, l'esperienza di Santarcangelo e il lavoro intorno alle *Affinità elettive* costituiscono un momento particolarissimo dove la narrazione in senso stretto è ancor meno presente che nei primi spettacoli del gruppo, ma vengono messi a punto i procedimenti che, di lì a poco, avrebbero fatto della nostra artista una *narratrice*. Trasformazione essenziale a tutti i successivi sviluppi, poiché le esperienze di "teatro narrazione" scaturiscono dal fatto che alcuni artisti teatrali hanno scoperto - talora sorprendendosi - di essere divenuti *narratori*.

Importanti, si riveleranno gli esercizi di decostruzione del testo letterario e le pratiche del sottotesto, che, di fatto, introducono Laura Curino a quella modalità della *funzione testimoniale* per cui il narratore garantisce l'esistenza del mondo diegetico, ricreando in sé una memoria analoga a quella del personaggio e un punto di vista che riprende quello dell'autore. I compiti drammaturgici svolti dall'attrice per *Elementi di struttura del sentimento* avevano, infatti, immesso nel suo particolare sottotesto la *funzione autore*, che, seguendo la direzione del flusso creativo, era passata anch'essa allo spettacolo celando nella vecchia serva Fedele, custode della casa e dei suoi riti, il profilo classico e antico di Goethe. Ecco come la Curino descrive il *suo* personaggio:

“Severa, vecchia serva, è il Goethe stesso delle *Affinità elettive*, che parla con la lingua più antica che so, un dialetto che dicono inventato, ma è solo dimenticato. Anche qui, prima di creare, è stato necessario copiare: la parlata di mia nonna, ad esempio, o certi quadri d'ambiente domestico, minori, minuziosi”⁶.

⁵ Cfr. Fausto Malcovati, *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 162.

⁶ Dalla testimonianza di Laura Curino in AA.VV., *Divina. Vicende di vita e di teatro* cit., p. 154.



Laura Curino in una fotografia di Paolo Rapalino, Dura Madre Mediterranea, Castel Drena, 1989

Tuttavia, il lascito essenziale di *Elementi* è dato dall'aver predisposto due elementi come il sottotesto e l'interpretazione del personaggio, la cui combinazione avrebbe generato, di lì a pochi anni, un'imprevista figura di narratrice. Vediamo come.

IL SOTTOTESTO SI ALLARGA

Luglio 1989. Montalcino. Prima fase del Laboratorio *Ab origine*, momento conclusivo del progetto *Dura Madre Mediterranea*.

Gli attori approfondiscono una serie di personaggi già affrontati in uno spettacolo precedente: *Nel tempo fra le guerre*. Questa rivisitazione avrebbe dovuto portare, nella seconda fase del Laboratorio, all'individuazione/composizione d'una nuova rete drammaturgica, che ampliasse e collegasse i frammenti di vita, scaturiti, durante la composizione di *Nel tempo fra le guerre* (1988), dal lavoro condotto dagli attori su una rosa di racconti della letteratura sudamericana. Bruno Tognolini, responsabile del "gabinetto drammaturgico" che raccoglieva e organizzava giornalmente gli esiti dell'attività creativa degli attori, ha lasciato una dettagliata testimonianza dell'esperimento.

La confusione fra persone e personaggi - scrive - è statutaria e incesante. E così il porcile dove Nano (l'attore Luca Riggio) si rinchioda per ore a fronteggiare il suo lavoro, o il minuscolo cimitero abbandonato che Fosca (Mariella Fabbris) scopre, e dove passa molti pomeriggi, diventano testo per loro e per noi⁷.

Il sottotesto trasforma i paesaggi e domina sovrano. Tutto questo caotico sistema di produzione, che libera anarchicamente le possibilità d'interazione fra i singoli attori e i loro personaggi, sembra, infatti, basarsi sul presupposto che il dialettico corpo a corpo fra la vita e la parte possa generare non solo il testo e il personaggio, ma anche una saga e il dramma.

Quattro azioni - scrive ancora Tognolini - hanno maturato sulle altre una forma conchiusa [...]. Hanno ancora un impatto frontale, monologante, non arrivano al dramma con conflitto tra ombra, contrario, dramma interiore. E questo urge, stacca le quattro figure dallo sfondo corale di *Nel tempo tra le guerre*, e le lancia avanti, davanti al pubblico, a "deporre"⁸.

La quattro azioni riguardano i seguenti personaggi: *Demetra* (Laura Curino), primogenita, custode dei racconti, l'unica che ha veduto il Colonnello, e lo ricorda; *Fosca* (Mariella Fabbris), l'economa; *Gea* (Lucilla Giagnoni) la feconda e *Nano*, il fratello sospetto, lo straniero. I pezzi, formalizzati e fissati in forma di monologo, vengo-

⁷ Bruno Tognolini, *Dura Madre Mediterranea, vigilia di un'opera*, in "Il castello di Elsinore", A. III, 7, 1990, p. 105.

⁸ *Ivi*, p. 106.

no detti “deposizioni” giocando sull’ambivalenza del termine che oscilla “tra accezione giuridica (la testimonianza resa di fronte a una corte sotto impegno giurato di verità) ed iconografica (le deposizioni del Cristo)”⁹.

Gli oggetti di tali testimonianze erano le vite dei personaggi, le loro storie, che, non trovando sfogo nella realizzazione drammatica d’una linea d’azione trasversale capace di connetterle l’una all’altra, si raggomitavano nella parte. I personaggi così composti non erano dunque individui rappresentati nell’atto di vivere una loro esistenza romanzesca o quotidiana; l’azione che li rendeva percepibili e riconoscibili agli occhi degli spettatori era una soltanto: ricordare. Demetra, Fosca, Gea e Nano apparivano esistenti perché esistiti, e legati alle loro vicende trascorse da un rapporto di identificazione che soffocava la possibilità di ulteriori aperture e svolgimenti.

All’attore spettava dunque il compito di *narrare ricordi*, rendendo scenicamente percepibile il fatto che la vicenda lì esposta si staccava strappo dopo strappo, filamento dopo filamento dalla intricata matassa d’una memoria personale, che, continuamente alimentata e rinnovata dalle fluide pratiche del sottotesto, illuminava paesaggi esotici, personaggi dai contorni mitici, saghe favolosamente incardinate ai valori archetipi della persona umana.

Fissando le quattro “deposizioni”, gli attori avevano fatto propri dei *personaggi che narrano* ma non ancora il ruolo del narratore. Questo sarebbe entrato nel percorso solo a seguito della decisione, fortemente sollecitata da Roberto Tarasco (socio fondatore e personaggio cardine nella storia di Laboratorio Teatro Settimo), di riunire i quattro pezzi con il titolo di *Stabat Mater* facendone uno spettacolo peregrinante, anomalo, circondato da un sottotesto talmente dilatato e denso da rendere assai problematica - sia per gli attori che per gli spettatori - l’individuazione dell’inizio e della fine dei singoli incontri. Le tre attrici, Luca Riggio e il regista Roberto Tarasco, si misero, infatti, in viaggio rappresentando *Stabat Mater* in case, scuole, università, ma anche in chiese sconse, retri di negozio, torri, stalle, castelli. All’inizio sono loro che telefonano agli amici per farsi invitare, poi la voce si sparge e fioccano le richieste. Non chiedono compensi, ma solo l’ospitalità. Il ragionamento su cui si fonda l’operazione è lineare: se le “deposizioni” debbono essere probatorie e testimoniare, cioè, il radicamento dell’immaginario scenicamente espresso nelle persone degli attori, dovranno anche escludere intorno a loro “tutto quello che fa del teatro un mercato, i fari, i *bordereaux*, i camerini, gli alberghi, il pubblico stesso lasciando solo... il teatro”¹⁰. Ma il teatro, privato delle strut-

⁹ *Ivi*, p. 109, n.

¹⁰ Dalla testimonianza di Mariella Fabbris in AA. VV., *Divina* cit., p. 128.

ture commerciali che ne incanalano le dinamiche e circoscrivono gli esiti, non è più contenibile, deborda nell'esistenza quotidiana e la modifica. L'applicazione di questo semplice pensiero comporta, insomma, un'esperienza radicale, che, però, si presenta in punta di piedi, senza farsi precedere manifesti teorici o altri indicatori di tendenza. Gli attori viaggiano con gli abiti dei personaggi (impropria, in questo caso, è la dizione "abito di scena"), tengono diari, raccolgono testimonianze, narrazioni, tracce delle persone e dei luoghi; in un angolo della loro mente agisce la suggestione di essere *sempre* i personaggi che interpretano e di stare cercando, mentre vanno di luogo in luogo, gli altri "figli del Capitano", i propri fratelli «sparsi in tutto il mondo»¹¹.

L'esperienza quotidiana viene continuamente letta alla luce di quella teatrale, e non si distingue più da quest'ultima. Con *Stabat Mater* le pratiche del sottotesto toccano l'apogeo. In *Elementi di struttura del sentimento* le risposdenze fra realtà personale ed esperienza artistica avevano alimentato un organismo drammatico forte, che travasava contenuti e parole del romanzo in nuovi personaggi, nuovi dialoghi e *performances*. Nel progetto *Dura Madre Mediterranea*, questa stessa dialettica pervasiva e impalpabile si era ulteriormente dilatata stabilendo un sistema creativo caotico, dal quale ci si attendeva di ricavare personaggi e narrazioni suscettibili d'espressione drammatica. Con *Stabat Mater* si verifica infine un vero e proprio capovolgimento processuale: il sottotesto, qui, non mira più a decantarsi in dramma e azione scenica, ma ingloba l'evento teatrale dissolvendone i confini. Non serve a comporre il dramma, ma è il dramma stesso trascinando e assorbito dall'esistenza.

DAL PERSONAGGIO CHE NARRA AL NARRATORE

Sia la denominazione dei pezzi fissati - "deposizione" - che il titolo latino dello spettacolo - *Stabat Mater* - richiamavano l'iconografia del calvario. È quindi naturale che anche questa tematica si sia sciolta nella vita quotidiana degli attori venando il loro sottotesto di nostalgie chiesastiche. Luca Riggio disegna santini con immagini molto liberamente ispirate ai santi del giorno e le dona ai padroni di casa. Una chiesa occhieggiata dalla strada invita a superare le recinzioni e a visitarla. Talvolta *Stabat Mater* viene dato in chiostrini o all'interno di chiese. Molti quadri entrano allora nella memoria.

È su questo sfondo che prende corpo l'idea di rappresentare la *Passione* di Dario Fo; brano che, nel 1993, chiuderà l'omonimo spettacolo di Laura Curino. Ricaviamo la noti-

¹¹ *Ivi*.



Laura Curino in una fotografia di Daniela Zedda, Olivetti - Camillo alle radici di un sogno, Cagliari, 1997

zia dal diario del 4.6.1990. *Stabat Mater* si tiene allora a Torino, in casa della pittrice Egle Scroppo.

Appunti per la "Passione" di Dario Fo.
Sante braccia conserte, giglio, occhi al cielo.
Pia donna occhi coperti
Pia donna bocca sbarrata braccia dietro
Vergine del Prado
Angelo Antonello da Messina
[...]
Lei si inarca e batte palme a terra
Frusta
Maria si ricorda della natività
Pia donna smarrita, quasi balbettante.

Inserita nello spettacolo del '93, la *Passione* secondo Fo svolge una doppia funzione drammaturgica.

Se seguiamo il filo dell'autobiografia, che si snoda lungo lo spettacolo attraversando una galleria dei personaggi femminili, la *Passione* di Fo ci racconta l'*imprinting* teatrale dell'attrice: è la visione che rivela alla bambina Laura Curino la meravigliosa verità della finzione teatrale.

Nella narrazione scenicamente agita, la *Passione* di Fo rappresenta invece un brusco salto formale, poiché fa irrompere nel contesto epico/narrativo del lavoro il genere *dramma teatrale*, in cui l'io personale dell'interprete si sottrae alla vista mettendosi completamente al servizio dell'azione che si svolge fra le Pie Donne, Maria, il Soldato, Gesù e Gabriele.

Coniugando autobiografia e forma drammatica, Laura Curino riproduce un evento che dichiara di avere direttamente osservato. Qui, l'attrice, anche a costo di scompaginare e rimettere in discussione le misurate proporzioni dello spettacolo, restituisce (così sembra) una sua visione teatrale, la cui oggettiva realtà è confermata dal testo edito, dove si riproduce la locandina della *Passione di Maria alla Croce*:

Salone della Società Operaia di Mutuo Soccorso
12 marzo 1969, ore 18,30
Franca Rame, Compagnia La Comune
Passione di Maria alla Croce

E, in effetti, la testimonianza è vera, ma, nella stessa misura, è anche falsa. Bisogna distinguere.

Nel contesto dei fatti biografici di Laura Curino, la testimonianza è falsa poiché l'incontro con Franca Rame e la *Passione* di Dario Fo proprio non ci fu.

Confrontata alle esperienze dell'attrice, la testimonianza è invece vera, poiché sostanzia un immaginario vissuto, sedimentato e lungamente alimentato dall'infinito sottotesto di *Stabat Mater*.

Nelle esperienze di “teatro narrazione” non è essenziale che il narratore *testimoni il vero*, ma che produca *testimonianze vere*. E cioè testimonianze che riguardano - a qualunque modalità appartengano - l’esperire del narratore.

La progressiva dilatazione delle pratiche del sottotesto da ambiente funzionale alla decantazione drammatica della vicenda (in *Elementi di struttura del sentimento*) a luogo dell’esperire creativo (in *Stabat Mater*), ha dunque consegnato a Laura Curino un patrimonio di tecniche e soluzioni performative che prefigura l’arte e il ruolo del narratore. Infatti, il sottotesto, dilatato a dimensione del vivere, sollecita le interazioni fra immaginario e vissuto; conferisce agli accadimenti un senso ulteriore - per cui, ad esempio, le confidenze diventano lasciti, le analogie rivelazioni, i racconti ascoltati diramazioni del proprio esperire -; e, attraverso questi sistemi di innesti e accentuazioni, costituisce i soggetti di nuove narrazioni, che, nel caso di Laura Curino, hanno preso gradualmente la forma d’una autobiografia in parte immaginaria e venata di nostalgia:

Ho scritto *Passione* - leggiamo nel programma di sala dello spettacolo - sulla strada, viaggiando per l’Europa a raccontare storie di casa in casa.

L’unica casa che restava era una Mercedes nove posti, luogo di rifugio, dove erano riposte le cose che non servivano tutti i giorni, dove si potevano trovare quiete e silenzio. La casa, appunto.

L’ho “scritto” per gran parte a memoria, ritrovando la nostalgia, nonostante tutto, del luogo da cui ero partita: una città disastata dove da vent’anni non nascono più bambini, la città dove fui gettata, bambina recalcitrante e inquieta, che spese gran parte dell’infanzia e dell’adolescenza a escogitare piani di fuga.

(da Gerardo Guccini, *La storia teatrale di Laura Curino*, in *Laura Curino: laboratorio di narrazione*, a cura di Gerardo Guccini, “I Quaderni di Prove di Drammaturgia”, 2002, pp. 67-90.)



Una per tutti tutti per una

di Michela Marelli

Quando tiene dei laboratori di narrazione o di scrittura, Laura Curino inizia sempre dicendo che il laboratorio dovrebbe chiamarsi: “Io faccio così!”. E poi precisa che quello che insegnerà è il suo metodo attuale di lavoro, in futuro potrebbe cambiare. Altri narratori usano infatti metodi differenti e altrettanto validi. Laura invita gli allievi a studiare anche quei metodi e poi a trovare il proprio.

La prima volta che ho seguito un laboratorio in qualità di assistente di Laura, ci è capitato di incontrare per caso un'elegante signora; la contegnosa dama, scoperto che Laura era attrice, esclamò rapita: “Che bella cosa la cultura!” con un gorgheggio degno di un soprano.

Qualche sera dopo quel contegno e quel gorgheggio appartenevano alla contessa che nel caffè d'Ivrea, malignava alle spalle di Camillo Olivetti.

In poche parole, come consiglia sempre di fare ai suoi allievi, l'attrice aveva copiato dal vero. Aveva trasferito in teatro un personaggio reale, arricchendo lo spettacolo con una continua improvvisazione *d'autore*. Un *labor limae* esercitato continuamente sia sull'interpretazione che sul testo in un protrarsi vitale del processo creativo.

Come ha dimostrato Gerardo Guccini la scrittura narrativa, per Laura Curino, nasce dalla drammaturgia di gruppo degli spettacoli corali di Laboratorio Teatro Settimo. Ne ripropone la stessa prassi comportamentale. Questa prevede: la creazione attraverso l'improvvisazione d'attore, la concezione aperta del testo come luogo abitato dai personaggi, il montaggio di diverse fonti letterarie e verbali e la compresenza di più autori.

Il primo spettacolo di “teatro narrazione” di Laura Curino è *Passione*.

Passione racconta la giornata di una ragazzina di periferia che va a teatro per la prima volta; è la storia di una vocazione.

Passione nasce nel momento in cui Laura, invitata a presentare un *recital d'attrice*, mette in fila uno dopo l'altro tutti i personaggi dei precedenti spettacoli. Sono tutte “madri sostitute”: la maestra elementare di *Citrosodina*, la segretaria del direttore di *Signorine*, la baby sitter di *Kanner Puro*, Fedele, la serva veterana di *Elementi di struttura del sentimento* e Demetra, la sorella maggiore di *Nel tempo tra le guerre*.

Il *recital* riunisce tutte queste madri, ciascuna con il suo monologo di presentazione, e finisce con la Madre per antonomasia: Maria.

In quel periodo Laura sta studiando *Maria alla croce* di Dario Fo: copia dall'arte, registra tutte le immagini “di deposizioni, di pietà, di sante occhi al cielo” che vede.

Da queste deduce il modello gestuale per i personaggi.

Modello che diventerà definitivo quando incontrerà il *Compianto* di Niccolò dell'Arca nella chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna.

L'attitudine fisica dei personaggi è ricalcata esattamente sulle terracotte di quel gruppo scultoreo: sono "Marie sterminatamente piangenti".

Quando Laura Curino decide di trasformare il *recital* in uno spettacolo, all'interno di questa teoria di donne costruisce una rete di relazioni e di rapporti; il lavoro di tramatura viene affrontato e risolto esattamente come farebbe il drammaturgo di una compagnia di fronte ai diversi attori.

Laura Curino, Roberto Tarasco e Gabriele Vacis, gli autori di *Passione*, operano esattamente come hanno operato nei loro precedenti spettacoli.

Innanzitutto quale sito dell'azione scelgono un luogo a cui tutti i personaggi possano fare riferimento: la maggioranza delle "madri" proviene da Settimo Torinese, le altre possono esservi ricondotte. Il *set* sarà quindi Settimo Torinese, anche se in *Passione* la scenografia è puramente verbale. Gli autori possono disporre della stessa libertà che aveva Shakespeare: spostarsi da un luogo all'altro semplicemente nominandolo. L'azione si può quindi svolgere nelle case FIAT, in piazza del Municipio, nella villa abbandonata, nella Casa del Popolo...

In questi luoghi le "madri sostitute", i differenti personaggi interpretati tutti dalla Curino, vengono fatti incontrare e messi in relazione. Vengono improvvisate e scritte scene in cui sono presenti e interagiscono due o tre personaggi. Da questa genesi deriva la caratteristica dei monologhi di Laura: il "monologo dialogato".

In *Passione* la parte veramente dialogata è ridotta a brevi brani di conversazione che descrivono l'ambiente e i personaggi; però anche i monologhi delle "madri", sono in realtà parole rivolte ad un ascoltatore dichiarato all'interno del testo.

Con gli spettacoli successivi la zona del dialogo si estende sempre di più, l'azione drammatica procede attraverso il confronto fra i personaggi.

Si ripropone un montaggio quasi cinematografico del testo con frequenti spostamenti di *set*. E come in cinema sui *set* figurano numerose comparse, anche in questi spettacoli appaiono numerosi personaggi che con le loro battute descrivono la situazione e fanno procedere l'azione.

In *Passione* compaiono trentacinque "personaggi parlanti", in *Olivetti* venticinque, ne *L'età dell'oro* ventiquattro più una 600 FIAT. Ognuno di questi personaggi è caratterizzato da una sua maschera fonica, verbale e gestuale.

Non è il loro numero a impressionare: è la capacità di Laura Curino di farli effettivamente coesistere e dialogare. Due

sono gli accorgimenti attoriali: la capacità di passare rapidamente dall'attitudine di un personaggio a quella di un altro; e un attento uso della prossemica degli sguardi e degli atteggiamenti. Così Laura colloca i diversi personaggi nello spazio, riuscendo a dare al pubblico la loro esatta posizione: chi è a destra, chi è a sinistra, chi è più alto, chi arriva alle spalle...

Il "monologo dialogato" di Laura Curino trasferisce di fatto in modalità narrativa una drammaturgia compiuta e recupera il dramma come vicenda agita. Intrecciando il dialogo con momenti di narrazione la Curino utilizza una costruzione del racconto molto vicina al romanzo.

La scrittura di Laura si avvicina alla letteratura anche per la qualità stilistica del testo. L'autrice è alla continua ricerca del «solo verbo per dare vita e del solo aggettivo per descrivere» qualunque cosa voglia dire.

In *Olivetti* l'io narrante è un personaggio. Nel primo capitolo, "capitolo del gusto", l'infanzia e la giovinezza di Camillo sono raccontate dalla madre Elvira Sacerdoti. Nel secondo capitolo, "capitolo della vista", a parlare della creazione della M1, la prima macchina da scrivere italiana, è la moglie di Camillo, Luisa Revel.

In *Una stanza tutta per sé* Virginia Woolf scrive che: «Per secoli le donne hanno avuto la funzione di specchi dal potere magico e delizioso di riflettere la figura dell'uomo ingrandita fino a due volte le sue dimensioni normali».

Quando ha deciso di raccontare la storia degli Olivetti, la storia di due uomini - Camillo, il padre fondatore dell'azienda, e Adriano che trasforma la Olivetti in un'esperienza industriale, artistica e culturale unica al mondo - Laura Curino ha scelto di vedere questa storia di uomini attraverso lo specchio delle donne che li hanno circondati, sostenuti, incoraggiati, consolati; che hanno permesso loro di essere quello che sono stati.

Il progetto originale prevedeva un unico spettacolo diviso in cinque capitoli, due su Camillo (capitolo del gusto, capitolo della vista) e tre su Adriano (capitolo del tatto, capitolo dell'udito e capitolo dell'olfatto).

Laura ha raccontato l'intera storia in cinque capitoli solo nella prima presentazione del lavoro sugli Olivetti, *Visto che siamo qui, attorno a questo fuoco*, il 23 marzo 1996 nella Sala Anita del Teatro Garybaldi a Settimo Torinese. Il racconto, iniziato dopo un altro spettacolo, durò fino all'alba, fra un capitolo e l'altro ci si fermava per mangiare, bere, riposarsi.

La storia degli Olivetti è poi stata trasformata in due spettacoli distinti: *Olivetti - Camillo: alle radici di un sogno* e *Adriano Olivetti - Il sogno possibile* interpretato anche da Mariella Fabbris e Lucilla Giagnoni.

Io ho partecipato, in qualità di assistente alla drammaturgia, alla scrittura del secondo spettacolo.

Ho visto come la scrittura autorale di Laura o di Gabriele Vacis sia stata rielaborata durante le prove a seconda delle improvvisazioni delle attrici.

Ho visto come questo materiale prodotto sia stato formalizzato, dal lavoro drammaturgico di Laura e Gabriele, in un testo che era anche partitura ritmica e gestuale: un testo vivo, abitato dai personaggi e dalle attrici.

Questo stesso processo si è riprodotto fra me e Laura nella scrittura di *L'età dell'oro*. Definirei circolare la dinamica che si crea fra scrittura autorale, improvvisazione e drammaturgia. Circolare o meglio spiraliforme in quanto alla fine del processo la drammaturgia si fa nuova scrittura autorale, e quindi viene riverificata dall'improvvisazione attorale, nuovamente contenuta da una revisione drammaturgica... E poi di nuovo da capo, salendo sempre più in alto, come in una spirale, in una continua tensione al miglioramento che Laura Curino porta avanti di replica in replica. Per questo credo sia giusto definire improvvisazione *d'autore* questo continuo lavoro creativo.

Il punto di partenza - l'inizio della spirale - è lo studio. Se per trovare le attitudini vocali e fisiche dei personaggi Laura Curino copia dal vero o dall'arte figurativa, per comporre il linguaggio dei personaggi si rivolge, a seconda delle epoche e dei tipi, alla letteratura, al cinema, al documento. Il parlare in terza persona di Elvira Sacerdoti, l'andamento delle sue frasi, i termini desueti che ne caratterizzano il linguaggio, sono ripresi da romanzi ottocenteschi.

Per i personaggi che hanno lasciato scritti o epistolari, come Camillo Olivetti, vengono utilizzate le loro stesse parole, e il margine d'invenzione è ristretto. Quando c'è, l'invenzione nasce da una così approfondita conoscenza da risultare perfettamente plausibile. Laura si immedesima totalmente nei suoi personaggi, da grande autrice. Autrice, non solo attrice, poiché il personaggio, pure se storicamente esistito, le appartiene in modo totale, irremissibile, e la sua decisione è autorevole rispetto alla sua esistenza.

Durante le prove di *Adriano Olivetti, il sogno possibile* qualcuno insisteva per imporre una nuova battuta a Camillo. La Curino rispose con la voce "acidula e infantile" di Camillo Olivetti: "Eh no, io non direi mai...".

A proposito: quella voce "acidula e infantile", così strana associata al carattere volitivo e all'aspetto da patriarca di Camillo Olivetti, Laura non se l'è inventata. Gliel'ha suggerita Natalia Ginzburg dalle pagine di *Lessico familiare*. E Natalia Camillo lo aveva conosciuto. Personalmente.

(da Michela Marelli, *Una per tutti, tutti per una*, in "Dossier Teatro di narrazione" di Hystrio n. 1-2005)



*Mariella Fabbris, Laura Curino e Lucilla Giagnoni in una fotografia di Achille Le Pera,
Adriano Olivetti - Il sogno possibile, Roma, 1998*



Da grande volevo fare l'architetto

di Roberto Tarasco

Da grande volevo fare l'architetto.

Alle elementari mi aveva appassionato una ricerca sulle abitazioni dell'uomo nella storia.

Dalla caverna dell'uomo preistorico alle palafitte, dallo ziggurat babilonese alla domus latina, le ville rinascimentali, i grattacieli di Manhattan.

Una serie di tavole disegnate, poi colorate, con gli omini in basso a destra che salutano col palmo della mano aperto.

Durante le medie ho cercato di mettere in pratica quei disegni così ho iniziato i primi esperimenti.

Costruire la capanna sul ciliegio, ma era già tanto se una volta salito riuscivo a stare aggrappato al tronco.

Costruire la capanna ai piedi del ciliegio, utilizzando cassette della frutta e scatoloni di recupero. Il risultato non era esaltante: una baracchetta con le finestre, la porta svirgola, una tenda a dividere la zona segreta e le ruote per fuggire in caso di attacco nemico.

Al liceo ho ideato il mio primo edificio durante le ore di educazione artistica.

Un igloo completamente trasparente, una cupola in vetro collocata in cima ad una ipotetica collinetta.

Un'unica grande stanza in cui avevo articolato l'angolo cottura, i servizi vista natura, un soppalco con la scala in cristallo e in cima il letto per guardare le stelle accendersi tutte le sere prima di addormentarsi.

La passione per il teatro non mi ha impedito di dare una manciata di esami ad architettura ma quando sono cominciate le tournée mi sono perso a girare per il mondo.

Facendo teatro ho però imparato a progettare in modo diverso: eterotopico.

Eterotopico vuol dire in altri luoghi.

Nel classico progetto utopico lo sforzo è realizzare l'obiettivo immaginato, il tempo che intercorre tra l'immagine e la realizzazione è tempo frustrato.

Durante la realizzazione del progetto spesso accadono incidenti, o semplicemente ci accorgiamo di nuove necessità, e la frustrazione aumenta.

Alla fine il risultato del progetto utopico è completamente diverso da quello che avevamo idealizzato.

Il progetto eterotopico invece è un viaggio entusiasmante per scoprire ciò che vogliamo realizzare, comprendendo in-

cidenti di percorso ed evoluzioni nel tempo.

Vent'anni fa col Teatro Settimo realizzammo lo spettacolo manifesto del progetto eterotopico mettendo in scena gli *Esercizi sulla tavola di Mendeleev*.

Nel 1860 Mendeleev aveva presentato al congresso di Karlsruhe la tavola che ordina gli elementi chimici.

Mendeleev ammetteva la propria ignoranza, affermava che gli elementi sarebbero stati scoperti negli anni, nei secoli a venire, per questo fino ad allora nessuno era riuscito a metterli in ordine.

La griglia che li conteneva era una scommessa sul futuro.

Così quando la Curino mi ha proposto di lavorare a *Una stanza tutta per me*, ho pensato che per costruire la stanza dovevo rispolverare l'architetto dimenticato che era in me, occorreva innanzitutto progettare una griglia, investire sul futuro.

Ingredienti: una autrice emergente, un *dramaturg* folle, che è uno spettacolo solo a sentirlo, l'entusiasmo di una regista neodiplomata per il lavoro d'attrice, una sartoria raffinata per confezionare un abito e non un costume, una scenografia impalpabile di immagini affidata a due giovanissime VJ cresciute a cartoon, teatro d'innovazione e MTV.

In scena spieremo idee, figure, accenti che percorrono le sinapsi di Virginia in una ipotetica giornata d'ottobre del 1928.

Voci del passato orchestrate con musiche di oggi, perché i pensieri di Virginia parlano al presente. Classico contemporaneo.

In scena una stanza trasparente con vezzose tende di pizzo, una stanza anticonformista, con le ruote, per fuggire la noia...

In scena, in basso a sinistra, la Curino-Virginia ci saluta con il palmo della mano aperto.





Perplexità e paradossi

di Claudia Sorace

Virginia Woolf è davanti ad un foglio bianco.

Deve iniziare a scrivere un saggio sulle donne e il romanzo e deve riuscire a farlo regalandoci un nocciolo di verità pura. Subito Virginia cambia le regole, e non prende fiato per poi iniziare a parlare per ore, senza preoccuparsi di chi per ore la starà ad ascoltare. Posa la penna, guarda in faccia noi che le stiamo di fronte e ci prende per mano, invitandoci ad entrare nella sua stanza.

Un'artista sola davanti ad un foglio bianco. Ci parla dei suoi dubbi, delle domande a cui cerca una risposta, ci mostra la strada che lei ha deciso di intraprendere per arrivare a delle soluzioni possibili.

Mette a nudo il meccanismo del pensiero prima che diventi pensiero e si disponga ordinatamente sul foglio bianco. Virginia vuole capire cosa serve per diventare artisti, per avere un pensiero proprio, forte e indipendente, nonostante tutto. Nonostante il passato che condiziona quello che siamo oggi, nonostante il presente che preme fuori dalla finestra e vuole insegnarci quello che è giusto e sbagliato, nonostante il futuro, che non è mai certo e che non si sa mai.

Quello che fa in più Virginia è che non ci abbandona ad una certezza, ma tenta di darci un metodo, una strada su cui dialogare.

Al primo incontro, però, Virginia questo non lo svela.

Succede, alle ragazze, che a un certo punto qualcuno butti là un suggerimento. Magari una professoressa, o un'amica, oppure si rintraccia l'eco di una voce:

“Leggi quel libro, che ti spiega perché se una donna urla è un'isterica, se un uomo urla ha una forte personalità”.

Io con questi paradossi mi sono scontrata a quindici anni. Così ho comprato il “libro delle risposte” e l'ho portato a casa. Ho aspettato un momento di tranquillità per iniziare a leggerlo, rigirando tra le mani la copertina con la fotografia del viso lunare e schivo di Virginia Woolf, ne ho pregustato la lettura, e poi l'ho aperto. L'ho rivoltato come un ricettario con portate squisite dove speri di trovare proprio quella che contiene tutti i tuoi ingredienti preferiti, e che sia anche facile da fare. Niente di tutto ciò. Portate sconosciute e ingredienti introvabili.

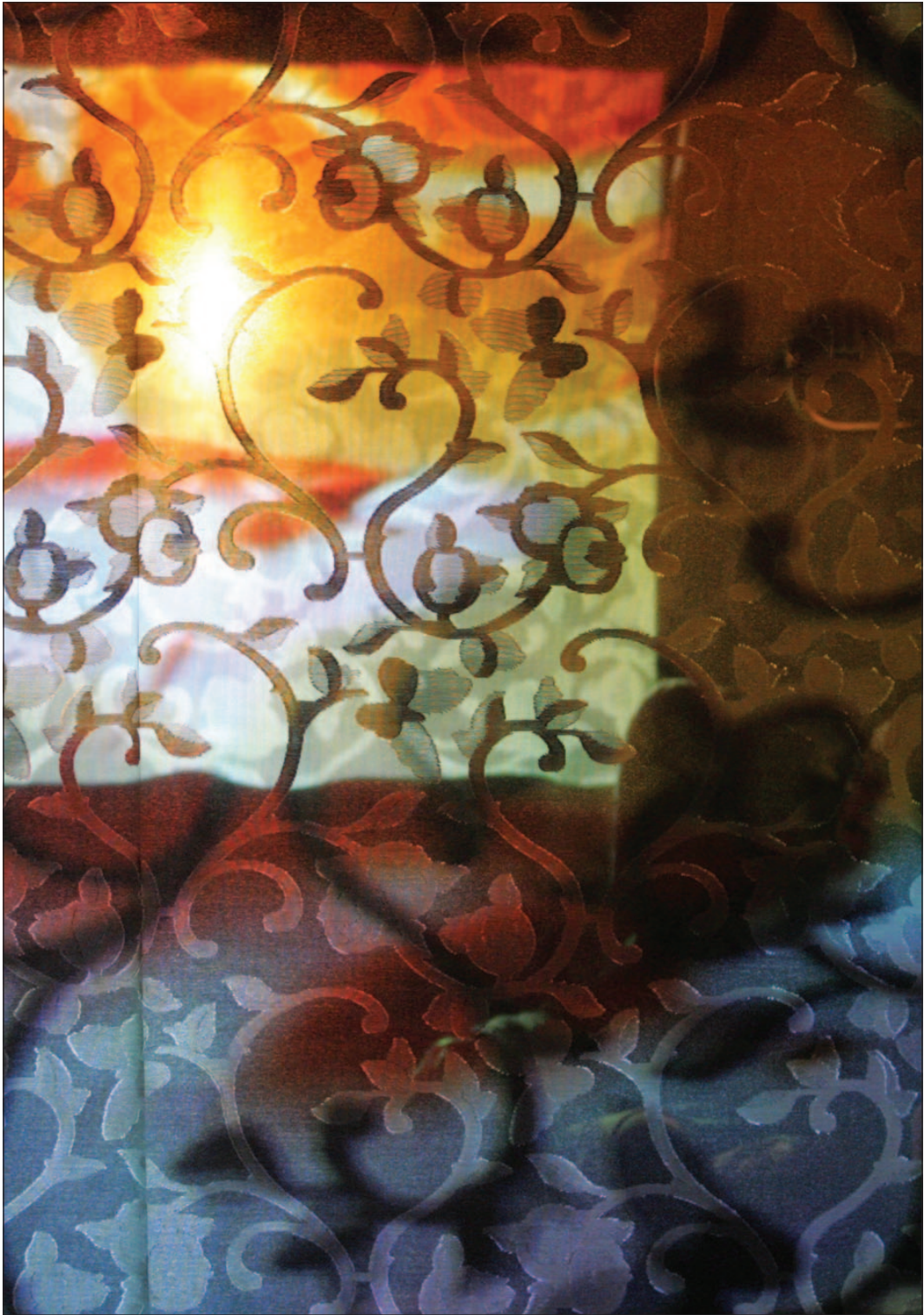
Il testo è un saggio che affronta con analisi acuta e dettagliata la questione “Donne e romanzo”. E alla fine di tutto Virginia sembra dire soltanto che il terreno è scosceso, si

può solo procedere a salti, tra un sasso e l'altro, facendo attenzione a non cadere.

Ho richiuso il libro, ancora più perplessa di prima.

Su questa perplessità, che rimane tale, è iniziata la conversazione con Laura Curino, Roberto Tarasco e Michela Marelli per *Una stanza tutta per me*. Abbiamo iniziato a parlare di un progetto che non negasse il principio di formazione caro a Virginia Woolf e mentre parlavamo il gruppo si allargava: Giulietta Vacis, Eleonora Diana, Giulia Abbate. Un gruppo giovane che dovrà affrontare tutte le perplessità e i paradossi a cui non abbiamo ancora trovato una risposta.

L'importante è cominciare a pensarci.





Sartoria Bassani, bozzetti per l'abito di scena

Gli abiti sono simbolo di quello che nascondono e un mutamento intimo si era manifestato in Orlando costringendolo a scegliere abito e sesso femminili.

Sessi diversi sono diversi eppure si confondono, tutti oscillano da un sesso all'altro. Spesso gli abiti conservano nelle fogge l'apparenza maschile o femminile, ma il vero sesso, beb, quello viaggia in un mare lontano, agli antipodi delle apparenze.

da Virginia Woolf, *Orlando*

Un abito androgino

della Sartoria Bassani

Orlando, il personaggio inventato da Virginia Woolf nello stesso anno in cui scrive *Una stanza tutta per sé*, è uomo e diventa donna. Anche nella conferenza il tema dell'androginità è presente: il vero poeta, nella sua mente, è contemporaneamente maschile e femminile.

Laura Curino, in scena interpreta personaggi di uomini e di molte donne.

L'abito doveva essere sia maschile che femminile, doveva essere molteplice.

L'idea della contaminazione tra maschile e femminile è molto sentita dalla Sartoria Bassani e ampiamente praticata. È molto forte esprimere attraverso l'abito l'interiorità dei due generi, da molto tempo condividiamo questa tematica e lavoriamo a questa ricerca.

L'abito è l'espressione del proprio io. Abbiamo costruito per Laura Curino un abito pensato su di lei e contemporaneamente sui personaggi che lei interpreta.

È un abito molteplice composto da una sottoveste in seta che si intravede sotto l'abito lungo in *voile* cangiante.

Questa combinazione esprime la leggerezza, la parte frivola, femminile. Sovrastata da una gonna realizzata con un taglio sartoriale che fa pensare ad un pantalone aperto, il tessuto in lana secca principe di Galles accentua l'illusione, perfezionata da una giacca di taglio maschile in tessuto spigato. Ultimi tocchi: un davantino in lana scozzese ricorda lo sparato del frac, e un'ampia avvolgente cappa di velluto cangiante foderata in *voile devoré* che contemporaneamente diventa soprabito e vestaglia.

I colori, scelti fra le *nuances* del verde mare e del terra bruciata, sono quelli amati da Virginia Woolf.



Video e teatro, linguaggi in dialogo

di Eleonora Diana
e Giulietta Vacis

- “Cartoon... *Biancaneve!* Il primo lungometraggio d’animazione!”
- “*Toy story!* La rivoluzione!”
- “Già! Pazzesco! Ti ricordi? Lo vedevamo due, tre volte al giorno! Il mio preferito comunque è il *Re leone!*”
- “Sì ma aspetta... *Mars attack!!* L’avremo visto cento volte!”
- “Come avremmo fatto senza? Poi... Monty Python, *Il senso della vita*, il nostro film. L’illuminazione!”
- “Assolutamente!! L’illuminazione personale, per me poi è arrivata con *Barry Lindon*, Kubrik. Avrò avuto otto anni, estate, un posto bellissimo, sole, mare, ricci, e Barry! Anche quello, chi se ne frega se dura tre ore! Due volte al giorno! Meglio abbondare! E tu?”
- “Beh! Per me *A qualcuno piace caldo!* Sarei anche potuta morire dalle risate la prima volta che l’ho visto! Vuoi delle ciliegie al maraschino?...”
- “E *Shakespeare in love?* Cosa diciamo? ”
- “Meglio niente se no finiamo lo spazio!”
- “Allora... *E.T.*, ma Spielberg in generale, *Santa Maradona?* Siamo noi!! Bergman! *Il posto delle fragole!!* Truffaut, Scorsese, Stone! Almodòvar!!! ”
- “Almodòvar sta abbastanza in testa direi! ”
- “Sì ma poi... Kusturica e Ken Loach, che mi piace tanto! Bertolucci, Baz Luhrmann, mi fa impazzire! E Quentin?!!!... Pasolini? Che dici?”
- “Sì... bei costumi... *Medea*... facciamo Fellini, eh!”
- “Ma anche Muccino, Ozpetek, Shyamalan, Lucas!!!”
- “Sì poi grasse risate e con Ejzenstejn *Sciopero*, e *Nosferatus*, e poi c’è Charlie!”
- “Charlie?”
- “Charlie Chaplin! Va beh! Insomma, il cinema è una cosa meravigliosa!!! Attenzione!... *The Simpson*... Ma parliamo un po’ delle sigle di MTV!!”
- “Oh! Non ce n’è una che dici “Sii, Carina...”, No! Sono tutte pazzesche! Quella di *Dance show* con lo scimmione... e quella della metro...”
- “A me piace quella di *Most wanted!* E quella di *T.R.L.* Poi ci sono i video, quelli più belli sono quasi sempre quelli di Bjork, e quelli di Madonna, a parte quello con Britney che...Va Beh! A lei piace...”
- “Beh! E quello di Eminem che fa Michael Jackson?! Un altro bello era quello di Elisa *Luce*, con Pasotti, e *Serenata*

rap di Jovanotti?... invece uno che proprio non è buono per i video è Vasco!”

- “Sì, è un po’ negato effettivamente! Comunque ce n’è di bella roba in giro!”

- “Io da piccola mi addormentavo con mio papà che mi leggeva Shakespeare...”

- “A me piacevano tanto *Gli Sporcelli!*... e *La Pina!*...”

- “Adesso il mio libro preferito è *Il giovane Holden*, certo che però *Il grande Gatsby!*...”

- “Il mio *Cent’anni di solitudine*, ma trovo che *La divina commedia* sia... futuristica! Mi piace!”

- “Già!... forse ne abbiamo passato un po’ troppo di tempo per teatri, eh?...”

- “Decisamente!... ma è così bello!”

- “E allora!!! Vedi come è facile che due cose così diverse, come il cinema e il teatro, si incontrino! È naturale, i limiti non esistono, i limiti li crea chi non ha voglia!”

- “Virginia sarebbe contenta! In fondo era questo che voleva.”

- “Altroché! Come Giuditta, la sorella di Shakespeare, perché oggi Giuditta ce la fa! Eccoci qua!”

- “Allo sbaraglio... piccole, piccole nell’immenso mondo dello “Spettacolo”. ”

- “Beh! Ma cresceremo prima o poi no?!”

- “Così dicono... Beh! Allora, intanto i nostri video li dedichiamo a Virginia, e a tutte le Giuditte, quelle del passato, e quelle che nel futuro saranno più fortunate!...”

- “Verso l’infinito e oltre!... E che la pace sia con voi...”





Woolf and beyond: due ritratti di rivoluzionarie

di Luca Scarlini

Virginia Woolf è solo una delle numerose intellettuali che segnarono il rinnovamento della cultura inglese tra le due guerre, offrendo alle donne uno spazio, sia pure difficilmente conquistato, che prima sarebbe stato impensabile. Di questo variegato mondo, tra politica e letteratura, due ritratti dedicati a Sylvia Pankhurst, alfiere della rivolta suffragista e poi del pacifismo e a Edith Sitwell, maestra di stile e regina di ogni eccentricità, che con i suoi fratelli, Osbert e Satcheverell, creò il primo “gruppo di ricerca” in senso moderno, anticipando gli esiti di Bloomsbury.

SYLVIA PANKHURST: L'URLO E IL FURORE

Sylvia Pankhurst (1882-1960) discendeva da una famiglia che aveva sempre dato molto alla politica, a partire dal padre, allievo del filosofo John Stuart Mill (che aveva da parte sua sempre auspicato il suffragio femminile) e deputato labourista, impegnato in ambito sociale su molteplici fronti. Il nome di Sylvia e quello di Emmelyn, sua madre e battagliera fondatrice nel 1903 della Women's Social and Political Union, sono infatti indelebilmente legati alla causa suffragista, in cui si distinsero per tenacia. Quella lotta politica non aveva certo le forme edulcorate che sono state consegnate all'immaginario collettivo da *Mary Poppins*, in cui le manifestazioni sono, ovviamente, poco più di una sfilata di moda. A quell'esperienza, che fu spesso repressa in modo cruento, si deve infatti la definizione moderna dello sciopero della fame come arma di pressione politica (e la risposta delle autorità fu drastica, lanciando l'operazione *cat and mouse*, in cui le oppositrici venivano nutrite forzatamente secondo il metodo utilizzato per ottenere il *foie gras*, causando spesso danni irreparabili alla salute) e il colorato esercito delle signore con grandi cappelli, splendidi vestiti *Arts & Crafts* e strategici bastoni da passeggio, si distinse per notevolissime azioni situazioniste, tra cui il lancio di mattoni contro le finestre del Parlamento e l'incatenamento al “cancello della vergogna”, porta divisoria tra l'area maschile e quella femminile della Camera. Quando il voto giunse, infine, nel 1918, in piena guerra, il movimento che era stato unito sotto la bandiera “niente tasse senza rappresentanza” si scisse dolorosamente e perfino Emmelyn fu patriottica e sostenne lo sforzo bellico a sostegno del “coraggioso piccolo Belgio”. Altre, invece, come la grande drammaturga aigt-prop (ignota da noi) Cicely Hamilton commentò che il certificato elettorale, di fronte alla morte che mieteva insensatamente vittime in trincea, le pareva una netta sconfitta. Le più lucide protagoniste del movimento divennero quindi fautrici del movimento pacifista e

le ritroviamo nelle più accese diatribe a ridosso della Guerra di Spagna e Sylvia giocò, invece, un ruolo peculiare nella storia dell'infelicissimo "colonialismo straccione" italiano. Ella promosse infatti instancabilmente l'opinione pubblica contro Mussolini, nel momento dell'attacco all'Etiopia; a lei si deve il più acuto libro sull'esperienza politica di inizio secolo: *The Suffragette Movement*, pubblicato nel 1932 e assurto ormai allo status di classico.



EDITH SITWELL, MAESTRA DI PROVOCAZIONI & RICERCHE

Edith Sitwell (1887-1964) è stata un personaggio leggendario delle avanguardie tra le due guerre; la sua opera, studiata e analizzata in Inghilterra di pari passo con quella dei protagonisti delle maggiori correnti letterarie dello stesso periodo, in Italia ha avuto decisamente scarsa fortuna, e le traduzioni dei suoi lavori sono state rare e discontinue nel tempo, giungendo infine alla attuale quasi totale assenza. È rimasta in primo piano a lungo, invece, la celebre eccentricità, più volte descritta anche da Alberto Arbasino in passi ammirati delle sue *Lettere da Londra*, che la rese soggetto ideale delle fotografie del grande Cecil Beaton, contrassegnate dall'utilizzo performativo di anelli imponenti, bare & tombe, travestimenti teatrali, cappelli improbabili. I suoi rapporti con Virginia Woolf furono all'insegna della cautela e talvolta dell'irritazione (con giudizi liquidatori, poi contraddetti), eppure le due condivisero numerosi percorsi e pratiche, tra cui quella editoriale, che Miss Sitwell aveva inaugurato con la rivista d'avanguardia "Wheels", a ridosso della Prima Guerra Mondiale. Troppo vasto è però l'apporto dato alla cultura inglese dalla sua famiglia-equipe culturale (di cui facevano parte anche gli altri due fratelli letterati: il memorialista Osbert e il romanziere Satcheverell) e in primo luogo da lei nelle raccolte maggiori (dall'ironia dirompente di *Façade* all'altissimo afflato lirico de *Il cantico della rosa*) per ridurre il suo apporto ad un semplice «colore locale» d'epoca. Drastica e spesso radicale, ha spesso avuto una sensibilità per scoprire paralleli difficili, se non impossibili, come quando venne mandata da una rivista a intervistare una giovane Marilyn Monroe e la presentò come una poetessa. La lucidità della visione brilla in queste due lettere, indirizzate rispettivamente a Beaton e Dylan Thomas (due delle sue scoperte), tratte dalla raccolta *Selected letters of Edith Sitwell*, recentemente edita da Virago Press per le cure di Richard Greene, che offrono un preciso identikit d'autore, estremamente sfaccettato e complesso: tra ironia e dramma, tra sublime snobismo e schietta partecipazione.

A Cecil Beaton

1926

Gentile signor Beaton,
grazie davvero per le magnifiche fotografie; ne sono assolutamente deliziata. Che dono straordinario possiede; è davvero quasi incredibile. Le sono molto grata di avermele inviate.

Spero che la sua influenza vada meglio; mi spiace davvero sapere quanto lei sia stato male. Verrà al mio tè sabato prossimo? Se la risposta è sì, devo dirle - altrimenti non verrebbe mai più a trovarmi - che questo tè è stato progettato per spaventare Qualcuno che *non vuole lasciarmi in pace*. E se voglio spaventare, allora faccio spavento davvero. Voglio dire, non sarò io l'origine del terrore. Ma che semplicemente non sarà il tè del Cappellaio Matto! Pensavo di doverla avvertire o altrimenti forse non si sarebbe accorto che volevo solo divertirmi!

Ancora tante grazie.

Sinceramente sua

Edith Sitwell

A Dylan Thomas

gennaio 1936

Caro Mr. Thomas, anche se non ci siamo mai incontrati, non posso resistere e le scrivo per dirle, sebbene inadeguatamente, con quanta profonda ammirazione e piacere abbia letto la sua bella poesia che inizia con il verso:

Un dolore fa

e la poesia bella e strana che è pubblicata nell'ultimo numero di *Life and letters*. Non è una esagerazione dire che non ricordo quando io sia stata così colpita, profondamente turbata, dall'opera di un poeta della generazione più giovane o quando abbia sentito con altrettanta profonda certezza che si presentava un poeta con tutte le possibilità e le capacità della grandezza. Sono completamente sopraffatta da questa certezza e dall'ammirazione. Solo un uomo giovane che diventerà un grande poeta può aver scritto la poesia vera, incantevole, acuta di quell'opuscolo - (anche la prima ha molte qualità) - non posso togliermela dalla testa. Penso che ormai la sto imparando a memoria. E lo stesso è per la lirica di "Life and letters": solo un poeta con una vera grandezza può avere scritto quella bella poesia che comincia con:

Qual'è il metro del vocabolario?

La misura della genesi? Il genere della breve scintilla?

Ombra senza forma? La forma dell'eco del Faraone.

O i due bellissimi versi con cui inizia la poesia, o il verso

La morte è tutte le metafore, forma in una storia.

Ho appena finito di scrivere su *Un dolore fa* per il London Mercury. Il mio amico Mr. Herring mi scrive che tra poco uscirà un suo nuovo libro. Ho già detto al mio agente che

voglio recensirlo, ma le sarei grata se potesse dirmi chi lo pubblicherà e quando uscirà, in modo che possa essere certa di avere il piacere e l'onore di scriverne. Ho anche una grande ammirazione per le sue diciotto poesie, ma le ultime due, soprattutto, mi sono piaciute e mi hanno emozionato oltre misura. Devo confessare che la prima sua lirica che ho letto non mi è piaciuta - tecnicamente - ed ho sentito mio dovere affermarlo senza citare il suo nome, prendendola solo come esempio. Ora so, senza nessun dubbio, che in lei abbiamo un poeta di cui possiamo aspettarci vera grandezza. Questa è una lettera molto molto inadeguata. Spero che un giorno ci incontreremo. Ci sono innumerevoli domande che voglio farle. Il suo lavoro non ha, glielo assicuro, una più sincera ammiratrice della
Sinceramente sua

Edith Sitwell



Osbert, Edith e Satcheverell Sitwell, *fotografia di Cecil Beaton, 1927*

*Gli inglesi risolvono tutto
con una buona tazza di tè.
Virginia Woolf è attesa dai Sitwell.
“Dear Virginia...”
I Sitwell: nobili, artisti, mecenati,
gente influente.
Virginia teneva molto al loro giudizio.
“Dear Virginia...”
Edith Sitwell,
una vera regina della società dell’epoca,
l’accoglie tutta vestita d’oro,
cosparsa di gigli, in posa da morta,
con un topazio da mezzo chilo al dito.
“Dear Virginia...”
“Edith carissima...”
Edith carissima, un corno. Virginia sa
benissimo cosa va dicendo Edith di lei:
“La Woolf?
Una splendida lavoratrice a maglia.”
“Dear Virginia...”*

(dal testo dello spettacolo *Una stanza tutta per me*)



Apotheosis of Edith attended by Osbert and Satcheverell, *fotografia di Cecil Beaton, 1927*



Vanessa Bell, Virginia Woolf at Asheham, 1912

Virginia Woolf fra i suoi contemporanei

a cura di Liliana Rampello

Virginia Woolf è una leggenda, una magnifica leggenda del Novecento ma ci è molto più utile farla scendere dal piedestallo e rendercela vicina con immagini, racconti, aneddoti di quella vita concreta di un'autrice, una grande autrice che a sua volta amava curiosare nella vita dei morti e dei vivi ben sapendo che non di questa materia è fatto il commento e il giudizio sull'opera, ma che questa materia costituisce un terreno di avvicinamento mentale e fisico a quello spazio di amicizia che può raddoppiare o ridurre il piacere del testo.

È abbastanza naturale pensare che il suo stesso nome sembrava fatto per lei: Virginia Woolf. Non avrebbe potuto essere chiamata meglio ed è stata fortunata sia da bambina, nel battesimo, sia nel matrimonio. Nel suo nome di battesimo c'era esilità e purezza, nell'altro un'allusione alla zanna.

Vita Sackville-West

È un onore scrivere qualche pagina in memoria di Virginia, un dolore e un piacere. Un piacere perché è sempre stato e deve sempre essere piacevole pensare a lei; scrivere di lei brevemente, significa essere inadeguati. Aveva molte facce e molti dovranno scrivere su di lei per ridarle una qualche vita sulla carta.

William Plomer

Quando penso a Virginia Woolf, l'immagine che mi salta per prima alla mente è quella della sua stanza da lavoro a Tavistock Square. Era un grande studio quadrato con un lucernario costruito sopra il seminterrato. Veniva usato dalla Hogarth Press come magazzino, e là, nel mezzo di una foresta di libri perennemente dilagante, vi era la sua scrivania, ricolma e cosparsa di carte, lettere e innumerevoli manoscritti quasi finiti. [...] Stava lì per ore a scrivere continuamente; se non era un romanzo, era un articolo o un racconto breve o il suo stesso diario. Non penso fosse felice a meno che la sua penna non corresse sulla carta in quella sottile, elegante, intellettuale calligrafia dai begli svolazzi. [...] Temo che una mattina la mia curiosità ebbe la meglio sulla mia discrezione e aprii alcuni dei cassetti che non erano chiusi, per darvi un'occhiata dentro. Ogni cassetto

era pieno di manoscritti, bozze incompiute e racconti brevi, articoli di critiche e note per scritti futuri. Leonard aveva detto che delle sedici ore della sua vita di veglia, Virginia ne lavorava quindici, in un modo o in un altro. Perfino quando faceva le sue passeggiate in campagna elaborava qualche problema di scrittura o riformulava una frase.

John Lehmann

Sappiamo che, mentre scriveva, lei aveva in mente un'idea simile a quella di una partitura musicale. Nel primo capitolo dichiarava i temi, in quelli successivi li sviluppava separatamente, poi, nel finale, cercava nuovamente di riunirli tutti. [...] La maggior parte degli autori scrive con un occhio ai diritti d'autore, un'altra ai critici e una terza per migliorare il mondo e tutto questo lascia poco spazio al compito sul quale lei, invece, incentrò l'intera sua visione.

Lei amava scrivere. Nel suo caso, queste parole, che di solito hanno un significato vago, devono essere applicate con la massima intensità possibile. Amava ricevere sensazioni - visive, uditive e gustative - che lasciava attraversassero la sua mente, dove incontravano idee e ricordi, per poi esprimerle di nuovo attraverso una penna e un pezzo di carta. A questo punto iniziavano i più grandi piaceri della professione di autore. Perché quelle note sulla carta rappresentavano solamente un preludio alla scrittura, poco più che segni su un muro. Bisognava combinarle, organizzarle, enfatizzarle in un punto, eliminarle in un altro, dovevano nascere nuove relazioni e nuove note fino a quando, da tutte queste interazioni, scaturiva qualcosa, una cosa, una sola. Quest'unica cosa, sia che fosse un romanzo, un saggio, un racconto, una biografia o uno scritto privato da leggere agli amici, se otteneva un buon risultato, era in se stessa analoga a una sensazione. [...] È sempre utile, quando la leggiamo, cercare i passaggi che descrivono il mangiare. Sono invariabilmente efficaci, ci fanno ricordare che qui vi è una donna sensualmente attenta. Aveva un'ingordigia senza pregiudizi che gli stessi gentiluomini potevano invidiare e pochi scrittori virili hanno espresso. C'è un po' troppo petrolio nel vino di Charles Meredith, un po' troppa cotenna arrostita nel maiale di Charles Lamb, e nessun sapore in nessun piatto di Henry James, ma quando Virginia Woolf parla di cose buone, queste ci saltano in bocca, commestibilità della stampa permettendo.

E. M. Forster

Credo fosse il 1928 quando Virginia venne per leggere un saggio a Newnham e a Girton su quanto le donne fossero “private” - come si dice adesso - delle opportunità dell’istruzione. Ero diventato professore nel 1927. [...] Comunque, Virginia veniva per leggere queste conferenze e ovviamente chiesi a lei e a Leonard di pranzare con me. A quell’epoca c’erano pochi mobili nella stanza a nord, che è una stanza molto grande. Perciò chiesi a Carrington, se poteva venire a decorare le mie camere in modo che fossero meno spoglie. Lei venne e rimase per due o tre giorni a dipingere le quattro porte nei quattro angoli della stanza e il camino e alla fine sembrava una stanza veramente civile e molto piacevole. [...] Leonard e Virginia vennero proprio in questa camera - sicuramente c’erano anche altre due o tre persone, forse Forster, venute a pranzo per incontrarli - e quel pranzo viene descritto nel mondo fantasioso nel quale Virginia ha sempre descritto le cose, in *Una stanza tutta per sé*. Mi fa piacere che sia sembrato così a Virginia, non credo fosse lo stesso per Leonard. Anche a me sembrò così, una sorta di incantesimo e di idillio. Ma *svariate* qualità di pernici? Non credo che ci possa essere più di un tipo di pernice e non mi piace molto l’idea, ad eccezione del fatto che assomigliava molto alla cucina del College, di un manto di salsa con alcune piccole macchie brune sopra. Non importa. E magari ci fossero stati *due* tipi di vino. Mi sembra improbabile, forse ce n’era uno solo. Ad ogni modo è come quando descrive *Bond Street* nella *Signora Dalloway* o quando descrive un’aiuola nella quale tutti i fiori in tutte le stagioni fioriscono contemporaneamente: come sempre con Virginia è la fantasia idealizzata e romantica di ciò che avrebbe dovuto essere o che era per lei.

George Rylands

Nelle avventure della mente era un’instancabile cercatrice di tesori, sia che estraesse i contenuti della sua stessa immaginazione come da un baule elisabettiano, sia che scavasse nei recessi delle inclinazioni di un altro. (Che talento aveva nel farlo! Una critica consueta ai suoi romanzi era che “non sapeva ritrarre gli esseri umani” e in effetti riusciva a tessere arazzi favolosi con la sua particolare visione dei suoi amici, ma allo stesso tempo ho sempre pensato che il suo genio la portasse, attraverso qualche scorciatoia, a un punto essenziale che tutti gli altri avevano mancato. Non camminava là: ci saltava).

Vita Sackville-West

All'epoca una delle amiche più intime di Virginia era Vita Sackville-West, che, a sua volta, aveva una grande ammirazione per lei. La mia impressione è che Virginia considerasse questa donna raffinata piuttosto formidabile - una poetessa e romanziera rimarchevole, una creatrice di giardini - come una specie di roccia alla quale poteva appoggiarsi quando era in difficoltà, un carattere stabile, con un forte senso pratico e con un tocco di mascolinità, in contrasto con la sua natura, la sua stessa natura volubile e vulnerabile. Vita era essenzialmente una persona "di campagna": aveva un amore profondo e una conoscenza storica approfondita di Knole, l'ampia e splendida dimora che era stata la sua casa e che, se fosse stata un uomo, avrebbe ereditato insieme al titolo dei Sackville.

Angus Davidson

Chi ha conosciuto Leonard e Virginia Woolf ha conosciuto la civiltà e almeno una persona nel vederli insieme si è spesso ricordata di quel verso di Crabbe sui matrimoni felici: "Non sono frequenti, ma se ne trovano."

William Plomer

Il suo rapporto con Leonard era di una tenerezza quasi biblica, come Giuseppe e Maria. Erano letteralmente devoti l'uno all'altra. In un certo modo il loro matrimonio non era diverso da quello dei miei genitori. Ciascun compagno nei due matrimoni era totalmente diverso dall'altro, eppure si fondevano in un bel modo. Si vedeva che Leonard era sempre preoccupato che Virginia stesse bene, che non si stesse annoiando o stancando. Penso lo dica lui stesso nella sua autobiografia, come se stesse avendo cura di un prezioso vaso Ming che si sapeva essersi leggermente incrinato una volta e che doveva essere maneggiato con immensa delicatezza.

Nigel Nicolson

Ebbe la sua parte di dolori, sopportati con coraggio e altruismo. È importante affermarlo alla luce delle sgradevoli leggende che hanno avuto origine intorno alla sua morte: l'idea di lei come di una squilibrata, di una che "non riusciva ad affrontare la vita" e che vi ha messo fine per isterica autocommiserazione. No. Visse all'ombra della paura della

pazzia, ma era perfettamente sana di mente. Non si abituò mai né si inaridì.

Rosamond Lehmann

Qualche volta la gente rimane sorpresa nel sentirmi dire che ritenevo Virginia Woolf una persona spassosa. In effetti si divertiva facilmente ed eravamo soliti scambiare quelli che ci sembravano aneddoti divertenti o pettegolezzi e ridevamo parecchio. Capitava di vederla convulsa dal riso, con le lacrime agli occhi, e in quei momenti ci si accorgeva che era controllata, forse con un tocco d'ansia, da suo marito; ma basta dare solo un'occhiata alle sue fotografie per vedere che c'era in lei malinconia.

William Plomer

Virginia Woolf aveva una bellezza diafana, lunare. Un viso squisitamente modellato, con i grandi occhi pensosi, senza nessuna ombra premonitrice di quella tragica fine che fu un dolore per chiunque l'avesse conosciuta. La sua compagnia era incantevole. Ella gustava ogni iridescenza del mondo e dell'attimo, e inseguiva quelle dolci farfalle, ma senza sciupare la polvere colorata sulle loro ali.

Edith Sitwell

Non era assolutamente arrogante e nessuna bella donna ha indossato la propria bellezza con maggior modestia. Sebbene la sua vitalità nervosa fosse molto più grande della sua forza fisica, Virginia lavorava duramente, non solo leggendo e scrivendo, ma come editore, e talvolta tipografo, con il marito.

William Plomer

C'era una bella frase, tardo vittoriana e edoardiana, "una donna ben agghindata"; Virginia non era ben agghindata, ma certamente era molto bella, alla maniera di Leonardo. Viso e corpo non avrebbero potuto appartenere che a una persona di raro talento.

Rebecca West

Non avevo preconetti sulle maniere o sulla figura di Virginia Woolf. Sapevo che era una persona distinta, ma

non potevo supporre che sarebbe stata formidabile. L'uso della parola "Bloomsbury", come definizione culturale e sociale, mi era allora quasi sconosciuta. Quella che incontrai nello studiolo da disegno, che doveva parte della sua atmosfera alle decorazioni e ai quadri di Vanessa Bell, e che sembrava incantevole e solitaria, fu una donna di bellezza fisica ed eleganza uniche. La sua derivava dalla finezza dei suoi tratti, dalla figura alta e snella, le belle mani e i movimenti aggraziati. Non aveva assolutamente nulla in comune con le bellezze popolari del momento o mondane o con alcun altro tipo di bellezza convenzionale e dava l'impressione che in lei forza e fragilità fossero mescolate - forza *nervosa* e fragilità.

William Plomer

Virginia era una meravigliosa affabulatrice - vedeva tutti, inclusa se stessa, con distacco, e la vita stessa come una grande commedia shakespeariana. Amava raccontare storie anche a sue spese - alcune triviali come nessun'altra in Chaucer - perché ogni forma di vanità personale veniva dimenticata nell'arte del racconto.

David Garnett

Ho sentito qualcuno dire che sapeva essere "crucele", ma non mi risulta. Mi è stato chiesto: "Non faceva paura?". Non posso dire che mi abbia mai spaventato, anche se non la sceglievi per l'eccezionale capacità di mettere e mantenere tutti a proprio agio; messi a confronto con la sua veloce intelligenza e l'acuta sensibilità, succedeva di dover esercitare le proprie facoltà più autentiche, e questo esercizio se prolungato, poteva provocare un senso di tensione, misto ad allarme.

William Plomer

Ricevere da lei un biglietto con sopra scritto "Vieni a trovarmi" era come ricevere un biglietto gratis per un qualche eccitante divertimento.

Rose Macaulay

L'impressione principale era di una creatura di riso e movimento. Nel diario dice: «mi piace tutto quello che faccio».

E il suo potere di generare divertimento era straordinario. Il suo riso era contagioso, era un riso oltraggioso, quasi come il riso di un bambino.

Elizabeth Bowen

Era l'essere umano più allegro che io abbia conosciuto e uno dei più amabili. Stavo per aggiungere "oltre ad essere un genio", ma di fatto queste qualità erano elementi del suo genio: in questo senso era tutta d'un pezzo.

Clive Bell

L'atteggiamento di Virginia era lungi dal sedentario, era da grandi falcate. Lunghe cosce strette, stinchi in lunghe gonne di tweed, che solcavano a grandi passi i Downs, attraverso le marcite a fianco del fiume o nel traffico di Londra, sotto gli alberi nel parco e attorno alla piazza. Non era mai placida, mai del tutto a riposo; persino quando, ginocchia spigolose sotto la lampada e sigaretta nel bocchino, sedeva con un amico dopo il tè, fremeva d'interesse per le cose che gli altri facevano.

Angelica Garnett

Qualcuno ha mai avuto un momento di noia in sua compagnia? Ha mai avuto un momento di noia lei stessa? Tragico semmai, perché aveva immaginazione, sensibilità e nervi ben tesi: ma noioso? Improbabile, dato che la vita le ha dato ciò che le ha dato e lei ha dato ciò che ha dato alla vita.

Rose Macaulay

Quando si programmava una festa, Vanessa chiedeva ai bambini chi in particolare volevano invitare fra i loro amici e parenti e tutti gridavano immediatamente "Virginia!". Come per i bambini, penso fosse il suo enorme senso di spensieratezza che di lei soprattutto si ricorda.

Mia figlia Judith, che partecipava alle feste di Angelica, ricorda bene quanto Virginia fosse divertente. Da bambina la incontrò nella High Street di Lewis e Virginia le disse: "Vieni con me da Woolworth a comprare una grande gomma? Voglio cancellare tutti i miei romanzi".

Barbara Bagenal

Era meravigliosa con i bambini. Ci trattava come adulti perché guardava all'infanzia come a una diversa sfaccettatura del carattere umano. C'era qualcosa nel bambino che nessun adulto riusciva a ritrovare; lei voleva scoprire quale fosse quella cosa speciale. Era solita interrogarci molto sulle minuzie delle nostre semplici vite. [...] Virginia aveva questo modo di magnificare le semplici parole ed esperienze di una persona. Le si dava un briciolo di informazione, opaco come un pezzo di piombo, e lei lo restituiva scintillante come un diamante. Quando la lasciavo mi sentivo sempre come se avessi bevuto due bicchieri di eccellente champagne. Valorizzava la vita. Questa era una delle sue frasi preferite. Diceva sempre che il mondo era diviso in due categorie: quelli che valorizzavano la vita e quelli che la sminuivano.

Nigel Nicolson

Non l'ho mai conosciuta come ardente femminista, ma penso le piacesse le donne che facevano cose e le facevano, se possibile, con discreto successo. Mi ero conquistata un lavoro nel mondo da sola e questo le piaceva proprio.

Janet Vaughan

La sua famiglia e i suoi amici giocavano dei ruoli nella sua immaginazione nella quale esistevano in quanto gruppo in cui si veneravano l'un l'altro, credevano nel talento l'uno dell'altro, scambiavano idee, pettegolezzi e confidenze. Ogni membro del gruppo era parte di una coscienza condivisa. C'era un'interazione fra il suo isolamento e il suo senso d'amicizia che diede al gruppo il carattere di un'opera d'arte, di relazioni raggiunte, di valori intensamente immaginati. La comunicazione fra di loro era ideale, insieme all'ingegno, al raccontare storie e alla malignità, il pettegolezzo e il divertimento.

Stephen Spender

Virginia Woolf era al centro non soltanto di un gruppo esoterico, ma della vita letteraria di Londra. La sua posizione era dovuta a un concorso di qualità e circostanze che non si erano mai verificate prima e che penso non si verificheranno più. Conservava la dignitosa e ammirevole tradizione della cultura vittoriana alto-borghese - una situazione in cui l'artista non era né servo di un importante

mecenate, parassita di un plutocrate, né l'intrattenitore della folla -, una situazione in cui il produttore e il consumatore d'arte erano in posizione paritetica, né più in alto né più in basso l'uno rispetto all'altro.

T. S. Eliot

Il gruppo di Bloomsbury fu spesso frainteso, invidiato e mal visto. Wyndham Lewis ne fece una satira come di luogo dal tono mondano, «d'una spuria eleganza cattedratica e mondana». La Woolf ne aveva ben altra idea, tanto da affermare nel 1930: «Ora se Wyndham Lewis invece di scrivere un Libro Nero su Bloomsbury in cui ogni peccatore dell'una e dell'altra scuola viene messo alla gogna scrivesse quella che è la verità - che noi siamo semplicemente scapestrati, stravaganti, ingenui, incompetenti, eccentrici e industriosi oltre ogni limite - allora sì ne avvertiremmo il pungiglione.» Se seguiamo le sue parole è più chiaro come mai, a un secolo quasi di distanza, quando li leggiamo ci sembrano ancora giovani e fanno sentire anche noi più piacevolmente intelligenti e divertenti, il che con l'accademia non ha molto a che fare.

(Citazioni tratte dal volume: *Virginia Woolf fra i suoi contemporanei*, a cura di Liliana Rampello, traduzione di Lucia Gunella, ALINEA Editrice, Firenze 2001)



Vanessa Bell, Virginia Woolf in a Deckchair, 1912

La stanza e le parole

di Maria Antonietta Saracino

Nel corso degli anni Settanta Leonard Woolf - per tre decenni marito, compagno di vita, artefice insieme a Virginia di una straordinaria vicenda intellettuale - dà alle stampe i cinque volumi della propria biografia, in larga parte abitata - come è comprensibile - dalla presenza della moglie. Di lei parla con dovizia di dettagli, con toni che vanno dalla nostalgia struggente cui la distanza protetta del ricordo gli consente di dare voce, alla puntigliosa contabilità delle copie vendute e degli incassi di ciascun volume della Hogarth Press, a una serie di ritratti di Virginia che l'intimità gli permette di tracciare e che a più di un lettore di oggi potranno apparire quantomeno inconsueti. Ritratti che seguono un ordine preciso fino al puntiglio: muovono dall'aspetto esteriore, più immediato, e poi procedono in senso cronologico fino a percorrere - di Woolf - l'intera vicenda intellettuale. Della moglie, l'autore ricorda la straordinaria bellezza, la finezza dei modi, l'energia dei processi mentali, il fascino di un incontro inaspettato quanto duraturo. Ma ecco che d'improvviso il racconto fa una brusca virata. Perché accanto a tutte queste straordinarie qualità - egli ci dice - Virginia racchiudeva anche, nell'aspetto, qualcosa di comico, un che di strano e bizzarro, che induceva alcuni a fermarsi, ad esempio, se la incrociavano per strada, e a riderle dietro. "Persino in una città straniera, - scrive Leonard Woolf, - nove persone su dieci guardavano o addirittura si fermavano a fissare Virginia e a darsi di gomito... C'era qualcosa in lei che trovavano ridicolo, qualcosa, nel suo aspetto che sembrava strano e comico. Queste risa per strada tormentavano Virginia, - prosegue Woolf - aveva il terrore quasi morboso che la guardassero, e ancor più che la fotografassero - per questo ci sono così poche fotografie in cui sembra davvero se stessa, in cui il suo viso ha l'espressione naturale che eravamo abituati a vedere ogni giorno»¹.

Che strano racconto quello che le parole di Leonard Woolf ci rimandano. Virginia raccontata come una donna che fugge la presenza degli altri, che non tollera di essere guardata, che trovava insopportabile il venire ritratta. Davvero strano per una autrice che - al contrario - è entrata nel nostro immaginario proprio a partire da un ritratto. Perché un dato sembra certo: la cosa che di lei ci viene incontro per prima, quando pensiamo alla Woolf, è il suo volto. Un volto giovane: il ritratto la coglie poco più che venten-

¹ Leonard Woolf, *La mia vita con Virginia*, prefazione di M. Bulgheroni, trad. I. Carmignani, Serra e Riva, Milano 1989, pp. 13-14

ne. Il profilo è piegato da un lato, lo sguardo perduto lontano, i capelli raccolti sulla nuca. A questa immagine se ne affianca spesso un'altra. Lo stesso volto è fermato in una fotografia della maturità, quella ormai celebre di Gisèle Freund. La fronte è percorsa da rughe orizzontali, leggere come un fascio di onde, il profilo non è più così netto, ma lo sguardo è ancora lo stesso. Ancora fisso e lontano, diretto all'interno, si direbbe, più che all'esterno di sé, con una luce negli occhi che la pellicola si affretta a catturare. Abbandonato il languore dell'adolescenza, quel volto ha conquistato una dolcezza imperiosa attraversata da un lampo di ironia... Come se per un gioco tra fotografa e soggetto della posa, l'obiettivo avesse rivisitato, rintracciandolo dopo anni di distanza, lo stesso lontano sguardo che si apriva sul mondo.

È dunque il volto, singolarmente, a offrirsi a intere generazioni di lettrici e di lettori, prima ancora dei romanzi, innumerevoli e grandissimi per i quali Virginia Woolf è giustamente famosa, prima dei racconti, dei saggi critici, delle recensioni letterarie. Sarà solo più avanti, quando quello stesso volto si sarà collocato, per così dire, sullo sfondo, che i titoli delle sue opere - e penso qui a *Mrs. Dalloway* come a *To the Lighthouse* o a *The Waves*, per non citarne che alcune, - si faranno avanti, imponendosi all'attenzione di chi legge. [...]

Quel volto, assurto in anni a noi ancora vicini a simbolo di una emancipazione intellettuale e umana dolorosamente conquistate, riproposto in decine di varianti diverse dalle copertine dei suoi libri o dagli inserti fotografici che a essi si accompagnano, sembra vivere di vita propria, raccontare una storia tutta sua anche a coloro che quegli stessi libri non abbiano mai letto. È come se nell'immaginario comune, quello che quasi concordemente sembra essere stato costruito su di lei, la Woolf-scrittrice non possa proporsi altro che preceduta da un suo ritratto o da una delle molte varianti di esso.

Del resto, un interesse forte per l'universo figurativo, per la fotografia e la pittura, il disegno e la decorazione d'interni e dei giardini è un dato comune nella storia della famiglia Stephen, come più tardi in quella di Leonard e Virginia, in quella di Vanessa - che sarà pittrice lei stessa e dunque, a differenza della sorella, sceglierà per esprimersi un linguaggio visivo - e in quella dei singoli componenti del gruppo

di Bloomsbury, molti dei quali erano artisti. E se pittura e fotografia erano consuetudini in casa Stephen, non stupisce che una biografia della Woolf possa comporsi - volendo - anche attraverso le immagini che scandiscono infiniti momenti della sua storia. [...]

E non stupisce neanche che a partire da un così potente gusto per l'immagine, intesa come segno grafico, come amore per la decorazione e per l'accostamento armonioso dei colori, quando ai pennelli si sostituisce la penna, e alla tela o alla creta il foglio bianco, la stessa capacità creativa del tutto speciale della quale Virginia è singolarmente dotata, affidi alla carta e alla parola quella funzione che altrove assolvono pennelli e colori.² Perché ciò che non si è in grado di ritrarre attraverso il segno grafico si può altrimenti evocare, gli si può dare corpo e odore e colore, attraverso la scrittura. Di questa abilità della quale Virginia Woolf è maestra, di questa grande capacità di conferire spessore quasi plastico alle frasi che crea, si trovano esempi in tutto ciò che scrive. Si direbbe quasi che non possa farlo senza disegnare davanti agli occhi di chi la legge, e con la più grande cura possibile, i dettagli tutti della sua visione. [...]

Nel gennaio del 1928 le giunge la richiesta di tenere due conferenze su «le donne e il romanzo» ai college femminili di Girton e Newnham. Virginia non ama particolarmente parlare in pubblico; la cosa la stanca, la mette a disagio; davanti a un pubblico che la ascolta, e soprattutto che la guarda, si sente in difficoltà. Però accetta, e il tema proposto comincia ad avvolgerla, a stare con lei, lavorandole dentro. Nel diario - che insieme alle lettere rappresenta la sua «voce parallela», come una seconda vita che scorra accanto a quella maggiore, rappresentata dalla scrittura «ufficiale», si susseguono le riflessioni, le incertezze e gli entusiasmi. [...]

«La mia mente sta fantasticando intorno a *Le donne e il romanzo*... La mente è il più capriccioso degli insetti: svolazza inquieta, si agita, batte le ali...» (18 febbraio).

Intanto fa i conti con se stessa, con il tempo che passa; come sempre più frequentemente le accade, il diario registra le sue riflessioni sull'età che avanza: «a 46 anni bisogna essere avari, aver tempo soltanto per le cose essenziali» (22 marzo). Poi un breve viaggio in Francia. Un tuffo nei colori, nei sapori, nelle bellezze di un mondo diverso, e di nuovo un desiderio febbrile di rimettersi al lavoro: «... sem-

² Cfr. N. Fusini, introduzione a *Al Faro*, trad. e cura di N. Fusini, Feltrinelli, Milano 1992; E. Siciliani, *Tele con strani disegni*, Adriatica, Bari 1984.

pre più forte cresceva in me il desiderio delle parole, al punto che un foglio di carta, l'inchiostro, una penna, mi parevano cose straordinariamente attraenti e pregustavo perfino lo stridere del pennino sulla carta come una specie di divino sollievo» (17 aprile).

Con il passare dei giorni le conferenze cominciano a prendere forma. Virginia le scrive, avendo davanti agli occhi i volti delle sue ascoltatrici. «Devo continuare questo soliloquio o immaginare un pubblico che mi invogli a descrivere? ... stasera dovrò fare una rapida scorpacciata di Jane Austen e scodellare qualcosa domani» (12 agosto). Il tema che sta per affrontare la cattura perché riguarda un aspetto centrale della sua esperienza. La parola ha ormai preso corpo dentro di lei e il coinvolgimento del tema da trattare è tale che lei sa bene che quando i suoi pensieri usciranno allo scoperto, per così dire, potranno non farlo nei toni gradevoli e misurati che ci si aspetterebbe. In una lettera a Pernel Strachey, preside di Newnham, domanda preoccupata: «... si può essere un po' pesanti in una conferenza al Newnham? Fino a che punto permetti? E soprattutto come fai a prenderti la responsabilità di educare?»³.

Man mano che il momento si avvicina comprende con chiarezza sempre maggiore la portata dell'impegno che si è assunta. È infastidita e vorrebbe sottrarsi. «Ho deciso che queste saranno il mio canto del cigno, - scrive a Margaret Llewelyn Davies, - non sopporto di fare conferenze; ci vogliono secoli e io lo faccio malissimo... E poi perché la gente vuole le conferenze? Io non andrei a sentirne una neanche se mi pagassero... Maledizione al Girton e ai discorsi»⁴. La lettera è del 7 ottobre. Pochi giorni dopo esce *Orlando*, con buon successo di critica e di pubblico. Poi un breve viaggio in Borgogna con Vita Sackville-West. A fine mese tiene le due conferenze. [...]

Quando dà alle stampe *Una stanza tutta per sé*, nel 1929, Virginia Woolf ha 47 anni. Ha già pubblicato la più parte delle sue opere «maggiori» - *The Voyage Out*, 1915, *Night and Day*, 1918, *Jacob's Room*, 1922, *Mrs. Dalloway*, 1925, *To the Lighthouse*, 1927, *Orlando*, 1928 - oltre a un buon numero di racconti, saggi e recensioni. Ciascuno dei romanzi citati, parzialmente attinge a una figura che le è cara. La protagonista di *Night and Day* è modellata sulla sorella Vanessa; *Jacob's Room* sulla figura di un giovane, ispirata al fratello Thoby prematuramente scomparso; *Orlando*,

³ V. Woolf a P. Strachey, agosto 1928, in V. Woolf, *Cambiamento di prospettiva. Lettere 1923-1928*, Einaudi, Torino 1982, p. 658.

⁴ V. Woolf a Margaret Llewelyn Davies, 7 ottobre 1928, *Ibid.*, pp. 689-90

dichiaratamente «una biografia», è tutto per Vita Sackville-West, la donna cui Virginia è legata da un amore profondo. *Mrs Dalloway* e *To the Lighthouse* sono le opere che le consentono di far pace, rispettivamente, con le due figure genitoriali; con il padre, soprattutto, dal quale ha ereditato la passione per lo studio e per la biografia, ma dalla cui personalità si era sentita schiacciata. Se il padre fosse vissuto più a lungo, lei non avrebbe potuto accedere a quel mondo, il mondo della letteratura, che le è indispensabile quanto la vita stessa. E il 28 novembre del 1928, un mese dopo le due conferenze su «le donne e il romanzo» - quando ancora prepara la versione scritta di quelle parole, nel diario non può fare a meno di annotare

Compleanno di papà. Avrebbe avuto 96 anni, sì, 96 anni oggi; e avrebbe potuto avere 96 anni come altre persone che abbiamo conosciuto; ma per fortuna non è stato così. La sua vita avrebbe distrutto completamente la mia. Che cosa sarebbe avvenuto? Niente scrivere, niente libri: inconcepibile. Una volta pensavo ogni giorno a lui e alla mamma; ma scrivere *Al Faro* li ha placati nel mio spirito. Ed ora egli torna, a volte, ma in un modo diverso. (Credo che sia vero; che io fossi morbosamente ossessionata da entrambi, e che scrivere di loro fosse un atto necessario). Ora ritorna piuttosto come un contemporaneo. Devo leggerlo, un giorno o l'altro. Chissà se mi parrà ancora di sentire la sua voce, di sapere queste cose a memoria?

Ed è forse proprio dopo aver regolato i conti con le figure materna e paterna, dopo aver molto letto, riflettuto e scritto sul rapporto donna-letteratura, che Virginia Woolf è pronta a fare i conti con se stessa, con la *sua* personale vicenda umana e di scrittrice. Le conferenze che prepara per altre donne sono l'occasione giusta per ripartire da zero, ripercorrendo in un registro diverso, quello del parlato - registro che le consente di dare libero corso ai suoi pensieri e la esenta da vincoli formali - una Storia che ha radici lontane. Di questa Storia, in forme diverse, Virginia Woolf si era costantemente occupata. Lo aveva fatto recensendo molti libri scritti da donne; lo aveva fatto in saggi teorici di grande vivacità e spessore⁵; lo aveva fatto - in forma poetica - nei racconti. In uno di essi in particolare, *La presentazione*, del 1925, aveva immaginato la giovane protagonista, Lily, innamorata della letteratura, stringere fra le mani i fogli di un saggio sullo stile di Swift, che aveva

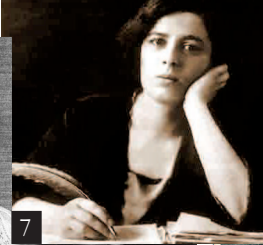
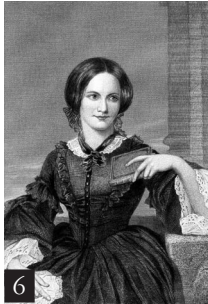
⁵ Tali saggi compaiono in numerose raccolte. Cfr. V. Woolf, *A Woman's Essays*, ed. by R. Bowlby, Penguin, London 1992; *Women & Writing*, ed. by M. Barret, The Women's Press, London 1979; P. Splendore (a cura di), *V. Woolf. Ore in biblioteca e altri saggi*, trad. D. Daniele, La Tartaruga, Milano 1991.

appena scritto, e sentirsi così inadeguata e in difficoltà rispetto alla propria controparte maschile nella impari lotta per trovare una voce che la esprimesse, da sentire di non poter far altro «se non stendere il suo saggio, e anche tutta se stessa, sul pavimento, perché lui potesse calpestarlo, come una rosa che lui potesse strappare»⁶. Un racconto assai bello e poetico, che sembra anticipare quella riflessione sul rapporto di prevaricazione che la cultura maschile esercita sulle donne, di cui più diffusamente la Woolf parlerà in *Una stanza tutta per sé*. «Questa civiltà è fondata su di me», afferma con tristezza la protagonista del racconto, per poi cedere la parola all'io-narrante che conclude «Lily sembrava una che avesse tutto il peso del mondo sulle spalle»⁷.

(da Maria Antonietta Saracino, “*La stanza e le parole - Una biografia per immagini*”, in *Una stanza tutta per sé*, Traduzione e cura di Maria Antonietta Saracino, Einaudi, Torino 1995)

⁶ V. Woolf, *La presentazione*, in *Lunedì o Martedì. Tutti i racconti*, a cura di F. Duranti, La Tartaruga, Milano 1980, p. 86.

⁷ *Ibid.*, p. 89.



- 1 Aphra Behn
- 2 Cicely Hamilton
- 3 Jane Austen
- 4 Emily Davies
- 5 Marie Curie
- 6 Charlotte Brontë
- 7 Rebecca West
- 8 Miss Chisholm, Mrs. Knocker
- 9 Vita Sackville-West
- 10 Vanessa Bell
- 11 Christabel Pankhurst
- 12 Emmelyn Pankhurst
- 13 Sylvia Pankhurst
- 14 Judith Shakespeare "è sepolta nei pressi di un incrocio, là dove oggi si fermano gli autobus vicino a Elephant and Castle", V. Woolf

What they
select nothing?

of them might be possible. The idea has come to me
that what I want now to do is to saturate every
atom. I mean to eliminate all waste, deadness,
superfluities: to give the moment whole; ~~where~~
what ~~is~~ it includes. I say that the moment
is a combination of thought; sensation; the voice of the sea.
Waste, deadness, come from the inclusion of things
that don't belong to the moment. This appalling
narrative business of the realist: getting on from
dinner lunch to dinner: this false, unreal, merely
conventional. Why admit anything to
literature that is not pointing — by which I mean
saturated? Is that not my judge against work?
The fronts succeed ~~unprofitably~~ ~~to~~ succeed by
amplifying: practically everything left out. I
want to put practically everything in; get to saturate.
That is what I want to do in 'The Moths'.
It must include nonsense. But, decidedly: but
made transparent. I think I must read 'The
Moths' & 'Racine'. And I will write
something about them: for that is the ^{best} ~~only~~ spur,
my mind. Why what is it? Then I read with
fury & gathers. There was I skip & skip: I am
less a reader. But no: I am surprised & a
little dis-jointed by the remembrance recently of my
mind: that it never stops reading & writing:
makes me write in 'The Moths' & 'The Waves'.
Hardly on Women — ~~where~~ is two professional,
two little any longer a dreamy amateurs

Una pagina del diario di Virginia Woolf in cui parla della preparazione di Le onde, allora intitolato The Moths, datata 28 novembre 1928

Virginia Woolf, nota biografica

Virginia Stephen nasce il 25 gennaio 1882 a Londra. È la terza figlia, dopo Vanessa e Thoby di Julia Jackson, vedova Duckworth, e di Leslie Stephen, anche lui al secondo matrimonio.

Il padre è uno dei più noti critici e storici d'impronta razionalista dell'epoca vittoriana. Julia ha altri tre figli dal precedente matrimonio: George, Stella e Gerald; Leslie ha una figlia ritardata, Laura. L'anno successivo nasce Adrian. Abitano al 22 di Hyde Park Gate, in Kensington, in una grande casa dalle stanze vaste e scure. Il centro della famiglia è Julia, madre di tutti - anche del marito.

Da bambina Virginia è allegra, inventiva, teatrale. Da sempre, secondo quanto Vanessa ricorda, era deciso tra loro che Virginia sarebbe diventata scrittrice, lei pittrice.

D'estate la famiglia si trasferisce in Cornovaglia che per la scrittrice costituirà lo sfondo sensuale, sonoro, visivo, tattile tante volte rievocato nei romanzi.

Alla morte della madre nel 1895 Virginia soffre del primo violento attacco della malattia che più volte si riaffaccerà nella sua vita: un crollo nervoso, con conseguente crisi maniaco-depressiva e tendenze suicide.

Nel 1897, tre mesi dopo il matrimonio, muore la sorellastra Stella.

George Duckworth impone a Virginia frequenti carezze un po' troppo intime alla presenza della famiglia e di notte si introduce in camera sua: «Mi ero quasi addormentata. La stanza era buia. La casa silenziosa. Quando la porta si aprì con uno scricchiolio furtivo; qualcuno entrò con passo guardingo: "Chi è?" gridai. "Non avere paura" bisbigliò George. "E non accendere la luce, oh cara! Cara..." e si buttò sul mio letto e mi prese fra le braccia»¹.

Nel 1899 Thoby va a studiare a Cambridge. Anche i due Duckworth sono fuori casa tutto il giorno. La grande dimora di Hyde Park Gate si tramuta in una tomba, dove le vecchie zie e i vecchi amici del padre vengono a prendere il tè. Le due figlie sono impegnate a consolare la sua disperazione. Nel febbraio del 1904 Sir Leslie Stephen muore.

Virginia ha il secondo serio attacco della sua malattia, da cui la salvano, più che le cure mediche di Sir George Savage, quelle materne di Violet Dickinson. Insieme al calore femminile Violet, che è una donna indipendente e pratica, procura a Virginia una collaborazione come critico letterario alla rivista "The Guardian". Virginia presto prenderà a col-

¹ Virginia Woolf, *22 Hyde Park Gate, Moments of Being*, Hogarth Press, Londra, p. 147

laborare anche con il “Times Literary Supplement”, con “The National Review” e con il prestigioso “Cornhill”, che per anni era stato diretto dal padre.

Vanessa, Thoby, Virginia e Adrian si trasferiscono al 46 di Gordon Square, in Bloomsbury, quartiere decaduto, disdicevole per delle ragazze dell’alta borghesia.

Nel febbraio del 1905 iniziano i “giovedì sera” di Bloomsbury, organizzati da Thoby. A Cambridge Thoby ha stretto profonda amicizia con Saxon Sydney-Turner, Lytton Strachey, Clive Bell e Leonard Woolf. Con loro a Londra organizza serate di discussione di filosofia e letteratura. Virginia e Vanessa partecipano, per lo più in silenzio.

Nel settembre del 1906 Virginia, Vanessa e Violet partono per la Grecia, dove già si trovano i fratelli. Al ritorno Thoby muore di tifo.

Nel 1907 Vanessa si sposa con Clive Bell.

Nel 1909 la zia Caroline Emelia Stephen lascia in eredità a Virginia 2.500 sterline perché si affermi nella carriera di scrittrice. Virginia si tuffa con ostinata determinazione nel suo primo romanzo, lo pubblicherà nel 1915 col titolo *The Voyage Out*.

Nel 1910 l’amico Roger Fry organizza la prima mostra post-impressionista: segna l’ingresso del Modernismo nell’isola britannica; un evento davvero epocale. I benpensanti si scandalizzarono di fronte ai Van Gogh, ai Matisse, ai Cézanne.

Il 10 agosto 1912 Virginia e Leonard Woolf si sposano: Virginia ha trent’anni, Leonard trentadue. Hanno entrambi sogni di gloria letteraria, e un romanzo nel cassetto.

Leonard lascerà perdere la letteratura, si affermerà invece nella politica, nel giornalismo e nell’editoria. Virginia continua a provare a scrivere, mentre Leonard lavora per guadagnare.

Nel 1913 Virginia si ammala e tenta il suicidio con il Veronal. Leonard si oppone alla prassi comune in questi casi, sotto la sua responsabilità, Virginia non viene internata in una clinica psichiatrica.

Il 1° marzo 1915 esce *The Voyage Out* per i tipi di Duckworth (cioè del fratellastro Gerald, editore presso il quale nell’ottobre 1919 uscirà anche *Night and Day*).

Subito dopo la pubblicazione di *The Voyage Out* la Woolf si ammala, viene ricoverata in clinica. È particolarmente aggressiva con Leonard, si rifiuta di vederlo. Lo crede d’ac-

cordo con il potere medico che la cura isolandola dai suoi cari, dai libri e la obbliga ad un'alimentazione forzata. La rimpinzano di latte, di burro, la fanno mangiare e dormire, finché ingrassa decine di chili.

Leonard è distrutto dalle ansie, dalle veglie e dal costo delle cure: visite specialistiche, cliniche confortevoli, e a casa una vigilanza continua. Nel 1915 vengono spese più di cinquecento sterline per dottori e infermiere.

Lo scoppio della guerra disperde il gruppo di Bloomsbury, molti di loro, pacifisti, si dichiarano obiettori di coscienza. Leonard è esonerato dal servizio militare per motivi di salute: ha un tremore incontrollabile alle mani, e la moglie non può essere lasciata sola.

Per la modica somma di 20 sterline, nel marzo del 1917, Leonard e Virginia comprano una piccola macchina da stampa. La sistemano nella sala da pranzo di Hogarth House, a Richmond, dove vivono. A luglio pubblicano il loro primo libro: *Two Stories*. Contiene *The Mark on the Wall* di Virginia e *Three Jews* di Leonard. Stampano a mano, rilegano, impacchettano, imballano e spediscono i loro libri.

Virginia può scrivere libera, nessuno le chiede di togliere, tagliare, cambiare. Forse, senza la Hogarth Press, non avremmo i romanzi di lei che abbiamo.

Nel 1919 *Kew Gardens* apre la fase sperimentale della scrittura woolfiana. Nel 1921 *Monday and Tuesday* conferma che quella è la sua strada.

La Hogarth Press pubblica *Prelude* di Katherine Mansfield (1918), cui seguiranno i *Poems* di Eliot (1919), *Story of the Siren* di Forster (1920), *Twelve Original Woodcuts* di Fry (1921), *The Waste Land* di Eliot (1923), i *Collected Papers* di Freud (1924).

Nel 1919 Leonard e Virginia comperano Monk's House nel villaggio di Rodmell, nel Sussex.

Nel 1922, a quarant'anni, Virginia è ancora sconosciuta al di fuori della sua cerchia di amici, nei dieci anni successivi pubblica: *Jacob's Room* (1922), *The Common Reader: First Series* (1925), *Mrs Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927), *Orlando* (1928), *A Room of One's Own* (1929), *The Waves* (1931), *The Common Reader: Second Series* (1932). Cinque grandi romanzi, due raccolte di saggi e una conferenza che la confermano grande scrittrice e grande saggista.

Ha un pubblico, vende. Dalle 2.000 copie di *Jacob's Room* e *Mrs Dalloway* è passata alle 4.000 di *To the Lighthouse*, alle

8.000 di *Orlando*, alle 10.000 di *The Waves*; e questo solo in Inghilterra. In America vende ancora di più.

Nel 1922 incontra per la prima volta Vita Sackville-West. L'amicizia si sviluppa lentamente. È solo nel dicembre del 1925 che comincia la loro relazione. Si scambiano lettere fantasiose, immaginative, ironiche, giocose: tenere lettere d'amore.

Nel 1924 Virginia riesce a convincere Leonard: tornano a vivere a Londra, nel cuore di Bloomsbury, al 52 di Tavistock Square.

Coi guadagni delle vendite di *To the Lighthouse* i Woolf comperano la loro prima automobile.

Nel gennaio 1927 Vita porta Virginia con sé a Knole, le fa conoscere il padre e il grande avito maniero: Virginia è incantata.

Alla fine del settembre 1928 trascorre una settimana in Borgogna con Vita. Non parlano di *Orlando* che Vita non ha ancora letto. Quando il romanzo esce, l'11 ottobre, Vita ne è lusingata, affascinata. L'accoglienza della nuova opera woolfiana è entusiastica.

In ottobre Virginia si reca a Cambridge dove tiene le due conferenze che pubblicherà col titolo *A Room of One's Own*. Esce il 24 ottobre 1929. Molte donne le scrivono entusiaste: «donne della tua razza, immagino» scherza con Vita. Tra di loro la compositrice d'avanguardia Ethel Smyth, una delle personalità più in vista della musica inglese contemporanea che si innamora dell'autrice. Di fronte alla sua corte pressante Virginia ironizza: «Una vecchia di 71 anni si è innamorata di me. È come essere afferrate da un granchio gigante». La loro corrispondenza rivela, o meglio conferma, un tratto poco conosciuto della Woolf: quanto sia spiritosa, divertente, addirittura comica.

Nel febbraio 1932 il Trinity College dell'Università di Cambridge la invita a tenere le prestigiose "Clark Lectures". Il padre Leslie aveva tenuto le "Clark Lectures" nel 1883, prendendo a oggetto la letteratura del Settecento. La Woolf riflette: «Dev'essere la prima volta che invitano una donna, e perciò è un grande onore - pensa a me, la figlia ignorante che legge i suoi libri chiusa in camera al 22 di Hyde Park Gate - ora promossa a tanta gloria. Ma rifiuterò».

Nel marzo 1933 rifiuta la laurea *ad honorem* offertale dall'Università di Manchester.

Vuole rimanere fedele al personaggio dell'*outsider* che ha

inventato con *A Room of One's Own*.

Nel settembre 1934 muore Roger Fry. È un colpo atroce. Si difende immergendosi nella scrittura di *The Years*.

La sorella di Roger Fry, Margery, e la compagna Helen Anrep le chiedono di scrivere la biografia del critico. Virginia è attratta dall'idea, ma anche impaurita dal compito.

Nel 1936 finisce *The Years*, che non la convince: «Dopo *The Voyage Out* non avevo mai sofferto tanto nel rileggermi».

Continua a leggere le lettere di Fry. Intanto pensa di scrivere una risposta alla guerra che sta precipitando addosso all'Europa, al mondo.

Nel luglio 1937 muore il nipote Julian Bell, che era partito volontario per la Spagna. È un'altra scossa tremenda. In tutti i modi Virginia aveva tentato di dissuadere Julian dalla partenza. Cresce il desiderio di scrivere contro la guerra. Il 2 giugno 1938 esce *Three Guineas*, il "seguito", come lei stessa lo definisce, di *A Room of One's Own*. Suscita clamore. Le attira lodi, ma soprattutto attacchi. Anche Vita non capisce, e le va contro.

Il 28 gennaio 1939 i Woolf vanno a trovare Freud esule a Londra. Vi morirà in settembre. Discutono della guerra, Freud è pessimista quanto loro.

In marzo l'Università di Liverpool le offre la laurea *ad honorem*, che la Woolf rifiuta.

Nell'aprile del '39 comincia quello «schizzo del passato» che sarà la parte centrale della raccolta autobiografica *Moments of Being*, pubblicata postuma.

Lavora a "Pointz Hall" che cambia titolo e diventa *Between the Acts*.

Nel gennaio 1941, e precisamente il 25, giorno del suo cinquantanovesimo compleanno, cominciano i segni della malattia, che Virginia conosce bene.

La mattina del 28 marzo 1941 Virginia arriva alle sponde dell'Ouse, si mette in tasca due pietre pesanti, ed entra in acqua.



TEATRO
STABILE
TORINO

Laura Curino

in

UNA STANZA
TUTTA PER ME

OVVERO:

SE SHAKESPEARE AVESSE AVUTO UNA SORELLA

*di Laura Curino in collaborazione con Michela Marelli
ricerche bibliografiche di Luca Scarlini*

progetto di Roberto Tarasco

regia di Claudia Sorace

ideazione e realizzazione abito di scena Sartoria Bassani

*ricerche ed elaborazione immagini di Eleonora Diana e Giulietta Vacis
con la consulenza artistica di Lucio Diana*

La "stanza" di Virginia è stata realizzata da *Paolo Data-Blin per Sanprogetto*
Direttore degli allestimenti *Claudio Cantele* - Assistente agli allestimenti *Gianni Murru*
Attrezzista *Ermes Pancaldi*

Segretaria di Compagnia Elisa Zanino
Assistente volontaria Giulia Abbate

Gestione tecnica IMMAGINA s.r.l., coordinatore di squadra Alessandro Bigatti

Responsabile ufficio produzioni/amministrazione compagnie Roberto Gho

Programmazione Barbara Ferrato - Responsabile per la sicurezza Savino Zulianello - Foto di scena Giorgio Sottile
Responsabile settore stampa e comunicazione Carla Galliano - Responsabile settore pubblicità e immagine Adriano Bertotto



Laura Curino
in collaborazione con Michela Marelli
UNA STANZA TUTTA PER ME
ovvero: se Shakespeare avesse avuto una sorella

Dedicato a Judith Shakespeare

Traduzioni in inglese di Paul James Negus

PROLOGO

Scrive.

“A nugget of pure truth to wrap up between the pages of your notebooks and keep on the mantelpiece for ever.”

“Un nocciolo di verità pura da infilare fra le pagine dei vostri quaderni e da conservare per sempre sulla mensola del camino.”

Anche se non si può sperare di raggiungere la verità.

Prende un libro.

Orlando fino a trent'anni è un uomo poi diventa una donna, in tutto e per tutto uguale all'uomo di prima, ma innegabilmente donna. Questo influenza il suo futuro, ma non cambia per nulla la sua personalità, né il suo aspetto, né i suoi ricordi.

Di fronte a questo prodigio molti scienziati hanno scritto saggi per dimostrare che mutar di sesso è contro natura.

Ma un mutamento intimo si era manifestato in Orlando costringendolo a scegliere abito e sesso femminili.

Gli abiti sono il simbolo di quello che nascondono.

E qui un altro dilemma: sessi diversi sono diversi eppure si confondono, tutti oscillano da un sesso all'altro. Spesso gli abiti conservano nelle fogge l'apparenza maschile o femminile, ma il vero sesso, beh, quello viaggia in un mare lontano, agli antipodi delle apparenze.

Sfoggia il libro fino alla fine.

“E mezzanotte batté il suo dodicesimo colpo; il dodicesimo colpo di mezzanotte, giovedì undici ottobre millenovecentoventotto.”

CAPITOLO PRIMO

Nel 1928 Virginia Woolf è all'apice della fama, i suoi libri sono l'avvenimento del giorno, vanno a ruba, dopo quindici anni in cui tutta la sua opera avrà venduto... quattrocento copie... *Orlando* vende quattromila copie il primo mese.

Questo è motivo di grande soddisfazione per lei e per suo marito Leonard, visto che il libro è stato pubblicato dalla casa editrice di cui sono proprietari: la Hogarth Press.

Orlando è ispirato alla figura di Lady Vita Sackville-West, la scrittrice con cui Virginia ha da qualche tempo una relazione.

Tutti quelli che vogliono avere una qualche pretesa di essere culturalmente aggiornati devono leggere Virginia Woolf, nonostante la sua prosa non sia sempre facilissima.

La giornata di Virginia comincia presto: alle nove, subito dopo colazione, si mette a scrivere, sperando di non essere interrotta, ma...

"Dear Mrs. Woolf, is such an enormous pleasure to meet you!"

La signora è una direttrice, scolastica. È molto emozionata: è un tale piacere incontrare Virginia... Virginia è molto seccata, ma anche lusingata.

"May I have the honour, pray, the honour to request of..."

Request - Chiedere: La signora direttrice scolastica vuole qualcosa da Virginia. Cosa vuole?

"... lecturing about... "

Vuole invitarla a tenere una conferenza per i college femminili di Girton e Newnham, alla periferia di Cambridge.

Virginia non può rifiutare il suo contributo all'educazione femminile, chiesto poi con tale garbo. La lusinga fa le sue vittime...

"Oh, thank you very much!"

The title is *Women and fiction*.

And I want six different chapters.

Have a good work, madam."

Virginia credeva si trattasse di parlare di lei e del suo ultimo romanzo, quattromila copie vendute in un mese, e invece ha accettato di tenere una conferenza, praticamente per il giorno dopo, su *Women and fiction*: le donne e il romanzo, almeno sei capitoli.

Cosa vorranno sapere?

Come si fa a scrivere romanzi?

Le donne scrivono romanzi?

Le donne nei romanzi?

Le sembra di sentire la signora direttrice.

"Or... women and what they are like..."

Or... women and the fiction that they write..."

Or... women and the fiction that is written about them."

Cose così, da donne.

Non è che sia tanto divertente. Non le sembra che ci sia molto da dire.

Sa cosa c'è sotto: l'antica questione se le donne possano o no scrivere capolavori letterari... nessuna donna ha mai scritto, che so, *Guerra e pace*...

Come mai? Forse non sono portate?
 Vorrebbe rinunciare, ma qualcosa deve dire. Ormai ha detto di sì.
 Non le viene in mente niente.
 Prima di tutto prende una bella risma di carta nuova, un foglio, scrive il titolo: *Women and fiction - Capitolo primo* e poi...
 Prima di tutto è bene pensare a chi è rivolta la conferenza: gente che studia... Università...
 Immagina di sedersi sulla riva di un fiume (c'è sempre un fiume vicino alle Università inglesi, altrimenti come si farebbe a fare canottaggio?).
 Cerca di pescare qualche buon pensiero.
 Pensa. Pensa, un po' più profondo. Pensa un po' più a galla... ma niente: solo pensieri piccoli, come quei pesci che ti vergogni a portare a casa.
 Eppure un modo deve esserci. E così decide di farsi un giro.
 "Better have a walk."
 Fa una passeggiata, cantando.
 "Row, row, row your boat gently down the stream.
 Merrily, merrily, life is but a dream."
 Riva. Stradina... Cancellò. Università. Eh, certo! Oxford, Cambridge, Università!
 Non è un palazzo in mezzo alle metropoli, come i nostri.
 Quelli sono cittadelle. Roccaforti del sapere.
 Edifici antichi. Qua le aule, là le mense, i dormitori per gli studenti, residenze per i professori, the gothic church, la chiesa gotica.
 Tutto un sovrapporsi di stili: Tudor, Elizabethan, Jacobean, Mock Tudor (Falso Tudor, Pseudo Tudor?).
 Tutto un intrico di vie, viuzze, sentieri, corti, parchi e giardini. Il fiume. Giardini, parchi, corti, sentieri, viuzze, vie... Virginia arriva nel grande cortile: il cuore dell'Università. E in mezzo al cortile... THE TURF, il praticello.
 Virginia sta per attraversarlo.
 "No!!! Non si può!"
 Un tizio lungo, secco e spampanato si sbraccia: orrore e indignazione!
 Corre verso di lei.
 "No!!! Non si può!"
 Ma questo chi è?
 "He was the Beadle."
 Non "the Beatle" scarafaggio. The Beadle, il bidello: il Custode.
 "He was the Beadle. She was a woman. This was the turf. There was the path. Only the Fellows and Scholars are allowed here."
 È il Custode. Virginia è una donna. Questo è il prato. Là c'è il sentiero.
 "Solo ai membri del College e agli studiosi è permesso calpestare il praticello."
 E chi ci vuole stare sul tuo prato!
 Era proprio così: a Oxford, a Cambridge... (Virginia inventa Oxbridge) il posto delle donne era fuori dal prato.
 Virginia quelle Università non ha potuto frequentarle.
 Siamo nel 1928 le donne non sono ammesse.

“La mia famiglia non mi ha permesso di frequentare né quella, né altre Università. Sono stata educata a casa.”

Peccato però. Ci siete mai stati?

Sembrano il posto giusto per pescare dei buoni pensieri.

E uno ne pesca.

C'è una poesia di Milton...

Un critico aveva detto che gli tremavano i polsi al pensiero che si potesse cambiare anche solo una parola di quella poesia.

Perfetto. Per cominciare quella conferenza, *Women and fiction*, ci vuole qualcosa di perfetto.

E se non si sbaglia, il manoscritto di quella poesia è proprio qui, nella biblioteca del College!

Perfetto!

Virginia ci va.

Un signore gentile, toga nera, capelli bianchi, a voce bassa scuote la testa. “Oh, ladies are only admitted to the library if accompanied by a Fellow of the College or furnished with a letter of introduction.”

Scuote la testa: “Signora. Non si può. Le donne possono entrare solo se accompagnate o “ammobiliate”, corazzate, raccomandate... da una lettera di presentazione.”

Maledetta biblioteca! E chi ti vuole? Chi vuole entrare? Mai più, mai più cercherà di metterci piede. È umiliata, è furibonda.

Cosa può fare?

Non è ancora ora di pranzo.

Cosa si può fare a Oxbridge? Camminare su e giù per i cloisters.

Passa davanti alla cappella, la gothic church, non ci entra.

Musica d'organo e dolore. Dolore.

No, più che un dolore, il ricordo di un dolore.

Sorrow. More the recollection of sorrow, than sorrow itself.

Davanti alla chiesa, tutti uomini: in toga nera e tocco, con le nappe di pelliccia sulle spalle. Da soli, a gruppetti, accademici spiegazzati (si sa, gli accademici sono sempre un po' spie-gazzati), qualcuno sulla poltrona a rotelle, (l'istituzione si prende cura di te fino alla fine). Dalle toghe spuntano scarpe inglesi (per forza, siamo in Inghilterra).

Camminano... più che camminare si muovono come granchi, come gamberi:

“Dopo di lei...” - “Please after you”.

“Non vorrei mai...” - Act of courtesy.

“Ha avuto tempo di leggere, forse, il mio saggio?”

(Ma perchè si muovono inarcandosi a ritroso?)

“Ho apprezzato molto la citazione di...”

A... Da... In... Con... Su... Per... Tra... Fra... Ah...”

“Ah!” Aragoste che ondeggiano a fatica in un acquario che protegge specie rare.

Un acquario di edifici costruiti nell'età della fede. Dove c'erano paludi, re, regine aprono i loro forzieri. Una mano sul cuore e una al portafogli! “Voglio che qui sia costruita la mia Università!”

Il tutto per esser certi che in quei luoghi si suonassero inni sacri e si preservassero rare specie di studiosi.

E quando all'età della fede si sostituì l'età della ragione: ricchi mercanti e proprietari di fabbriche... Una mano sul cuore e una alla cassaforte! E avanti ancora nuove cattedre, incarichi, borse di studio, biblioteche, laboratori...

Rintocchi. Big Ben.
Lunch time. È ora di pranzo.

Una sogliola, una sogliola bianca... in *sauce blanche*, forse spolverata di tartufi.
Al lungo tavolo della sala da pranzo gli accademici vengono serviti.
Pernici di svariate qualità, in corteo, con seguito di loro insalate, e salse di compagnia, in giusto rango, e poi... patate. Diciamo "patate", ma come ostie sottilissime, struggenti.
Diciamo "cavolini di Bruxelles", ma come *petit choux*, come mazzolini di rose...
E poi l'arrosto! Roast beef! Magari il maiale, the pork, con la mela in bocca!
E intanto i camerieri, scivolano, levitano, fluttuano, versano, rabboccano.
Gote rosate e gotte arrossate.
Riflessi di vino, bianchi, rossi, ambrati, trasparenti come i cristalli.
E poi, *plat de resistance*: in una nuvola di zucchero a velo, the Beadle, travestito da dessert...

E dopo pranzo brandelli di conversazione.
(*Sempre cortese e contenuta, ma via via sempre più etilica...*)
Di, a, da, in, con, su, per, tra, fra... Il, lo, la, il, gli, le...
And now 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Half. Alphabet: A, B, C, D, E, F, J...
J & B? No, Four roses.
Rose, is a rose, is a rose... ROSA, ROSAE, ROSAE, ROSAM, ROSA, ROSA
Good! God save the king! Viva il re! Viva il re!
Della sfera il volume qual'è? Quattro terzi pi-greco erre tre!
He was a good fellow...
Delen! Delen! The Beadle.
Who was? The Beadle. Scarafaggio? Caravaggio.
Oh, Caravaggio... and what about Botticelli?
Filippino Lippi... Mastelletto... Benozzo Gozzoli?
Cappella Medicea! Benozzo Gozzoli! Giorgione...
Van Hauten Chocolate.
Van Dick.
Di... A... Da...

Il piacere della conversazione.
Più che un piacere, il ricordo di un piacere.
Nessun bisogno di avere ragione. Nessun bisogno di difendere il branco. Sono io il branco.
Nessun bisogno.
Ce ne andremo tutti in paradiso e Van Dyck farà parte del gruppo.

Rintocco. Grandmother clock.

Dinner at Girnham - La cena a Girnham

Anche stavolta Virginia se lo è inventato il nome. Mescola i nomi dei college femminili di Girton e Newnham: Girnham.

Sono sorti a partire dal 1870 a conveniente distanza dalla cittadina di Cambridge, cioè a distanza sufficiente per dissuadere gli allievi dei college maschili dall'andare a passeggiare sotto le finestre delle femmine.

Anche a Girnham riflessi di bianchi, di rossi, di ambrati, ma è la natura a pensarci: le gote delle ragazze e il tramonto.

Niente camerieri, costano troppo. Una delle allieve serve a turno in tavola.

Minestra. Tipo brodo di dado. Leggerino. Ci puoi vedere i disegni del piatto sotto l'acquetta. Ci fossero dei disegni sul piatto. Terraglia, tinta unita.

Carne bollita, verdura bollita, patata bollita. Il tutto color fango, per dire una cosa marrone. In realtà Virginia dice: "Rumps of cattle in a muddy market"; color culo di vacca in un mercato fangoso.

E poi gallette secche e acqua per mandarle giù. (Tanto vino non ce n'è).

Per dessert: prugne cotte in salsa acida.

Fa anche freddo. Più che nutriti, ci si è stipati. Tutti sembrano antipatici. E chi ha voglia di fare conversazione?

Ci sono pranzi che sanno di re, regine, fede, ragione, conversazione...

E cene che sanno di prugne cotte.

Prugnecotte.

E quanto c'è voluto per cuocerle!

Nel 1866 Miss Emily Davies, e altre signore interessate all'educazione superiore delle donne, avevano promosso una raccolta di fondi per creare un college femminile.

È accertata la presenza di un'Università, per uomini, in Inghilterra a partire dal 1096. Ottocento anni prima.

Con la piccola somma, raccolta in tre anni, vengono affittate delle stanze. Le prime lezioni per le ragazze cominciano in una cappella in disuso con quegli insegnanti dei college maschili che sono disposti a offrire - volontariamente - un po' del loro tempo libero.

Eppure le iscrizioni aumentarono, nonostante frequentare questi college non desse diritto ad alcun tipo di diploma, e non permettesse di iscriversi all'Università.

Prugnecotte.

Passa una carrozza, urta un carretto.

Carbone ovunque.

CAPITOLO SECONDO

C'è una casa a Londra, c'è una finestra, una mano che scosta una tenda, uno scrittoio, una risma di fogli, un titolo *Women and fiction*.

Capitolo Primo: dove guardando nei piatti di un college maschile e di un college femminile si comprendono le differenze dell'educazione in Gran Bretagna. Senza adeguata educazione non si scrivono capolavori.

Il primo capitolo è stato scritto. Virginia appoggia la fronte al vetro sperando le suggerisca come continuare.

Londra negli anni venti è nera di carbone, nera di fumo. Nera la città, neri gli scaricatori, nere le carrozze, neri i carri che scaricano povere scatole di cartone di poveri emigranti in cerca di lavoro. Nero. Anche loro neri.

I poveri sono neri.

I poveri sono poveri.

Poveri.

Non è che Virginia ne sapesse tanto di poveri, viene da una famiglia borghese, il padre era un intellettuale piuttosto famoso: un "povero vedovo".

Ecco, è questo il concetto che Virginia ha di povero. Oppure la povera Julia, sua madre, che vedova anche lei, aveva sposato il povero vedovo in seconde nozze. E oltre ad occuparsi di lui che è ipocondriaco e di otto figli, trovava anche il tempo di andare a fare regolari visite ai suoi poveri.

C'è sempre qualcuno più povero del povero, la moglie del povero.

Perché le donne sono così povere?

Ecco, anche questo dovrebbe esserci nella sua conferenza.

Capitolo secondo: perché le donne sono così povere?

Come si fa a risponde ad una domanda così difficile?

Virginia va in biblioteca. Quella del British Museum. Lì le donne possono entrare.

Se non sei andato a scuola, se sei autodidatta, nei libri ci credi ancora di più.

Nei libri ci sarà sicuramente la risposta.

E qui ce ne sono tantissimi, sotto la cupola scintillante del British Museum.

Per fortuna c'è il catalogo e lì le cose prendono un ordine.

Libri scritti da donne pochi. Qualche volume di poesia scritto da nobildonne spesso prese per matite. Lettere.

Ma ci sono moltissimi libri sulle donne. Ne sceglie alcuni.

Come era quella frase di Samuel Butler?

«Gli uomini saggi non dicono mai quello che pensano sulle donne.»

E invece guarda qua.

«La gran parte delle donne non ha alcun carattere.» Alexander Pope.

«Les femmes sont extrêmes; elles sont meilleures ou pires que les hommes.» La Bruyère.
«Le donne non sono in grado di ricevere istruzione.» Napoleone.
«Le donne sono in grado di ricevere istruzione.» Dott. Johnson.
Le donne hanno l'anima...
Le donne non hanno l'anima.
Le donne hanno una mente più superficiale...
Le donne hanno una mente più profonda.
Goethe stima le donne...
Mussolini disprezza le donne.
Ma quanta gente ha scritto sulle donne?

E poi ne pesca uno:

Dell'inferiorità mentale, morale e fisica del sesso femminile, Prof. Von X.

Ma che faccia avrà uno che scrive *Dell'inferiorità mentale, morale e fisica del sesso femminile*?

Professor Von X...

Io me lo immagino grosso, rosso, porcino, triplo mento, affannato, arrabbiato, guardalo lì mentre scrive il titolo, agitato, le froge frementi.

Mi immagino che schiacci la penna... e sotto il titolo schiaccia le donne, come se schiacciasse scarafaggi, schiaccia, ammazza e infierisce sul cadavere. E poi è ancora arrabbiato.

Ma, scusa, se passa uno scarafaggio io lo schiaccio, e poi è finita lì. Magari mi dispiace per lo scarafaggio, creatura.

Lui no, schiaccia col pennino le donne, e ancora non è contento.

Sarà colpa di sua moglie che magari l'ha mollato per un giovane pittore? Oppure le donne fin dalla culla lo hanno deriso? (Virginia conosce Freud, lo ha pubblicato lei nel 1923.

Altro che *Dell'inferiorità mentale, morale e fisica del sesso femminile*.)

Prof. Von X? Carta da macero!

Lui è arrabbiato e adesso sono arrabbiata anche io.

Dimmi le cose tranquillamente. Se mi dici le cose tranquillamente, scientificamente, io non mi arrabbio.

Se tu mi dici: "Gli emigranti sono dei morti di fame", io posso crederci. Guarda: arrivano laceri, sfatti, scaricano le scatole dai carretti, muoiono per strada o vivono in dieci in una stanza, sono dei morti di fame e mi dispiace.

Ma tu mi dici, stravolto di rabbia: "Gli emigranti arrivano qui e ci rubano il lavoro!"

Figuriamoci: Prof. Von X, tu volevi proprio lavorare in una conceria, immerso nelle vasche di tintura, ma un emigrante ti ha rubato il lavoro e hai dovuto fare il professore Universitario! Ma per favore!

Comunque lo capisco anche prima che c'è qualcosa sotto, dal tono delle voce: stai ringhiando.

Se tu sei arrabbiato sei parziale e fai arrabbiare anche me.

Si è veramente arrabbiata.

Le ha fatto venire un buco allo stomaco il Prof. Von X.

Sarà che non ha ancora mangiato.

Se c'è una cosa di cui Virginia è sicura è che con la pancia vuota nessuno scrive niente.

Va a mangiare qualcosa. E a prendere una tazza di tè.
Gli inglesi risolvono molte cose con una buona tazza di tè.
Virginia Woolf è attesa dai Sitwell, ma si ricorda dell'ultima volta che c'è stata.

“Dear Virginia...”

I Sitwell: nobili, artisti, mecenati, gente influente. Virginia teneva molto al loro giudizio.

“Dear Virginia...” Edith Sitwell, una vera regina della società dell'epoca, l'accoglie tutta vestita d'oro, cosparsa di gigli, in posa da morta, con un topazio da mezzo chilo al dito.

“Dear Virginia...”

“Edith carissima...”

Edith carissima, un corno. Virginia sa benissimo cosa va dicendo Edith di lei: “La Woolf?

Una splendida lavoratrice a maglia.”

“Dear Virginia...”

Entra in una locanda e intanto sfoglia un quotidiano dimenticato.

Magari la quotidianità le darà qualche idea in più.

Pochi articoli sulle donne:

Lady tal dei tali e la sua festa di beneficenza...

La moglie di...

La nota attrice...

L'efferata assassina...

Non è che ce ne siano molte di donne sui quotidiani, del resto sono molto impegnate a far altro: se sono povere a sbarcare il lunario, le borghesi a far figli. Una dozzina ciascuna, fra vivi e morti. Almeno vent'anni tra farli e crescerli. Non è che resti molto tempo per la carriera.

È morta... è morta... è morta...

Ecco le donne sui giornali appaiono soprattutto in forma di cadaveri.

Sugli uomini invece:

Sir, il baronetto... Il dottor... Il primo ministro... Il giudice... L'arcivescovo... Il Duca di...

Il Governatore di... Il Lord cancelliere... L'ammiraglio... Il commodoro... Bisticci, duelli, guerre, tutti a polemizzare. Tra loro... Con gli altri...

Si sono scontrati... Si sono incontrati i proprietari, gli azionisti, i campioni... e tutto il contorno di clubs, cavalli, castelli, fox hunting (caccia alla volpe), shipping companies (compagnie di navigazione), Lloyds of London (assicurazioni), stock exchange (la borsa), the Bank of England...

Il paese intero, l'impero, appartiene già agli uomini e allora perché gli uomini sono così arrabbiati?

Mah... Magari i ricchi ce l'hanno coi poveri, per paura che gli portino via la roba.

E i professori con gli studenti, per paura che gli rubino le cattedre.

Ma perché gli uomini ce l'hanno così tanto con le donne?
È già tutto loro.

Ci vuole un bel coraggio!
Coraggio. Certo.
Virginia ha trovato lo spunto giusto per rispondere.

Vuoi vedere che è una questione di coraggio?
Vuoi vedere che non è tanto questione di inferiorità delle donne quanto di conservare la superiorità degli uomini?
La vita è dura per tutti. È una lotta all'ultimo sangue. È una sfida dura da raccogliere, è fatica quotidiana. Impresa titanica. Ci vuole coraggio, un coraggio sovrumano.
Già quando nasci. Quanto deve bruciare tutto quell'ossigeno di colpo nei polmoni? Sai che dolore? Infatti i bambini si mettono a piangere.
Come dice Leopardi: "E subito presero a consolarlo d'esser nato."
Ad aiutarci solo noi stessi e la convinzione che... ce la possiamo fare.
La fiducia in se stessi, che bene prezioso!
Senza quella non abbiamo forza, non abbiamo energia. Niente coraggio per affrontare la vita.
La lotta. La gara.

E sai che forza ti viene se pensi che tanto per cominciare c'è qualcun altro che parte svantaggiato rispetto a te?
Che sia per nascita, censo, cultura, stato sociale, professione, colore della pelle, sapere che c'è gente che vale meno di te potenzia la tua fiducia.
E sai che vantaggio pensare che addirittura metà dell'umanità ti è inferiore?
Risalita immediata in classifica!
Concentrazione della forza!
Difendere la superiorità di metà del mondo sull'altra metà.

In inglese lente d'ingrandimento si dice "magnifying glass".
Si chiama così anche lo specchio che ingrandisce (quello che se lo trovi in bagno ti schiacci per mezz'ora). Possiamo chiamarlo specchio magnificatore.
Le donne sono state da sempre specchi magnificatori degli uomini.
In questi specchi l'uomo ha contemplato il suo volto e si è piaciuto, si è visto grande e dunque potente, e di qui ha preso coraggio per eroismo e conquiste.
Le dittature e i prepotenti ce l'hanno così tanto con le donne perché devono conservarle in questa funzione di specchi, di ingranditori, di magnificatori.
Io ti guardo e mi vedo bello, grande, potente così che mi si accende lo sguardo ustorio! E guai al nemico!

Ecco perché ce l'hanno così tanto con Miss Rebecca West, la femminista.
Criticando gli uomini, toglie loro energia, toglie coraggio.
"Sfacciata di una femminista!"

Essere criticati da una donna è terribile: diventa impossibile specchiarsi in lei. Si perde forza, si perde fiducia e si mette a rischio la battaglia quotidiana.

“E se non ho fiducia in me con quale forza posso comandare, governare, scrivere, pubblicare, partire alla conquista di nuovi mondi da civilizzare?”

Per favore, amore mio, dammi coraggio tu, che da solo io non ce la faccio.

Raddoppiami, sollevami, fammi crescere, alzami le scarpe, raddrizzami la schiena, imbottiscimi le spalle, adulami, confortami, fammi gigante.

E in cambio tu, che sei inferiore a me, troverai assicurazione di sopravvivenza nella mia generosità e troverai felicità nel mio bel vestito, nel mio bel discorso, nella mia bella carriera, nella venerazione della mia bella persona.”

Magnifico.

Struggenti ricordi di puttane che agghindano a festa il loro protettore...

Struggenti ricordi di protettori che comprano gonne di seta alle loro puttane.

Il pranzo è finito.

È l'ora di pagare il conto.

Virginia rimugina: “Viene sempre l'ora di pagare il conto. Prima o poi è una questione di soldi. Soldi... Soldi? Soldi! Certo! Capitolo secondo: Women and MONEY for fiction!”.

A tenere i cordoni della borsa quando Virginia era ragazza era il suo fratellastro, George Duckworth, è lui a comprare il superfluo. Regala alle ragazze gonne e sottogonne, una volta a Virginia regalò anche un cavallo. (Un cavallo è indispensabile nella formazione di una scrittrice.)

George presenta in società lei e sua sorella Vanessa, tutte e due bellissime.

George aspira a trovare loro un buon partito.

Con Vanessa va male da subito, è troppo musona, non parla. (“Longface!”)

Virginia parlare parlava, ma parlava troppo. (“Verbal diarrhea!”)

George, insoddisfatto nelle sue aspirazioni sociali, chiedeva alle sorelle un altro tipo di soddisfazione in camera da letto.

Lo stesso giorno in cui il Parlamento inglese approvò la legge che concedeva il voto alle donne, Virginia trova nella posta una lettera da Bombay.

Sua zia, quacchera, è caduta da cavallo, è morta, le ha lasciato in eredità una rendita vitalizia di cinquecento sterline all'anno.

(Hai visto che un cavallo è indispensabile nella formazione di una scrittrice?)

“Tra le due notizie - dirà Virginia - il diritto al voto e l'eredità, devo confessare che la seconda mi fece immensamente più piacere della prima.”

E non perché non amasse la zia quacchera di Bombay...

Ma... perché tutti dovrebbero avere denaro abbastanza per vivere senza chiedere, adulare, magnificare. Senza bisogno di ricevere regali.

Ho denaro mio. Hai capito? Soldi miei. Non ho bisogno di fingere di amarti se non ti amo.

Non sei tenuto a farmi favori e, cosa meravigliosa, non ho bisogno di odiarti.

Non è colpa tua, si è sempre fatto così, non conosci un altro modo per affrontare la fatica

della vita. Sei stato educato così. E io anche.

Hanno scavato in te una grotta, ti hanno chiuso in petto un predatore che desidera senza sosta la roba d'altri. E per averla scatena le guerre, ammazza i figli altrui e offre i propri in sacrificio.

Quando le donne avranno abbastanza denaro, e saranno indipendenti... anche loro scateneranno guerre, ammazzeranno i figli altrui e offriranno i propri in sacrificio?

Passano dei soldati.

Cantano.

Per farsi coraggio.

CAPITOLO TERZO

Chi scrive vive.
E soffre, e combatte.
Come un ragno nella tela che è costretto a tessere.
Prigione e prigioniero.

Storia d'Inghilterra. (*Scuote un libro come a farne uscire le parole*)

Come è possibile che in millecinquecento anni di storia e non si riesca a trovare niente di concreto sulle donne? Questo non è il Prof. Von X, questo è un signore per bene, uno storico serio.

Trattati, paci, guerre, qualche regina, rare nobildonne.

Lo storico si sente in dovere di dirci che il marito era autorizzato a picchiare la moglie, e questo avveniva sia nelle classi basse che in quelle alte.

Le ragazze che rifiutavano il marito che era stato scelto per loro, venivano rinchiusi e picchiate senza che la società provasse alcun turbamento.

I matrimoni venivano combinati quando le bambine erano ancora nella culla e celebrati appena lasciavano la balia. Di migliaia di donne solo assenza.

Le donne partoriscono maschi felici.

I maschi partoriscono donne infelici.

Povere disgraziate.

Esseri da nascondere.

Deboli, fragili.

Incapaci di reggersi sulle proprie gambe.

Creature senza storia.

Antieroine.

Non è vero!

I maschi partoriscono anche Clitemnestra, Antigone, Cassandra, Fedra, Medea, Cleopatra, Anna Karenina, Emma Bovary, Marguerite Gautier, Lady Chatterley.

Eroine.

Grande nelle fantasia, derelitta nella realtà.

Ignorante nel mondo reale, poetica sulla scena.

Come è possibile? È possibile perchè Lady Macbeth, Desdemona, Ofelia non scrivono.

Vengono scritte.

Da uomini che le ricalcano sui loro modelli. Donne inventate.

Delle donne vere non si sa niente. Perché non hanno scritto niente.

E cosa dovrebbero scrivere? Le loro tragedie?

“Ma, cara Virginia, è chiaro per tutti che nessuna donna potrebbe avere il genio di uno Shakespeare, si sa.”

Si sa? Si sa cosa? Si sa poco o niente. Si sa poco di Shakespeare, e non si sa niente di sua sorella.

E se Shakespeare avesse avuto una sorella... che cosa le sarebbe accaduto?

Capitolo terzo: If Shakespeare had had a sister...

... si sarebbe chiamata Giuditta, come quella della Bibbia, che stacca la testa di Oloferne e la brandisce come un trofeo...

Quella di Caravaggio.

No, quella di Artemisia Gentileschi...

“Io se io avessi quella testa la concerei e me ne farei una borsa della spesa, nel cranio di Oloferne ci metto le patate che compro al mercato, coi capelli faccio una treccia, così posso portare la borsa a tracolla.

Mi chiamo Giuditta e il giorno del giudizio non so proprio dove andrò. Sono stata sepolta a un crocicchio e non so che strada prendere.

È difficile prendere la tua strada. Nessuno ti lascia prendere quella che vuoi. Per amore, per odio, per paura.

Mio fratello non ha paura.

Mio fratello si chiama Guglielmo, e scrive commedie.

È bello mio fratello.

Siamo di Stratford. Shakespeare ci chiamiamo.

Che è come “sospir”... Mi piace il teatro!

Io sono brava come mio fratello, sono bella come mio fratello, intelligente come mio fratello e scriverò commedie. Come mio fratello.

“Oh, sei matta: le donne non possono scrivere il teatro.”

Le donne in verità al tempo di Shakespeare non possono scrivere proprio niente. E neppure studiare.

Mio fratello è andato a scuola, sa il latino.

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
silvestrem tenui Musam meditaris avena;
nos patriae finis et dulcia linquimus arva,
nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida silvas.*

Non so mica cosa vuol dire, la so a memoria. Eppure anch'io vorrei cantare Ovidio, Orazio, Virgilio...

Mio fratello è partito.

Gli hanno dato una parte.

Ha lasciato a casa tutti i suoi libri, io ogni giorno li accarezzo.

Se sapessi il latino, potrei scalare i suoi pensieri, ma devo contentarmi di accarezzare questa pelle profumata.

“Giuditta, lo stufato! Giuditta, le calze! Giuditta, i vestiti!”

In famiglia ho un toro da monta, George, mio cugino.

Anche oggi mi ha accarezzato davanti a tutte le donne al mercato. Loro se lo covano con gli occhi e sono gelose di me.

E mi ripetono che sì, sono proprio bella e intelligente, faccio le rime per ogni occasione, che

so a memoria i poeti, e canto ogni canzone, sono proprio speciale, ma matta come una capra, perché mi hanno vista fare carezze a dei libri e baciare la carta: “Si mangia la carta. La capra mangia la carta!”.

“Giudizio, Giuditta. Giudizio per il tuo povero padre malato.”

Sta benissimo. Ci seppellirà tutti.

“Giuditta, sei il mio consolo. Giudizio, piccola mia.”

Scappo in soffitta, tiro fuori la carta, scrivo con cura ogni riga e poi quando ho finito, rileggo e cancello, scrivo, rileggo e cancello, scrivo, rileggo e cancello graffiando la penna sopra le parole.

E poi... mi mangio la carta.

Non voglio che nessuno mi legga i pensieri.

Mio fratello Guglielmo non cancella mai nulla: è bravo, è mio fratello.

George, il toro da monta, mi ha regalato un panno di seta: “Prometti giudizio, Giuditta”. È una seta stupenda. Voleva ne facessi un vestito. Ne ho fatto una tenda per nascondermi mentre mi svesto. E lui l’ha strappata con rabbia.

Il giorno dopo mi ha trovato un marito. Il mio pretendente ha staccato un anello dal suo cappello e me lo ha mandato.

L’ho cucinato insieme alla sugna.

Mio padre ha di nuovo alzato le mani, poi le ha abbassate e ha pianto, ha pianto per ore, gemendo fino a perdere il fiato. Io gli voglio bene. Non posso vederlo morire così.

Ho immerso le mani nel grasso, poi i polsi, le braccia, il grasso fin sotto le ascelle. “Padre! Ho trovato l’anello, smettete di piangere...”

La sera è stato bello far pace prima di notte. Il toro mi accompagna a dormire, poi chiude la porta: “Zitta, Giuditta, non farti sentire...”.

Se almeno ci fosse mio fratello. Guglielmo, lui sa parlare, non starebbe zitto a guardare. Ma mio fratello è lontano, nel mondo. È amato, acclamato, forse stanotte la regina è in teatro. In incognito, lo sta ad ascoltare.

Ho aspettato che la notte fosse profonda.

Dentro la tenda ci ho messo le gonne, i libri, la carta e anche l’anello.

“Magari lo vendo”.

L’estate è un canto anche di notte. Una musica che canta parole che scriverò. Sono sicura. Scriverò come musica e sembreranno parole.

Sono uscita di casa e la notte è un profumo immobile. Lento.

La taverna del teatro è piena di musica e di grida.

“Voglio recitare”.

“Le donne non possono recitare, non lo sai ragazzina?”

Cominciano a ridere e a farmi ballare. Io non so ballare, ma mi fanno volare. Da un braccio all’altro, uno vestito da re, altri due vestiti da donna, questi un po’ più graziosi. Il fagotto si scioglie e tutti si dividono le vesti, la seta, e della carta fanno coriandoli. Si travestono con le mie gonne, adesso ridono anche le donne, che sono ragazzi, e aizzano i maschi a farmi girare e cadere.

“Salta come una capra la ragazzina!”

“Abbiamo già i cani che ballano! Non ci servono capre ammaestrate sul palco!”

“Se una donna sale sul palco è sangue che cola da sotto le gonne!”

E tutti a ridere forte.

“Ora basta.”

Un gigante barbuto, Nick Greene, l’impresario, li ferma. Dice che mi ha riconosciuta: “Sei Giuditta. Guardate, somiglia a Guglielmo.”

È bello... è mio fratello.

“Tuo fratello è partito.”

Mi sono restituiti i vestiti, la seta, ma non i libri, né la carta e non si trova l’anello.

E il letto è quello dell’impresario, per il momento... Tanto ci sono abituata. Nick Greene, il gigante: “Zitta, non gridare, o torneranno a farti del male. Ringraziami, invece, che ti do da mangiare.”

Ringrazio. Della sugna, della seta, dell’anello. Ringrazio, ma non mangio. Non posso mangiare.

Non ho più carta da masticare. Non so più nemmeno fare una rima. Non posso partire, non ho più nemmeno l’anello. A casa mi hanno sepolta.

“Per noi è come se fosse morta!”

“Chi la vuole se la pigli. Di una capra che bela non so cosa farmene!”

Qualcuno che apprezza c’è ancora. E il bambino, se nascesse, non saprebbe neanche come chiamarsi.

“Non so che dirti, dovevi stare più attenta. Se sei incinta te ne devi andare, qui non puoi restare. Io vado a dormire.”

Nick Greene, l’impresario, il gigante... dorme sdraiato di traverso sui sacchi, i capelli intrecciati, il costume di scena fatto con la stoffa della mia tenda, sazio di sugna, di sonno, imbronciato come un bambino indifeso. Oloferne fa tenerezza.

Davvero gli devo tagliare la testa?

Potrei ucciderlo adesso, ma ha il collo potente, le vene spesse come le corde di scena.

Non ho più forza abbastanza, mi basta appena per due poveri polsi.

Così il palco avrà tutto il sangue della premonizione.

Per questo sono sepolta a un crocicchio.

L’unica croce per i suicidi e le streghe è un incrocio di strade.

Mi chiamo Giuditta e il giorno del giudizio non so dove andare.”

Se scendi con l’autobus a Elephant and Castle, dove una volta c’era quel crocicchio, pensa a Giuditta, sorella di Shakespeare, bella come lui, intelligente come lui, che non aveva studiato, non poteva scrivere versi senza fare cancellature, e allora ha scritto se stessa, così non si può più cancellare.

Un crocicchio ad Elephant and Castle

Un angolo ad Hyde Park Corner.

Il maggio del 1910 era caldo, ma sotto gli alberi si sta un po’ meglio.

A Hyde Park c’è un angolo dove tutti possono parlare, persino le donne.

Sono riunite un centinaio di signore. Attorno parecchi uomini in bombetta e ombrello (ombrello?) in pausa pranzo. Più lontano i bambini giocano. Le governanti governano. I

giardinieri giardinano.

Delle cassette rovesciate per fare un palco improvvisato. Sotto il palco Miss Cicely Hamilton con un megafono recita rime al vetriolo.

Finalmente le signore Emmelyn, Sylvia e Christabel Pankhurst, madre e figlie, leader della Women's Social and Political Union, prendono la parola: "Finora le armi delle donne sono state: adulazione, dolcezza, e prostituzione..."

Le signore mormorano: "Come prostituzione?". Sono signore per bene.

"Prostituzione. Che cosa vi dicono infatti i vostri uomini? Se sarai carina con me, moglie mia... Se sarai gentile con me, figlia mia, potrai avere tutto quello che vuoi."

Gli uomini commentano: "Una donna che sale sul palco mi sembra sempre un cane che balla." "Adesso anche il mio cane vorrà votare!"

Sul palco: "Non abbiamo ottenuto niente con l'adulazione. Gli uomini hanno fatto ricorso alle armi per raggiungere i loro obiettivi e hanno avuto successo. Prendiamo le armi anche noi, non chiediamo più: lottiamo per i nostri diritti!"

Armi? Sassi.

Cominciarono a volare dei sassi. Vengono organizzati cortei. Proteste. Molte vetrine vanno in frantumi. Le suffragette si incatenano alle cancellate del Parlamento, vengono derise, insultate.

Rispondono.

Provocano.

Il 18 novembre del 1910 è il venerdì nero del femminismo inglese. Durante la manifestazione le donne furono respinte, gettate a terra, prese a pugni in faccia, a calci nel petto. Bagnate di pioggia, di lacrime, di fango, reagiscono come furie, volano sassate.

La polizia carica.

Molte, nonostante l'impaccio delle gonne lunghe, dei mantelli, delle pellicce, riescono a scappare.

Alcune spinte nei portoni vengono derubate dei gioielli, ci sono porte che si aprono per accogliere, porte che si chiudono.

Centoquindici donne vengono arrestate.

Signore che non avevano mai patito incomodo più grande che quello di un corsetto, si trovarono sbattute in una cella fredda insieme alle suffragette più agguerrite. Non avendo altro strumento per lottare si inventano lo sciopero della fame.

Vengono alimentate a forza, ingozzate come oche di Francia.

"Sono venuti a prendermi a mezzogiorno, due alti, grandi e grossi, uno per parte, come se avessi potuto scappare. Credevo volessero interrogarmi.

Mi hanno fatto sedere. Legato polsi e caviglie con grosse corde. L'umiliazione fa parte del rito, del rituale. Piuttosto direi della routine.

Li ho visti indossare guanti di cuoio e prendere un grosso tubo nero di gomma... e ho capito.

Me lo hanno cacciato a forza in bocca poi giù fino allo stomaco, dolore e nausea.

Resisti, mi dicevo se vomiti soffochi.

Ancora dolore. Come di esofago scorticato.

Un gustaccio chimico, una puzza di sudore, quelli addosso.
Il liquido denso trabocca quando ti sfilano il tubo dopo averti riempita.
Sono svenuta, sfinita.
Mi raccontano che prima di perdere i sensi ho addentato uno dei loro guanti di cuoio, l'ho
bucato e sono arrivata fino all'osso.
Non ricordo. Ricordo solo un urlo diverso dal mio."

L'urlo delle suffragette si intreccia con la lotta di classe del movimento operaio, scoppiano
disordini in tutto il paese.

Scioperano minatori, ferrovieri, operai, la tranquilla Inghilterra, nel momento di massima
gloria imperiale viene scossa fin dalle fondamenta.

"Scoppierà una guerra civile!"

"Signorina Case..."

La signorina Janet Case è l'insegnante di greco, privata di Virginia.

"Signorina Case, quello che mi avete raccontato ieri sera sugli avvenimenti di questi giorni
mi ha così toccato."

La signorina Janet Case le aveva raccontato delle manifestazioni.

"Cosa posso fare per le suffragette? Forse potrei scrivere degli indirizzi?"

Il massimo che Virginia riuscì a fare allora per il movimento delle donne fu scrivere degli
indirizzi. Quello che accadeva là fuori le faceva paura.

Ma come? Tu vorresti fare la scrittrice, l'artista, parlare dell'umanità, del potere, dell'amore,
scrivere grandi storie e invece devi passare il tuo tempo in galera.

"Ho bisogno di concentrazione. Ho bisogno di una stanza. Ho bisogno del mio tempo.
Tutto quello che desidero è scrivere."

CAPITOLO QUARTO

Come diavolo faceva Jane Austen a mantenere la concentrazione visto che scriveva nella sala comune dove si prendeva il té, si suonava il piano, si faceva conversazione? Lei ci riusciva. Quello che non sopportava era essere interrotta e che qualcuno le sbirciasse il foglio da sopra le spalle. Allora copriva tutto con la carta assorbente: "Siete fortunate, ragazze, se le porte dei vostri salotti cigolano, così vi avvisano che sta entrando qualcuno e potete coprire lo scritto più rapidamente. Meno vi fate notare, meglio è!"

A Charlotte Brontë, invece, il suo modesto orizzonte non bastava, la sua scrittura desiderava uscire fuori nel mondo, mentre era costretta a rimanere fra le pareti del suo salotto.

Charlotte Brontë, *Jane Eyre*:

«... desideravo febbrilmente uno sguardo in grado di penetrare oltre quel confine; per raggiungere quel mondo indaffarato, e le città, ed i luoghi dove ardeva la vita, di cui avevo sentito parlare, ma non avevo mai visto; desideravo esperienze più concrete di quelle che erano alla mia portata; frequentare persone simili a me e altre ben diverse da quelle che conoscevo.

Chi mi rimprovera? Molti, senza dubbio, diranno di me che sono incontentabile. Non posso farci niente: l'irrequietezza è parte di me e a volte mi sconvolge fino a farmi male...»

Charlotte Brontë sa che se resti in salotto scrivi storie da salotto. Per scrivere in grande bisogna vedere lontano.

Ma come fai ad andare lontano se non ci sono né maestre né guide?

Veramente c'era una che nel seicento aveva già tracciato la strada, ma voglio vederti a seguirla.

"Mi chiamo Aphra Behn. Battezzata a Canterbury, sposa in Suriname, vedova a Londra... Sono arrivata fino in America.

Mio marito era un mercante olandese o tedesco, non mi ricordo più.

Per vivere ho fatto anche la spia, non mi vergogno.

Scrivo. Donna che pubblica e in quanto tale donna-pubblica.

Non ho scrupoli, pur di mettere su commedie di successo, copio a piene mani, gonfio i ricordi... i miei, quelli degli altri, e li faccio passare tutti per miei.

Io li ho visti davvero gli Indios d'America. Nelle commedie li faccio incontrare con i pizzetti inglesi, nella foresta. E immagino che vincano sempre gli Indios.

Però poi cambio i finali, perché devo venderle le commedie.

E la gente si diverte, arriva a frotte in teatro. Quando spalancano le ganasce per ridere, gli faccio ingoiare anche donne che vivono sole, indipendenti e, travestite da uomo, rovesciano il mondo...

Invento qualsiasi cosa pur di avere successo e, soprattutto, purché il successo paghi bene.

Non fare l'ipocrita... "non voglio essere toccata dal demone del denaro".

Fallo conoscere a me questo demone che ci penso io.

Il denaro conferisce dignità a ciò che viene considerato volgare, insipido, o frivolo quando non viene pagato.”

“Aphra, anima dannata, quanto volete per scrivermi un’altra commedia?”

“Di più... Di più...”

“Ma si può sapere che cosa pretendete? La luna?”

“La luna? Di più, di più. Molto di più.”

Che una conquisti la luna, non significa che il giorno dopo sulla luna possiamo andarci tutti.

“Dovrò mettere in guardia le ragazze!”

Capitolo quarto, quando nell’Ottocento la scrittura comincia a pagare e le donne cominciano a scrivere articoli, traduzioni, lezioni, subito tutti cominciano a dar consigli:

“Prendi atto dei limiti del tuo sesso...”

“Meglio non cimentarsi con la retorica...”

E allora come posso cantare?

Per cantare le guerre, le lotte, le battaglie, i viaggi e l’avventura gli uomini si sono inventati l’epica, il ritmo che incide il canto nel ricordo, fondato sul battito del cuore, sul passo, sul trotto, sul galoppo dei cavalli.

*Cantami, o Diva, del Pelide Achille
l’ira funesta che infiniti addusse
lutti agli Achei, molte anzi tempo all’Orco
generose travolse alme d’eroi,
e di cani e d’augelli orrido pasto
lor salme abbandonò...*

E le donne come possono cantare infiniti addii, infinite attese?

Ricordi di città assediate, di veglie accanto ai letti dei malati, dei moribondi, dei feriti di tutte le guerre.

Storie di paure, di bambini.

Storie inframmezzate da pasti, mestieri, amori, botte.

Storie interrotte.

Le donne inventano ballate, ninnananne e poi gli uomini le mettono per scritto.

Cosa puoi scrivere di nuovo?

Poesie? Basta!

Lettere? Fino a tutto il settecento pacchi di lettere. Ancora?

Diari? Sempre autoritratti? Non potrei fare qualche bell’affresco?

L’arte l’hanno già scritta tutta gli uomini e, sembrerebbe, meglio di noi.

Ci si sente così in ritardo.

Cosa posso scrivere?

Fiction, romanzi.

Gli uomini scrivono epica, le donne scrivono *fiction*, romanzi. Perché? È l’unica forma abbastanza giovane da poterci ancora inventare qualcosa.

Non credere che smettano di tormentarti: “*Fiction* su che cosa? Temi virili, temi gentili. Temi repressi, temi concessi. Di questo puoi parlare di questo non devi parlare”

Ah...

È difficile ribellarsi al Beadle, il custode del praticello!

Da ragazza Virginia un giorno si era recata in visita da conoscenti, indossando, sotto al vestito, certi mutandoni strategici e complicati, ma considerati alla moda e altamente signorili.

Proprio mentre sta congedandosi sente i mutandoni che si slacciano e si afflosciano miseramente a terra, sotto il vestito. Panico.

Poi Virginia riuscì ad afferrarli in qualche modo di nascosto e, trattenendoli graziosamente, uscì.

E allora noi, davanti allo sguardo inorridito del Custode, raccogliamoci graziosamente le gonne e traversiamo il prato. Lasciando, il Custode in mutande.

È stanca. Si siede sulla poltrona.

Se fosse tutto così facile.

Se fosse tutto così semplice.

Se fosse tutto così perfetto.

Dopo momenti di grande euforia, per Virginia il mondo assumeva improvvisamente l'aspetto di una pinna di pesceccane.

“Virginia, adesso che sei sposata e puoi scrivere tutto il tempo che vuoi, di che cosa scriverai?”

“Vorrei scrivere del silenzio.”

“Prego?”

“Vorrei scrivere degli atomi e di come cadano nella mente.”

“Prego?”

“Vorrei scrivere degli atomi e di come gli atomi cadano nella mente nell'ordine in cui cadono.”

“Oh signore, sta di nuovo diventando pazza.”

“Dice che vuole scrivere del silenzio, degli atomi e di come cadano nella mente. Vuole farci un romanzo.”

“Il romanzo lo ha già scritto e tratta di tutt'altro.”

“Allora perché non lo pubblica?”

“Perché sente le voci.”

... “Rideranno di te, Virginia. Non venderai. Non ci camperai neppure. Non venderai nemmeno una copia. Nessuno potrà proteggerti dal ridicolo.

Sei sola, Virginia. Tua sorella si è sposata non può più proteggerti. Ha dei bambini. Dove sono i tuoi bambini?

I tuoi amici scrivono meglio di te. Dove sono i tuoi amici? Dove sono le tue amiche?

Tuo marito? Più che un marito è una balia.

Virginia non ci servono romanzi sul silenzio. Ascolta il rumore del mondo.

Quello che fai è pura forma. Ci servono i contenuti.

Il mondo è pronto per una rivoluzione.

Non è questa l'arte di cui abbiamo bisogno.
Ascolta le voci del mondo.
Ci serve un'arte nuova per un mondo nuovo.
Quello che scrivi non è importante.”
E allora cosa è importante?

CAPITOLO QUINTO

Ratatatata beng!
BUM! VAMPE! BUM! VAMPE! BUM! VAMPE!
NESSUNA OPERA CHE NON HA UN CARATTERE AGGRESSIVO PUO' ESSERE UN
CAPOLAVORO. Filippo Tommaso Marinetti

Né maestri né dogmi!
Dada dada dadadada!
Varietà!
Elettricità!

La scena si inclina, si stravolge, la prospettiva cambia, c'è la guerra, mio Dio, c'è la guerra e io non voglio me ne sia data la colpa.

BUM! VAMPE! BUM! VAMPE! BUM! VAMPE!

L'impero è una nave
una nave di classe,
purtroppo si è salvata
solo la prima classe.

E allora care le mie suffragette ci siete salite sulle scialuppe!
Dove è finita la vostra uguaglianza?
Ora invece che "Vote for women!" si potrebbe dire "Boat for women!".

Eravamo stati avvisati che la strada era sghemba!
Signori e signore siete sull'orlo di un precipizio!
Abbiamo risposto: "Grazie altrettanto!"
E ci siamo fatti una leggera risata.

Furiere! Ci servono delle divise!
Capitano! Non ne abbiamo!
Furiere! Chiamate le donne e fatele cucire!

Ci sono donne cucite ai bottoni delle divise, agli orli delle bandiere.
Ci sono donne intrecciate alle nappe delle gualdrappe.
Amore mio, mi hai chiesto di cucirti un vestito.
Te lo cucio con le tue avventure, con la forza, la guerra, con le tue ansie e le tue paure, così amore mio andrai vestito di me che ti penso.
Ma tu come farai amor mio a cucirmi una veste?
Non conosci altre storie che quelle dei tuoi compagni.
Di tempo con me ne passi assai poco, giusto il tempo di spegnere il fuoco prima di andare

a dormire.

Siccome mi ami, come il santo Martino, ti levi il mantello e lo tagli di spada, me lo acconci attorno alla vita, lo drappeggi, speriamo mi vada.

Basta mi copra, non occorre mi vesta.

“Non vogliamo avere niente da spartire con i piccoli risparmiatori dello spirito.”

“Guerra igiene del mondo?”

“Voi amate la morte che muoiono gli altri.”

Il vostro paradiso: NIENTE!

I vostri idoli: NIENTE!

I vostri capi politici: NIENTE!

I vostri eroi: NIENTE!

I vostri artisti: NIENTE!

Le vostre religioni: NIENTE!

Ratatatatatata. Bum! Zeppelin!

Bum. Bum.

Zang tumb tumb.

“I volontari accorrono entusiasti per combattere una guerra che sarebbe finita a Natale.

Fra quattro mesi i nostri ragazzi torneranno a casa.”

Per quattro anni la morte oscillò dall’una all’altra sponda delle trincee e poi lentissimamente affondò settecentocinquantamila inglesi. E ne lasciò due milioni e mezzo feriti, scampati al naufragio, molti restano per sempre relitti.

“Furiere! Ci servono ancora delle divise?”

“No, Capitano! Abbiamo perso tutti gli uomini.”

“Bene furiere! Licenziate le donne.”

Non è più facile mandare a casa le donne: la guerra aveva cambiato tutto.

Non si poteva più dire che le donne non erano forti come gli uomini: avevano mandato avanti il paese in loro assenza, avevano lavorato nelle fabbriche, nelle istituzioni.

Non si poteva più dire che non erano in grado di sopportare gli orrori: le infermiere avevano curato i feriti nelle trincee, raccolto i cadaveri o quel che ne restava.

E molti uomini ormai stavano dalla loro parte. Le avevano viste all’opera.

Madame Marie Curie, Francia, insieme alla figlia Irene, aveva organizzato intere squadre di soccorso con veicoli dotati di apparecchi radiologici.

Miss Mairie Chisholm, Scozia, (18 anni nel 1914) e Mrs. Knocker, motocicliste, facenti parte di un’équipe di ambulanze mobili in Belgio, da sole organizzano un posto di soccorso in un villaggio in rovina vicino alle trincee e resistono sotto il fuoco nemico sino al 1918 quando sono gravemente colpite dai gas.

Al loro ritorno sono proclamate dalla stampa britannica “eroine”.

Le donne avevano dimostrato di poter fare quello che fanno gli uomini esattamente come lo fanno gli uomini.

Ma davvero le donne vogliono fare tutto quello che hanno fatto i maschi, così come lo hanno fatto?

Una guerra mondiale non è un argomento a favore.

Virginia, come un vaso che trabocca, si sfoga:

Bisognerebbe smetterla...

Smetterla di pensare per contrasto.

Smetterla di pensare per opposizione.

Smetterla con lo spirito di fazione.

Smetterla di tenere la testa occupata contro qualcuno, maschio o femmina che sia.

Smetterla anche con il sarcasmo, la facile ironia.

Conquistare l'umorismo, la risata disincrostata.

Bisognerebbe scrivere un'altra storia.

Scrivere diversa una storia per scrivere diversa la Storia.

Potresti scrivere: «Chloe vuole bene a Olivia.»

Una storia senza figli gettati alla guerra.

«Chloe vuole bene a Olivia e insieme mettono su un laboratorio.»

Una Storia senza terre da conquistare.

«Una donna vuol bene a un'altra donna.»

Rivoluzione.

«Una donna scrive la storia di due donne.»

Rivoluzione.

«Solidarietà fra donne. »

Rivoluzione.

Si dice che Virginia ci sapesse fare coi bambini, l'adoravano, perché li ascoltava davvero.

“E tu di chi vorresti scrivere?”

La biografia della moglie del macellaio? Bene!

Ti sei punta con un cardo? Allora scriviamo l'assalto al cardo pungente.

Hai preso tutti i pulcini? La resa dei pulcini.

Come fanno i pulcini? “Cip cip”?

No? Fanno “Pio Pio”, le galline fanno “Coccodé” e il gallo “Chicchirichì”.

Il gallo in inglese fa: “Cock-a-doddle-do”? Non l'ho mai sentito, ma se la rana in greco fa “Brekekekeck” allora il gallo in inglese può fare “Cock-a-doddle-do”.

Come fa la pecora: “Bee”.

Come fa la capra? “Bee”.

La capra non può fare come la pecora.

Vuoi che la capra faccia “Bee” come la pecora?

E va bene, ma sì, hai ragione tu: ascolta tutti e poi ascolta solo il silenzio.

E vai decisa per la tua strada.”

Come quando scendi giù da una montagna, salta da un sasso all'altro, non perdere il ritmo, non ti fermare.

Salta capretta, corri, pensa solo a saltare! Cerca il prossimo sasso, e da quello all'altro, cerca la forza prima del salto! Cerca l'arco prima della freccia! Salta capretta, non ci pensare.

Senti come l'aria che ti passa accanto trascina le altre nel ritmo nella corsa, dall'una all'altra duna giù fino alle onde, godendo del salto, dall'una all'altra duna, dall'una all'altra sponda, dall'una all'altra onda, salta finché la corsa non diventa danza.

Il tuo pensiero saldo è la tua stanza.

Il tuo pensiero saldo è la tua stanza!

Era tutta la vita che Virginia cambiava casa. Come in cerca del posto giusto dove scrivere. Una stanza tutta per sé.

Ma quando il tuo pensiero è saldo senti che adesso puoi scrivere dappertutto.

Cominciò a scrivere nel sotterraneo della Hogarth Press, nella stessa stanza dove si evadevano gli ordini, allo stesso tavolo dove si facevano i pacchi di libri.

Ogni tanto faceva una pausa e si metteva a far pacchi anche lei.

Poi di nuovo a scrivere in una ebbrezza felice!

“Ho filato le ultime pagine della conferenza.”

Adesso deve solo affrontare le ragazze.

CAPITOLO SESTO

Sale sul podio e legge.

Capitolo primo: guardando nei piatti dei maschi e delle femmine abbiamo parlato di differente educazione in Gran Bretagna. Non si scrivono capolavori se non si può ricevere sufficiente educazione.

Capitolo secondo: attraverso buoni e cattivi libri abbiamo parlato di povertà e di pregiudizio. Le donne sono povere, impegnate a mettere al mondo figli. Non hanno tempo per scrivere capolavori.

Capitolo terzo: dove abbiamo visto che se anche la sorella di Shakespeare fosse stata un genio essa non sarebbe vissuta abbastanza da accorgersene

Capitolo quarto: dove tenuto conto degli ostacoli, si decide comunque di attraversare il prato. Suffragette sullo sfondo.

Senza una stanza tutta per sè non si ha sufficiente concentrazione.

Capitolo quinto: dove si vedono guerre. Dove si desidera pace.

Cade una foglia.

Una ragazza.

Un ragazzo.

Un taxi.

Entrano nel taxi, ridendo.

Un uomo e una donna collaborano fra loro. Sembra così naturale.

In ognuno di noi c'è una parte maschile e una femminile. Ora l'una, ora l'altra prendono più spazio.

Separare i due sessi è uno sforzo inutile.

E l'artista in equilibrio perfetto è la mente in perfetto equilibrio.

La mente di Shakespeare, l'androgino che è l'una e l'altra cosa, maschio e femmina.

Shakespeare si divertiva. Scriveva da maschio cose da maschi, con la felicità di una mente androgina che comprende molto di più.

Bisognerà che le donne scrivano tanto e questo costruirà il nostro passato e poi bisognerà dimenticarlo e scrivere felicemente da donne cose da donne e arriverà il momento per godere della stessa felicità di Shakespeare mentre scrive una storia.

Una splendida storia.

Prima di tutto una storia.

E finalmente tutto questo sarà divertente!

Ma nessuna porta dovrà cigolare, nessuno dovrà sbirciare sul foglio.

Nessuna paura di non avere denaro.

Nessuna paura di non poter dire.
E allora accadrà: la mente si sposa alla mente e ne nasce un'opera d'arte.
E poi non avrà senso fare classifiche, ordinare secondo il valore.
Non spaventarti.
Non avere paura di lodi o insulti.
Non chiederti se durerà per sempre. E che coppa ti daranno.
Non tradire te stessa.
Un giorno a sei anni vidi un circo: un clown ne picchiava un altro e tutti ridevano e si divertivano. Io avevo il magone. Poi arrivò una trapezista era bellissima, ma non c'era rete: erano tutti pazzi? Perché la lasciavano lassù che se sbagliava poteva morire?
A casa tutti felici e soddisfatti mi dissero: "Scrivi un pensiero."
Mi guardavano con tanta speranza che scrissi: "Ho visto il circo, i pagliacci sono meravigliosi."
E stavano ancora lì a guardarmi, speranzosi, scrissi: "Da grande voglio fare la trapezista."
Mi premiarono coi dolci e coi baci.
Mi veniva da vomitare.
Tradire il sogno è quanto di peggio può capitare.
Tenere fede al proprio sogno è qualcosa che nessuno può fare al nostro posto.

Il pensiero è: non c'è assolutamente alcun braccio a cui appoggiarsi.
Non c'è.
Non c'è per nessuno.
Non sono io che sono sfortunata.
Che sono sola.
Che sono svantaggiata.
Non c'è alcun braccio cui appoggiarsi.
Devo camminare da sola. Guardare il mondo, non solo quello degli uomini, o quello delle donne. Guardare la realtà. Tutta.
So che non c'è un braccio, che non posso appoggiarmi. E tu nemmeno.
Vedo il mio dolore unico e solo, in mezzo a dolori come altrettanti diamanti, la gioia come un pugnale tra i pugnali. Il sangue degli eroi è fatto del sangue di singole ferite e non si mescola mai. Ognuna è un diverso urlo di morente.
La follia non è mai dei folli. È un dolore solitario, unico e indicibile.
La malattia non è mai comune, e mal comune non è mai mezzo gaudio. Ogni malato è solo come un relitto alla deriva.
Gli amanti non sono mai Giani bifronti. Mostri dalla testa doppia, conservano doppio pensiero.
Anche i gemelli, cui è dato un corpo solo, sono solitudini devastanti.
La morte non si muore insieme.
Che privilegio se per un tratto qualcuno sceglie di condividere la tua strada.
Che valore inestimabile ogni esistenza.
Che valore inestimabile ogni mente che si dispone al sogno, all'arte, alla poesia.

Privilegi.

Niente scuse: oggi abbiamo scuole, sostanze, carriere, privilegi del nostro tempo e di questa geografia.

Il privilegio è figlio della fatica di tante donne.

Donne che non avevano libertà intellettuale poiché erano povere.

L'arte dipende dalla libertà intellettuale e questa ci è stata regalata: trattatela bene.

Adesso tocca essere grate e restituire.

Restituire a Giuditta quello che è suo.

Giuditta ha regalato quello che non ha mai scritto, la scuola che non ha mai frequentato, il lavoro che non ha mai trovato...

Giuditta vive nelle bambine uccise appena nate, sposate nella culla, violate, concepite con la violenza, in quelle che non vanno a scuola, in quelle che camminano due ore per andarci, nelle maestre delle foreste, nelle donne che non possono camminare libere per le strade, in quelle costrette, obbligate, promesse, barattate, commerciate.

Giuditta vive in tutte le giovani menti, maschi o femmine che siano, a cui viene sbarrata la strada dall'ingiustizia e dal pregiudizio.

Giuditta ci chiede di procuraci un po' di denaro, una stanza tutta per noi.

Di ascoltare il passato e guardare al mondo reale e metterci in relazione con ciò che accade.

Ci chiede di abituarci a pensare da sole.

Ragionare. Scoprire le carte. A capire se stiamo parlando o siamo parlate. Se abbiamo in bocca le nostre parole o quelle che qualcuno ci sta facendo dire.

Abbiamo pianto la sua morte, ma Giuditta non muore perché i poeti non muoiono. Aspettano solo il momento giusto per tornare a vivere.

Ma che lei possa nascere e vivere senza che noi le prepariamo la strada col nostro lavoro è impossibile. Io sono sicura che lei verrà, se lavoreremo per lei, e che lavorare così anche in mezzo alle difficoltà, al sentimento di solitudine, all'isolamento, vale certamente la pena.

Intanto altrove una foglia cade.

Il mondo esiste, nonostante.

Intanto un canto è stato scritto.

Questo è ciò che resta.

Carta, tela, note.

Del canto solo un'eco.

However, somewhere a leaf falls.

Nevertheless the world exist.

How a sound is written.

This is what remains.

Paper, cloth, note.

And of the sound its echo.









Teatrografia di Laura Curino

Fondatrice del Laboratorio Teatro Settimo, 1980
Esercizi sulla tavola di Mendeleev, 1984 premio “Francesca Alinovi”
Elementi di struttura del Sentimento, 1985 da “Le affinità elettive” di J.W. Goethe premio Ubu per il miglior spettacolo di ricerca della stagione
Nel Tempo tra le guerre, 1988
Istinto Occidentale, 1988
Stabat Mater, 1989 Premio Città Urbino, Premio Fringe Festival di Edimburgo
La Storia di Romeo e Giulietta, 1990 da Shakespeare, premio Ubu 1992 per la drammaturgia
Passione, 1992, Premio Milano '90 - Il Contemporaneo 1993, per la drammaturgia
Villeggiatura, smanie, avventure e ritorno, 1993
Canto per Torino, 1995
Canto delle Città, 1996
Olivetti - Camillo: alle radici di un sogno, 1996, RAIdue, 1998
Adriano Olivetti - Il sogno possibile, 1998, RAIdue, 1999
Geografie, 1999
Fenicie, 2000
Macbeth Concerto, 2001
Il pranzo di Babette, 2002
L'età dell'oro, 2002
Telai, 2003
Conte Aigor, Report, RAItre, 2004

Il 1 settembre 1998 riceve dall'Anct (Associazione Nazionale Dei Critici di Teatro) il premio della critica come migliore attrice.

Il 21 giugno 2003 riceve il “Premio Hystrio alla drammaturgia”.

Bibliografia essenziale

Roberto Canziani (a cura di), *Dedica, monografia teatrale dedicata a Laboratorio Teatro Settimo*, Pordenone, Associazione Provinciale per la Prosa, 1995.

Gerardo Guccini (a cura di), *A GOETHE. Storie di Laboratorio Teatro Settimo*, "Prove di Drammaturgia" (con i saggi: Gabriele Vacis, *Il disegno e la casa*, e Laura Curino, *La vicenda del testo*), n. 1/1996.

Laura Curino, Roberto Tarasco, Gabriele Vacis, *Passione*, Novara, Interlinea, 1998.

Laura Curino e Gabriele Vacis, *Olivetti - Camillo: alle radici di un sogno*, Milano, Baldini & Castoldi, Collana Le Isole, 1998.

Gerardo Guccini (a cura di), *Laura Curino: laboratorio di narrazione*, "I Quaderni di Prove di Drammaturgia", marzo 2002. La pubblicazione è distribuita da CARATTERE, Via Passarotti 9/a – 40128 Bologna.

Gabriele Vacis, *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowsky*, Milano, Rizzoli Holden Maps, 2002.

Laura Curino, Michela Marelli, *L'età dell'oro*, Hystrio n.1-2004.

Gerardo Guccini, Michela Marelli, *Stabat Mater Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, Bologna, le ariette-libri, 2004, (distribuito da www.teatrodelleariete.it).

Michela Marelli, *Una per tutti tutti per una*, in "Dossier Teatro di narrazione" di Hystrio n. 1-2005.

