

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA IN LETTERE

TESI DI LAUREA

CESARE VICO LODOVICI COMMEDIografo

CANDIDATA:

Brizzi Lucia

RELATORE:

Chiar.mo Prof. Angela Guidotti

ANNO ACCADEMICO 2000-2001

Ai miei genitori con infinito affetto

INDICE

CAPITOLO I:

Cesare Vico Lodovici: la vita e le opere pag. 1

CAPITOLO II:

Cesare Vico Lodovici e la critica pag. 45

CAPITOLO III:

La donna di nessuno pag. 93

CAPITOLO IV:

Ruota pag. 141

CONCLUSIONE pag. 179

BIBLIOGRAFIA pag. 182

CAPITOLO I

Cesare Vico Lodovici: la vita e le opere

Cesare Lodovici nacque a Carrara il 18 dicembre 1885 era il terzogenito di Egisto Lodovici e Clementina Baldacci,¹ che oltre a lui ebbero altri cinque figli maschi Tommaso, Giorgio, Giovanbattista, Vico, Renato nati tutti tra gli anni 1880 e 1906, e due figlie: Gemma che morì in età prematura perché colpita da una grave malattia polmonare, e Angiolina.² I Lodovici godevano di un'ottima posizione sociale, era una delle poche famiglie borghesi che un piccolo centro come Carrara poteva contare. Il padre di Cesare, Egisto; aveva in gestione due dei più importanti bacini marmiferi di Carrara. Quello più redditizio e grande era situato nel bacino di Fantiscritti, l'altro presso Torano frazione di Carrara. Questo piccolo centro delle apuane ha sempre dovuto la sua ricchezza alle sue montagne; negli anni in cui Lodovici nacque la situazione non era molto tranquilla, infatti le cave, proprio perché fonte di notevoli guadagni, già all'epoca erano motivi

¹ Tutte le notizie riguardanti la vita di Lodovici le ho avute grazie all'aiuto prezioso datomi da Marina Lodovici, nipote dell'autore, durante ripetuti colloqui che ancora ringrazio per la sua sincera disponibilità.

² Tommaso Giuseppe Nicolao nato l'11-9-1880, Costanza Marianna Gemma nata il 26-12-1882, Angiolina Maria nata nel 1888, Tommaso Giorgio Achille nato il 20 7 1891, Lodovico Carlo nato il 27-7-1896, Renato nato il 7-6-1906. Notizie acquisite in seguito ad un consulto dei registri dell'ufficio anagrafe c/o il Comune di Carrara.

di grandi conflitti fra le diverse fasce popolari. Infatti fin dagli anni della seconda guerra di indipendenza una delusione profonda agitava le classi meno abbienti;³ questa delusione si concretizzò nel corso del tempo in ricorrenti moti di protesta. Memorabili sono però in particolare quelli del 1894, noti come i moti della Lunigiana. Questa lotta di bande fu condotta in prevalenza dai cavatori dei bacini marmiferi di Carrara, di massa, dai libertari socialisti ed anarchici. Ricorre nella memoria popolare come racconta Pellegrini-Galleni,⁴ il ricordo del tredici Gennaio come inizio dei moti. Fu una sollevazione popolare di grande portata che venne però duramente e ingiustamente repressa. L'insurrezione venne travisata e considerata rivolta con sfondi politici: essa aveva in realtà alla sua base motivi di carattere economico-sociale. Le condizioni di vita del popolo stavano diventando insostenibili; da anni era caduta in disuso la legislazione sociale Estense⁵ che garantiva vantaggi agli operai del marmo, e definiva turni di riposo durante gli orari di lavoro. Il rapido sviluppo tecnologico stava rivoluzionando i sistemi di lavorazione e trasporto del marmo, la ricchezza era concentrata nelle mani delle solite e poche famiglie, infatti gli agri marmiferi acquisiti grazie alle leggi comunali dalla

³ Galleni Pellegrini, *Echi del dominio Estense su Massa e Carrara nei detti popolari carraresi*, Massa Apuana, n.27, 1996. pp.93 – 95.

⁴ Ivi, p. 96.

⁵ Galleni Pellegrini, *Echi del dominio...cit*, p. 94. “ Con notificazione 1 Settembre 1854 il Ministro di buon governo aveva ordinato ai proprietari delle cave di concedere ai dipendenti interpolato riposo al lavoro giornaliero e di sospenderlo due o tre ore prima di sera proibendo inoltre il licenziamento senza un preventivo avviso di 10 giorni.”

nobiltà e borghesia permettevano ad essi di esercitarvi il diritto di trasmissione ereditaria e di vendita. Questo stato di cose fece crescere nella popolazione la consapevolezza di essere vittima di un'evidente ingiustizia sociale. Nessuno più dei cavatori aveva diritto di lottare: erano loro gli unici che conoscevano a fondo le montagne, che ogni giorno rischiavano di morire per lo scoppio di una mina, per un masso staccatosi improvvisamente, un cavo spezzatosi sulla lizza. Erano inoltre anche quelli che le amavano più di tutti gli altri. Un grande rispetto ebbe sempre per loro Lodovici, anche se la sua condizione sociale era ben diversa da essi, la sua anima e il suo cuore furono sempre vicini a questi lavoratori, gente umile e vera in mezzo alla quale passò oltre trent'anni della sua vita.⁶ Il soprannome di poeta datogli dai suoi concittadini in realtà si dimostrerà veritiero; anche se inizialmente Cesare seguirà la strada indicatagli dal padre. Egisto Lodovici era una personalità molto forte ed energica; oltre a gestire il lavoro di estrazione del marmo ne curava anche il commercio con l'estero, e questo fu uno dei motivi che lo spinsero ad avere sempre a cuore l'istruzione dei suoi figli. Infatti i giovani Lodovici studiarono tutti in un collegio in svizzera dove ebbero occasione di imparare anche due lingue straniere. In casa Lodovici si respirò sempre aria di

⁶ M. Borgioli, *Cesare Vico Lodovici a cinquant'anni dalla sua prima commedia*, in "Aronte" periodico d'arte, n.2,3,4. s. d. (p. 5): "E la sorpresa ci portò al tempo che fanciulli lo vedevamo per le strade di Carrara magari scamiciato e sudato con la sua dunhil fumicosa tra i denti di ritorno dalle cave con gli scarponi in piedi a passo di marcia. Per noi allora era solo il poeta e può darsi che in quella parola si celasse una punta di ironia perché non aveva ancora scritto una riga in versi e poco di prosa."

cultura, anche se il padre non era molto istruito aveva voluto che tali diventassero i suoi figli. Due dei fratelli di Cesare seguirono le orme del padre e decisero di lavorare alle cave; Renato era il responsabile in sede e Tommaso, come ricorda la figlia Marina, era il responsabile del commercio con l'estero e, la conoscenza delle tre lingue che parlava molto bene gli era indispensabile. Cesare fin da piccolo si dimostrerà un'anima sensibile e schiva amante del suo paese e di quelle montagne bianche; la sua strada doveva però portarlo più in alto verso l'amore per le lettere e la musica. L'amore per la musica era una eredità familiare, anche Egisto infatti amava cantare e suonare l'opera e forse non è sbagliato pensare che in quella bella villa che si trova ancora oggi nella salita di san Potrignano si svolgessero serate all'insegna della musica e dello stare insieme. Negli anni venti questa villa accoglierà noti personaggi del mondo letterario che strinsero amicizia con Cesare: Montale, Ungaretti, Marinetti. Il nostro si trasferirà a Roma per frequentare all'università la facoltà di Giurisprudenza. Non ci sono pervenuti documenti che attestino l'anno del suo trasferimento ma, da ricerche effettuate su vario materiale, è possibile affermare quasi con certezza che l'anno della laurea fu il 1911.⁷ Notevole fu l'influenza che il giovane poeta ebbe da una città come Roma, abituato a vivere fra i vicoli di Carrara probabilmente gli sembrò di essere stato catapultato in un'altra dimensione.

⁷ R. Bertolucci, *Un uomo da non dimenticare: C V L*, relazione ciclostilata della conferenza del 2 giugno 1987 tenuta presso il Rotary Club di Carrara e Massa.

Grazie alla sua posizione sociale e alle conoscenze del padre riuscì a frequentare i salotti letterari più in vista della capitale, preziosi per la sua crescita di uomo e di artista. Iniziano per il poeta gli anni dell'*Incrinatura*, della rivolta: siamo nell'11 e fino a questo momento Cesare aveva vissuto cullato dall'amore del suo paese e dalle ambizioni che il padre nutriva per lui e tutti i suoi fratelli. Nel suo animo stavano crescendo la voglia e il coraggio di decidere per sé, di seguire la propria strada senza condizionamenti seppure derivanti da una figura così forte come quella del padre. Questa crescita interiore non fu priva di dolori e contrasti; lo univano alla sua famiglia e al padre un rispetto e un amore-timore non trascurabili. Fu quasi una lotta che Cesare dovette combattere con "l'altro Lodovici", così era solito chiamare l'altra parte di se stesso tutte le volte che si metteva in discussione, il che capitava spesso. La ricerca per una giusta ricostruzione dei suoi spostamenti in quegli anni, purtroppo, non è semplice. Secondo vari documenti risulta che il Lodovici fosse contemporaneamente a Lugano e a Milano. Le studiose Bertolucci,⁸ e Apollonio⁹ attestano come anno di trasferimento a Lugano il 1911, con permanenza dell'autore in quel luogo fino al 1913, entrando così in contrasto con una nota bibliografica dell'autore, appendice dello scritto di Mauro Borgioli intitolato *Cesare Vico Lodovici: a cinquant'anni*

⁸ Ivi.

⁹ C. Apollonio, *CVL Teatro intimista del primo dopoguerra*, in *Novecento*, Milano, Marzorati, (I contemporanei), 1979, p. 2883.

dalla sua prima commedia. In questo saggio lo scrittore afferma che fu il tredici l'anno del suo arrivo a Lugano. Un altro documento che contrasta con l'affermazione precedente è firmato da Cesare Padovani che nello scritto *Calzini, Lodovici, Castellini*¹⁰ dichiara che fu proprio il dodici l'anno che Lodovici si trasferì a Milano. Cerchiamo di fare ordine: in realtà io penso di non sbagliare affermando che siano giuste entrambe le ipotesi; Lodovici collaborò sporadicamente alla rivista "Coenobium"; possiamo dedurre quindi che questa collaborazione avvenisse a distanza. Lodovici probabilmente passò il periodo tra l'undici e il dodici a Lugano e in quest'ultimo anno si trasferì a Milano come afferma Padovani, pur probabilmente continuando la collaborazione con la rivista svizzera, infatti, i suoi primi importanti lavori su di essa furono pubblicati tra il tredici e il quattordici. Nell'undici si trasferì quindi a Lugano, infatti, il Bignani direttore della rivista spirituale "Coenobium", che si avvaleva di illustri firme come Papini, Rolland, Resi, lo volle come suo collaboratore e chiese al giovane letterato la stesura di un saggio sul teatro di Paul Claudel.¹¹ Questa "nota di arte drammatica" sarà un po' il battesimo di Lodovici come critico, infatti, può essere considerato il primo saggio di una lunga serie. L'autore dimostrerà di essere un attento osservatore del mondo teatrale di quegli anni e di quelli a

¹⁰ C. Padovani, *Castellini Lodovici Calzini*, in "L'Osservatorio politico letterario", 20, 1974, 3, p.47.

¹¹ C. V. Lodovici, *Il teatro di Paul Claudel*, in "Coenobium", VIII, 1914, n.3, pp. 60-73.

venire, capace di cogliere con una vena ironica e una sottigliezza strabiliante anche le immagini più oscure del teatro del primo e del secondo dopoguerra. E' un resoconto alquanto filosofeggiante quello che Lodovici consegna al mondo letterario di quegli anni, lodevole sotto più punti di vista. Il teatro di Claudel era ignorato in Italia e la proposta del Bignani probabilmente fu accolta dal giovane poeta come una sfida. Sempre pronto a schierarsi dalla parte dei più deboli, non solo come letterato ma anche come uomo, per lui fu normale percorrere le strade poco battute, lontane dalle facili parole e da applausi stereotipati. Il saggio non si riduce ad una esaltazione estrema del teatro di Claudel, anzi il Lodovici che pure si afferma suo fervente sostenitore, non dimentica però di metterne anche in evidenza i punti più deboli. Inoltre ci offre anche una pittoresca descrizione del teatro a lui contemporaneo citando nomi estremamente noti:

La grande illusione della scienza aveva dato agli uomini una fede febbrile. L'arte era Verista, Zola e Flaubert tenevano le coscienze. Baudelaire le impauriva colla maschera della nevrosi. Ibsen non era ancora uscito dalla sua tana solitaria del nord e Leone Tolstoj usciva allora dalla sua steppa.¹²

La grandezza di Claudel, per Lodovici, si trova nei suoi personaggi che, per molti versi, assomigliano al loro creatore:

¹² Ivi, p.70

Figure di eccezionale statura, riassuntive, sintetiche di una podestà respiratoria così lunga e lenta che a volte ci imprime una vera e propria sofferenza :ma sono uomini.¹³

Claudel riesce a rompere con la tradizione simbolista madre solo di tipi, tali erano i personaggi di Maeternlink. Il Francese crea degli archetipi non definisce mai l'ambiente dei suoi drammi e, per questo il Lodovici lo definisce un rappresentante del teatro "*Sintetista*". Begnamino Gemignani, che fu amico dell'ormai anziano Lodovici, afferma che il saggio suddetto può essere considerato il primo vero studio compiuto dell'opera del grande francese, che per merito del nostro drammaturgo si collocò finalmente nella cultura italiana.¹⁴ Non possiamo assolutamente esaminare i lavori di Lodovici senza tenere presente gli anni in cui essi nascono; i due elementi sono strettamente collegati. Tra il 1912 e il 1914 l'autore vive a Milano. Si era trasferito nel capoluogo milanese per fare pratica nello studio di un avvocato ma come ci racconta il Padovani "dopo aver nobilitato la macchina da scrivere del suo principale battendovi la sua prima commedia"¹⁵ decise di abbandonare per sempre la carriera forense che, come affermo` in una lettera del 25 maggio 1924

¹³ C. V. Lodovici, *Il teatro di Paul Claudel, ...*, cit, p. 66.

¹⁴ B. Gemignani, *Cesare Lodovici dette Shakespeare all'Italia*, in "Il Telegrafo", 29-3-68.

¹⁵ C. Padovani, *Castellini, Lodovici...*, cit, p. 47.

inviata a Gobetti “disprezzava” e, si diede all’avventura deciso a servire il suo genio artistico. Da quel momento in poi non accettò più nessun aiuto di tipo economico dalla sua famiglia, sapeva di aver deluso le loro aspettative. Questa fu una scelta difficile e sofferta ma forse anche la dichiarazione d’amore più grande che un poeta possa fare alla sua arte. Rinunciando al sicuro aiuto economico, Cesare si privò anche a facili e gratuite vittorie nel campo artistico. Non fu solo la decisione di fare a meno di possibili scorciatoie, fu soprattutto un rifiuto della classe sociale che era di fatto la sua ma, che intimamente non gli apparteneva. Vicino a lui nella bolgia milanese di quegli anni, fu Cesare Padovani che in un articolo pubblicato “sull’Osservatorio politico letterario” del 1974 ricorda in che modo Cesare visse “con qualche traduzione, qualche articoli, e parecchi digiuni”.¹⁶ Un caso fortuito rese la sopravvivenza del giovane meno difficile; un musicista americano con lo scoppio nel 1914 della guerra Franco-Anglo-Tedesca, che di lì a poco si trasformerà nel primo conflitto mondiale, decise di tornare in America. Lasciò una piccola stanza con numerose provviste a Lodovici che era il suo amico più caro. Così Padovani ci descrive questo luogo:

¹⁶ Ivi, p.47.

un tavolo, un cassettone, un lavamano, una branda con un tappeto a guisa di coperta: di riscaldamento se ne parlava qualche volta, se si riusciva a rimediare un po' di carbone per la stufa: quante volte abbiamo sorpreso Lodovici intabarrato, cappello in testa mani in tasca, attraversare a passi di allenamento i cinque metri del suo regno, farsi ogni tanto al tavolo per buttare giù qualche battuta di un dramma.¹⁷

Cesare passò questi difficili anni nel freddo di quella stanza ma circondato dal calore di quegli amici, con i quali si riuniva per cantare e per condividere un credo più forte di qualsiasi barriera. In quegli anni Milano era un fervido centro culturale, patria di artisti e letterati, culla del neonato movimento Futurista che vedrà in Marinetti il suo fondatore. Anche Lodovici si avvicinò al Futurismo ma non vi partecipò mai attivamente come più di un critico sostiene.¹⁸ Frequentò il movimento di Avanguardia da spettatore e non da gregario ma fu come definì lui stesso “un attento osservatore.” Questo però non gli impedì di stringere rapporti con Baccioni, Bonzagni e una grande amicizia con Marinetti. E' importante spiegare questo suo rapporto di vicinanza–lontananza dai Futuristi, sia per capire la sua produzione, sia per avere chiarimenti sulla

¹⁷ C. Padovani, *Castellini, Lodovici...*, cit, p.48.

¹⁸ R. Bertolucci, *Un grande maestro dimenticato*, in “La Nazione”, 20-2-1978 .

sua personalità. Il movimento Futurista si batteva per distruggere il passato, il vecchio; la vita doveva essere una corsa veloce verso il nuovo, verso il no, verso la rivoluzione e la distruzione. Anche il giovane Lodovici avverte questa esigenza di nuovo ma sente di doverla raggiungere in modo molto differente, non distruggendo bensì creando. Come ho già detto saranno di questi anni i suoi primi lavori critici: il primo del 1913 intitolato *Idealismo e arte nel teatro di prosa contemporanea*, il secondo di cui ho parlato sopra sul teatro di Claudel del 1914, entrambi pubblicati sulla rivista "Coenobium". Questi sono anche gli anni del suo debutto nel mondo del teatro, infatti è del 1912 la sua prima commedia *L'Eroica* e del 1914 *La prima in re maggiore*. Il titolo di queste due opere ci rimanda al suo già accennato amore per la musica, che come affermò Alessandro De Stefani a lui vicino in quegli anni milanesi "sembrava essere allora la sua passione dominante".¹⁹ In una lettera a Gobetti del 1924 riguardo alla *Prima in Re Maggiore* afferma "Tragedia non rappresentabile di cui ho perso anche il copione". E' quindi stato impossibile rintracciare qualche notizia su questo dramma che rimane ignoto. *L'Eroica* invece fu pubblicata nel 1912 da Pavia, seguita nel 1914 dall'*Idiota* commedia in tre

¹⁹ G. Lanza, *Il segreto di Lodovici*, in "L'Osservatorio Politico Letterario", 15,1969, 2, p.63.

atti rappresentata nel 1915 dalla compagnia Talli a Milano al teatro Diana. In quegli stessi anni Lodovici si trovava al fronte, era partito volontario nel 1914 ma il suo desiderio di “partire” non era legato ad un sentimento interventista, il giovane, infatti, non era ancora impegnato politicamente, gli sembrò semplicemente naturale andare; si fece guidare dall’impeto del suo temperamento generosissimo e ardente. In una lettera dell’agosto del 1915 Lodovici scrive all’amico Padovani:

Ecco il mio indirizzo: 227 artiglieria da campagna, terzo gruppo XXVI corpo d’armata: Sicuro, caro Padovani sono al fronte e ho già combattuto, e ho visto cose indimenticabili sono goniometrista, vale a dire che dovrò rimanere sulla prima linea della fanteria. E sono felicissimo e la battaglia mi è piaciuta come nessuno al mondo. Direi più che la Donna! la commedia? si farà ma chi se ne ...ho altro da pensare: si sparano oltre 200 e 300 colpi all’ora che vuoi che valga la commedia?²⁰

In guerra sin trovava come soldato semplice sulle pendici del monte San Michele; si distinse per il suo notevole coraggio, ricevendo anche due medaglie di bronzo al valore. Purtroppo la guerra gli strappò una persona molto cara, il suo giovane

²⁰ Lettera dell’Agosto 1915 di Lodovici a C. Padovani riportata in C. Padovani, *Castellini, Lodovici...*, cit, p. 49.

fratello Vico, che morì ancora prima di arrivare al fronte. La nipote Marina ricorda che la camionetta dove il ragazzo viaggiava esplose violentemente per lo scoppio di una mina durante il tragitto. Il corpo del fratello di Lodovici non fu mai più ritrovato. Il poeta decise di aggiungere il nome di Vico al suo, come ricordo perenne di quel giovane eroe. Anche Cesare rischiò la vita, infatti, venne ferito in modo molto grave per l'esalazione di alcuni gas venefici tedeschi. Rimase fra la vita e la morte per parecchio tempo, amorosamente accudito dal fratello Tommaso che si era recato in Friuli per stargli vicino. Dopo un breve periodo di convalescenza, Lodovici ripartì per il fronte e fu fatto prigioniero di guerra in Boemia, infatti, rimase chiuso nel campo di Theresienstadt dal quale cercherà di fuggire più di una volta. Questo animo ribelle non si diede per vinto neppure in simili circostanze, durante la prigionia scrisse *La donna di nessuno* l'opera più conosciuta di tutto il suo teatro.

Questo dramma teatrale battezzato dalla critica degli anni venti-trenta come opera intimista, accomunò in modo quasi inequivocabile il nome di Lodovici agli intimisti francesi; il fatto di identificare Lodovici con questa corrente è quanto meno discutibile e, infatti, il nostro dovette difendersi da vere

e proprie accuse di imitazione di Bernard e Amiel, massimi esponenti di questo teatro.

I primi drammi composti dagli autori francesi che, in qualche modo procedettero e prepararono i loro maggiori successi, risalgono al 1912. Questi lavori non ebbero molta fortuna in Francia e, in essi non si colgono ancora elementi che diventeranno aspetti primari dell'intimismo francese. Solo nei primi anni venti i lavori dei due artisti presenteranno tutte le caratteristiche di vere opere intimiste. Risulta fin troppo chiaro che non si può stabilire un rapporto di precedenza cronologica fra intimisti francesi ed italiani e che come sostenne più volte Lodovici e recentemente Stauble "L'intimismo italiano e il teatro del silenzio francese furono due fenomeni concomitanti e paralleli."²¹

Una lettera del settembre del 1924 che Lodovici inviò a Padovani è inequivocabilmente chiarificatrice :

io so benissimo che se esiste un teatro del silenzio (che vuol dire? perché non chiamarlo teatro del vero?) in Italia sono stato io a istituirlo con un coraggio tanto maggiore a quello dei giovani Francesi, in quanto in Italia si era, molto più indietro, quando apparve *La mia Donna di nessuno* che non si fosse in Francia dove

²¹ A. Stauble, *Il teatro intimista: contributo alla storia del novecento*, Roma, Buzoni, 1975.

alcuni anni dopo, sono apparsi i lavori di Bernard del Sarment. Io lo so bene questo e so bene che la mia *Donna di nessuno* è del 1917, quando questi giovani confratelli erano poco più che adolescenti. E so anche, e tu lo sai, che *La donna di nessuno* è quasi fotograficamente autobiografica. Non è colpa mia se io vivevo come scrivevo e scrivevo come vivevo (perciò teatro della verità).²²

Lodovici dovrà lottare per anni contro la “gabbia” nella quale la critica mise il suo teatro, in un articolo del 1924 afferma:

A questa forma di teatro per me è difficile dare un nome, perché non fu premeditata ma fu concretata senza premeditazione, seguendo soltanto una sensibilità naturale. Il teatro intimista o come diavolo si vuole chiamare – continua Lodovici- nacque come risposta alla domanda se per caso sui palcoscenici non si gridasse, per lo più quello che naturalmente si usi tacere, e se non si tacesse più spesso quello che dire sarebbe stato più necessario e più simile al vero.²³

Paradossalmente questo rapporto che doveva esistere tra Lodovici e i poeti francesi e che in realtà era inesistente, sia

²² Lettera del Settembre del 1924 di Lodovici a C. Padovani riportata in *Castellini, Lodovici...*, cit, p.50.

²³ C. V. Lodovici, *Forme d'arte contemporanea – Il teatro intimista*, in appendice al testo A. Stauble, *Il Teatro Intimista contributo alla storia del teatro del novecento*, Roma, Bulzoni, 1975, p.114.

sul piano umano che artistico, porto` l'autore finalmente a conoscere Bernard e a instaurarvi un rapporto di vera amicizia e stima reciproca. Questo legame fu rafforzato anche dai continui attacchi della critica ai quali entrambi decisero di reagire. In un articolo pubblicato su "Comoedia" del 20 agosto 1926 Bernard ci parla di questo legame nato su iniziativa dell'apuauno, che dopo aver letto il dramma *Martine* gli inviò la sua *Donna di nessuno*, non perché trovasse i due lavori simili ma perché in realtà la considerazione del teatro di Bernard "il teatro è l'arte dell'inespresso" era molto simile alla sua. Possiamo ricordare la massima attribuita da Lodovici a Shakespeare che rappresenterà un po' il suo pensiero "to suggest is to create—to name is to destroy". Bernard sosteneva che questa sintonia artistica, fosse spiegabile con la teoria delle affinità segrete:

Io credo che da un cervello all'altro si formino delle correnti misteriose e che gli intellettuali di una stessa epoca anche se vivono in paesi diversi, senza conoscersi e senza leggersi possano subire delle influenze comuni.²⁴

In questo articolo J. J. Bernard afferma che più di una volta la critica accusò lui e Lodovici o più sommariamente tutto il

²⁴ J. J. Bernard, *Le affinità segrete – L'Inespresso nel teatro e nella vita*, in appendice al testo A. Stauble, *Il teatro Intimista...*, cit, p.109.

teatro del silenzio di rifarsi a Cehov. Interessanti sono le parole di risposta del poeta francese:

Non era la prima volta che mi parlavano dell'influenza che Cecof (sic.) aveva esercitato su di me. Ciò mi diede l'idea di leggere Cecof di cui non avevo mai letto una riga. E amai Cecof per tutta l'influenza ch'egli aveva avuto sopra di me senza che io lo sapessi.²⁵

Anche Lodovici dovette rispondere alle solite accuse e queste sono le sue parole pubblicate in un articolo sulla "Fiera letteraria" del 24-2-1929:

Ora, nonostante la forma precisa del teatro intimista che è come si è detto dianzi, classico di contenuto e di espressione, e sebbene sia sorto da uno spontaneo stato d'animo, è invalso l'uso di subordinarlo a due precedenti storici di gran conto e cioè – particolarmente la *Hedda Gabler* – di Ibsen e quello – particolarmente *Le tre sorelle e Il giardino dei ciliegi* – di Cecof(sic) [...]. In quanto l'intimismo è una particolare concezione della vita, non una tecnica speciale. Perciò se la confrontiamo con la concezione Ibseniana e Cecofiana del mondo, non troveremo nell'intimismo (che mira solo ad una disinteressata rappresentazione

²⁵ Ivi, p.109.

della sua realtà) né l'individualismo etico di Ibsen a presupposto rivoluzionario, né il nihilismo, che fa, nel teatro di Cecof, quasi scomparire il valore dell'uomo e mette l'individuo a servizio dell'ambiente che è il vero protagonista.²⁶

Cesare coglie una profonda differenza tra l'anima dei suoi personaggi e quelli dell'autore russo che ci dà della vita una visione disperata. Nella commedia intimista di Lodovici non vi è destino che la volontà non possa modificare, ma una volta scelto, tutte le conseguenze hanno da essere ricevute senza rivolta. Anche la critica si dilungò sulla fondatezza o meno di questa influenza; e sarà proprio Fabbri con un saggio acuto e impegnativo pubblicato sulla "Rivista italiana del dramma" che riscatterà Lodovici e i suoi personaggi affermando:

Ciò che stacca le donne di Lodovici da quelle di J. J. Bernard di Amiel e Cecof (sic) è una ribellione secca ed eretta, che ha certamente qualcosa di eroico, è in definitiva l'affacciarsi e il prevalere di un sostegno morale che finisce per dare a tutto il dramma una consistenza etica.²⁷

Finita la guerra tornò a Carrara dalla sua famiglia. Poco dopo gli anni venti fu di nuovo tempo di partire, infatti, proprio nel

²⁶ C. V. Lodovici, *Forme d'arte contemporanea - Il teatro intimista...*, cit, p.116

²⁷D. Fabbri, *Il teatro di Cesare V. Lodovici*, in "La Rivista Italiana del Dramma", V, 1941, n.3, p.23

1925 si trasferì a Milano. Iniziò a collaborare "All'Esame". Somarè²⁸ aveva fondato questa rivista tre anni prima e diede a Lodovici un incarico preciso: la direzione del supplemento quindicinale della neonata rivista, "il Quindicinale". Il compito principale che questa appendice si proponeva, era di rivalutare la pittura italiana dell'ottocento ma le possibilità e i fini del direttore andarono ben oltre. Lodovici si circondò di valenti collaboratori come Solmi, Cecchi, De Benedetto, e Montale. Proprio nel 1925, anno in cui Lodovici ne era direttore, furono pubblicati tre saggi molto interessanti sia sul piano letterario che su quello ideologico i primi due apparsi tra il novembre e dicembre 1925 e il trenta gennaio del 1926 presentarono Svevo all'Italia e passarono alla storia come il caso-Svevo. Montale aveva conosciuto nell'inverno del 1923 per intervento di Sergio Solmi,²⁹ un giovane ebreo triestino molto colto di nome Roberto Bazlen e, grazie al carteggio tra i due scrittori che ne reca testimonianza, si apprende che fu proprio Bazten che parlò per primo a Montale dell'opera di Italo Svevo. Infatti Bazlen il primo settembre del 1925 torna a Trieste da Bocca di magra e scrive a Montale:

²⁸ E. Somarè, (1889-1953), critico d'arte, fondò "L'Esame Artistico e Letterario" nel 1922.

²⁹ S. Solmi, (Rieti 1899) saggista e poeta, fondò con M. Gromo e G. Debenedetti la rivista *Primo Tempo*.

Mi sono fatto dare da Italo Svevo i suoi primi due libri,
dimmi se devo spedirli a Monterosso oppure a
Genova.³⁰

Montale lesse i tre libri dello sconosciuto autore triestino tra il settembre e l'ottobre del 1925 e, scrisse poi subito il saggio per "L'esame". Da riconoscere che sia come ricorda il poeta alla fine di questo articolo, e come noterà in seguito Lodovici, il supplemento da lui diretto fu la prima rivista italiana in assoluto che presentò Svevo all'Italia dedicandogli il giusto merito che gli si doveva. L'altro articolo sempre firmato dall'autore degli *Ossi di seppia*, sarà quello di commemorazione del giovane editore Piero Gobetti³¹ che morì proprio nel 1925 in Francia, dove si era recato perché perseguitato politico; noto, infatti, era il suo fervido impegno antifascista. E sarà proprio Lodovici, in una nota autobiografica redatta in occasione della pubblicazione di un saggio di Mauro Borgia,³² a ricordare che fu proprio "L'Esame" l'unico dei giornali e periodici Italiani a commemorare Piero Gobetti con un articolo firmato da Montale. Oltre a essere collaboratori Lodovici e il poeta ligure erano legati da una profonda amicizia. La loro conoscenza si

³⁰ Ricordo di R. Bazlen, in *Italo Svevo – Eugenio Montale, carteggio con scritti di Montale su Svevo*. A cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, p.49.

³¹ P. Gobetti, (Torino 1901- Parigi 1925), scrittore e uomo politico, fonda il quindicinale "Energie Nuove" e cura la rubrica teatrale su "L'Ordine nuovo".

³² M. Borgia, "A cinquant'anni dalla sua ...", cit.

deve far risalire ai primi anni venti, probabilmente si conobbero a Genova a casa dell'architetto Nicoli, cliente del padre di Lodovici. Numerose furono le visite che il poeta fece a Cesare nella villa situata nella salita di Petrignano a Carrara, ne sono testimonianza fotografie e alcune lettere inviate da Montale a Bianca Messina. Infatti in una lettera datata 10 agosto 1924 Montale le scrive: E imminente il gran voyage e Lodo può passarmi a pigliarmi da un'ora all'altra.³³ E ancora in una di pochi giorni successivi datata 13 agosto 1924:

Stassera alle 20,20 passa di qui Lodovici e mi porta seco nella sua villetta Carrarese. Ho preparato una poderosa valigia poichè il pirata minaccia di sequestrarmi per un bel po' di tempo. Domani alle 11 arrivano alla stazione di Avenza gli amici Nicoli.³⁴

E ancora 20 agosto 1924:

Sono arrivato poco fa da Carrara. Sono stato fuori sette giorni precisi. Carrara cave bellissime, Fosdinovo, Bocca di magra, Viareggio. I Lodovici sono stati molto gentili e non volevano lasciarmi fuggire a nessun patto. A Viareggio ho parlato a lungo con il grande rapsodo Enrico Pea il quale conosceva un poco il mio nome.³⁵

³³ *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina, 1923-1925*, a cura di Laura Barile, Milano, Scheiwiller, 1995, p. 63.

³⁴ *Ivi*, p.65.

³⁵ *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina...*, cit, p. 66.

Fu proprio Lodovici che fece conoscere al poeta genovese il territorio Apuano, la Versilia e artisti della zona, terra e persone a cui Montale rimase fedele fino alla più tarda età. I primi anni venti che videro il fiorire e il consolidarsi di questa amicizia, furono importanti artisticamente per entrambi. Per Montale furono gli anni della gestazione del suo primo libro *Ossi Di Seppia*, pubblicato dall'editore Piero Gobetti proprio nel 1925. Lodovici a questa pubblicazione non rimase estraneo, anzi, alcuni documenti contrastano con l'opinione comune, secondo la quale fu Solmi a consegnare il manoscritto degli *Ossi di seppia* a Gobetti, testimoniando che Lodovici ebbe un ruolo tutt'altro che marginale nella vicenda. Ci limitiamo quindi a riportare le testimonianze più interessanti per fare luce sul ruolo del commediografo. Nel Meridiano delle opere complete di Montale è riportata una lettera del poeta datata nove luglio inviata a Solmi:

Eccoti un'altra cosa da aggiungere al mio manoscritto, in caso di accettazione da parte di Gobetti. Tu avrai davvero modo di vederlo e parlargli senza che questo ti costi? .Dimmelo francamente e ti vorrò più bene di prima, tanto che di speranze ne ho pochine. Se ti interessa avere un biglietto da Lodovici a mio favore, potrei mandartelo in due o tre giorni. Lodovici è intimo

di Gobetti, il quale se ne è fatto editore e critico acuto.³⁶

E poco dopo più avanti si legge: “e poco dopo proprio Lodovici consegnò il manoscritto a Gobetti”³⁷. Un altro tassello che rinforza questa ipotesi è un’intervista a Eugenio Montale fatta da Ferdinando Camon³⁸ nella quale il poeta spiega che il fatto di farsi pubblicare questo libro da Gobetti, fu dovuto a una serie di coincidenze fortuite. Infatti dopo che fece leggere alcune composizioni a Lodovici che pubblicava con Gobetti, l’apuaio stesso le portò spontaneamente al suo editore senza neppure avvertire l’amico. In seguito Gobetti dopo la prima lettura ne risultò favorevolmente colpito e disposto a pubblicare. In una delle ultime interviste rilasciate da Montale, quando gli fu chiesto di ricordare del suo primo incontro con Gobetti e, quindi, della pubblicazione degli *Ossi*, il poeta rispose:

Gobetti lo conoscevo prima di conoscerlo, nel senso che leggevo “La Rivoluzione Liberale” e il “Baretti”; mai però avrei pensato di andarlo a trovare. Era di qualche anno più giovane di me, ma era già un uomo autorevole, aveva un seguito. Io ero uno sconosciuto

³⁶ *Tutte le opere*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p.1064.

³⁷ *Ivi*, 1065.

³⁸ E. Montale, *Il mestiere di poeta, intervista a Ferdinando Camon*, 1965. Or in ed. *Il secondo mestiere*. Artemusica società, a cura di Giorgio Zampa. Milano, Mondadori, 1996 p.1642

quindi non mi sarei mai fatto vedere da lui, ma capito` che l'amico Ludovici, il commediografo che si e` spento l'anno scorso, gli porto` il manoscritto dei miei *Ossi di seppia*. Gobetti mi scrisse una cartolina cortese, dicendo che intendeva pubblicarli; e allora gli feci visita a Torino.³⁹

Anche per Lodovici questi anni furono artisticamente produttivi, infatti, nel 1924 sarà pubblicato il suo nuovo dramma teatrale *La buona novella*, sulla rivista "Comoedia", e il 1925 vedrà la nascita del dramma teatrale *Le fole del bel tempo*. Entrambe saranno rappresentate in teatro: la prima a Roma al teatro Quirino con la compagnia Borelli Carnabuci nel 1923, mentre *Le fole del bel tempo* debutteranno al teatro Manzoni di Milano nel 1925. I componimenti di questi anni furono per Lodovici quasi degli esperimenti artisticamente inferiori rispetto a precedenti e successivi lavori. Si creò una scissione tra il giudizio di pubblico e quello di critica. Infatti entrambi furono applauditi dalle platee Romane e Milanesi con addirittura cinque chiamate all'autore e agli interpreti, come testimoniano le recensioni giornalistiche. Duro invece fu il giudizio della critica che quasi in modo unanime, capitanata da Adriano Tilgher, definì questi drammi vacui e

³⁹ E. Romero, *Cuore scordato strumento incontro con E. Montale*, in "Nuova Antologia", 131, fasc 2199 Luglio - Settembre 1996, p 200.

inconsistenti. Lodovici non era un uomo che si perdeva d'animo facilmente, non cercò mai di nascondere i suoi insuccessi, anzi gli piaceva ricordarli per poi riderci su. E così fece in un'inchiesta fatta dal periodico "Epoca" in cui si domandava agli autori di teatro quali fortune avesse incontrato il repertorio particolare di ognuno, a differenza di molti altri autori Lodovici candidamente rispose: "Non c'è una sola delle mie commedie che non sia stata fischiata, non in tutte le città ma almeno in una".⁴⁰ E sempre nello stesso articolo Lodovici raccontava questo episodio capitatogli un giorno con un popolare e fortunato autore di commedie di cui non riporta il nome:

Ma com'è, che tu Lodovici ti sei fatto un nome a forza di fischi? e Lodovici pronto: e tu che a forza di successi non te lo sei fatto come la mettiamo?⁴¹

Negli anni successivi Lodovici sarà impegnato in nuovi lavori teatrali, accolti dalla critica con scarso entusiasmo, che purtroppo sono stati per me introvabili. Il 1929 sarà l'anno del *Pitocco e le sorelle* fiaba in un atto che fu radiodiffusa, seguirà l'anno successivo il *Grillo del focolare*, dramma in tre atti, scritto in collaborazione con Strenkowky, come libero rifacimento dal racconto di C. Dickens e presentato alle platee

⁴⁰ M. Borgioli, *A cinquant'anni....*, cit. p. 13.

⁴¹ Ivi, p. 14.

italiane al teatro Salvini nel 1929. Giungiamo, così, alla fine degli anni venti; proprio nel 1929 Lodovici scrisse uno dei drammi che lo rese più famoso *L'Incrinatura*, messa in scena successivamente con il titolo, considerato di maggiore effetto teatrale, *Isa dove vai*. Per la prima recita italiana di questo dramma si dovette aspettare il gennaio 1937 al politeama di Genova grazie alla compagnia Gramatica Benassi. Nella stagione 1938 - 39 fu ripreso dalla compagnia Benassi Morelli e, l'anno seguente, da Gramatica - Stival. Quest'opera ebbe un successo unanime sia di pubblico che di critica, dalle cronache di quegli anni leggiamo:

Dopo il secondo atto, Emma Grammatica il Benassi e l'autore vennero chiamati dieci volte alla ribalta tanto la commedia e la sua mirabile interpretazione hanno conquistato e appassionato gli spettatori⁴²

E ancora Dino Rocca scriveva proprio dopo la prima messa in scena sul "Popolo d'Italia":

Certo l'opera nuova è una delle più larghe martellanti, delle più grigie e allucinanti creazioni drammatiche del nostro ultimo tempo. Certo, nobiltà e bagliori, poesia e mestieri, ritrosia e superbia compongono per questi tre atti, legati ad una passione artisticamente pura e

⁴² R. Simoni, *Isa dove vai*, in "Corriere della sera", 2 febbraio 1937, riportato in *Ruota, L'incrinatura, La donna di nessuno*, Massa, Società Editrice Apuana, 1998, p. 7.

macerata, una delle più belle sinfonie di pause battute alle quali ci è stato consentito di porgere l'orecchio dalla platea in quest'ultimo scalpitante e volitivo ma troppe volte grossolano decennio teatrale.⁴³

Quest'opera, per il fatto che fu rappresentata non prima del 1937, fu erroneamente collocata dalla critica come successiva cronologicamente all'altro successo teatrale di Lodovici, scritto tra il 1930-31, intitolato *Ruota*. *Ruota* fu l'opera prediletta dall'autore fra quelle tre commedie che di quindici o sedici volle salvare. Lodovici raccontò che mai avrebbe pensato di portarla in scena e ancora :

Ruota fu scritta in piena libertà, proprio come si dice per sfizio, pour mon plaisir, e con così poche preoccupazioni pratiche che non avrei mai pensato che potesse reggersi.⁴⁴

E invece si resse. In occasione della recita di *Ruota* a Rio de Janeiro messa in scena dalla compagnia Bragaglia nel 1938, sarà proprio Agrippino Grieco, critico teatrale del "Journal", a cui fra l'altro è dedicato il dramma, a parlarne in modo lodevole, sostenendo che Lodovici fosse lo spirito più elevato del teatro italiano di allora . Agrippino Grieco definisce *Ruota*

⁴³ G. Rocca, *Isa dove vai*, in "Il Popolo d'Italia", 2 febbraio 1937, riportato in *Ruota, L'incrinatura, La donna di nessuno*, Massa, Società Editrice Apuana, 1998, p. 8.

⁴⁴ C. V. Lodovici, *La formazione dei giovani autori*, Fondo Lodovici, Museo biblioteca dell'attore, Genova, datt.cc.n.5, scatola II, scritti Lodovici, f, catella 30, punto c.

Un lavoro più di psicologia che di movimento. Si loda, nel caso, la povertà volontaria di un latino che si è spogliato di inutili bellezze in un paese di palazzi e statue, e contento della sua magrezza ascetica, in un tempo in cui l'obesità retorica è tanto frequente. E' una vera poesia, poesia angustiata, finisce per irrompere da tutta questa prosa, da tutto questo prosaicismo.⁴⁵

Nella stesura di questo dramma sarà vicino a Lodovici, l'amico Luigi Pirandello, proprio l'autore dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, suggerì il titolo *Ruota*, notizia che apprendiamo in una lettera che Lodovici inviò a Pastorino, suo ex compagno di prigionia nella fortezza di Theresienstadt :

Bel titolo *Ruota*, me lo suggerì Pirandello che fu il primo a conoscerla e che accettò la commedia per la compagnia Abba che poi mise in scena nel 1932 al teatro Valle di Roma⁴⁶

Nei trent'anni di cronaca drammatica, Simoni recensisce proprio questo spettacolo, definendo Lodovici: "Scrittore originario e sdegnoso delle facili vie." Questo giudizio fu forse riferito alla particolarissima struttura testuale dell'opera

⁴⁵ A. Grieco, *La Ruota*, in "Journal", 4 luglio 1937, riportato in *Ruota L'incrinatura...*, cit, p.105.

⁴⁶ Lettera di Lodovici a Pastorino, Fondo Lodovici, Museo biblioteca dell'attore, Genova, scatola III scritti su Lodovici, corrispondenza cartella 40, s. d.

non più divisa in atti ma in tre parti chiamate dall'autore rispettivamente Prologo, Monologo, Epilogo, che tendono a sottolineare la vera natura dell'opera come dramma dei sensi, così definito da Simoni. L'atteso e sospirato successo arrivò, quindi, e fu per il non più giovanissimo Lodovici una bella soddisfazione che però non gli fece dimenticare le traversie precedenti:

O prima o dopo se ha da arrivare arriva, arriva ma meglio prima. Si risparmiano anni e sono anni di vita. Si risparmiano amarezze, mortificazioni, orgasmi disperazioni che consumano come una clorosi, se l'autore non ha pelle da soles da scarpe.⁴⁷

Tra la fine degli anni venti e l'inizio dei trenta Lodovici probabilmente visse a Milano, il ventidue febbraio del 1928 si sposò proprio nel capoluogo milanese con Luigia Varisco, a cui rimase legato per i nove anni successivi. Negli anni trenta il teatro italiano si riavvicina ad un senso di ordine, che purtroppo ormai non conosceva più da molto tempo. Tra la fine dell'ottocento e i primi del novecento, sulle scene italiane vigevano il disordine e l'abbandono più completo, sia nell'organizzazione della vita teatrale sia fra autori e attori. Una profonda scissione era sorta tra L'Europa e l'Italia: nei

⁴⁷ C.V. Lodovici, *La formazione dei ...*, cit.

più grandi paesi europei stava nascendo un teatro nuovo, moderno incentrato sulla figura del regista, entrava in crisi il teatro mattatoriale di vera tradizione italiana e, anche il nucleo della compagnia drammatica “un tempo fondata su rapporti di carattere familiare e artigianale caratterizzati dalla trasmissione dell’esperienza lavorativa dal maestro all’allievo.”⁴⁸ Allo scoppio della prima guerra mondiale il sistema teatrale affermatosi dopo l’unità nazionale era giunto al culmine e si imponeva urgentemente una ristrutturazione di esso. Questa esigenza di nuovo si concretizzò nello sforzo di affermare un nuovo repertorio italiano in grado di rivalutare la scena. Capitanato da Pirandello questo cambiamento trovò vari consensi in opere come *Marionette che passione* scritta nel 1918 da Rosso di San Secondo, nei grotteschi: Chiarelli, Antonelli e nei Crepuscolari e Intimisti. Queste correnti evidenziavano, con le loro opere, una reazione al teatro borghese di fine ottocento e, se ancora si muovevano all’interno di una cornice borghese, l’avevano svuotata dei valori propri di una società che anche se lontana di pochi anni, era ormai passata. Il cambiamento reale ci fu negli anni trenta e, in particolare nel 1935, anno che sentenziò l’inizio di un interessamento, più o meno discutibile dello stato verso il

⁴⁸ G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il mulino, 1994.

mondo del teatro. Questa situazione di quasi totale disinteresse economico dello stato verso questo campo dell'arte era una realtà che si trascinava già dalla fine dell'ottocento. Nell'aprile del 1935 fu fondato L'Ispettorato del teatro con a capo Nicola De Pirro, "la sua nascita segnò il definitivo ingresso dell'azione governativa nella vita teatrale nazionale."⁴⁹ Contemporaneamente nacque anche l'ufficio Censura diretto da Leopoldo Zurlo, funzionario pubblico dalla mentalità liberale che si distinse per la giustizia e la cura con cui svolse il suo lavoro. L'Ispettorato aveva come compito principale quello di regolare il finanziamento alle compagnie teatrali, gli spostamenti e discuterne i repertori. Da quel momento tutti i testi drammatici furono sottoposti al giudizio dell'ufficio censura. Attraverso le scelte del regime fascista il sistema teatrale subì una profonda mutazione rispetto alla situazione che vigeva negli anni del primo novecento quando ogni iniziativa era nelle mani dei privati; venne instaurato un ordine formale che però trascurò totalmente un rilancio della vera qualità del teatro. La collaborazione di Lodovici presso questo ente, come consulente artistico durò fino al 1953. Inevitabile a questo punto è cercare di stabilire quanto amore per il teatro, e quanta convinzione politica ci fosse dietro a

⁴⁹ Ivi.

questa scelta. Per quanto riguarda il primo punto penso che fosse un amore illimitato e in continua evoluzione, anche se gli ultimi drammi che scrisse sono degli anni cinquanta; da questa data deciderà di dedicare la sua conoscenza in questo campo agli altri, soprattutto ai giovani, forse per risparmiare loro il duro calvario che era toccato in sorte a lui. Parlare di Lodovici come uomo del regime è molto difficile perché a questo punto la ricostruzione biografica è mancante di molti pezzi e, anche perché, dopo aver analizzato le sue opere, i suoi scritti critici e le testimonianze di persone che furono a lui vicine, sembra difficile che possa aver condiviso idee così lontane da quelle che a noi appaiono le sue. A questo proposito mi sembra interessante riportare una parte di un documento scritto da Lodovici, nel quale ci parla di Leopoldo Zurlo e dei suoi rapporti con il regime. Da questa descrizione traspare la profonda ammirazione che il drammaturgo nutriva per il censore ma, anche una comunanza di atteggiamenti e di fede nei confronti del fascismo.

Egli serviva il regime con fedeltà lavorando anche dodici ore al giorno ma senza fanatismi, e senza soverchie adesioni. Fui sempre persuaso che se avesse avuto mano libera, avrebbe firmato anche lui, come tanti altri civilizzati e sensibili, il manifesto Croce,

perché Zurlo, è prima di tutto un uomo di cultura e di libere idee. Più tardi mi accorsi che era addirittura alieno dalla mentalità del regime, nel fondo del suo animo, ma non gli sentii mai muovere accuse o mormorazioni contro il capo. Egli era anche allora corretto e gentiluomo.⁵⁰

E una simile opinione è sostenuta anche da Rosaria Bertolucci che così scrive di Lodovici :

La sua opera ci dà la misura della sua compromissione con il regime, una compromissione solo apparente. Egli ha accettato il fascismo, come garante dell'ordine ma avverte il senso di rinchiuso nel momento in cui l'Italia fascista è soffocata dal regime all'apice della sua solidità e sicurezza.⁵¹

E proprio dopo la messa in scena di *Isa dove vai*, l'autore sarà attaccato da Marco Ramperti, soprattutto per il posto che occupava al ministero, con l'accusa di esaltazione alla rinuncia fatta dal suo dramma. Secondo il Ramperti quell'opera metteva in scena dei vinti e, questo non poteva essere ammissibile al tempo del fascio e, soprattutto, da parte di un uomo del regime. La risposta di Lodovici pubblicata

⁵⁰ C. V. Lodovici, *La censura teatrale nel ventennio*, fondo Lodovici, Museo biblioteca dell'attore, Genova, scatola II, scritti Lodovici, m censura, cartella 35 punto, s.d.

⁵¹ C. Apollonio, *C. V. Lodovici.*, cit, p. 2893.

sulla rivista “Illustrazione Italiana” nel 1937 sarà chiara e suonante:

O vuoi dire che adatto al tempo di Mussolini sia far man bassa per non perdere nulla ?....[] questa storia di tirare fuori a dritta e a manca i tempi nuovi non mi va⁵²

Il 1939 fu una data importante per il drammaturgo, infatti, proprio in quell'anno fu inaugurato il teatro Eliseo rinnovato a cura del senatore Albertini. I dirigenti del teatro scelsero per lo spettacolo di apertura la *Dodicesima notte* di Shakespeare. Silvio D'Amico che era consulente del gruppo, volle una nuova traduzione e affidò il compito proprio a Lodovici. Il nostro si era già impegnato in diverse traduzioni da Bernardos, Calderon, Lope, ma come lui stesso afferma :

A Shakespeare non avevo mai osato accostarmi.

D'Amico, però, sentiva mi disse che avrei risposto alla sua fiducia.⁵³

E così il poeta si ritirò a chiave nella sua stanza, e ne uscì a lavoro ultimato.⁵⁴ Lo spettacolo ebbe un successo memorabile, la composizione di questa traduzione segnò l'inizio di un'impresa che sarebbe durata ininterrottamente per oltre un

⁵²Lettera di C. V. Lodovici a M. Ramperti pubblicata parzialmente sulla “Illustrazione Italiana”, n. 7, 1937, riportata in E. Maurri, *Rose scarlatte e telefoni bianchi*, Roma, Abete, 1981, p.36.

⁵³ C. V. Lodovici, Ciclostilato di una Lettura tenuta alla vigilia della prima di “*Molto rumore per nulla*”, fondo Lodovici, Museo Biblioteca dell'attore, Genova, scatola II scritti di Lodovici, c conferenze, cartella 27 punto b.

⁵⁴ Ivi.

ventennio. Il suo rapporto con D'Amico non si limita a questo episodio, infatti, pochi anni dopo nel 1943, Lodovici, anche se per pochi mesi, visto il terribile periodo storico, tenne presso l'Accademia di arte drammatica, voluta da Silvio D'amico, un corso di drammaturgia per giovani autori. Tenendo questo corso non ebbe mai la pretesa di poter o voler creare un autore drammatico: "perché se uno è autore è poeta, e quindi la pretesa di crearlo sarebbe sempre sciocca e magari sacrilega."⁵⁵ Secondo lui era possibile però insegnare il mestiere. Oltre ad uno studio della drammaturgia, Lodovici, sosteneva che fosse importante per i suoi giovani allievi un rapporto vivo con il teatro e con autori già affermati che, infatti, intervennero durante le sue lezioni, fra cui Ugo Betti, e Landi. Questo suo interessamento nei confronti dei più giovani è testimoniato da una lettera che inviò al Ministero della cultura popolare quando fu in procinto di lasciarlo, siamo nel 1953:

In questi anni di collaborazione e al Ministero mi è spesso accorso di esaminare commedie di giovani e anziani che pur, essendo interessanti dal punto di vista del contenuto non potevano essere presentate alle compagnie per deficienze tecniche a volte anche poco

⁵⁵ C V Lodovici "*La formazione ...*", cit.

sostanziali[...]. Questa esperienza mi ha suggerito l'idea che vi sottopongo: se non sarebbe opportuno dare a un lavoro di questo genere, un corso ufficioso e continuativo con preciso carattere didattico, istituendo presso l'Accademia di arte drammatica in Roma un corso di morfologia, sintassi e esegesi tecnica del dramma⁵⁶.

Uno degli ultimi drammi che l'autore scrisse è del 1940 il *Vespro Siciliano*. A differenza di tutta la produzione precedente il nostro si avvicinò al dramma storico costituito da due tempi e otto scene. La prima rappresentazione avverrà proprio nello stesso anno della composizione, fuori stagione a fine luglio, presso il teatro Argentina di Roma. Il dramma fu molto discusso ma anche apprezzato da grandi uomini di teatro, nonché amici dell'autore. In una lettera del 30 luglio 1940 così Renato Simoni scrive a Lodovici :

Caro Lodovici, ti ringrazio del *Vespro Siciliano* che rileggerò con il più vivo interesse. Non rattristarti troppo per il danno che ha recato alla tua commedia la grandiosità drammatica e storica di quest'ora. Il *Vespro* non è opera propaganda che debba avere una funzione

⁵⁶ Lettera di Lodovici al Ministero della cultura, Fondo Lodovici, Museo biblioteca dell'attore, Genova, scatola III scritti su Lodovici, corrispondenza, cartella 40, 1953.

momentanea, è un'opera scritta con ingegno appassionato, e avrà ragioni di vita in avvenire.⁵⁷

E ancora nello stesso anno così si congratulava Ugo Betti con una lettera datata 10 dicembre :

Carissimo, grazie delle tue affettuose parole. *Il Vespro* che avevo iniziato con diffidenza mi ha fatto un'ottima impressione. Guai se decidessimo di essere prigionieri di una forma; anzi di una formula [...]. *La Donna di nessuno* va bene ma sarebbe curioso che per tutta la vita Lodovici dovesse essere quel Lodovici. *Il Vespro* è un lavoro sincero, questa è la mia netta impressione. E perciò Vico sta acceso⁵⁸.

Il 1947 sarà l'anno della *Vecchia ballata* pubblicata sulla "Fiera letteraria", poi trasmessa in televisione nel 1956. Questo breve componimento non conoscerà rappresentazioni teatrali. Sempre nello stesso anno Lodovici si avvicinerà al dramma sacro, componendo l'ultima sua opera per il teatro, *Caterina da Siena*, dramma in due tempi, composto su commissione in occasione della celebrazione del centenario della sua nascita. Quest'opera avrà due rappresentazioni una a Siena nel 1949 e l'altra, nel 1950, presso il teatro Quirino di

⁵⁷ Lettera di R. Simoni a Lodovici, fondo Lodovici, Museo biblioteca dell'attore Genova, scatola III, scritti su Lodovici, corrispondenza, cartella 39, 30 luglio 1940.

⁵⁸ Lettera di U. Betti a Lodovici, fondo Lodovici, Museo biblioteca dell'attore, Genova, scatola III scritti su Lodovici, corrispondenza cartella 39, 10 dicembre 1940.

Roma. Anche se risulta essere un genere e un componimento estraneo ai veri interessi dell'autore, Silvio D'Amico, in una lettera del 1948 scrive a Lodovici: "La lettura del tuo dramma su Santa Caterina mi ha come sai vivamente interessato."⁵⁹

Il critico continuerà a complimentarsi con l'amico nelle righe successive e lo pregherà in vista di una eventuale rappresentazione di interpellarlo per un aiuto organizzativo, suggerendo, anticipatamente, che la scelta degli attori avrebbe dovuto essere molto mirata: attori e attrici disposti a servire umilmente il dramma e non a sopraffarlo.⁶⁰ Possiamo quindi affermare che la produzione drammatica, quella autentica e sentita, finirà proprio nel 1940 e, non tanto per una scelta dell'autore, quanto per un sentimento di inadeguatezza dello stesso e del suo teatro ai tempi che correvano. E proprio a questo riguardo chiarirà così Lodovici:

Per l'avvenire di quel po' che mi rimane e data la mia età considerevole non credo che l'albero secco rimetta foglie, e penso di non accostarmi più al teatro non perché il teatro non sia più al centro dei miei interessi spirituali, ma perché mi sento fuori causa, sia per un pudore istintivo – quello che impedisce alle annose donne di andare in bikini – sia perché noi uomini vivi e

⁵⁹ Lettera di S. D'Amico a Lodovici fondo Lodovici, Museo biblioteca dell'attore, Genova, scatola III scritti su Lodovici, corrispondenza cartella 39, 1948.

⁶⁰ Ivi.

operanti tra la fine dell'Ottocento e il primo trentennio (e magari quarantennio) del Novecento, sul piano dell'arte siamo rimasti cremati dai forni di cremazione tedeschi. Dopo tanti orrori voglio dire, non poteva che nascere una civiltà atterrita e sgomenta. Noi dell'Ottocento e primi Novecento non avevamo ragioni di disperare e i nostri pensieri erano sorretti da moduli anche formali, che avevamo considerato stabili, eravamo sereni. Oggi se facessimo dei lavori del valore (poco o tanto) che ebbero i nostri durante l'attività della corrente, per intenderci, Pirandelliana (quella che ognuno di noi contribuì a sostenere con fisionomia propria) non troveremmo risonanza spirituale nel popolo nostro che è attratto da ben diversi scopi e fenomenologie. Non è facile illudersi: siamo esclusi per forza di cose: né vorremmo esserne inclusi. Perciò me ne sto nel mio guscio ma non inerte.⁶¹

Negli anni successivi Lodovici sarà impegnato in un'intensa attività di critico teatrale sul giornale "La Giustizia"⁶² di cui curò la rubrica teatrale fino al 1958. Molto intensa sarà, anche, la sua attività di traduttore: diversi lavori in questo

⁶¹ F. Ghilardi, *C. V. Lodovici, il canto tragico della solitudine*, in "Il dramma", 1964, n 338-339, p.77.

⁶² Settimale politico fondato da C. Prampolini a Reggio nell'Emilia nel 1886. Nel 1922 mutato in quotidiano divenne l'organo del partito Socialista sì pubblico' fino alla soppressione imposta dal Fascismo. Nel 1950 risorse come organo del P. S. L. I. e fu pubblicato fino al 1964.

senso gli furono richiesti appositamente da grandi registi di teatro come Grassi, Strehler che gli commissionarono la traduzione del *Riccardo II*, e in seguito *dell'Enrico IV* e della *Bisbetica domata*. Ma l'opera che lo impegnerà per quasi dieci anni di attività sarà la traduzione dell'opera omnia di William Shakespeare edita da Einaudi, composta da trentasette drammi e commedie, in principio pubblicate separatamente e, nel sessanta in tre volumi con un'introduzione di Boris Pasternak e illustrazioni di Fuselli. Molte delle sue traduzioni che vanno da Plauto, Calderon, Cervantes, Eliot, Sartre, saranno radiodiffuse e portate sugli schermi; nel 1942 la Rai trasmise il *Riccardo II*, e *L'Enrico IV*. Il suo amore per la musica lo portò a comporre tra il 1930 e il 1960 diversi libretti d'opera fra cui ricordo: *La donna serpente* musicata di A. Casella che fu rappresentata al teatro Reale dell'Opera nel marzo del 1932, *La scuola delle mogli* di Moliere con musica di Martori. Interessante fu anche la sua collaborazione con il mondo del cinema, del 1937 è il film *La fossa degli angeli* ambientato alle cave di Carrara e il cui soggetto fu proprio scritto da Lodovici. Seguirà nel 1938 il film *Ettore fiero mosca*, nel 1942 *Tutta la vita in una notte* il cui tema fu tratto dal suo dramma *la Ruota*. Il suo silenzio come autore di drammi ebbe una breve interruzione con la

stesura di una fiaba radiofonica *La contadina furba* ispirata ad una favola del Montale Pistoiese che fu trasmessa alla radio nel 1951 con la musica di Nino Rota, e con *Il guerrin meschino agli alberi del sole*, pubblicata sulla rivista "Il dramma" nel 1963. Gli ultimi anni di vita furono caratterizzati da un riavvicinarsi di Lodovici alla sua terra natale, dalla quale era stato lontano per molto tempo. Questo distacco era stato principalmente causato da motivi di lavoro e, dai terribili disastri della seconda guerra mondiale. Infatti in una lettera inviata all'amico Enrico Pea, datata 16 luglio 1945, ringrazia Dio di essere ancora vivo, dopo la terrificante guerra, dice che riesce a mangiare quasi tutti i giorni facendo molte traduzioni e, poi accenna al suo paese dicendo che dal 1935 non vi si reca.⁶³ Da metà degli anni trenta visse sempre a Roma, dove nel frattempo si era risposato con Maria Parisi. Ma il legame con Carrara era profondo ne è testimonianza gran parte della sua opera che trova ambientazione proprio tra quelle alpi. La sua famiglia anche se dopo la fine della guerra aveva subito un disastroso crollo economico non aveva abbandonato la cittadina. Come testimoniano persone che gli furono vicine, la lontananza dal suo paese fu solo fisica: vivo in lui era ancora il carattere fiero e duro degli apuani il suo

⁶³ Lettera di Lodovici a Enrico Pea, 16 luglio 1945, conservata nel fondo Pea, presso la Fondazione Museo Primo Conti.

amore per il dialetto Carrarino che egli ormai conosceva come pochi e che gli fu prezioso per la sua attività di drammaturgo e traduttore. Proprio a Carrara nel 1964 fonda con Mauro Borgioli e altri amici il premio dialettale Gino Buttiglioni per poesie e racconti in carrarino, di cui divenne anche presidente. Scrive Mauro Borgioli che in quei giorni parlava solo in dialetto e si indispettava se un concittadino gli si rivolgeva in lingua italiana.

Nel ricordare tradizioni e figure del passato Lodovici si accalorava, allora in lui ci riconoscevamo tutti figli della stessa terra aspra e generosa, semplice ed eroica, duri negli affetti, eccessivi nelle passioni individualisti e indipendenti, anticonformisti e reattivi a ogni forma di arbitrio e di sopruso.⁶⁴

A Carrara quindi in vecchiaia tornava appena il suo teatro glielo permetteva, perchè anche se ormai gli anni pesavano, il nostro non si risparmiava e si faceva coinvolgere in nuove iniziative. Enrico Bassano⁶⁵ racconta che l'ultima volta che lo vide fu nell'ottobre del 1967, un anno prima della morte, ad una delle riunioni del Consiglio dell'Istituto del Dramma Italiano. Era entrato in vecchiaia nel consiglio dell'IDI, perchè aveva indugiato a lungo prima di farvi parte.

⁶⁴ M. Borgioli, *C V Lodovici, scrittore traduttore...*, cit, p.14.

⁶⁵ E. Bassano, *Il veliero del Lodo*, in "Il Dramma", n 378-379, p.153

Stranamente ricopriva un posto da revisore, anche se poi l'attività che svolgeva, era quella di occuparsi delle commedie e dei concorsi. Lodovici se n'è andò serenamente senza disturbare nessuno, neppure gli amici che avevano il permesso di chiamarlo Lodo, mantenne fino all'ultimo quel suo carattere nel quale sembrava predominare un certo ingenuo candore e una fiera ostinazione. Alessandro De Stefani ⁶⁶ fa di Lodovici un breve ma significativo ritratto che mi sembra ulteriormente chiarificatore del tormentato percorso intimo dell'autore che si era risolto in parte, soltanto negli ultimi anni della sua vita; De Stefani sostiene che in vecchiaia il maestro fosse giunto ad una serenità pacata dove però lampeggiavano ancora, come bagliori di una tempesta ormai placata, gli scatti della sua giovinezza quando, animoso, frequentava i teatri e le trincee combattendo qua e là le sue battaglie sempre animate dalla fiamma dell'ideale.

Cesare Vico Lodovici, entrato in teatro in pantofole è uscito in pantofole dalla vita. E ha socchiuso la porta dietro di se spingendola con quelle sue mani scarne e secche che, quando toccavano la penna si vellutavano. Lo vediamo andarsene ma non lo sentiamo allontanarsi.

⁶⁶ A. De Stefano, *Cesare Vico Lodovici*, in "Arcoscenico", anno XIII, n 3, marzo 1966.

Non ci ha fatto addio per non rattristarci di più, come per illuderci che non se andava per sempre. Noi, ora, cerchiamo di illuderci che sia proprio così. Come vuole Lui.⁶⁷

⁶⁷ M. Borgioli, *Cesare Vico Lodovici ...*, cit, p.15

CAPITOLO II

Cesare Vico Lodovici e La critica

Che immenso cimitero senza lapidi è la letteratura e l'arte di tutti i tempi: accanto a pochi sopravvissuti, di quale immensa turba di gente che lavorò che produsse, che ebbe dai contemporanei notorietà tra consensi e dissensi, bastan due generazioni a cancellare memoria.⁶⁸

E' questo il posto che occupa, oggi, Cesare Vico Lodovici nella memoria collettiva, nella memoria dei così definiti "non addetti ai lavori". Per le persone, invece, che non si affacciano al mondo letterario e teatrale solo per l'ultimo romanzo o per il nuovo cartellone delle stagioni teatrali, Lodovici, occupa un posto a sé; nella grande mischia che fu il teatro del primo dopoguerra; "un posto forse non grande, certo non abbagliante, ma limpido, definitivo tranquillo."⁶⁹ Il suo teatro rispecchia in pieno il suo animo, ribelle guardingo, invecchiato dall'esperienza della prima guerra mondiale, che sarà fondamentale per la stesura del suo dramma *La donna di*

⁶⁸ C. Padovani, "Calzini, Lodovici...", cit, p.41.

⁶⁹ A. Fiocco, "Cesare Vico Lodovici", in "Le lettere", 7,1938,1.

nessuno e per tutte le sue successive opere. E' doveroso soffermarsi su quanto influì l'esperienza del primo conflitto mondiale sulla produzione e sulla crescita di Lodovici come scrittore e uomo. Sarà proprio l'autore stesso a spiegarlo con un sillogismo da lui definito "difettivo": Post hoc ergo propter hoc, dove il sottinteso oggetto in questione è appunto la guerra. E sarà proprio questo vivere ai confini del provvisorio, sospesi tra la vita e la morte, non come possibilità remota, ma come realtà tangibile, questa vicinanza al dolore, alla violenza che farà intraprendere a Lodovici un cammino di crescita e di riflessione:

Lassù in quell'isola del provvisorio, tutto era netto, preciso, necessario: sottoposti ai rigori di inflessibili rapporti di casualità non meno il gesto dell'uomo che la traiettoria del proiettile con pronte esatte sanzioni. Non si concedeva campo alle amplificazione rettoriche nè alle ideologie, che si sfacevano senza traccia con una concretezza trasparente.⁷⁰

Nel 1917 fu fatto prigioniero in Boemia per ben due volte, ed è proprio in questo periodo che la riflessione ebbe modo di concretizzarsi; da pensiero divenne parola e poi teatro. L'esperienza del provvisorio diede vita ad uno stato d'animo

⁷⁰ C. V. Lodovici, *"Forme d'arte contemporanea...."*, cit, p .114.

molto lontano da quello che l'autore poteva avere prima di partire, era mutato il suo modo di rapportarsi al mondo, alla vita, e anche al teatro. L'opera che ne nacque fu essenziale, intima, a volte anche sfumata in piena collisione con il teatro di fine ottocento; basato sulle scene madri, le passioni urlate i mènage a tre. I drammi di Lodovici non furono frutto di studio di tecnica ma soltanto il risultato di un'esperienza dolorosa e il bisogno e la voglia di parlarne e di spiegarne gli effetti. Furono anche una denuncia di quanto potesse risultare "offensivo al buon costume" e privo di interesse il teatro naturalista - borghese che ancora era presente sulle scene italiane. Quel teatro basato sui rapporti interumani, sulle passioni, si sgretolava sotto i colpi inflitti alle coscienze dagli orrori della guerra, tutto perdeva sostanza e contorno e ben poco interesse suscitavano le passioni esasperate e urlate inevitabilmente coperte da orrori ben più grandi.

In quel periodo se nelle brevi licenze, ci accadeva talvolta di restare chiusi per tre ore in un teatro di prosa, ogni deformazione, ogni deviazione arbitraria dal naturale processo della storia interna di una azione drammatica, ci muoveva a tedio; e ci sdegnava la falsità. Premeditazioni, frodi, colpi di scena, linguaggio metaforico evasivo lacci tesi con l'intenzione di vedere

luciole per lanterne, ci apparvero allora più crudamente e più esattamente per quello che sono in realtà: offese al buon costume e infrazioni alla buona pratica del corretto artigianato. Il gesto la tirata, la passione canora così corriva al corpo a corpo con gemiti sincopati, mugli e contorcimenti lascivi quel dolore spampanato e lagrimoso; quel dire proprio sempre ogni cosa senza discrezione; tutto quel buggerio di vecchioferraglia ci tormentava come l'incubo del cattivo gusto. Fu allora che a qualcuno di noi venne fatto di domandarsi se per caso sul palcoscenico non si gridasse, per lo più quello che naturalmente si usi tacere, e se non si tacesse, più spesso quello che dire sarebbe stato più necessario e più simile al vero.⁷¹

L'esigenza di rendere noti questi pensieri, non è il giudizio freddo di un letterato, è la storia e la testimonianza di un uomo e di una generazione che vivendo e patendo nell'intimo quel tormentato periodo storico non è disposta a subirlo passivamente ma lotta anche contro il sistema, le consuetudini per imporre le sue idee. Lodovici farà parte del nuovo teatro di inizio secolo, uniforme negli intenti, che pur ineluttabilmente derivava da quel teatro di fine ottocento da cui i nuovi

⁷¹ Ivi, p. 114

drammaturghi sentono il bisogno di differenziarsi e di staccarsi. Sarà proprio in un articolo del 1926 firmato dal nostro autore una descrizione della situazione teatrale di inizio secolo, dove vengono annoverate le nuove forme del teatro italiano: quello ironico capitanato da Pirandello e dai Grotteschi, quello paradossale in cui non ultimo vi è collocato Bontempelli e infine il teatro intimista. Queste furono realtà di inizio secolo, diverse tra loro ma tese verso il bisogno e la voglia di ribellione, seppure concepite con strumenti diversi: il riso, l'ironia, il silenzio. Al contrario del teatro grottesco, quello intimista conserva ancora molti aspetti tradizionali, gli elementi nuovi e polemici rispetto alla tradizione sono espressi in maniera discreta; è evidente la voglia di esprimere nuove esigenze pur rimanendo all'interno del teatro tradizionale. L'ambientazione dei drammi è quasi sempre borghese e molte volte anche gli intrecci ma, si insinua in modo evidente, una reazione alla retorica e al sentimentalismo del teatro passato; ed ecco che si profilano sulla scena dialoghi essenziali, scarni, che molte volte nascondono il loro vero significato; in questo inesperto si concretizza la possibilità di indagine del subconscio dei protagonisti. Questa esigenza di reazione e innovazione, agli aspetti più sorpassati del teatro naturalista, è espressa in maniera così contenuta e

velata, che non sempre fu colta come espressione di un nuovo teatro. Il teatro grottesco che nasce, proprio negli stessi primi quindici anni del novecento, si pone come forte oppositore di quello naturalista ma con strumenti e contenuti totalmente diversi rispetto a quello intimista. Sopraffatti da perbenismi e valori estranei al loro intimoma validi per la società, i personaggi grotteschi si spogliano in modo evidente della loro umanità e diventano burattini dalle cui bocche non escono parole ma battute e il cui corpo non agisce ma produce gesti. Il teatro diventa simbolo della vita stessa, perché la vita ormai non è più che un teatro, questa è la denuncia di Rosso di San Secondo, Antonelli, Chiarelli, è la tragicità nascosta dietro ai condizionamenti e ai valori che ormai non appartengono più a questo nuovo uomo-burattino.

La *Donna di nessuno* e quasi tutta la produzione successiva dell'autore venne classificata come facente parte del teatro intimista. La questione su questo modo di fare teatro, ancora oggi va affrontata con molta chiarezza, forse perché in passato ne fu fatta troppo poca. La critica italiana iniziò a parlare di questo teatro agli inizi degli anni venti e, la maggior parte di recensioni dedicata a questo riguardo erano rivolte ad un gruppo di autori francesi: Bernard, Amiel, Vildrac, che furono definiti da più di un nostro illustre critico fondatori di un

nuovo modo di fare e intendere il teatro. Ai nomi di questi autori furono "accodati" quelli di Fausto Maria Martini e Cesare Vico Lodovici, non come facenti parte di questa corrente ma, per lo più, come imitatori di essa. Nelle cronache teatrali ricorrevano spesso i termini: teatro intimista, crepuscolare, del silenzio, dell'inespresso, usati per indicare un unico teatro e molti autori che in realtà non si riconoscevano in queste definizioni. Aggettivi che oltre ad essere usati in modo generico, a volte furono anche interpretati ironicamente:

L'intimismo è un figurino letterario che viene, se non erriamo, da Parigi, e ad esso si sono accomodati senz'altro taluni scrittori nostri, con uno zelo cui fa riscontro solo la loro modestia; è una delle formule uscite dalla concezione "borghese", obbiettivista, fotografica, verosimile dell'arte; lo scrittore, e massime il drammaturgo, non deve preoccuparsi di concepire eventi eccezionali, vistosi, clamorosi ma deve ridurre la vita al suo decorso normale, presentando al pubblico solo i segni esteriori usuali dell'interiore vicenda dei personaggi; il dramma, così, non sarà estrinseco, artificialmente spiegato ma intimo. Teoria giustissima che fu seguita anche, a modo loro, da Sofocle, da

Shakespeare, da Corneille, e anche perchè no?, dal fiero conte Vittorio; così giusta e ovvia, da non comprendersi perchè mai ne abbiano fatto l'impresa e il motto di uno speciale indirizzo letterario. Il mistero si spiega ricordando che questi teorici continuano a confondere contenuto e forma, e credono che non vi possa essere intimismo in un dramma a soggetto movimentato e clamoroso, e che vi sia invece, se per tre atti si presentano al pubblico le comuni occorrenze di una famigliola modesta. Confondono insomma argomento e ispirazione, vita e arte. Ora queste commedie crepuscolari, fatte di sottintesi, di mezze parole, di strizzatine di occhi, di reticenze, queste commedie estremamente prudenziali, scritte con una grande paura del teatro, munite ad ogni battuta di un salvagente, sono di un antiteatralismo senza rimedio.⁷²

A questi attacchi della critica furono inevitabili le risposte di Lodovici che, in un certo senso, fu costretto a chiarire le sue idee e le sue posizioni. Il primo dei pochi articoli scritto dall'autore, sul teatro del silenzio, uscì sulla rivista "Comoedia" il 20 luglio del 1926, in modo conciso e schietto

⁷² C. Pellizzi, *Le lettere Italiane del nostro secolo*, Milano, Libreria d'Italia 1929, p. 108.

Lodovici si dichiarò estraneo al posto che i critici avevano riservato per lui e la sua opera:

Teatro intimista o del silenzio o di chi sa quale altra diavoleria, che in fondo non è altro che un teatro psicologico ridotto alla sua espressione più pura ed essenziale[...]. Dal teatro psicologico è sorta quest'ultima forma cui per me è difficile dare un nome, perchè non fu premeditata, ma fu concretata senza premeditazione, seguendo soltanto una sensibilità naturale. Tanto è vero che dopo la *Donna di nessuno*, 1917, quando ho voluto continuare ad adattare in pieno quel procedimento, non ci sono più riuscito⁷³.

Oltre a confessare che, quindi, che l'appellativo "intimista" fu coniato dai così definiti teorici del teatro, Lodovici, tende a sottolineare il fatto che, solo dopo la sua *Donna di nessuno*, quindi, successivamente e indipendentemente da lui, nasceva in Francia un gruppo di autori che coltivavano quello stesso genere di teatro e, solo per il fatto che a Parigi questi drammaturghi costituivano un nucleo artistico, sorse la necessità di inserirli in qualche definizione: "e un bel giorno si chiamò teatro del silenzio".

⁷³ C. V. Lodovici, *Le nuove forme del teatro ...*, cit, p. 107.

Non servirono le proteste di Bernard che denunciò la formula come priva di buonsenso, e che la considerò sempre e solo come lui stesso afferma meno di un accessorio o di un mezzo, e neppure quelle del Lodovici che si trovò aggregato alla scuola e legato chi sa come a quella formula. Certamente il fatto che questi autori furono accomunati ha una certa fondata ragione, infatti, molto vicine erano le loro idee di intendere il teatro, di riuscire a trasmettere in modo asciutto ed essenziale i sentimenti più intimi dei loro personaggi e a descriverli nella realtà quotidiana di ogni giorno. Analizzando però l'opera di Lodovici e in particolare i personaggi dei suoi drammi, non tutta la critica, li classificò con il termine di rinunciatari. Afferma, infatti, Lanza: "I personaggi di Lodovici sono dei creatori dei volontaristi padroni della loro vita e delle loro azioni."⁷⁴

Per giudizi come questo si dovrà aspettare diversi anni, ben altro fu l'atteggiamento che la critica a volte prevenuta e troppo frettolosa riservò al nostro autore. Furono difficili i primi passi nel mondo dell'arte per Lodovici, le sue prime commedie, fra cui la *Donna di nessuno*, furono quasi senza appello stroncate dai più accreditati critici degli anni venti tra cui: Tilgher, Sanesi, Simoni. Parlare di critica militante nello

⁷⁴ G. Lanza, *La parola cultura. Il posto di Lodovici*, in "L'osservatorio politico letterario", 2,1956,5, p.113.

scenario italiano del primo dopoguerra, non è semplice, ogni critico aveva un suo modo di lavorare, una sua cultura e soprattutto un suo rapporto con il teatro. Come scrive Pullini⁷⁵ la via migliore sarebbe forse una suddivisione ideologica della critica militante nel teatro italiano di questo secolo: da una parte quella impegnata nel senso dell'ideologia di sinistra, in un rinnovamento radicale delle strutture sociali, dall'altra in evidente opposizione, una critica, sostenuta da cronisti, conformista e solidale troppe volte con il pubblico medio e infine una terza più letteraria che molte volte non concepisce più il teatro anche come spettacolo ma si limita ad analizzare il testo. Le opere di Lodovici saranno analizzate da vari rappresentanti di queste correnti; alcuni, lo schiacceranno senza appello, altri lo ameranno e infine qualcuno lo rivaluterà solo a distanza di parecchi anni, fra questi vorrei ricordare, Simoni. Simoni, oltre ad essere critico teatrale, fu anche autore di commedie dialettali, quindi, il suo punto di vista in un certo senso fu bivalente. Le sue prime recensioni alle opere di Lodovici furono abbastanza negative, ma, tuttavia, chiare di fondo trapela sempre un rispetto verso l'autore che però il critico trova ancora troppo indefinito forse non ancora maturo. All'indomani della prima della *Donna di nessuno*, messa in

⁷⁵ G. Pullini, *La critica militante nel teatro italiano del primo novecento*, in AA. VV. *Critica e storia letteraria studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana, 1970.

scena per la prima volta al teatro Filodrammatici di Milano dalla compagnia Borelli il 23 dicembre 1919, il critico scrisse sul "Corriere della sera":

Anna si agita nel limbo delle persone incompiute. C'è qualcosa di pallido e di esangue in lei. Manca di chiarezza, non perché sia complicata, ma perché è inespressa.[...] Questa donna è una donna che ci ha dato appuntamento e non giunge mai. Di scena in scena ci si promette; di scena in scena l'aspettiamo inutilmente. Talora stanchi, dall'indugio guardiamo intorno, fuori di lei, gli altri uomini della commedia, e li troviamo stinti, comuni, indifferenti. Indubbiamente il Lodovici ha un ingegno sottile, e ha anche il dono di tocchi delicati, e sempre una bella dignità e probità di gesto e parola; ma quella sua protagonista egli l'ha scorta tra il chiaro della realtà e il fosco della letteratura, mezza donna di carne e di nervi, e mezza donna di pagine di libro.⁷⁶ [...]

La risposta di Lodovici a questo crudo, seppur illustre giudizio non tardò ad arrivare. Infatti l'autore farà riferire a Simoni che la donna all'appuntamento c'era andata ma, che lui, Simoni, forse si era scordato di andarci o aveva sbagliato

⁷⁶ R. Simoni, *La donna di nessuno, tre atti di C. Lodovici*, in "Corriere della sera", 23 dicembre, 1919.

strada. Non stupisce la reazione del nostro ribelle e scontroso autore, soprattutto perché persone che lo conobbero bene sottolineano il fatto che ebbe sempre una rara abilità ad inimicarsi i sommi pontefici: “forse per una sua opinione radicata, che troppo spesso i posti di comando siano inficiati da un sospetto di malefatte, una per ogni gradino dell’ascesa.”⁷⁷ Sicuramente il critico da cui il nostro sarà più maltrattato, quasi senza appello, fu Adriano Tilgher.⁷⁸ Tilgher, fu un noto studioso del teatro del primo dopoguerra, prese parte a polemiche sul nuovo e vecchio teatro; fu tra i primi critici che sentì l’esigenza di evidenziare le diverse novità presenti nel teatro successivo alla prima guerra mondiale; questo a differenza di quello borghese volse l’attenzione sul labile confine che scorreva tra realtà e finzione a scapito delle tematiche morali che sovraffollavano il teatro passato. Comprensibile il suo interesse per autori come Pirandello, Sarment, i Grotteschi, e gli Impressionisti tedeschi e il suo totale dissenso verso generi di teatro per lui ancora troppo ancorati al passato.⁷⁹

⁷⁷ M. Borgioli, *Cesare Vico Lodovici ...*, cit, p.6

⁷⁸ A. Tilgher, nato nel 1887 morto nel 1941. Giornalista e saggista, esercitò sui quotidiani romani “La Concordia” (1915), “Il Tempo” (1918-1922), “Il Mondo” (1922-1925).

⁷⁹ Fu proprio Tilgher ad individuare nell’opera pirandelliana il dualismo forma-vita. Questa considerazione critica fu accettata dall’autore, anche se Pirandello non tardò a esprimere riserve sul fatto che la sua opera fosse stata forzata in una formula definitiva.

Il teatro del grottesco ci ha liberati dalla tirannide della commedia borghese prettamente realista, dalla commedia sentimentale [...]. E se non avesse altro merito che di averci ricordato essere vano sperare in un rinnovamento del nostro teatro fino che questo non si decida a prendere un bagno di pensiero e di filosofia, il teatro del grottesco non sarebbe vissuto invano.⁸⁰

Il critico scrisse anche un saggio sul teatro del silenzio francese intitolato *Dionisio Amiel e Gian Giacomo Bernard* dove affermò:

Il teatro del silenzio resta nondimeno uno dei sintomi più interessanti della tendenza che affatica oggi la cultura contemporanea di rendere la vita nella sua purezza e libertà infinite, al di qua o al di là della sua cristallizzazione in forme precise e definite. Dualismo di vita e forma: il gran problema della cultura contemporanea da me più volte messo in luce.⁸¹

Adriano Tilgher mise in risalto gli elementi di novità che seppur celati, il teatro intimista aveva in sé, sottraendolo ad una visione più semplicistica che lo annoverava sulla scia del teatro salottiero e borghese di fine ottocento. Il fatto che il critico romano avesse trovato qualcosa di positivo nel teatro

⁸⁰ A. Stauble, *Adriano Tilgher e le polemiche sul vecchio e nuovo teatro*, in AA. VV. *Critica e Storia letteraria* ..., cit, p. 343.

⁸¹ Ivi, p.343

intimista francese, non valse a fargli apprezzare in nessun modo i drammi di Lodovici, al quale anzi egli negò fin dall'inizio ogni attitudine al teatro. Dal momento che il contributo critico di Tilgher si limita a esigui articoli di recensione teatrale ed è completamente mancante di saggi monografici e studi più approfonditi sul nostro autore, il suo giudizio appare abbastanza limitato e limitante. Vi si scorge una incisiva vena ironica che tende a ridicolizzare il teatro di Lodovici, non ci troviamo di fronte ad una critica costruttiva ma, ad accuse di imitazione e di inconsistenza. Queste sono le parole che riservò al nostro autore dopo la rappresentazione del dramma *Le fole del bel tempo* al teatro Quirino di Roma nel 1926:

Brutta serata quella di ieri sera per Cesare Vico Lodovici, nigerrimo signanda lapillo!. Cesare Vico Lodovici era riuscito, per uno di quegli inconcepibili miracoli di cui è ricca la storia letteraria, e non soltanto letteraria italiana, a farsi una discreta fama di giovane di buone realizzazioni e di ancora migliori speranze[...]. Le sue commedie svanivano dal cartellone dopo la prima rappresentazione e non se ne parlava più; e malgrado ogni sforzo di buona volontà, la critica più indulgente non riusciva a trovare in esse più

di una pallida ed esile imitazione del teatro di Cechov e degli intimisti francesi.[...]. Atti striminziti e tirati su con il fiato imbottiti di episodi e di personaggi inutili, dialoghi a mozziconi di parole, e silenzi, silenzi molti e lunghi silenzi; le commedie di Cesare Vico Lodovici erano fatte di vuoto.[...] Insomma una serata dopo la quale abbiamo grossa paura che la fama di Cesare Vico Lodovici, che già prima era come quel burchiellesco... lumicin che pareva spento si faceva lume a stento dando un ultimo guizzo siasi estinta e buona notte a tutti i suonatori.⁸²

Vuoto appare il dramma e vuoti i personaggi che sfuggono all'attenzione e alla comprensione, a quanto attestò Tilgher, di critici e pubblico, anche per la loro incapacità di commuovere e, sfilano sul palco con "la consistenza di ombre appena accennate". Le stesse accuse le riservò al dramma *La donna di nessuno*, Giuseppe Marussing che, dopo aver brevemente ricordato la trama dell'opera commenta così:

Questo il dramma che indoviniamo nella *Donna di nessuno* di Cesare Vico Lodovici, indoviniamo perché tutto è, anzi che manifesto velato nelle parole. Non per difetto, ma per volontà dello scrittore.⁸³

⁸² A. Tilgher, *Le Fole del bel tempo di C. Vico Lodovici al Quirino*, in "Il Mondo", 17, febbraio, 1926.

⁸³ G. Marussing, *Cesare Lodovici - La donna di nessuno*, in AA. VV. *Scrittori d'oggi: con un saggio sull'arte critica*, Roma, Librerie di scienze e lettere, 1926, p.146.

E' importante soffermarsi su quest'ultima affermazione, dalla quale trapela la considerazione che Marussing ha del nostro autore; non è qui in questione l'incapacità di Lodovici di saper scrivere, tesi sostenuta da Tilgher ma, semplicemente la scelta errata di seguire una particolare tecnica, che per il critico in questione "non segue le dure leggi dell'arte drammatica e sfocia quindi nell'ambiguità, pericolosa in ogni arte e, in quella drammatica pericolosissima."⁸⁴

Purtroppo però, anche questo letterato, non risparmiò ulteriori critiche alla *Donna di nessuno*, trasformatasi ormai per lo più in una creazione dettata dalla fredda tecnica:

Anna, in questa *Donna di nessuno*, è buia per imperfezione d'arte, non per la sua inquieta anima. E forse tutti i vizi sono perché Cesare Vico Lodovici, eccellente scrittore, ha composto un'opera non con la fiamma della sua passione, ma con il fuoco freddo dell'intelletto. Schiettamente italiano il Lodovici ha dato con la *Donna di nessuno* non un brano della sua carne viva, ma una parte del suo saio letterario o filosofico, di stoffa straniera⁸⁵.

E' chiara a questo proposito l'incosapevolezza da parte di Marussing, circa le affermazioni di Lodovici già ricordate più

⁸⁴ Ivi, p. 147.

⁸⁵ G. Marussig, *Cesare Lodovici...*, cit, p. 148.

volte, sul suo modo di vivere e scrivere di teatro: risultato di uno stato d'animo e non del frutto di studi tecnici. Il giudizio del critico si innesta nel complicato groviglio che fu la critica teatrale nei primi anni del novecento, la difficoltà di proiettarsi nel nuovo è vissuta in egual maniera da artisti e critici. Appare evidente la mancanza di volontà accompagnata da quella di strumenti concreti per capire e accettare un teatro che cercava di staccarsi da quello precedente con una polemica tutta interiore ma che comunque polemica era e voleva essere. E c'è un ritorno alla già citata moltitudine di critici tra i quali spiccavano per numero i più reazionari, coloro che sentivano l'esigenza di denunciare il cambiamento come semplice tentativo fallimentare e nei quali era forte la voglia di continuare a parlare al pubblico del solito vecchio teatro. Da bravo drammaturgo, Lodovici non mancò di fornire anche se con molti anni di distanza, la sua considerazione sulla critica del primo dopoguerra. Queste sue opinioni sono state estrapolate da contesti più ampi, in cui l'attenzione dell'autore era rivolta ad una analisi dettagliata del teatro dal 1920 al 1936. L'autore sostenne che proprio in questo periodo, quando il teatro italiano stava rivivendo, dopo molto tempo ormai, un'epoca ricca di novità, rari furono i casi di pronti e sensibili critici, infatti troppe volte Lodovici scorse

nelle figure di questi illustri letterati la capacità di trasformarsi in:

Articolisti di facile penna, capaci di vergare due colonne nel tempo tirannico tra l'uscita del teatro e la consegna al linotipista.⁸⁶

Il teatro per il nostro autore fu trattato con troppa superficialità; erroneamente si era soliti valutare con lo stesso metodo la pagina letteraria e quella teatrale che rispetto a quella precedente era, per i critici, molto meno familiare perchè ne ignoravano la ben definitiva natura e la particolare destinazione. Lodovici tende, infatti, a sottolineare che la pagina teatrale debba avere una validità letteraria ma, si compie e si esaurisce sulla scena. E' chiara la volontà dell'autore di denunciare una classe di letterati che non adempì degnamente al proprio compito, con conseguenze non trascurabili per il mondo teatrale; lo sbaglio principale dei critici fu quello di non aver chiaro lo scopo del loro ruolo e cioè, quello di non limitarsi ad essere informatori, ma cercare di divenire formatori di una coscienza nazionale ed essere in grado soprattutto di fornire questa consapevolezza anche al pubblico italiano.⁸⁷ Il rapporto di Lodovici con il pubblico, ebbe difficili inizi, durante la rappresentazione del suo primo

⁸⁶ C. V. Lodovici, *Teatro dopo la guerra*, Fondo Lodovici, Museo biblioteca dell'attore, Genova, scatola I - scritti, cartella 15, punto e, datt. cc. n. 3.

⁸⁷ *Ivi.*

dramma *L'idiota* nel 1915, dovettero intervenire le forze dell'ordine per sedare la bolgia che il dramma provocò in sala; reazione prevista a priori dal capocomico della compagnia, Talli, che preannunciò a Lodovici "Giovanotto, il lavoro si fischia, qui, al terzo atto. Ma io lo do per il terzo atto."⁸⁸ L'autore scrive che fu proprio da questo gesto di coraggio di Talli che nacque il suo coraggio a proseguire. Infatti, qualche anno dopo nel 1919, una commedia rimasta in cartellone per poco più di tre giorni, gli fruttò il nome di maestro. Le repliche dei suoi drammi non furono mai numerose, lo furono quasi di più all'estero dove la *Donna di nessuno* sarà tradotta da Petronella Sambart e pubblicata sul "Poet Lore" di Boston nel 1922. Fare un bilancio sulle rappresentazioni delle commedie dell'autore e sulle reazioni del pubblico è praticamente impossibile, sicuramente, egli provò le gioie più grandi proprio in quei momenti nei quali, essendo quasi sempre presente alle rappresentazioni, poteva vedere i suoi personaggi prendere finalmente vita grazie alle interpretazioni fortemente vissute degli attori. Il suo teatro fece discutere, questo sì, pubblico, drammaturghi, critici, e qualcuno forse, anche fra queste persone si rese conto di trovarsi di fronte, non ad un teatro spicciolo e sbrigativo ma a drammi intimi,

⁸⁸ C. V. Lodovici, "La formazione dei giovani...", cit.

profondi che avevano bisogno di essere rivisti, riascoltati, studiati. Sarà proprio in quei difficili anni venti che comincerà ad aprirsi uno spiraglio per Lodovici; accanto ai duri attacchi della critica letteraria si scorgono anche pagine in sua difesa che segneranno un po' l'inizio di quella, che, dagli anni quaranta in poi, sarà la riscoperta dell'autore voluta e portata avanti da una critica moderna convinta delle sue capacità e, della sbagliata collocazione che il tempo gli aveva riservato. Tra i critici che si fecero fermi sostenitori dell'esigenza di rinnovamento del teatro italiano, nel primo dopo guerra, spicca fra tutti Gobetti che mai si fece influenzare dalle opinioni della critica corrente né dalle reazioni del pubblico. Proprio il giovane editore fu il primo che scorse, nel teatro di Lodovici, elementi validi e nuovi. Il suo non fu solo un giudizio ma una vera e propria convinzione dal momento che fu proprio lui a pubblicare al nostro la sua prima commedia *l'Idiota*, che uscì nel 1923 in un unico volume insieme al dramma la *Rosa di Sion* di un altro grande ma esiliato dai canoni spietati della letteratura, Enrico Pea; più di un critico fra cui l'editore stesso trovò in questo dramma le radici dell'arte del nostro autore.

Questa lontananza dal troppo usato e la diligenza posta nel suscitare un'atmosfera di cordialità poetica in cui la

tragedia non sembri l'eccezionale, ma rappresenti la
giustizia di una tonalità quotidiana.⁸⁹

E' chiara la sorpresa e il compiacimento nel cogliere in questo
dramma, presenza di una cornice borghese che non ha
consistenza:

Il lettore può credere addirittura di trovarsi in atmosfera
di dramma borghese, solo che l'autore dopo aver
consentito l'illusione viene mostrando il vuoto e la noia
di questa materia.⁹⁰

Ritorna il tanto sfruttato triangolo amoroso, che qui però è
scardinato. Il marito Daniele è caratterizzato da una natura
serena senza inquietudini che si scontra con l'anima
tormentata di Camilla che lo lascerà per l'amante Maurizio.
L'acerba figura della protagonista incarna le caratteristiche
che ritorneranno nelle donne dei drammi scritti
successivamente dall'autore, in lei riconosciamo la stessa
intensità passionale di Maria, protagonista di *Ruota*. La
pulsione che anima le due donne è però differente: Maria vive
una passionalità, intima, sognata, vissuta a livello onirico, che
la porterà alla morte vista come unica alternativa alla
soffocante realtà che ormai perde ogni contorno reale per
assumere le fattezze di un incubo; quella che anima Camilla è

⁸⁹ P. Gobetti, "Lodovici", in "Comoedia", VI, 1924, n.3, p.5

⁹⁰ Ivi, p.4

invece realmente vissuta e Lodovici per descrivere questo vortice di sensazioni ne evidenzia la vicinanza con la furia della natura in tempesta.

Camilla - Vedo formarsi laggiu` un temporale. Dopo tanti giorni di calma. Finalmente vedremo salire piano le nuvole enormi, solenni come re, cariche di fulmini e di tuoni. I fulmini! Tu hai paura Valentina. Lo so. Ma io li amo. Immensamente.[...] ⁹¹

Camilla diventa, infatti, l'amante di Maurizio, confermando tutti i dubbi che aveva la famiglia di suo marito. Daniele però si distacca fortemente dall'unità familiare che è portatrice dei buoni valori borghesi, egli, è capace di capovolgere la situazione e offre all'amante della moglie la possibilità di parlare, per giungere alla verità sui sentimenti di Camilla.

Maurizio – Io sono venuto qui per parlarti, a nome di lei, della bambina. Perché se anche noi ti abbiamo offeso...

Daniele – Offeso? Offeso? No. Giudichi male. Non sono un brutto io. Non sono la bestia che sente l'offesa perché l'altra bestia gli ha portato via la femmina ...Eh no! Giudicate male. Avete empito la mia casa di dolore, di tristezza, di disperazione: ma non mi hai offeso.

⁹¹ C. V. Lodovici, *L'Idiota*, Torino, Gobetti, 1923, (I, 2)

Offeso devi essere tu che hai compiuto l'azione cattiva.

Non io, che la soffro.

Maurizio – E sono venuto anche per dirti che se uno di noi due e' di troppo, io sono a tua disposizione. E' certo che di noi due uno deve sparire.

Daniele – Si. Ma, forse, in modo diverso da quello che tu pensi.

Maurizio – Io non conosco che un modo, e un'arma.

Daniele – Quale?

Maurizio – Quella che vorrai.

Daniele – La verita' *Maurizio crolla le spalle e si volge per andarsene*)

Daniele – *(con un grido)* No. Non andartene. *(pausa)*.

Avvicinati. Non restare li sulla soglia. Non essere ostile a me. *(breve pausa)*. Vedi? La mia casa e' diroccata, io sono, davanti a te, soltanto un uomo che soffre. Ti prego, devi vedere, ora, soltanto questa sofferenza. E parliamo da uomo a uomo francamente, senza finzioni, senza pregiudizi, perche' la verita' e' necessaria. A te e a me. La verita' che e' al di sopra di noi. Avvicinati. Se tu hai coraggio, di rispondermi a quello che ti chiederò, se hai questo coraggio, puoi entrare nella mia casa. Se no, vattene; ma dille che torni, perche',

evidentemente, ella non ti appartiene. Ecco – vedi ti vengo incontro io: dammi la mano, se vorrai dirmi soltanto la verita` (gli stringe la mano). (Maurizio lo segue stupito come un uomo puo` seguire un bambino) siedì qui vicino a me. ⁹²

L'idiota alla fine risulta il vincitore e non il vinto; il suo trionfo è determinato dal suo lasciare libera la moglie Camilla che sopraffatta da questa libertà torna a casa dal marito. In questo ritorno c'è un richiamo al teatro borghese di Giacosa e in particolar modo alla Emma di *Tristi Amori*. C'è somiglianza nella figura delle due donne come madri, infatti, uno dei motivi che spingerà Emma a non partire sarà proprio la figlia ma non più il legame con il marito ormai irrecuperabile. E' questa l'ultima battuta del marito Giulio, che chiude *Tristi amori*:

Non sei andata via [...] hai fatto bene c'è la bambina capisci che non perdono, c'è la memoria che non si distrugge. Ho creduto che tu andassi; e non te lo avrei impedito[...]. Noi due siamo associati in un'opera utile, e sarà così per tutta la vita. ⁹³

Al contrario il ritorno della Camilla di Lodovici è un ritorno completo come madre e come moglie:

⁹² C. V. Lodovici, *L'Idiota*, ..., cit, (III, 3).

⁹³ G. Giacosa, "*Tristi amori*", (III, Ultima).

Camilla viene, smarrita e singhiozzante, non può parlare, ma, a un gesto semplice e affettuoso del marito, entra nella stanza dove dorme la sua creatura, soffocando il suo pianto [...] sarà certamente la quercia che sorregge la casa.⁹⁴

Camilla è salvata in un certo senso dalla forza del marito che si cela sotto apparenze di debolezza e ingenuità e dalla riacquistata consapevolezza del suo ruolo di madre. Quella di Camilla è, in un certo senso, la figura archetipo alla quale si riferiranno, pur arricchendosi di uno scavo psicologico maggiore, tutte le successive figure femminili del teatro di Lodovici; la donna e in particolare la donna madre diventerà infatti l'oggetto della sua poetica, approfondiremo questa tematica successivamente.

Gobetti disse che:

L'idiota non era un'opera completamente riuscita ma sottolineò che chi avesse letto il dramma attentamente avrebbe avuto attraverso l'intreccio troppo piacevole e accessibile l'annuncio dell'eccezionale.⁹⁵

E l'eccezionale lo troviamo sicuramente nel dramma successivo *La Donna Di Nessuno*, dove la scarna mano di questo indagatore di anime porta gli spettatori o i lettori

⁹⁴ C. V. Lodovici, *L'Idiota*, cit., (III, 4)

⁹⁵ P. Gobetti, "Cesare lodovici"..., cit, 6.

all'interno di un dramma di sentimenti e passioni che in modo quasi incredibile trapelano da frasi spezzate, silenzi, parole accennate. Come noterà Gobetti:

Sotto il gusto sereno per la tecnica, Lodovici nasconde un'esuberanza romantica di contenuti, tra i quali non sempre gli riesce agevolmente esercitare la sua scelta.⁹⁶

E questi sono i due cardini della sua arte, tornano nel suo teatro le sue due nature: l'apuano, e il prigioniero di Theresienstadt e infatti proprio Lodovici scrisse:

Tra quel primo e questo lavoro è trascorsa una vita, la guerra, l'agonia, la prigionia il ritorno alla libertà. Tutto questo ha potuto mutare forse lo stile e un poco forse la sostanza divenuta qui meno romantica: non gli intendimenti dell'autore, il quale specialmente in questa *Donna di Nessuno* si propone di mostrare e svolgere un fatto tragico senza rumore e senza gesti da tragedia convinto a torto o a ragione che nella vicenda quotidiana della nostra vita sia per chi voglia vederla, una diffusa apparente tranquilla tragicità che non si accentra mai in nuclei salienti (quelli presentati a teatro dalle scene madri) ma quasi ama celarsi con pudore sotto il velo delle parole più semplici e comuni⁹⁷.

⁹⁶ Ivi, p.6

⁹⁷ G. Lanza, "Il teatro - La parola cultura - Il posto di lodovici", in "L'osservatorio politico letterario", 2, 1965, 5, p.113.

E' il dramma intimo di una donna Anna, pittrice, ribelle, che compie uno sbaglio ed è pronta a pagare e, grazie all'uomo che ama riesce a capire più a fondo se stessa, ad amare il figlio, a dire la verità tanto crudele. Non rinuncia al sogno, perché impotente a goderne i frutti ma perché vuole essere artefice e padrona del suo destino che deve essere solo e soltanto "savio irrimediabilmente giusto". *La Donna di nessuno* fu portata alla ribalta dalla compagnia di Alda Borelli nella stagione teatrale del 1919, ebbe un successo di stima da parte del pubblico ma la critica, salvo qualche rara eccezione, non l'accolse con entusiasmo. Una delle eccezioni di giudizio fu regalata a Lodovici dal giovane Gobetti che scriveva:

Ne la *Donna di nessuno* hai un'atmosfera tragica e i personaggi vivono per quel loro linguaggio acuto e aspro, senza residui di sentimentalismo[...]. E' il dramma moderno dell'inaridirsi della passione attraverso il dominio dell'ironia e del tragico quotidiano, è il canto tragico della solitudine femminile⁹⁸

Molto sottile fu la critica del giovane editore, soprattutto per il fatto che evidenziò subito una caratteristica portante del teatro di Lodovici: l'uso del linguaggio; sarà proprio questa

⁹⁸ P. Gobetti, "Cesare Lodovici"..., cit, p.5.

particolarità che distinguerà lo scrittore apuano fra i vari drammaturghi del primo e secondo dopoguerra. Questa particolarità stilistica fu evidenziata da più critici, in *Tobia e la Mosca*, commedia pubblicata su rivista il 24 aprile 1921, della quale Lodovici in una lettera a Gobetti prega di dimenticarsi. Se questo componimento non è degno di nota per la trama, lo è invece per la particolare attenzione al linguaggio e precisamente al dialogo. Gobetti ne parlerà così:

Eppure in *Tobia e la Mosca* troviamo accentuato e perspicuo un tono che rimane dominante in tutta la sua opera: il culto del linguaggio come problema di esercitazione prima che di stile: il bisogno di costruire una tecnica⁹⁹.

Lo scrivere per Lodovici sarà una continua crescita, il suo teatro come affermò Mauro Borgioli: “fu sempre teso alla conquista di un linguaggio suo proprio per esprimere un mondo interiore³³”. In quasi tutti i suoi drammi Lodovici cercherà di esprimere quasi facendo tacere l’anima femminile di Anna, Isa, Maria, i loro moti più intimi e nascosti che purtroppo non risultarono così facili a intendersi né al pubblico, a cui forse il nostro autore diede troppa fiducia, né alla critica. Questo studio così accurato della parola fu dovuto

⁹⁹ Ivi.

³³ M. Borgioli, *C V L. scrittore traduttore ...*, cit.

anche al particolare amore che il nostro nutriva per il dialetto del suo territorio; un dialetto forte, aspro, ricco che lo guidò in una vera ricerca filologica che l'autore riversò nei suoi drammi e, che nella maturità si perfezionò a tal punto da farlo diventare uno dei più grandi traduttori dell'opera di Shakespeare. Ed è proprio da questi presupposti gettati da Gobetti, Praga, Simoni, che ripartiranno in epoca più recente critici come la Apollonio, Fiocco, Lanza. Fiocco afferma che Lodovici:

Vinse come poteva vincere lui: non sul pubblico, poiché i suoi drammi, se ne accettui *l'Incrinatura*, non hanno mai avute troppe repliche, ma per i pochi, per i sensitivi della scena, per i quali nessun altro teatro, dopo Pirandello, apparve forse tanto omogeneo e ricco di vigore etico.¹⁰⁰

Questi pochi iniziarono a mettere in discussione la vicinanza della sua opera all'intimismo, cercarono con molta fatica di confrontarsi e riuscire a superare affermazioni che ormai erano diventate storia teatrale.

E come sostenne Fabbri i personaggi di Lodovici grandeggiano su quelli intimisti del teatro francese, perché l'apuano ebbe il merito di aver mostrato:

¹⁰⁰ A. Fiocco, *C. V. Lodovici...*, cit, p. 3.

Come l'intimismo per non frantumarsi e snervarsi nella commedia psicologica e estetizzante, debba poggiare su un fondo morale che lo rassodi e gli dia significato; nell'aver mostrato implicitamente, che se l'intimismo dovrà costituire, come pare, il nucleo del più sensibile e vivo teatro di domani, dovrà essere, pena la sterilità, un intimismo etico.¹⁰¹

Il linguaggio dei drammi non risulta più vuoto e incomprensibile ma, è studiato e analizzato nei minimi dettagli, nel ritmo, nell'organicità che vige tra i dialoghi, per giungere come nota Fabbri “ ad un equilibrio in cui le scene e gli atti si intersecano come una partitura¹⁰²”. L'autore aveva iniziato questo percorso fin dalle prime opere e, nel corso degli anni, numerosi lavori teatrali che riscossero anche successo in prestigiosi teatri milanesi e romani, furono disconosciuti da Lodovici, che era solito parlarne come di semplici esperimenti linguistici. Questi anni di studi e tentativi fecero approdare l'autore alla maturità tanto ricercata, che si trova a detta di molti critici nei due drammi scritti a pochi anni di distanza l'uno dall'altro, *Isa dove vai* del 1929 e *Ruota* composta tra il 1930-31. È proprio dall'analisi di queste opere che nasce l'esigenza da parte della

¹⁰¹ D. Fabbri, *Un' opera fondata su un intimismo etico*, in “Persona”, 9, 1968, p.9.

¹⁰² Ivi, p. 8.

critica di fare oltrepassare all'opera dell'apiano "la barriera della dimenticanza¹⁰³", per cercare di far conoscere alla nuova generazione il valore di un teatro che non fu capito. Il dramma *Isa dove vai?* costò all'autore molti sacrifici e la sua stesura fu soggetta nel corso degli anni a molte variazioni: più il dramma prendeva forma più l'autore si sentiva in dovere di mutarlo. Originariamente gli atti della commedia erano quattro, l'autore non vi trovava ancora l'armonia che vi cercava, infatti, la stesura definitiva sarà di tre atti. Un anno prima della pubblicazione così Lodovici scriveva a Padovani:

Ho ripreso il mio lavoro si è molto trasformato, specialmente nel secondo atto. L'ho letto a Guido Salvini che pare sia rimasto persuaso. Ora bisogna dare gli ultimi ritocchi poi la manderemo in giro per l'Italia¹⁰⁴.

Erano passati molti anni dalla *Donna di nessuno* e, gli amici, i più cari che Lodovici aveva intorno e, che avevano per lui sempre atti e parole di ammirazione e rispetto, scorsero in questo dramma una luce diversa, una maturità quasi perfetta:

D'incanto tutti i motivi e le esperienze sofferte da Lodovici si compongono in un armonia quasi perfetta.

¹⁰³ C. Apollonio, *CVL...*, cit.

¹⁰⁴ C. Padovani, *Castellini...*, cit. p.52

Isa è certamente uno dei drammi più armonici del teatro moderno¹⁰⁵.

Questo dramma si articola in dialoghi sempre più taglienti, nei quali la parola è usata dall'autore come strumento dell'intraducibilità dei sentimenti, in domande che non trovano risposta, in un dolore quello di Isa, che non può essere comunicabile e che non vuole esserlo, perché la sua è una sofferenza intima: Isa moglie di Marco cinico e eccentrico uomo d'affari, vive alla sua ombra aiutandolo nel lavoro. Pur essendone la moglie e condividendo la sua passione lavorativa, la donna è un contorno per il marito, troppo impegnato nel suo trionfo personale. Isa passa buona parte delle sue giornate e serate in compagnia del discreto Luca, amico d'infanzia di Marco a cui quest'ultimo deve la riuscita del suo successo. Nello stretto rapporto che il tempo ha contribuito a far nascere tra Isa e Luca, si insinua Diana, sorella della protagonista, portatrice di una sofferenza diversa rispetto a quella di Isa e che insospettirà Marco dell'esistenza di un rapporto poco limpido tra Isa e Luca. Il gesto della ragazza deriva dal sentimento che lei prova per quest'ultimo ma che il giovane ignora. Il dramma precipita e avanza verso quell'incrinatura che per Isa ormai non è più colmabile. Marco

¹⁰⁵ D. Fabbri, *Un'opera fondata...*, cit, p. 10.

torna a casa all'improvviso, dopo essere stato avvisato da Diana, allontana da casa Luca all'insaputa della moglie e poi la sottopone ad un interrogatorio pressante. La donna si sente accusata e tradita dal marito e dalla sorella e sopraffatta dai sospetti di lui è costretta ad analizzare il suo legame con Luca. "L'incrinatura" che si crea, non è solo nel rapporto con il marito Marco, è soprattutto una rottura dell'anima della protagonista, che sorprende per la forte moralità. In questo dramma torna, infatti, quel fondo etico già scorto da più critici nella *Donna di nessuno*, ritroviamo la stessa tristezza quasi opprimente e un fondo morale ancora più pressante; Diego Fabbri a questo proposito scrisse:

Isa dove vai? è una cosa bella tutta intimamente proporzionata e tutta finemente ricamata su un tessuto di fondo che ha un indubbia robustezza morale. E il vero interesse, e la commozione, e il senso che un'ingiustizia è stata consumata, che un accordo è stato spezzato, nasce proprio di lì: da quel fondo morale.¹⁰⁶

Quest'opera a differenza di molte altre del nostro, ebbe un felice destino teatrale, molte furono le rappresentazioni fatte anche a distanza di parecchi anni. Emma Gramatica e la sua

¹⁰⁶ D. Fabbri, *Un'opera fondata...*, cit, p. 10.

compagnia la portarono al successo nel 1937; curioso è l'episodio che Lodovici ricorda in una lettera a Padovani:¹⁰⁷

[...] un particolare comico: l'ho fatto leggere alla Gramatica(Emma) ovverosia l'ho portato a lei perche` lo leggesse, ma non l'ha letto. E` arrivata non so` se alla fine o a meta` del primo atto, poi ha concluso che io ero impazzito, e me l'ha detto, con tutta franchezza e, mi sembra, nn senza apprensione. Pure, caro Padovani, se ti devo dire la verita`, solo per questo lavoro io comincio – quando, con atto disperato, mi prendo la testa fra le mani – a sentire che dentro c'e` qualche cosa. Mah! Io la capisco, la Gramatica, e` lei che non ha capito me. Pure e` la sola attrice che possieda un talento acutissimo e profondissimo. E tuttavia ha torto.¹⁰⁸

Le perplessita` dell'attrice non durarono a lungo, infatti, fu proprio lei che mutando il suo primo giudizio, ne divenne la prima interprete grazie, come attestano le cronache teatrali ad una una magnifica recitazione. A distanza di quasi vent'anni *L'incrinatura* conobbe un nuovo successo grazie al compagnia del S. Erasmo di Milano, tra cui spiccava l'attrice Lida Ferro e il regista Carlo Lari. Numerose furono le repliche svolte anche

¹⁰⁷ C. Padovani, *Castellini, Lodovici...*, cit. p. 52.

¹⁰⁸ Lettera di C. V. Lodovici inviata a C. Padovani contenuta in *Castellini...*, cit. p.47.

presso il teatro Ridotto di Roma. La riscoperta di questo dramma fu accolta con calore dalla critica:

Con quasi vent'anni di vita scenica sulle spalle, avendo iniziato la sua fortunata e lunga vita scenica nel 1937, *Isa dove vai?* ha ancora la resistente gioventù delle commedie nate bene, per dire qualcosa di non gentile, e non effimero, con un accento non modellato sugli umori e sulle mode del momento.¹⁰⁹

La nuova messa in scena presentava però una novità rispetto alle precedenti repliche e, a quasi ogni rappresentazione teatrale. A fine spettacolo, infatti, il pubblico non doveva abbandonare le poltrone ma aveva un compito da svolgere; confrontarsi con il personaggio di Isa. Le quinte del palcoscenico non venivano chiuse, lo spettacolo non finiva ma anche il pubblico adesso vi aveva un ruolo attivo; Lida Ferro interprete di Isa, non si spogliava delle vesti del suo personaggio ma rimaneva tale, sedeva alla scrivania del marito Marco e rispondeva alle domande poste dal pubblico:

Isa sola nel cerchio di luce di una lampada, con gli occhi fissi davanti a sé, lascia apparentemente una zona del proprio destino disponibile alle ipotesi.¹¹⁰

¹⁰⁹ Ar. Fr, *Isa dove vai?*, di C V Lodovici al Ridotto, in "Paese Sera", 30 ottobre, 1956.

¹¹⁰ R. Monticelli, *Processo a Isa dopo gli applausi*, in "Il Giorno", 29, Aprile, 1956.

Questa iniziativa ebbe il merito di evidenziare che la commedia di Lodovici proponeva un caso, e che forse sarebbe stata un'esperienza positiva sia per la critica che per il pubblico non far calare le quinte anche in altri teatri italiani. Ogni sera gli spettatori erano ben felici di rimanere a teatro e di continuare lo spettacolo questa volta con un ruolo visibilmente attivo. La maggior parte di essi non fu molto docile nei confronti della protagonista, Isa, accusata con rimproveri e giudizi severi di un atteggiamento esasperato rispetto alla situazione. Il fine degli spettatori fu di cercare elementi che fossero alla base per una giusta e doverosa chiusura dell'incrinatura sorta tra Isa e Marco. Questa reazione fu forse suggerita dai fermi propositi di Isa interpretata da Lyda Ferro. L'attrice, infatti, fornisce, in questa accesa discussione con il pubblico, un'interpretazione di quel personaggio tutta personale, nella quale prevale la parte razionale sui cedimenti propri della passione. Isa, infatti, nega di aver provato un sentimento di amore per Luca anche solo in potenza. Questa affermazione fa scricchiolare un poco il dramma e alimenta la posizione del pubblico verso una riconciliazione che non può essere più evitata. Il lavoro della Ferro fu ammirato da buona parte della critica, infatti, il suo talento non comune prevalicava di gran lunga quello degli

altri interpreti. L'attrice propone alla scena italiana un modo tutto suo e nuovo di interpretare quel personaggio. Alcuni critici le rimproverarono però, il fatto di voler negare ad Isa uno sbandamento che in realtà ne costituiva un' essenziale caratteristica e, di volerle dare, quindi, una sicurezza di sentimenti che in realtà non sempre appare dal dramma. Positivo risulta agli occhi della critica il desiderio di fare sentire la voce degli spettatori ma, infastidisce questa voglia di negare a tutti i costi un dramma che in realtà esiste e correre in questo modo il rischio di giudizi troppo affrettati:

Quanto è difficile che la parola di uno scrittore a teatro provochi subito come le luci si riaccendano, le reazioni criticamente esatte degli spettatori, faccia spuntare immediatamente, dall'humus della loro recettività, i frutti corrispondenti al seme.¹¹¹

Questa novità fu vissuta da qualcuno come la conferma che l'interesse per il teatro fosse ancora vivo, "bastava ogni tanto soffiarcì un poco sopra", il critico Raul Radice invece sosteneva:

Per il nostro gusto i personaggi finiscono quando cala il sipario per l'ultima volta, o come nel caso presente, per l'ultima volta si spengono le luci.¹¹²

¹¹¹ Ivi.

¹¹² R. Radice, *Isa dove vai*, di Cesare V. Lodovici, in "Il Giornale d'Italia", 31, ottobre, 1956.

L'ultima rappresentazione di questo dramma avvenne in anni recenti. Era il 1980 la compagnia quella del Filodrammatici e il regista Lorenzo Grechi. Il successo fu vivissimo. Fra gli interpreti principali ricordiamo: Gianni Quilico nella parte di Marco, Natale Ciravolo, in quella di Luca, che scolpi` con poche battute esemplari la figura indimenticabile dell'amico sincero. Adriana Di Guilmi, fu Diana sorella della protagonista, ed infine la ferma Isa aveva il volto di Miriam Crotti. Sorprende la scelta di riportare sulle scene un lavoro cosi` datato e di un autore trascurato dalle ribalte e dalle testate giornalistiche. Meno sorprendente appare questa scelta per chi conosce questo dramma che, colpisce per la particolare modernita`. La vicenda sembra poggiarsi sull'esistenza di un possibile triangolo amoroso tematica, questa, tanto cara al teatro borghese; niente di piu sbagliato: la tematica del "terzo", cosi` sfruttata e ormai vuota di ogni attrattiva e` usata dall'autore solo come pretesto per volgere l'attenzione verso il suo unico interesse: il rapporto tra Isa e Marco. Lodovici si ritrova a seguire la strada gia` percorsa da due autori moderni: Mansfield e Rilke e, proprio in una pagina dell'opera *Quaderni di Malte Laurids Brigge* di quest'ultimo e` espressa chiaramente l'intenzione comune ai tre autori

[...] E avrei pur dovuto sapere che questo “terzo”, il quale ingombra tutte le vite e le letterature: questo fantasma di un terzo inesistente non ha senso veruno e bisogna dunque annientarlo...”terzo” proprio perché è così immaginario, e rappresenta, nel problema, l’incognita facile a risolversi – il terzo, tutti sono riusciti a crearlo. E pensare che vivono tuttavia in mezzo a noi non già questi terzi, ma i due, dei quali ci sarebbe tanto da dire e nulla fu ancora mai detto, anche se agiscono e soffrono e non sanno come trarsi d’impaccio.¹¹³

Il solido rapporto coniugale che lega i due protagonisti, pare sgretolarsi a causa di un semplice sospetto. In realtà non è così, e proprio grazie all’accaduto che i due hanno finalmente la possibilità di parlarsi, anche se questo confrontarsi si rivelerà non un modo per riconciliarsi, bensì sancirà il definitivo allontanamento tra i due; di questo secondo atto Simoni scrive:

Il secondo atto, con quel folle gioco a rimpiattino di due anime esasperate con l’inseguirsi e sfuggirsi e rincontrarsi di ombre e di realtà, di pudori e di sospetti, e l’alternarsi di aggressività imprudenti e di

¹¹³R. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Milano, Alpes, 1910.

acri difensive, in un dibattito polemico che e' una continua e voluta e spasmodica divagazione dalla vera causa che lo suscita e l'infuoca, e' tra i piu' ardui e significativi del nostro recente teatro.¹¹⁴

Isa in questo secondo atto sovrasta Marco per la forte determinazione, determinazione dettata dalla consapevolezza dolorosa di non essere stata creduta e amata abbastanza. Non appare nessuna ombra di vittimismo in questa donna decisa e soprattutto leale che rimane accanto al marito, con una presenza ancora piu' pesante e dolorosa dell'assenza.

Isa - Non temere. A te devo obbedienza. Ti ho sposato: e so benissimo di aver fatto sposandomi, un promessa – la piu' seria – per una donna: e su certe cose non e' permesso di sottilizzare. E mai – capisci? – mai, lo sai benissimo, non dimenticherei che a certe promesse non si manca, senza perdere tutto il rispetto per se'. E se uno perde il rispetto per se', dove va a rifugiarsi? Vedo che questa idea ti piace. E' di Luca. Piace anche a me e si accorda con tutti gli atti della mia vita, perche' io sono nata onesta come si nasce biondi o bruni, onesta da capo a fondo. E non me ne vanto – e' il meno che si possa essere, una donna, per i suoi figlioli e per se', come non mi vanterei di avere la vista buona e i polmoni sani. ¹¹⁵

¹¹⁴ *Il teatro di Lodovici*, fondo Lodovici, Museo biblioteca dell'attore, Genova, scatola III scritti su Lodovici, o articoli manoscritti, cartella 37 punto e, datt. cc.n. 4 p.2.

¹¹⁵ C. V. Lodovici, *L'incrinatura*, (II, 4), cit.

Miriam Crotti¹¹⁶ che, come ho già scritto sopra, interpretava Isa ricorda, molto chiaramente, a più di vent'anni di distanza le motivazioni che spinsero la compagnia del Filodrammatici a mettere in scena quest'opera di Lodovici. La volontà primaria della compagnia, dice l'attrice, era quella di riportare sulle scene drammi di autori italiani troppe volte ignorati dai Teatri Stabili, più inclini verso la scelta di opere che, in qualche modo, garantisse una grande adesione di pubblico. La compagnia di Lorenzo Grechi cercava proprio, tra gli autori italiani del primo Novecento, opere valide, che, anche per questo triste gioco di mercato, erano cadute nella dimenticanza del pubblico e delle compagnie.

Le problematiche, affrontate in questo dramma, furono fondamentali per la sua scelta. Il regista decise di non apportare tagli, nei secchi e incisivi dialoghi, intervallati molto spesso da silenzi che acquistano a volte maggiore peso delle parole. La scenografia, proprio per sottolineare l'importanza del testo, era piuttosto povera: si avvaleva, infatti, dei pochi oggetti necessari. Miriam Crotti, parlando del personaggio di Isa, afferma di aver basato la sua interpretazione mettendo in evidenza la determinazione e la consapevolezza del suo personaggio, soprattutto nel dolore, caratteristiche che ne evidenziano tutta la modernità. Le repliche durarono più di un mese e, oltre a riscuotere un vero

¹¹⁶ M. Crotti (Milano 1938) che ringrazio per il ricordo da lei rilasciatomi sulla messa in scena del dramma. Attrice italiana si è affermata verso la metà degli anni settanta al Filodrammatici di Milano come interprete di testi italiani moderni e contemporanei, da Rosso di San Secondo a Betti, da Pirandello a Terron, da Bertoli a Bajini.

successo di pubblico, “la meritevole ripresa dell’obliata *Incrinatura*”, fu caldamente accolta anche da molti critici che ne parlarono come di un successo vibrante.

Tra il 1930 e il 1931 Lodovici compose *Ruota*, dramma che idealmente conclude quella trilogia di opere, che tra le molte scritte l’autore decise di salvare. Le poche rappresentazioni riscossero un vero e proprio consenso da parte di critici e pubblico, anche se risulta chiaro fin dalla prima lettura di trovarsi di fronte ad un testo non semplice e di non facile rappresentazione. La storia si articola in tre parti, che si snodano tra realtà e sogno e che si intersecano e si influenzano reciprocamente. Maria impiegata di un ufficio postale vive una grigia esistenza in uno squallido paesino di provincia accanto ad un marito balordo e violento e basta un giovane forestiero, che le consegna una lettera da spedire, per farle iniziare un viaggio ad occhi aperti che la porta verso un destino ormai ineluttabile. Lodovici impiega una tecnica linguistica, molto efficace le parole, i rumori i pensieri sono ripetitivi, angosciosi, martellanti, tutto è riconducibile all’inesorabile e costante rumorosa presenza della ruota del mulino che sovrasta incondizionata. La prima ventata di novità che entra nell’ufficio postale sotto le spoglie di una allegra brigata e, che ha come capogruppo il giovane

straniero, scuote Maria dalla sua rassegnazione. La donna non cerca alternative fuori dalla sua portata: indossa un bel vestito e propone al marito di trascorrere la serata in città. La violenta reazione dell'uomo che, ritorna dal lavoro ubriaco, la fa ripiombare nella tristezza consueta. Da questo momento inizia per Maria il viaggio di fantasia come unica alternativa alla realtà cruda che la circonda. Il Monologo, infatti, racchiude gli stessi elementi che costituivano la realtà dell'atto precedente ma, nello stesso tempo sono profondamente diversi perché subiscono per volontà di Maria una "trasfigurazione fantastica". Il regista di questo atto non è altro che il subcoscio della protagonista che finalmente le permette di abbandonarsi a sensazioni d'amore sempre aspettate e mai realmente vissute. Ed ecco una carrellata di persone reali come lo straniero, il pittore primo amore di Maria che la circondano di affetto e di attenzioni. A sensazioni piacevoli sono presto sostituite paure, sensi di colpa; dalla brezza che si prova stando su di un vascello in pieno mare, Maria è sbalzata nella taverna dove il marito si va ad ubriacare, sovraffollata di donne e uomini che la rimproverano con tante voci che si fondono in una, martellante e angosciosa. Il sogno continua per le strade del paese tra i cui vicoli Maria incontra Tramontana, Vincenzina,

il marito; il ritmo è battuto dalle persiane che sono aperte freneticamente dalle donne del paese che ripetono cantilene ossessive, i gesti delle quali perdono movenze umani e le rendono simili a burattini. Sicuramente l'idea che l'autore voleva dare, era proprio quella di far perdere alle persone la loro identità umana di grande importanza a questo riguardo è una sua indicazione posta nel Monologo inserita nel dramma con una grafica diversa sia dal testo che dalle didascalie:

N.B.- TUTTE LE FACCE, ESCLUSI I PROTAGONISTI, SONO MASCHERE SENZA FISIONOMIA: RIGIDE FACCE DI SMALTO INDIFFERENZIALI E IMPASSIBILI COME STAMPI DI PORCELLANA. L'idea di scrivere *Ruota* è raccontata in una lettera¹¹⁷ che l'autore inviò ad un amico con il quale condivise la prigionia durante la prima guerra mondiale. Lodovici scrive che nel 1929 si trovava a Parigi e camminando lungo la Senna ebbe modo di imbattersi in una bancarella, aprendo un libro a caso lesse questa frase: "A volte si scrivono lettere per dei paesi di cui si ignora anche l'esistenza". Quella frase continuò a tornargli alla mente anche nei giorni successivi, con insistenza e successivamente "Mi risorgeva nella memoria l'immagine di un ufficio postale incassato tra i monti in fondo ad una forra, che avevo visto andando a caccia su certe colline

¹¹⁷ C. V. Lodovici, *Lettera a Pastorino...*, cit.

del mie paese verso Fosdinovo dei Malaspina¹¹⁸». Da tutto questo nacque la curiosità di conoscere la vita intima di quella donna conosciuta di vista, che lavorava proprio in quell'ufficio postale costretta a timbrare buste destinate a posti di cui davvero ignorava l'esistenza. La sua prima messa in scena risale al 1931 al teatro Valle di Roma grazie alla compagnia Abba con direzione di Pirandello e con la regia di Strenokowsky. Silvio D'amico presente a quella rappresentazione scrisse che fu un vero successo, il pubblico insistette per avere più volte sul palco l'autore anche da solo.

Presto s'è formata in teatro, ieri sera, quell'atmosfera propria dei riconoscimenti cordiali, con cui il pubblico saluta simpaticamente un autore che da un pezzo gli è caro, ma che ancora non gli aveva data, sinora un'occasione di compiacimento vivo e intero come questa. Insomma è stata la più bella vittoria riportata, fino a oggi, da Lodovici a teatro.¹¹⁹

Parole di lode, quindi, per il nostro, da parte di un grande critico come D'amico, anche se egli evidenziò delle riserve sulla teatrabilità del secondo atto che rappresenta il viaggio di fantasia:

¹¹⁸ Ivi.

¹¹⁹ S. D'amico, *Cronache del teatro*, Bari, Laterza, 1964, Vol. II, pp.228-232.

Dove prevale nettamente la visione sulla parola che si rattrappisce cinematograficamente, come un suo arido commento marionettistico.¹²⁰

La critica di D'amico, sul secondo atto, è più il voler mettere in discussione una tecnica già usata a teatro soprattutto dagli impressionisti, che il nostro particolare atto, del quale il critico stesso disse che, per essere stato interpretato da una compagnia di giro come quella di Marta Abba, la scena delle facce di smalto, uomini con un unico volto tra i quali Maria cammina, rese in modo perfetto l'idea dell'incubo. Il Lodovici infatti inserì nel testo una breve notizia per il regista, per esemplificare il Monologo e, rendere quindi, meno caotico questo stretto rapporto tra gli atti, che in questo contesto assumono nomi di Prologo, Monologo, Epilogo. Il loro rapporto è intimo e inscindibile, quasi fossero tre specchi l'uno di fronte all'altro ma dai quali le immagini non escono mai uguali, ma deformate dall'uno all'altro.

L'epilogo è la stessa realtà del prologo modificata tragicamente dal viaggio di fantasia. Perciò resta chiaro: il prologo è la realtà pura e semplice, il monologo è la trasformazione chiara di questa realtà, l'epilogo è il ritorno alla prima fase, però modificata da

¹²⁰ Ivi.

quel gioco d'azione e reazione della fantasia sul reale,
reso per questa ragione stessa tragico e inaccettabile.¹²¹

Fondamentale per cogliere interamente il significato e il valore dell'opera è l'inscindibilità tra le sue varie parti, che sono distribuite in modo preciso e netto e che delineano una ciclicità degli e negli eventi, un circuito chiuso, una circolarità che è riconducibile alla circolarità perfetta e inesorabile della ruota del mulino che fa da sfondo a tutto il dramma, presente anche quando non compare. Ecco quindi che il titolo *Ruota* assume una duplice valenza: quella reale, tangibile e quella che dà interezza e forma a tutta la struttura della storia che risulta essere essenzialmente un percorso circolare che termina proprio da dove aveva preso vita. E' proprio in questa ciclicità paradossalmente e orribilmente immobile che la morte apparirà a Maria l'unica possibile via di scampo. *Ruota* conclude idealmente un lungo viaggio iniziato dall'autore nell'intimo dell'anima femminile, attraverso il mondo di Anna, Isa, Maria, Lodovici delinea con mano ferma gli spasimi e le scelte di tre donne che, anche se con disperazione, seppero sempre decidere la strada più giusta per il loro destino.

¹²¹ C. V. Lodovici, *Ruota - L'incrinatura - La donna di nessuno...*, cit.

Così le tre donne di Lodovici hanno raggiunto la stessa disperazione, e una n'è morta, e le altre due estenuano i loro dì in una ferma luce vesperale. Creature di dolore e di poesia. E nel teatro italiano, che tanto spesso s'appaga di facili venture, Anna, Maria, Isa, sono tre figure di vita e di mistero che non si possono e non si debbono dimenticare. Intorno e in fondo al loro acutissimo dramma c'è musica, e una musica interiore o esteriore nel teatro veramente bello, c'è sempre.¹²²

¹²² Ivi

Capitolo III

La donna di nessuno

La *Donna di nessuno*, nota anche con il titolo *Senza rumore*, fu scritta nel 1917 nel campo di prigionia di Theresienstadt e dedicata a Vico giovane fratello dell'autore che morì durante la prima guerra mondiale. Quest'opera, anche se permise all'autore l'entrata nello scenario teatrale del primo dopoguerra, fu tra tutti i drammi di Iodovici quello che ebbe meno rappresentazioni. Il suo primo incontro con il pubblico avvenne a Milano il 23 dicembre 1919 al teatro Filodrammatici con la compagnia Borelli-Beltramo. In quella sera quasi natalizia il dramma del nostro autore non fu l'unico ad essere rappresentato, infatti, lo precedeva l'atto unico di Raffaele Calzini il *Laccio*.¹²³ Il pubblico gradì la pièce del nostro, con due chiamate dopo il primo atto, quattro dopo il secondo e applausi accompagnati anche da contrasti dopo l'ultimo. La stagione teatrale volgeva ormai alla fine e certo

¹²³ R. Calzini (Milano 1885 – Cortina 1953) collaboratore del “Corriere della Sera” fu anche autore di opere narrative scrisse *Il romanzo della montagna* e *La commediante veneziana*, meno nota la sua produzione drammatica della quale ricordiamo *La tela di Penelope* 1922.

questo non facilitò Lodovici che si vide rappresentare il dramma proprio nel penultimo giorno utile per la stagione teatrale con l'aggravante raccontataci nelle cronache da Marco Praga, che i manifesti del teatro il ventitrè dicembre prevedevano per il giorno successivo non la rappresentazione della *Donna di nessuno*, bensì di un'altra commedia, togliendo così ogni possibilità di replica.

Pareva che quei signori capocomici dicessero anzi dicevano nettamente al pubblico: è roba brutta ve la recitiamo la penultima sera, e sappiamo gai che sarà fischiata, cosicchè non né rifaremo neppure una replica [...] Non so se un capocomico possa usare ad un autore, già s'intende, non ad uno arrivato, o ad uno di quelli che per arrivare, o per arrivare più in fretta si sono iscritti, pagando profumatamente, a qualche loggia, uno sgarbo più atroce, e additandogli minor riguardo, e darli una più evidente prova di malcreanza e di dispregio. E mi chiedo perché nessuno dei critici milanesi ha notato e condannato questo piccolo ma significativo avvenimento, e se la società degli autori italiani ha fatto sentire la sua voce in difesa di un giovane autore italiano[...]¹²⁴

¹²⁴ M. Praga, *Cronache teatrali*, Milano, Treves, 1920, p.7.

Questo comunque non influì sul successo di pubblico che impose una replica anche per la sera successiva. Il fatto di raccogliere il favore del pubblico e il dissenso della critica, diventò per la *Donna di nessuno* quasi un destino. Infatti anche nella successiva messa in scena che risale al 1922-23 grazie alla compagnia di giro di Emma Gramatica presso il teatro Argentina, il pubblico riconfermò il primo giudizio. Di questo successo fu responsabile anche la compagnia composta da bravi attori, tra i quali spiccava Emma Gramatica che interpretava il ruolo di Anna. Grande protagonista delle scene italiane del secolo scorso, l'attrice è annoverata in tutte le cronache teatrali e riconosciuta come colei che colmò il vuoto lasciato dalla Duse. Si distinse per il particolare repertorio non comune alle altre compagnie, fu una delle poche interpreti di particolari autori stranieri come Shaw e Ibsen. Donna estremamente spontanea nemica dell'eleganza, del trucco, il D'amico riconobbe in lei una perfetta interprete di Nora di *Casa di bambola*, per l'evidente delicatezza e per la possibilità che quel personaggio le diede di esprimere "uno spirito infantilmente leggero", caratteristica fondamentale della sua recitazione. Il suo legame con Lodovici era destinato a durare nel tempo. Infatti l'attrice interpretò parecchi anni dopo *Isa dove vai*, portando il dramma al successo. L'autore

provava per lei una profonda ammirazione, così ne scriveva a Padovani nel 1928:

...Mah io la capisco la Gramatica(Emma), è lei che non ha capito me. Pure è la sola attrice che possieda talento acutissimo e profondissimo.¹²⁵

L'attrice conquistava dal di dentro i suoi personaggi e le sue interpretazioni furono sempre atti d'amore verso gli autori e le opere, accompagnate da una dizione infantile e spontanea. Queste sono tutte caratteristiche proprie di Anna, protagonista della Donna di nessuno, sommate ad un dolore e all'amarezza che costituiscono quel personaggio e che si riversano interamente sul dramma. Il Tilgher che recensì lo spettacolo, non con poche polemiche, non potè fare a meno di riconoscere all'attrice un'ottima interpretazione e, al pubblico una "inspiegabile" reazione positiva:

Il personaggio di Anna trovò in Emma Gramatica un interprete di efficacia, che gli prestò le risorse della sua recitazione lenta dolorosa amara, ma non riuscì, oimè, ad infondergli l'anima che l'autore non era riuscito a dargli. Gli altri se la cavarono alla meno peggio. Il calare del sipario ad ogni fine atto fu da un pubblico, troppo ben disposto, salutato con applausi

¹²⁵ Lettera di C. V. Lodovici a C. Padovani in *Castellini, Lodovici...*, cit, p.52, vedi riferimento capitolo II.

cui non mancarono per altro segni di vivace
contrasto.¹²⁶

Il dramma che era stato pubblicato nel 1919 sulla rivista "Comoedia", fu riedito in volume da Vallecchi nel 1926 insieme ad altre tre commedie di Lodovici.

La terza rappresentazione, non figura sulle cronache, non si svolse sui grandi palcoscenici romani o milanesi, bensì nel piccolo teatro della Accademia dei Fidenti a Firenze nella primavera del 1928. Fu una rappresentazione quasi a carattere familiare, soprattutto perchè la decisione fu presa da un amico dell'autore, Padovani, che era responsabile del teatro in quegli anni. Grande fu l'emozione di Lodovici quando ne venne informato:

Grazie prima di tutto perchè l'hai tirata giù dalla biblioteca, ricordo il teatrino così elegante e il suo pubblico attento e buon gustai. Io spero che tu abbia potuto, sebbene sia impresa difficile a sangue, tener puro dalle infiltrazioni di questa plebaglia dopoguerrasca che veramente "il su tien sotto" e viceversa in tutto il mondo. Io considero un privilegio raro aver questa mia prediletta figliola nelle mani, e più che nelle mani affidata al cuore di un caro amico come

¹²⁶ A. Tilgher, *La donna di nessuno*, in "Il Tempo", 20 novembre, 1920.

sei tu, e dei pochissimi che abbiano affermato, quello
che tutti negano e che i più ancora negano! [...]¹²⁷

Le successive rappresentazioni avvengono a molti anni di distanza. Nel 1940 non fu un teatro italiano ad ospitare il dramma, bensì il teatro nazionale di Cluj in Romania. Il testo fu tradotto in rumeno e fu recitato, con ampio consenso di pubblico, dalla compagnia del teatro Ardeal. Il regista era Fernando De Crucciati che riuscì a mettere in scena l'opera con genialità di vero regista, realizzando come scrive George Sbargea non uno spettacolo ma una vera lezione di teatro valida per gli specialisti della scena e per il pubblico. Violetta Pescaru Boitos sostenne la parte di Anna, Iosif Banciu interpretò Dino fratello della protagonista e Nicolae Sireteanu quella di Alberto Cusano. La scelta registica si basò essenzialmente nel lasciare ampio spazio al testo, caratterizzato da dialoghi incisivi accompagnati da pause che assumono in questo dramma la valenza di battute. Non deve stupire il fatto che il dramma di Lodovici, che non ebbe molte repliche in Italia, fosse rappresentato in terra straniera. Già nel 1925 a Parigi era stato rappresentato *Con gli occhi socchiusi* presso il teatro della Pétite scene, che aveva riscosso un buon giudizio di critica e di pubblico. L'esperienza di

¹²⁷ Lettera di Lodovici a C. Padovani riportata in *Castellini, Lodovici...*, cit, p.51.

effettuare tournées all'estero, proponendo opere di autori italiani, era in voga fin dalla fine dell'ottocento. Durante il periodo fascista, questa consuetudine si intensificò maggiormente. Il governo finanziava le tournée delle maggiori compagnie teatrali in giro per il mondo. Naturalmente dietro la scelta dei luoghi che potevano ospitare i nostri artisti, c'era un preciso disegno politico più che un vero interesse per il teatro. Il governo fascista, soprattutto dopo gli squilibri diplomatici causati dalla guerra di Etiopia, si servì del teatro come propaganda del regime presso i paesi in cui era numerosa la presenza di italiani.¹²⁸ A questo proposito non si può non ricordare la tournée di Bragaglia alla fine degli anni trenta in sud America. L'ultima rappresentazione della *Donna di nessuno* risale al 1941 a quasi vent'anni di distanza dalla sua composizione. Era il 25 ottobre 1941, la compagnia era quella di Daniela Palmer. La Palmer interpretò la protagonista trasmettendo al pubblico l'angoscia e lo smarrimento propri del suo personaggio, come scrisse Simoni. Anche il Randone che interpretava Cusano seppe dominare il suo personaggio. Il resto della compagnia recitò poco felicemente il difficile testo che non trovò una giusta ambientazione neppure nella scena che risultò sintetica e troppo stilizzata.¹²⁹

¹²⁸ G. Pedullà, *Il teatro al tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994.

¹²⁹ R. Simoni, *La Donna di nessuno, tre atti di Cesare Vico Ludovici*, in "Corriere della sera", 25 ottobre, 1941.

Il dramma si svolge nei primi anni del novecento, notizia che si deduce da vari riferimenti presenti nel testo e nelle didascalie di inizio atto. I luoghi dove si svolge la vicenda sono due: uno studio adibito alla pittura e il salotto dell'abitazione dei protagonisti. Il tempo che trascorre è testimoniato proprio dal decadimento di questi due ambienti che sarà parallelo allo svolgersi dell'azione. Con una breve ma minuziosa didascalia l'autore ci descrive un luogo spazioso ed elegante, diviso tra un laboratorio e un piccolo salotto arricchito da tappeti e pelli stesi per terra e appesi alle pareti. In questo luogo, dove tutto è curato nei minimi dettagli, si svolge il primo atto della commedia. La tecnica usata di non risparmiare nessun tipo di notizia sui vari elementi che costituiscono lo spazio della scena serve a fornire la possibilità di collocare il periodo in cui la vicenda si svolge e, soprattutto, chiarificazioni sull'estrazione sociale dei protagonisti. La cornice è prettamente borghese, infatti, borghesi sono lo spazio e gli elementi che lo compongono. Ben presto il luogo che richiama l'attenzione del lettore spettatore non è più il piccolo laboratorio artistico ma, l'elegante salotto che accoglierà ospiti per un tè e una chiacchierata: simbolo di un'epoca e di un teatro ben preciso. La figura dell'artista ricorre più volte nei drammi di Lodovici

basti ricordare *L'eroica*, *L'idiota*, *La buona novella*. Il ritorno di questo ruolo agli inizi del novecento, come protagonista di romanzi o commedie, divenne alquanto consueto, basta ricordare a proposito il romanzo *il Fuoco* di D'annunzio, o il suo dramma *La Gioconda*. L'artista attraversa una condizione di crisi derivante dalla perdita della sua funzione, chiara nel secolo precedente e che in quello appena iniziato perde contorni e certezze. La volontà di Lodovici è quella di parlarci di una duplice crisi: quella dell'uomo e quella dell'artista che si trova calato in un mondo che non gli appartiene e, con il quale deve scendere a compromessi perché non vi è via per lo scontro che sarebbe contro doveri troppo grandi, la famiglia, l'amore, la giustizia. L'indagine dell'autore è rivolta al mistero della personalità umana e al rapporto uomo-donna. E in particolare proprio quest'ultima diventa la protagonista di quasi tutti i suoi drammi, almeno dei tre più conosciuti. Anna, Isa, Maria saranno tutte donne di nessuno, anche se vivono vite diverse. La protagonista della *donna di nessuno*, infatti, contiene già il germe di Isa e Maria. Anna è una giovane pittrice di buona famiglia borghese, dall'anima ribelle, ma fortemente ancorata alle radici famigliari. I genitori della ragazza sono una presenza costante nel dramma, presenza assente dal momento che non appaiono mai in scena, ma che

sono inevitabilmente responsabili di buona parte delle scelte di Anna. Diverse sono le figure maschili: il fratello della ragazza è Dino: giovane architetto. I due sono uniti da un rapporto molto forte; agli occhi di qualche critico questo legame familiare assume contorni ambigui. Nelle cronache teatrali di Marco Praga troviamo la smentita di ciò:

Possibilità esclusa dall'autore stesso che sostenne che non era nei suoi intendimenti di dare ad uno dei personaggi il carattere di un incestuoso sia pur intenzionalmente.¹³⁰

L'altro uomo, importante nella vita di Anna, è Alberto Cusano suo collaboratore. I due giovani si amano ma, questo sentimento rimane nascosto, anche se intuibile, per buona parte del dramma. Cusano, incarna la figura dell'artista antiborghese, è un personaggio altamente positivo nel quale ritroviamo parecchie caratteristiche proprie di personaggi maschili di precedenti e successive opere dell'autore. Il dramma si articola in tre atti, nei quali non è rispettata l'unità di tempo. Infatti tra il primo e il secondo atto e il secondo e il terzo abbiamo delle elissi, nel primo caso non ne è specificata la durata, nel terzo atto sappiamo da notizie presenti nel testo che il tempo trascorso è di quattro anni. Anna fin dall'inizio si

¹³⁰ M. Praga, *Cronache...*, cit, p.9.

impone come protagonista assoluta della vicenda. Le persone che la circondano sono satelliti che girano intorno a lei e che la seguono nel suo cammino. E' lei che detiene la verità che, è nascosta almeno per tutto il primo atto agli altri presenti in scena: la ragazza infatti si è concessa a Giampiero, cinico conoscente, senza provare in realtà per lui nessun tipo di interesse. La famiglia informata della vicenda decide di riparare al fatto facendo sposare i due giovani. La donna si trova così di fronte al fatto compiuto, non è capace di ribellarsi ai genitori e nello stesso tempo non riesce a svelare alle persone a lei più care, Dino e Alberto, l'accaduto. Dopo qualche tempo di infelice vita matrimoniale, Anna rimane incinta e, la prospettiva di avere un figlio da un uomo che non ama la sconvolge. Il bimbo comunque nasce, non è amato dalla madre che non lo sente una cosa sua ma solo un estraneo. Anna è cambiata profondamente, si è indurita e come lei anche il fratello Dino, che le è sempre vissuto accanto. Cusano dopo parecchio tempo si reca in visita a casa loro e, l'infelicità e la freddezza che governano quel luogo, un tempo così ospitale lo assalgono. E' proprio grazie alle parole d'amore di Alberto, che Anna riesce non soltanto a guardare, ma finalmente a vedere suo figlio, e inizia così ad amarlo. Dai sentimenti soffocati per Cusano e per il bambino nasce il

coraggio per cacciare il marito e per lasciare libero Dino, che con non poca sofferenza si accorge che il suo posto non è più accanto a lei. Anna finalmente è cresciuta, adesso è una creatura totale. In lei sorge però grande e insostenibile il senso di colpa per i ripetuti sbagli commessi, primo tra tutti: la possibilità solo pensata di non far nascere suo figlio. Non riesce così ad abbandonarsi alla felicità offertale da Cusano, ma sente crescere in lei inesorabile, il senso di giustizia, o forse una punizione che porta il nome di “saviezza”; così allontana definitivamente Cusano riappacificandosi con il marito. Questa brevemente riassunta è la vicenda che leggiamo nella *Donna di nessuno*. Il motivo conduttore di tutta la commedia è il cambiamento della protagonista e la sua ricerca di verità e giustizia. Già dalle scene iniziali è cominciato inesorabile, il mutarsi del suo animo. E' un cambiamento lento e silenzioso e forse l'unico atto che veramente si compie sulla scena. L'unico almeno su cui l'autore vuole far riflettere gli spettatori. Infatti non può non balzare agli occhi la mancanza di azione in questo dramma in cui le cose salienti non accadono nel presente ma appartengono già al passato. Il tutto è custodito da dialoghi concisi e brevi; era quindi prevedibile la non comprensione da parte della critica di un dramma che fuoriusciva dai canoni del genere teatrale

borghese e non solo. Notiamo l'assenza di colpi di scena, di passioni esternate con violenza. Tutto avviene "senza rumore", ma non per questo cogliamo meno dolore. I personaggi di questo dramma vivono uno strazio silenzioso, perfettamente pietrificato nella vita quotidiana. Alcuni di loro, come Dino, lo subiscono senza mai accettarlo; anche Anna in principio ne è vittima ma, subito dopo sceglie la sua strada volontariamente. Il primo atto si apre con una chiacchierata nello studio di pittura tra Anna, Dino e Cusano. Il primo indizio interessante ci è dato da Alberto che trova strano il fatto che i due fratelli si siano trasferiti in uno studio così sfarzoso e poco simile a loro.

Cusano- No. (*breve pausa*). L'altro studio era più —
come voi. Com'è che siete venuti qui?

Anna- (*ridendo*). E' stato per desiderio di mio padre. I
miei stanno al piano di sotto.

Dino- (*sorridendo*). E la santità della famiglia è
ricostituita.

Anna- Poi, riesce più facile la sorveglianza.

Cusano- Ce n'è bisogno?

Dino- Per me, no.

Anna- Per me sì (*pausa*).¹³¹

¹³¹ C. V. Lodovici, *La donna di nessuno...*, cit. (I, 1)

Questa è la prima di innumerevoli anticipazioni che la ragazza riserverà ai suoi interlocutori, anticipazioni che sono velate e portatrici di un'ironia tragica che si coglie dietro ogni parola. Nonostante tutto la natura civettuola e capricciosa di Anna emerge, e così cogliamo la sua anima di inesperta creatura vissuta sempre al riparo dal mondo, circondata dalla sua arte e dall'amore di Cusano e Dino. Questo amore l'ha tenuta sempre in un luogo sicuro e protetto ma non è bastato a impedire che la ragazza si concedesse uno sbaglio. La natura ribelle di Anna emerge in modo evidente soprattutto in questo primo atto, infatti, nel secondo e nel terzo la ribellione, caratteristica dovuta all'età e all'inesperienza, si affievolisce per lasciare spazio ad una maturità cosciente. In questa evoluzione del personaggio, lo spazio della scena acquista una valenza fondamentale e duplice. Dal dialogo sopra riportato emerge la caratteristica di lontananza, tra il luogo e i personaggi che lo occupano. Anna e Dino sono infatti calati in uno spazio asettico, non vissuto, frutto dell'imposizione familiare; tutto questo nello scorrere degli atti è destinato a mutare e ad assumere valenze ancora diverse. Tutto il dramma si svolge in ambienti chiusi, lo spazio aperto è solo nominato dai personaggi e descritto dall'autore in didascalia, descrizione, peraltro, seguita da una chiarificazione che

attesta la presenza di quel luogo ma non la sua visione. L'ambiente richiama il teatro borghese, da un punto di vista sia tematico sia scenografico. La diversità emerge però scena dopo scena. Quando il dramma inizia la mutazione di Anna è già in corso, lei che probabilmente aveva vissuto in quel mondo borghese fino a poco tempo prima, tranquilla, leggera, adesso è costretta a scontrarsi con i severi principi della famiglia e della società. Il luogo assume quindi una valenza anche metaforica: è il rispecchiamento concreto di certi valori che Anna comincia a non sentire più suoi. I movimenti della protagonista sono febbrili e concitati in un ambiente che non le appartiene più e che si trasforma quasi in una elegante gabbia. Ogni gesto e ogni parola nascondono turbamenti segreti, ma non interamente soffocati. Anna vorrebbe fuggire da quel luogo e da quelle costrizioni ma non ha ancora la forza e la maturità per farlo. Nella prima scena dell'atto iniziale, assume un'importanza rilevante il valore delle didascalie descritte dall'autore, che apparentemente naturalistiche, rivelano il loro carattere altamente metaforico. Un grosso quadro coperto da una tela occupa parte dello studio, Anna scopre il quadro dipinto da Cusano gli mette accanto il suo e poi con uno scatto febbrile getta la "sua figlia del sole" dalla finestra. I due quadri rappresentano le loro vite

ma, Anna è cosciente del suo destino, quella finestra è simbolo di una libertà per lei ormai lontana, con quel gesto rinuncia alla sua arte e alla sua aspirazione ad essere figlia del sole.

(Dino e Cusano lavorano voltando le spalle ad Anna.

Anna prende un suo quadretto, dà qualche pennellata.

Poi si alza; solleva la tela dal quadro di Cusano.

Osserva un poco i due lavori, poi getta il suo dalla finestra.)

Dino- Che hai fatto?

Anna- Ho dato aria alla mia figlia del sole

Cusano- Testa di gesso!

Anna- L'ho mandata giù in famiglia. *(Colle mani in tasca, vaga un poco per lo studio fischiando, siede. Accende una sigaretta, appoggia il capo contro il dosso del divano, socchiude gli occhi, lanciando il fumo in aria. Ha un breve riso.)*

Dino- Che c'è?

Anna- Nulla *(lunga pausa)*¹³²

Il gesto apparentemente provocatorio in realtà evidenzia la rinuncia ad essere pittrice, libera, solare per essere solamente figlia. L'atto si chiude con lo svelamento della verità, infatti,

¹³² Ivi, (I, 1).

con l'arrivo di Giampiero Cusano è informato dell'imminente matrimonio. Anna rinuncia alla maschera fredda indossata per tutte le scene precedenti e parla in modo sincero con Alberto, anche se con i gesti continua la sua recita allestendo "lo spazio della scena seguente". E così quel salottino diventa quasi teatro, un teatro, dove da lì a poco sarà recitata la farsa del suo matrimonio. La protagonista colpisce per l'ineccepibile freddezza di gesti e parole dettati da una disperazione controllata, ma visibilmente tragica:

Dopo una lunga pausa, Anna prepara la tavola per il tè.

Cusano- E adesso, che fai?

Anna – Preparo il tè. Ecco. Qui, il signor padre. E qui la signora madre. Qui, la sposa. E qui lo sposo. Qui il fratello testimone. Qui....

Cusano- Lì nessuno

Anna- Tu non resti?

Cusano- No.

Anna- Hai ragione

Cusano- Non possono assistere ai sacrifici umani, me ne vado.

Anna- Hai ragione me ne verrei con te¹³³

¹³³ C. V. Lodovici, *La donna di nessuno...*, cit, (I, 5).

Ed ecco che lo spazio della scena assume una nuova valenza, ed evidenzia la natura della finzione presente nelle parole e nei gesti di Anna. L'autore tende ad esasperare i canoni del teatro tradizionale e questa esasperazione è svelata dall'ambiente, dal rapporto chiuso - aperto, dal linguaggio e dai gesti nervosi della protagonista.

Anna emerge dal continuo mutare di atteggiamenti che ella ha per tutto lo svolgersi del dramma verso gli altri protagonisti. Ogni rapporto diventa fonte di nuovi indizi per delineare in modo più conciso e preciso la polivalente figura della protagonista. Di particolare e incerta natura appare il rapporto con il fratello Dino e, anche se come ho precedentemente affermato, l'autore nega ogni intenzione incestuosa come base di questo rapporto, i due fratelli sono legati da un vincolo quasi morboso.

Fomentatori di questo dubbio diventano i dialoghi fra i due giovani, intessuti di doppi sensi, di pause di frasi sospese a meta', che proprio per la loro natura ibrida, tendono ad accrescere i sospetti di verità nascoste. L'autore fin dal primo atto tende a presentare allo spettatore-lettore, l'inizio dell'incrinatura del vincolo fraterno, sposta l'attenzione su quello che è mutato che sta mutando nel loro rapporto dando per scontato l'idillio che esisteva fino a poco tempo prima e

che è apparentemente minato con il suo gesto sconsiderato da Anna. Anna è il personaggio che sovrasta su tutti gli altri, la vicenda raccontata nel dramma riguarda lei principalmente. La sua figura occupa una posizione centrale soprattutto per la particolare consistenza che il suo personaggio trasmette. Leggendo con attenzione le pagine che si susseguono una dopo l'altra con un linguaggio denso e sospeso, emerge la fragilità di idee che la protagonista possiede e che lascia il posto al condizionamento che giunge pressante dall'ambiente e dai personaggi che la circondano. Questa sua non volontà di trovarsi in un certo ambiente e in particolari circostanze determina la nascita di un personaggio esasperato nei gesti e nelle parole, forieri di un'ironia tragica. Fin dall'incipit del dramma traspare il valore che la giovane dà al rapporto con il fratello ma, anche l'attaccamento quasi simbiotico che lega i due personaggi. Uniti dal vincolo familiare e dalla stessa passione lavorativa, i due protagonisti sono chiusi da un cerchio caldo e rassicurante, isolati da quello che sta al di fuori e apparentemente paghi del sentimento che li unisce. Anna giunge però a sentirsi schiacciata da questo legame, la sua natura solare e libera la porta ad aprirsi al mondo. Prova da sola, questa volta, a vivere un'esperienza fuori dalle rassicurazioni familiari. Non è importante soffermarsi sulla

persona che Anna sceglie, finalmente, da sola al di fuori dei condizionamenti e lontana dalla solida e anche temuta figura del fratello, essa assapora la libertà di decidere qualcosa per se stessa senza dover rendere conto. Giampiero che ha un carattere fortemente cinico appare agli occhi di Anna un semplice mezzo che l'aiuta ad affacciarsi su ciò che lei ancora non conosce. Chiarificatrici sono a questo proposito le parole della giovane a Cusano riguardo a quanto è accaduto e alla scelta verso Giampiero:

Anna- Non devi gridare. Non devi essere triste. E' stata una sciocchezza. Non so rendermi ragione. Un essere nullo. Io che avevo sempre vissuto tra gente d'ingegno. E' probabile che sia stato per pietà o per disprezzo o forse perché gli altri erano solo dei compagni di lavoro. Puoi capire tu questo? Non so. Aiutami. A veder chiaro. Perché io... Non so. Adesso e' tardi. Ho dovuto dirlo a mia madre. Ieri. Mia madre a mio padre, questa mattina. E oggi. Ecco. La vita: tutta la vita, e niente piu'.¹³⁴

Purtroppo il prezzo da pagare è molto alto, il bisogno di nuove esperienze si è tramutato adesso a cose fatte per la ragazza in uno sbaglio, in una colpa davanti alla quale la giovane non

¹³⁴ C. V. Lodovici, *La Donna di nessuno...*, cit, (I, 5)

può fuggire ma che si deve addossare, volontà questa, dettata dalla famiglia e a cui Anna decide di sottostare.

Nel primo atto quindi l'autore immette i lettori in fatti già avvenuti, Anna ha confessato il segreto alla madre e il padre ha provveduto ad organizzare il matrimonio con Giampiero. Colpisce il graduale svelamento del fatto che avviene solo a fine atto, ma che è anticipato in modo magistrale da ogni gesto e da ogni parola pronunciata dalla giovane.

Anna Dino e Cusano nella prima scena dell'atto iniziale sono nel laboratorio di pittura e, Dino che insieme a Cusano è all'oscuro del "già accaduto" sposta l'argomento di discussione su ciò che deve ancora accadere:

Dino- Hai voglia di lavorare?

Cusano- Per forza.

Dino- Oggi si concluderà poco. (*Guardando l'orologio*). Si avvicina l'ora dell'arte parlata. Avremo del tè e della gente.

Cusano- Me ne vado.

Dino- Perché? Tutta gente che conosci.

Cusano- Ecco. Proprio per quello. (*Prende il cappello*).

Dino- (*Ridendo*). Ma no. Saranno i soliti: Moltrasi, Castiglia, Bronzetti: forse Giampiero, eh Anna?

Anna- Forse. Forse lui soltanto. Chi sa? Cusano se stai lì a guardarmi non farai nulla. E' certo. Lavora tu che devi... (*sorridendo lo costringe a sedersi al tavolino nel fondo*). Ecco. Ora, silenzio.¹³⁵

Anna si inserisce nel dialogo tra i due amici, con una allusione dai forti caratteri anticipatori, nei quali però non scorgiamo la responsabilità di un'affermazione ma una pungente e forse ancora più incisiva insinuazione del dubbio, della possibilità: procedimento che anche a livello narrativo tende a creare *suspense*.

Questo primo tentativo di innumerevoli svelamenti che costellano il testo, è sospeso dall'arrivo di Giovannino, fratello di Cusano, presentato in didascalia "Bello come un raggio di sole". Forte è la positività e la solarità del giovane che contrasta con gli altri personaggi e con il chiuso ambiente di scena. Giovannino risulta subito estraneo alla dimensione degli altri protagonisti, il sole e l'aria sono i suoi elementi, è da lì che arriva e questo lo fa apparire in una dimensione diversa e lontana soprattutto da Anna e Dino che appaiono sempre calati in luoghi chiusi e bui.

Gioioso e infantile è l'atteggiamento di Anna verso di lui, la sua parte razionale lascia spazio alla natura solare e sognatrice

¹³⁵ Ivi, (I, 2).

che la porta a mostrare a Giovannino i disegni della casa sul mare.

Entra Giovannino bello come un raggio di sole. Arriva, inosservato, fino alle spalle di Anna. Resta immobile, in attesa. Anna si volta, si rischiara tutta e gli va incontro tendendogli le mani.

Anna- Giovannino! Giovannino!! Come sei bello!

Giovannino- Sono venuto a prenderti. Ciao, Dino; oh, Alberto! Dunque, vuoi uscire con me? C'è fuori un sole di Dio che mette voglia di camminare, di andare in treno, di correre in automobile, di volare. Sai ho volato a 6000! [...]

Anna- (*Prendendo Giovannino per le manie trascinandoselo dietro come un bambino*). E adesso- perché sei stato bravo, che sei venuto a trovare Anna, guarda.

Giovannino- Che c'è?

Anna – Una grande sorpresa! (*gli mostra una cartella chiusa*). Indovinare.

Giovannino- Dei... dei Disegni.

Anna- Che scoperta!

Giovannino – Tuoi.

Anna- No. Che idea! Ti aiuto io. Ci sono i disegni hai capito?

Giovannino- No.

Anna – I disegni della mia ...capito?

Giovannino- No.

Anna – Ma della mia casa sul mare. Ah!ah!

Giovannino- Vedere. Vedere....(*dopo aver osservato i disegni*). E bravo Dino!

Anna – Verrai a trovarci?

Giovannino- Perché, proprio si costruirà?

Anna- Ma certo! Figurati che la costruiremo alla tua marina sulla spiaggia. E troveremo un bel nome.

Giovannino- Proprio?

Anna- Ma certo! brutto e brutto! Perché stai lì in quel modo? [...] ¹³⁶

Duplici è l'atteggiamento nascosto dietro alle parole di Anna durante il dialogo con Giovannino. Da un lato scorgiamo la voglia di mostrare quei disegni, simbolo di una libertà e di un sogno profondamente voluto e, di cullarsi al suono delle sue stesse parole, che acquistano quasi una consistenza reale dal momento che sono dette ad alta voce a un'altra persona che non sia Dino. Dall'altra parte cogliamo quasi una voglia di

¹³⁶ C. V. Lodovici, *La donna di nessuno...*, cit. (I, 2).

esorcizzare quello che da lì a poco sarà il suo futuro, nel quale non ci può essere posto per quella casa sul mare, destinata sin da principio ad essere condivisa con il fratello. E' evidente la tragica ironia che irrompe dalla sfrontata sicurezza con cui Anna asserisce la possibilità di costruire un giorno quella casa. La prima scena termina con un bisticcio fra i due fratelli:

Dino- Subito si stabilì che nessuno, estraneo dovesse entrare mai più nel nostro studio. E subito, il giorno dopo, si telefonava a Giampiero per invitarlo al tè.

Anna -Io no! Io no!

Dino- Anche tu.

Anna-(*con vivacità infantile*). Io no. Io no. E' vero, Giovannino, che io non c'entro?

Giovannino- Io ero via, allora.

Anna- Ecco. Anche Giovannino dice che io non ho colpa.

Cusano- Perché fate così, voi due?

Anna- Perché, e sempre perché.

Cusano- Perché tu inviti qui gli estranei?

Anna- Siamo sempre soli.

Dino- Ah!(*con amarezza*). Ti senti sola tu?

Anna- Adesso sei in collera con me?

Dino- Giovannino: esco anch'io.

Anna- Ti ho detto una cosa che non pensavo.

Dino- E' la prima volta, Anna.

Anna- (*Lentamente*). Una, doveva essere la prima. Pero` se ti dico quello che penso, tu, vedi, subito ti muti.

Dino- E parla. Hai da dirmi qualche cosa? Parla. Parla.

Ecco. Ora non dici piu` nulla. Come sempre.

Giovannino- (*A Anna, piano*). Perche` Anna?

Anna- (*subito mutata*):No, Dino. (*gli si fa vicina, con voce carezzevole*): siamo nati insieme, noi due. Siamo cresciuti insieme. A momenti vent'anni sempre con te, con i tuoi amici, libera come l'aria. Quando io mi sentirò sola, chi mi impedirà...

Dino- Io no certo (*Si leva il giubetto e si infila la giacca*) Andiamo, Giovannino.¹³⁷

Anna comincia a far pesare i suoi toni infantili mostra di non volersi assumere responsabilità sui fatti passati che riguardano Giampiero. I due personaggi attraversano una condizione di conflitto, Dino è accecato dal fatto che Anna abbia potuto sentirsi sola, in sua compagnia, non riesce ad accettare la figura della sorella come una creatura indipendente. Anna non ha avuto il coraggio di raccontare l'accaduto, prima, preferendo anzi la madre come confessore, e non lo trova

¹³⁷ Ivi. (I, 2)

neppure davanti alla richiesta chiara del fratello di parlare, ma anzi, recita la parte di una creatura libera, lontana da condizionamenti.

Il secondo atto è caratterizzato da un forte senso di angoscia e abbandono, ovunque regna il senso di staticità. L'azione si svolge nella sala dei genitori di Anna. Ancora una volta è un ambiente chiuso ad accogliere i personaggi, il giardino si stende dietro una veranda, ma non è visibile, quel luogo è aperto solo a certi personaggi, ed è parte della scena solo tramite i suoni che ne giungono fino in sala. Dino è profondamente mutato, la sua anima si è indurita, non accetta i cambiamenti che hanno sconvolto la vita della sorella e la sua. L'assoluta mancanza di spazi aperti rende ancora più angoscioso lo svolgersi del dramma, i due protagonisti che apparivano quasi imprigionati nel primo atto dall'ambiente, nel secondo, ne sono quasi una componente. I loro unici rimandi all'esterno, al sole, all'aria aperta, sono nei dialoghi con gli altri personaggi. L'assoluta lontananza posta tra loro e l'esterno è voluta dall'autore per sottolineare il valore metaforico e benefico dell'aperto visto come libertà, che contrasta fortemente con il chiuso e il buio che governano la scena che diventano portatori della chiusura e della rinuncia alla vita.

Dino parla con Cusano della piazza che vede dalla sua veranda dove ogni giorno stanno i saltimbanchi. Il suo guardare da dentro fuori e` simbolo della sua rinuncia alla vita, nelle parole del giovane si coglie la caduta di ogni valore, l'annullamento di ogni tipo di interesse, e la tristezza di non poter essere scosso neppure dalla noia.

Dino- Piacere - dispiacere. Buono - cattivo- giusto - non giusto. Aggettivi. Il mondo sarebbe come un'alba se non avessimo gli aggettivi. Io, ora, mi limito a guardare dalla mia finestra, i saltimbanchi giù nella piazza, senza neanche annoiarmi. Qui, sai, è una plaga dove piove sempre. Solo quando arriva tuo fratello Giovannino, è come se apparisse il sole d'un tratto.¹³⁸

Eppure Dino lascia spazio al dolore visibile sul suo volto. Anna appare quasi la caricatura di se stessa, i suoi modi provocatori di inizio atto non sono scomparsi ma addirittura rafforzati. Mentre in principio la giovane credeva in una possibilità di uscita, adesso, essa e` letteralmente svuotata, non ha volontà se non quella di cacciare il marito. Il cambiamento colpisce anche il fratello, Anna che all'inizio confessava a Cusano di non voler essere moglie di Giampiero, adesso e` priva di ogni tipo di volontà o di ribellione, la sua

C. V. Lodovici, *La Donna di nessuno...*, cit, (II, 1).

unica volontà è semplicemente quella di non essere, di non essere più nulla: non madre, non moglie, non sorella, non figlia ma solo... Donna di nessuno. Questa negazione di se è espletata nei gesti nervosi, dall'ironia gratuita che cogliamo nelle sue parole, dalle battute pronunciate senza convinzione che sono più consone ad un burattino che ad una persona reale che vive e soffre. Nella terza scena del secondo atto Anna e Dino si trovano soli, il loro parlare si trasforma ben presto in un interrogarsi. Dino pare sentirsi molto distante di fronte a quella donna che non parla sinceramente ma, che continua a nascondere se stessa dietro sogni ormai svaniti o dietro formule non sue. L'ambiente chiuso in cui l'azione si svolge amplifica maggiormente la conflittualità tra i personaggi e ne evidenzia l'urto e lo scontro che non cogliamo solo tra loro ma soprattutto in loro stessi.

Come in buona parte del teatro di primo novecento, si evidenzia il passaggio dalla fluidità delle battute alla loro frantumazione, in un alternarsi di parole che perdono la consistenza del comunicare per assumere quella di formule vuote dietro le quali è più facile nascondersi e di pause che diventano più esplicative di ogni suono. Le formule che Anna usa come parole, evidenziano il suo essere distante da se

stessa, sono facilmente riconducibili a parole che Cusano aveva usato parlando con lei anni prima:

Anna- Guarda. Quanto sole. (*Come fra sè*): Poi se ne va. Si fa sera. Si fa notte. E bisogna aspettare tante ore-
lunghe- prima che sia di nuovo giorno.

Dino- Hai paura della notte, adesso? Noi eravamo gli amici della notte, una volta.

Anna- Allora...

Dino- Tu dicevi: il giorno è di tutti e la notte di pochi.

Anna- Letteratura!

Dino- (*Sorridendo*) : come hai detto? (*Pausa*) ripeti.

Anna- Che ho detto?

Dino- Una cosa non tua. Ho sentito la tua voce come un'eco.¹³⁹

E ancora:

Dino- Tu hai seguito la strada più battuta, Anna.

Anna- Sei cattivo. Non sei generoso.

Dino- Aggettivi.

Anna- E sei ingiusto.

Dino- Sempre aggettivi (*pausa*). La tua strada, io te l'avevo mostrata. E ci avevo impiegato venti anni, ogni giorno, ora per ora. Ti avevo insegnato a ridere. Era

¹³⁹ Ivi, (II, 3).

un'arma sicura. Finchè ce ne siamo valse, ci siamo difesi. Bene. Poi tu non hai saputo più ridere.

Anna- Non si può ridere sempre.

Dino- Ah! (*pausa*) Sei fuori di strada.

Anna- Ridere non è una fede.

Dino- Sei fuori di strada. Sei fuori di strada. Riconosco la fonte. Tu non credi quello che dici. Tu che hai respinto la tua maternità.¹⁴⁰

Dino è scosso dal comportamento della sorella e riversa tutta la sua rabbia più intima, proprio su lei. Cerca di smontare il fantoccio che Anna si porta addosso ricordando alla ragazza la sua volontà di non essere madre e quel dolore diventa l'unico spiraglio di recupero, perché sofferto e condiviso dai due come una colpa.

Con il terzo atto si conclude il dramma; l'azione è ambientata nel laboratorio di pittura già scena del primo atto. C'è la volontà da parte dell'autore di dare all'opera una struttura circolare finendo proprio da dove si era partiti; dalle cose e dai personaggi irrompe la sensazione della fine imminente: la natura stessa, i cui cenni nel testo sono quasi totalmente mancanti, volge alla fine del giorno. La didascalia di inizio atto sottolinea il senso dell'abbandono e dell'incuria su ogni

¹⁴⁰ C. V. Lodovici, *La Donna...*, cit, (II,3).

cosa. Dino prepara la valigia, Anna dispone senza alcuna convinzione dei fiori in alcuni vasi. I fiori, unici simboli vitali in questo luogo, agli occhi della protagonista appaiono “come volti senza sguardo”; è Anna che non riesce probabilmente a trovare per loro una giusta collocazione in quel luogo così oscuro e tetto, e non ha più occhi disincantati che possano stupirsi davanti a cose semplici ma belle. I due fratelli hanno deciso di dividere le loro vite, scelta, questa, presa da Anna e subito da Dino che fino alla fine pone la domanda “vuoi che resti?”. Nella confusione generale finiscono tra le mani del ragazzo i disegni della casa sul mare, *leit motiv* in tutto il dramma di quello che potevano essere le loro vite se solo le cose fossero andate in modo diverso:

Dino- Sì, Anna. (*Si alza- prende i cartoni- rovista in mezzo a molte carte che straccia a mano a mano*) Oh!

Guarda.

Anna- La casa sul mare! (*pausa*)

Dino- (*straccia i disegni*) tutto va.

Anna- Tutto va. Noi viviamo. (*Siede coi fiori sulle ginocchia*).

Dino- Vuoi che resti?

Anna- No. No.[...]

Dino- Tu vorresti ricominciare?

Anna- Non si può.

Dino- Ma... vorresti se potessi?

Anna- Sì.

Dino- Da capo?

Anna- Sì.

Dino- Riavere la tua gioventù?

Anna- Sì, Sì.

Dino- Per farne lo stesso uso?...

Anna – Per farne un uso diverso.

Dino- Tu, se potessi ricominciare, faresti diversamente?

Anna- Io sì.

Dino- Io no. *(pausa)*. Ora vado. *(pausa)*¹⁴¹

Questo gesto sancisce la fine delle illusioni, senza rimpianto sulla vita passata che non viene in nessun modo rinnegata e che il personaggio, avendone l'occasione, al contrario della sorella, sarebbe disposto a rivivere.

Nell'analisi del testo non può non balzare agli occhi la particolare struttura circolare dell'opera, tecnica usata coerentemente dall'autore anche in drammi successivi, come se questo rappresentasse una caratteristica del suo scrivere. In genere è facile scorgere tra un atto e l'altro, lo stesso ambiente, gli stessi personaggi, che appaiono però, diversi ed

¹⁴¹ Ivi, (III, I).

uguali contemporaneamente, come se il tempo avesse avuto su di essi un effetto deformante. Si notano anche innumerevoli caratteri propri del teatro di inizio secolo, specchio della dissoluzione del dramma tradizionale fondato su valori assoluti e personaggi a tutto tondo.¹⁴² Cambia in modo definitivo il rapporto all'interno del dramma: del tempo, della scena, dell'uso delle didascalie, dei dialoghi, che acquistano la valenza di specchio dell'anima che riflette i drammi interiori dei personaggi che occupano la scena.

Innumerevoli furono gli autori e le tecniche che contribuirono a creare un diverso modo di fare teatro. Questa rivoluzione fu iniziata involontariamente da D'annunzio che intendeva resuscitare l'antica tragedia, non più presentando l'eroe in una lotta contro il fato, ma in una previsione di esso attraverso "l'atto puro". Atto che, alla fine dimostra l'egoismo del personaggio stesso e la mancanza assoluta di valori universali e che trasforma, quindi, il dramma, nella negazione di ciò che poteva essere la sua intenzione: il creare una nuova tragedia moderna. L'eroe moderno dannunziano anticipa le caratteristiche dell'uomo descrittoci in seguito da Pirandello, essere privo di certezze, "attanagliato da mille dubbi" che non trova più la sua identità, sommersa dalle innumerevoli

¹⁴² Rimando per un'analisi generale a: P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962.

maschere, dietro le quali ognuno si nasconde per vivere in società. Sulla scia di Pirandello si innestano i così detti autori del grottesco: Chiarelli, Antonelli, Cavacchioli, Rosso di San Secondo, accomunati dalla voglia di evidenziare la crisi dell'uomo moderno, svuotato di valori ed estraneo alla società a cui appartiene. Cresce l'esigenza di mostrare questo uomo nuovo, in tutta la sua nudità più intima.

Imprigionato dietro l'etichetta un pò riduttiva di grottesco, fu Rosso di San Secondo. Egli contribuì in modo del tutto rivoluzionario a minare le basi del teatro naturalista che, già da tempo procedeva su labili confini. I drammi dell'autore siciliano incentrati su innumerevoli contrasti, come il binomio sicilianità ed europeismo, evidenziano l'ampiezza di respiro che la sua opera diede al teatro italiano. Nella particolare tecnica utilizzata in alcuni drammi, come è stato evidenziato da più giudizi critici, Rosso Di san Secondo spinge alle estreme conseguenze le tematiche già utilizzati da altri autori, aprendo così la strada a quello che sarà sperimentalismo lo teatrale contemporaneo.¹⁴³ In questa particolarità stilistica e strutturale cogliamo affinità con alcuni aspetti del teatro di Lodovici. In entrambi gli autori i luoghi chiusi e soffocanti diventano metafora della crisi che investe i loro personaggi:

¹⁴³ A. Guidotti, *Il teatro dal 1918 al 1931* in F. Di Legami, A. Guidotti, N. Tedesco, *Pier Maria Rosso Di San Secondo la figura e l'opera*, Marina di Patti, Pungitopo, 1988, pp.37-69.

“gli ambienti vi appaiono denotati proprio dalla clausura e dal clima soffocante che ne deriva, soffocando persino la possibilità della tragedia.”¹⁴⁴ Questo giudizio su Rosso di San Secondo sembra attagliarsi perfettamente anche al nostro autore.

I gesti esasperati e il vuoto di certezze portano i personaggi a perdere i contorni umani, per assumere movenze e fattezze marionettistiche. Per quanto sia forse meno evidente questa somiglianza, che pure noi scorgiamo, nell'opera *La Donna di nessuno*, in uno degli ultimi drammi scritti dall'autore, *Ruota*, la vicinanza al teatro di Rosso di San Secondo e all'espressionismo tedesco, diventa ancora più forte e coinvolge l'intera struttura del dramma che esce quasi interamente dai canoni del teatro naturalista borghese.

E' proprio nel rapporto particolare che Anna ha con Cusano che emerge ancora più chiaramente l'esasperazione di movimenti, di parole. Il suo atteggiamento di assoluta mancanza di volontà verso qualsiasi cosa, la porta ad assomigliare ad una creatura in cui prevale la natura burattinesca. La figura di Cusano si innalza sulle altre per la forte personalità; anche se in lui si riconosce un'estraneità verso il perbenismo borghese, i valori tradizionali in cui egli

¹⁴⁴ A. Barsotti, *Itinerari teatrali attraverso il 900 Italiano*, in “Rivista Italiana di Drammaturgia”, n 15/16 1980, p. 92

crede lo rendono simile al prototipo dell'uomo ottocentesco, negandogli forse una grande credibilità che lascia spazio ad un personaggio un po' troppo letterario. Per tutto il dramma i dialoghi tra Anna e Cusano rispettano quasi lo stesso andamento. E' facile cogliere la fragilità della protagonista di fronte al suo Cusano, fragilità che è sempre nascosta dietro a frasi interrotte o provocatorie. E' forte il bisogno della ragazza di essere rassicurata.

Nei dialoghi tra i due protagonisti scorgiamo un rapporto simmetrico, sia a livello strutturale, sia a livello semantico. Anna è schiava della considerazione che Cusano ha di lei, ha bisogno di certezze e le cerca nel suo volto, nelle sue parole, o più semplicemente ponendo le sue "amiche" tra le mani di Alberto:

Anna- Lavora. Cusano. Non perdere tempo; lavora

Cusano- (*Le prende le mani*): Lascia vedere.- Come stanno le mie amiche?

Anna- Non bene.

Cusano- Le sento. Hanno sofferto; le vedo. Anna che accade? (*Anna scuote il capo*). Qualcosa è accaduto.

Credi che neanch'io non possa conoscere la verità: veramente?

Anna- Torna al tuo tavolino. Non perdere tempo.
Lavora. (*Pausa. Un pò triste, quasi tra sè*):- E poi mio
fratello diventa antipatico. Non è vero? Si allontana da
me. Non è vero? Dico a te rispondi.¹⁴⁵

La situazione iniziale acquista nel dramma un'importanza fondamentale e il rimando ad essa è costante in tutti gli atti attraverso l'exasperazione di parole già usate che a distanza di tempo sommano alla valenza antica il nuovo valore acquistato alla luce degli eventi accaduti. Vediamo infatti come lo stesso dialogo è riproposto nella seconda scena dell'ultimo atto:

Cusano - (*Scuote il capo triste. Anna poggia le sue
mani nella palma di Cusano*)

Anna- Le tue amiche.

Cusano- Sono così vive che mi sembra – sai? – di
sentirle respirare. (*Pausa*)

Anna- Ora mio fratello parte. Va a Roma.¹⁴⁶

Allo stesso modo Anna nel momento di stretto contatto, anche fisico, non solo verbale con Alberto, sposta l'andamento del discorso sul fratello, già come aveva precedentemente fatto nel primo atto.

Il dialogo iniziale si trasforma in una rincorsa tra i due interlocutori, Anna sottopone Cusano a un ritmo di domande

¹⁴⁵ C. V. Lodovici, *La donna di nessuno...*, cit, (I, 3)

¹⁴⁶ Ivi, (III, 2).

martellanti e, da ogni discorso iniziato, tenta di uscire trovando, sempre, un altro argomento che possa sostituire quello precedente, senza neppur porre particolare riguardo, almeno apparentemente, alle risposte che gli vengono date. Con enfasi infantile insiste sulla considerazione che Cusano ha di lei:

Anna- Anche tu mi credi capricciosa. Che pensi di me, Cusano?

Cusano- In coscienza, non lo so. (*Si allontana dal tavolino, siede su una poltrona, accende una sigaretta*)

Anna- Vorrei tanto sapere che cosa pensi di me. Se me lo dici, ti dò - aspetta - che vuoi? Il mio più bel quadro - o questo bel fazzoletto di seta - o un bel niente pieno di gratitudine. Che vuoi?

Cusano- Ora vorrei soltanto fumarmi questa sigaretta...

Anna- In pace. E io ti dò noia. Sì; io ti dò noia, se parlo? No? Ti riposa Allora..? ... Allora ti mostro i disegni della mia casa sul mare. Non li hai neppure visti, tu. (*Siede ai piedi di Cusano su uno sgabello, tenendo sulle ginocchia, aperto, un album di disegni*).

Pensa: Dino mi regala una casa. E` splendido come imperatore.

Cusano- Poco fa dicevi che è antipatico.

Anna- Non ricordo.

Cusano- Io, si

Anna- Tu ricordi sempre.

Cusano- Qualche volta.

Anna- Tutto.

Cusano- Qualche cosa.

Anna- Un uomo che ricorda sempre tutto e' terribile. Io, vedi credo...

Cusano- Tu non credi nulla. Tu non credi in niente.

(*Anna ride*). E basta ridere. Ridere non e' una fede.¹⁴⁷

La fragilità di Anna che, in questo primo atto, porta la giovane ad obbedire al volere dei genitori, è destinata a lasciare il posto alla ferma volontà di non volere più nulla che emerge solo nell'ultimo atto. La perdita della consistenza umana è sottolineata dalla ragazza stessa che si descrive "portata a braccio come un panier"; questa frase suona come un'affermazione della totale perdita di dignità e di volontà. Il dialogo si conclude con una sorta di anticipazione da parte di Cusano, sull'importanza data alla sostanza delle cose, che cambia con il tempo e con la maturità dell'uomo acquisizione, questa, che, lui cerca per tutto il dramma di far crescere in Anna. La scena successiva è caratterizzata dall'arrivo di

¹⁴⁷ Ivi, (I, 3)

Giampiero che svela l'imminente matrimonio. Anna svia in tutti i modi ogni contatto con il suo promesso sposo e si libera in fretta di lui spedendolo giù, al piano di sotto, dai suoi genitori. La scena si conclude con una frase che acquista quasi la simbologia di un ritornello che l'autore ripropone anche a fine del terzo atto, per sottolineare la natura amara del dramma e la circolarità e la specularità che uniscono ogni atto all'altro.

Giampiero – [...] La cerimonia si farà in famiglia. Ma io ho voluto vedere prima Anna. Qui. E' più intimo. Tu solo sei stato testimone....(*Tenta di cingere con un braccio le spalle di Anna. Anna lo respinge.*)

Anna- No. No

Cusano- Lasciala in pace. Non vedi come è pallida?

Giampiero- E' pallida? Sì. E' vero. E' un pò pallida. Ma, sai, Cusano: è la gioia!(*Pausa. Anna, colpita da quelle parole, si morde le labbra, immobile, muta.*) Ora scenderemo.¹⁴⁸

E nel terzo atto:

Dino- E Cusano? Dov'è Cusano?

¹⁴⁸ C. V. Lodovici, *La donna di nessuno...*, cit, (I, 4).

Anna- Se n'è andato senza rumore. Tutto deve essere giusto. *(Sollevando il bicchiere)*: Alla tua salute, Piero!

Giampiero- Lo versi.

Anna- E' buon segno.

Dino- Ti tremano le mani.

Anna- Sì. Forse. Un poco. Ma, sai Giampiero è la gioia.¹⁴⁹

Il nuovo incontro tra i due protagonisti avviene molto tempo dopo; Anna è diventata madre e Cusano non lavora più con i due fratelli; alla semplice domanda dell'amico "Come stai Anna", la ragazza riversa un fiume di parole che vanno a continuare quel dialogo interrotto anni prima e, a confermare, la giustezza, nel senso di irrevocabilità, della sua scelta, come se il tempo non fosse trascorso:

Cusano- *(con voce tranquilla)*: Come stai Anna?

Anna- Ma bene! Non vedi? Anche Dino. Anche mio padre, sta bene. Mio padre va al caffè Baldi. Ci va alle otto del mattino e torna a casa alle undici. Poi esce all'una E torna a casa alle sette. Poi esce alle nove e torna a casa a mezzanotte. Anche mia madre sta bene. Tutto il tempo che mio padre sta fuori, lei cuce. Se non piove cuce in giardino. Stiamo tutti bene.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Ivi, (III,3).

¹⁵⁰ C. V. Lodovici, *La donna di nessuno...*, cit, (II,3)

I due protagonisti sono allontanati, ugualmente, da una verità che Anna non ha il coraggio di svelare, l'aver, cioè, pensato di non far nascere il figlio. Ed ancora una volta è la marionetta che, prepotente, diventa padrona della scena; è un involucro vuoto quello che risponde alle domande di Cusano e che non prova neppure vergogna nel mostrare di non amare il figlio. E' forte il senso di estraneità da quel "piccolo despota" che è accolto da Anna come ospite in "casa di altri."

[...]E guardalo. Guardalo. Non vedi? Non vedi come è bello? Guarda. Respira. E' la vita. Guarda. Guarda. E' la realtà. E' tutto il mondo. Devi "vederlo"; hai capito? Guardarlo e vederlo. Hai capito? Hai capito? ¹⁵¹

Si può osservare che sono le parole di Cusano a muovere i fili del burattino, a far nascere, in quell'anima prosciugata, un sentimento di amore sincero verso quella creatura, sentita fino a quel momento solo come un oggetto ingombrante. La scena quinta dell'atto secondo, spicca ancora più sulle altre, per la particolare somiglianza che ha con il dialogo già esaminato nel primo atto. L'atteggiamento di Anna è ancora più estremo, rispetto al dialogo iniziale, proprio perché essa compie continui riferimenti, pronunciando parole che erano state usate

¹⁵¹ Ivi, (II,5).

da Cusano, enfatizzando l'atteggiamento ironico che la caratterizza:

Cusano- Anna, perché fai così?

Anna- Mi vuoi male. Mi vuoi male.

Cusano –Perché fai così` con me?

Anna-(*infantile*) Voglio sapere- se mi vuoi male.

Cusano (*con ira contenuta*) : No, non ti voglio male.

Anna- Un pochino, sì. Un pochino, un pochino.

Cusano- Non capisci nulla.

Anna- Un pochino, un pochino. Eh, sì; eh!... Avere una frusta, eh, Cusano....Avere una frusta, ora.

Cusano- Anna!

Anna- Si vede chiaro. Così chiaro...guarda.

Guarda...(Ride angosciosamente. Trae uno specchietto)

Guardati in questo specchio. (*Si contempla*) Oggi sono bella.

Cusano- (*le strappa violentemente lo specchio e lo getta lontano*) basta Anna.¹⁵²

Quello del primo atto.

Cusano- Non dire sciocchezze.

Anna- Ma è vero!

¹⁵² C. V. Lodovici, *La Donna di nessuno...*, cit, (II,5).

Cusano- Sempre così. (*con ira*) Sempre così.

Letteratura. E' il vostro male. E bisognerebbe guarirvi.

Anna- Tu conosci il modo?

Cusano- Si, la frusta.

Anna- Ah! Ah ! saresti capace di frustarmi, Cusano?

Cusano- Ora, si.

Anna- Mmm!

Cusano- Ora si, forte. (*subito con dolcezza*):Ti muterai con il tempo.[...]

Anna- Cusano, tu non hai l'abitudine di guardarti allo specchio. Evidentemente.

Anna- Perché il tuo nemico? Perché si porta via la bellezza ? Ma tu, credi che la tua bellezza sia stata data per decorazione?[...] ¹⁵³

Nell'ultimo atto è riproposta dall'autore l'asfissia di cui è portatore l'ambiente. Si noti come, eccezionalmente, anche la natura, fino ad ora mai menzionata, e il tempo, acquistano una connotazione negativa. Infatti è la notte che "giunge addosso inaspettata" contribuendo a rendere ancora più tetto lo spazio della scena e, le anatre del laghetto, unico spazio aperto descrittoci, gridano. Ancora una volta, Anna cambia idea sul da fare, rinuncia alla sua uscita e resta con Cusano:

¹⁵³ Ivi, (1,3).

Cusano - Stavi per uscire?

Anna- Per fuggire. Qui non si respira. Questa afa... questo odore di chiuso, di polvere...E la notte che ci viene addosso inaspettata; più presto che non dovrebbe. E le anatre del laghetto che gridano sempre...

Cusano- Vuoi che ti accompagni?

Anna- Caro, no.

Cusano- Vuoi andare sola?

Anna- Adesso- voglio restare qui- Così. (*gli siede a lato*). Come va?¹⁵⁴

Non basteranno le insistenze di Cusano per convincere Anna ad andare con lui. La ragazza si sente profondamente estranea ai valori in cui Cusano crede profondamente, e capisce di non poterli fare suoi, perché questo implicherebbe scendere all'ennesimo compromesso e, cioè, vivere anche con la madre, simbolo di una nuova imposizione a cui Anna decide di non cedere. Allontana così il giovane Alberto, facendo in modo che tutto sia giusto, scappando, nuovamente senza agire, fra le braccia di Giampiero.

Questo dramma di Lodovici è stato per anni considerato, come uno dei primi esempi di teatro intimista; e` facile scorgere,

¹⁵⁴ Ivi, (III,2).

pensandolo in una prospettiva diversa, numerose anticipazioni che ritroveremo ampliate e, questa volta più chiaramente comprensibili, in *Ruota. La Donna di nessuno* sancisce l'inizio di un percorso che porterà l'autore ad affrontare numerose prove. I vari drammi composti nell'arco di tempo che va dal 1917 al 1932, segnano un vero e proprio studio del linguaggio che diventa sempre più pregnante e soprattutto polivalente nel suo teatro. Tutto questo determina l'allontanarsi, da parte dell'autore, dalla tradizione borghese, a cui per certi aspetti la *Donna di nessuno* è ancora piuttosto ancorata, per gettarsi in uno sperimentalismo estraneo a ogni tipo di regola di quel teatro. Nella *Donna di nessuno* le parole e le pause acquistano la stessa valenza; in *Ruota*, le parole non sono solo più un mezzo di comunicazione ma assumono anche il valore evocativo dei rumori e dei cori.

Capitolo IV

Ruota

Difficoltosa fu la sorte teatrale di *Ruota*, dramma composto dall'autore tra il 1929 e il 1930. Infatti le rappresentazioni fatte di quest'opera risultano essere assai poche. La prima messa in scena risale al 1932 presso il teatro Valle di Roma. La direzione era di Pirandello, amico dell'autore e coinvolto nella vita di quest'opera fin da principio prima che fosse completata da Lodovici che come ho già ricordato, deciderà, per la sua nuova fatica questo titolo particolare, proprio su suggerimento di Pirandello¹⁵⁵. La compagnia Abba, fra cui spiccano i nomi del Barnabò, di Carlo Ninchi e la Benvenuti, replicò il dramma fino al 1933 notizia appresa dai Trent'anni di cronaca drammatica di Renato Simoni che ricorda il caldissimo successo riscosso del dramma, il dieci aprile di quell'anno, al teatro Olimpia. Alla fine degli anni trenta, e precisamente tra il 1937-38, la compagnia Bragaglia mise in scena il dramma in alcuni teatri di Rio, Buenos Aires, e S.Paulo. L'ultima rappresentazione di cui abbiamo notizia

¹⁵⁵ Vedi capitolo due.

risale al 1942. La regia era di Wanda Fabbro e l'interpretazione di Maria fu dovuta a Elda Niccolini affiancata da Luigi Pavese che interpretava il marito e da Enzo Lazzerini nella straniero. Un buon impianto scenico arricchito da ambienti disegnati, rese nel migliore dei modi i difficili passaggi scenici presenti nel dramma¹⁵⁶. Nel 1954, *Ruota* fu trasmessa via radio, con la regia di Alberto Casella sul terzo programma, dimostrando, anche in quella occasione, l'ampio respiro scenico presente in modo particolare proprio in quel Monologo che causò forse, non pochi giudizi critici al dramma, per la struttura particolare che lo configura come viaggio onirico fatto dalla protagonista.

Una lunga didascalia apre il dramma *Ruota*: questo è il primo di innumerevoli elementi che determina la lontananza rispetto alle precedenti opere dell'autore, e sottolinea contemporaneamente la sua vicinanza ad una nuova forma drammatica. Se già l'uso delle didascalie nella *Donna di nessuno e in Isa dove vai*, aveva perso il carattere limitativo dell'illustrazione della scena, per assumere, anche, una forte valenza metaforica insita negli oggetti e nell'ambiente stesso, maggiore e dichiarata è qui l'intenzione dell'autore che

¹⁵⁶ A. Fiocco, *Ruota*, in "Il corriere della sera", 17, I, 1942.

sottolinea con forza l'importanza della costruzione scenica ai fini della rappresentazione.

La scena rappresenta l'Ufficio Postale di Pianereggi. E' un edificio solido, antico, di mura spesse e con finestre sbarrate come un fortalizio. Il paese è incassato tra i monti. L'azione del prologo avviene nell'interno dell'ufficio, nel posto riservato al pubblico e nel piazzale esterno.

L'interno è diviso in due da una tramezza di legno, in cui si apre lo sportello.

Una porta mette all'ufficio dalla parte del pubblico: una da quella dei campi (diametralmente opposta), una comunica con gli appartamenti dell'abitazione di Maria e di Francesco. Nel rappresentare questa scena, sarebbe augurabile una costruzione solida e chiusa, senza vista sulla campagna: quasi a dire senza scampo. Maria e al telegrafo. Tramontana alla corrispondenza ; lavorano in silenzio. [...] Nei momenti di silenzio si sente, monotono come il tempo di un grande orologio, il ritmo della ruota che mette in azione un mulino: ruota idraulica.

Da qualche punto della campagna, arriva, ogni tanto, il suono esile un filo d'una fisarmonica e la cantilena degli accatoni: "carità cieco - la vista - cieco - cristiani".¹⁵⁷

Il paese di Pianereggi non offre via di scampo, il suo essere "incassato tra due monti", sottende la volontà precisa dell'autore di descrivere un luogo immobile e angoscioso. La stessa aria stantia si respira nell'ufficio postale del piccolo paese di provincia. La ricchezza di particolari impiegata nella descrizione dell'ambiente, è finalizzata ad evidenziare un'atmosfera pesante e uggiosa. L'azione del primo atto, che l'autore chiama Prologo, si svolge nel posto riservato al pubblico dell'ufficio postale e nel piazzale esterno. La struttura del luogo risulta decisamente anomala: i muri sono spessi e le finestre rimangono nascoste da grandi sbarre. Per rendere l'ambiente ancora più opprimente l'autore sottolinea che la porta secondaria si apre sulla campagna, spazio questo, che rimane per tutto il dramma non visibile allo spettatore, e che per la sua caratteristica di ampiezza e ariosità, volutamente stride con lo spazio chiuso dell'ufficio, esasperandone in questo modo il senso di chiusura. Un'altra porta è descritta ma, questa, contrariamente alla prima,

¹⁵⁷ C. V. Lodovici, *Ruota...*, cit. (Prologo)

collega l'ufficio ad un altro ambiente interno: l'appartamento di Maria.

Il lavoro è svolto silenziosamente dalla donna e dal suo collega Tramontana ed interrotto dalla presenza di un bifolco che si aggira nell'ufficio postale distraendo i protagonisti. Dalla campagna circostante giungono il tonfo della ruota idraulica e la cantilena di alcuni accattoni, presenze quasi costanti, il cui ritmo cadenzato non fa che accrescere l'aria monotona dell'ufficio. Con la minuziosità impiegata nello scrivere, Lodovici riesce a rendere veritiera e quasi reale l'atmosfera pesante e sonnolenta del luogo descritto. L'ambientazione e l'atmosfera che emergono da questa scena richiamano da vicino quella descritta da Rosso Di San Secondo nel suo dramma più famoso, *Marionette che passione*, scritto nel 1918 e quindi molti anni prima rispetto a *Ruota*.

La sala del telegrafo centrale di Milano. Penombra. Da sinistra verso il fondo la vetrata con gli sportelli, di cui due soli sono aperti. In fondo s'indovina più che non si veda, la porta d'entrata. A destra parete con manifesti, affissi, prescrizioni. Sul davanti verso sinistra una larga tavola per la scrittura dei telegrammi. Più in fondo una tavola piccola, per la guardia. Silenzio e sonnolenza.

Fuori il tempo è uggioso: pioviggina. L'intero atto sarà
recitato a bassa voce e con lunghe pause.¹⁵⁸

In questa breve didascalia il senso di squallore si estende all'ambiente e ai suoi occupanti; la porta d'ingresso non è visibile: espediente questo che tende ad elevare la chiusura a unica caratteristica della scena. Nell'incipit, posto da Rosso prima della didascalia, è descritta la metropoli, che pur con le dovute differenze, allo stesso modo del paesino di Pianereggi, "soffoca o esaspera riducendo l'umanità ad un serraglio di belve pazze."¹⁵⁹ Sia Lodovici che Rosso Di San Secondo utilizzano i rumori dell'esterno, che diventano emblema di negatività, mettendo in evidenza il fastidio che arrecano alle persone presenti nell'ufficio postale; la pioggerella monotona di *Marionette che passione* è sostituita, nel nostro dramma, dal tonfo regolare della ruota e, lo stridio snervate delle orchestre dei caffè è reso da Lodovici dalla ciclica ed estenuante cantilena degli accattoni che risuona nella campagna.

X Altre componenti rendono ulteriormente simili i due drammi: le didascalie non solo, sono utilizzate con lo scopo di descrivere l'ambiente ma diventano, anche, strumenti

¹⁵⁸ R. Di San Secondo, *Marionette che passione*, in *Teatro Grottesco del novecento...*, cit.

¹⁵⁹ A. Barsotti, *Itinerari teatrali attraverso il 900 ..*, cit, 91.

attraverso i quali sono chiaramente espresse le idee degli autori.

L'incipit e l'Avvertenza agli attori che Rosso pone come parti indipendenti e subito precedenti l'opera, riassumono la poetica e la volontà quasi registica dell'autore, che, ponendosi in netto contrasto con i canoni del teatro naturalista, rende noto il suo pensiero e fornisce indicazioni agli attori e suggerimenti circa la resa della struttura scenica.

Lunghi pomeriggi domenicali, con le strade deserte, le botteghe chiuse, e un cielo grigio desolato sullo squallore della città. Sul lastricato picchierella un'uggiosa pioggia che sembra non deva finir più[...] Gli sperduti del mondo, i senzacasa, i vagabondi [...], gli spostati, in tutta la varietà della loro specie, incontrandosi [...] nell'atrio della posta dove stanno al riparo due solitarie guardie di questura con le impermeabili stillanti, o ancora nella sala del telegrafo, sonnecchiosa e traversata di tempo in tempo fra lunghe pause dai passi lugubri dei pochi che entrano scrivono trasmettono tornano indietro.¹⁶⁰

¹⁶⁰ R. Di San Secondo, *Marionette che passione...*, cit, (Preludio)

Tengano presente gli attori che questa è una commedia di pause disperate. Le parole che vi si dicono celano sempre una esasperazione che non può essere resa se non in sapienti silenzi[...]¹⁶¹

Proprio a questo riguardo va evidenziata La Notizia per il regista anteposta da Lodovici al Prologo. Appare evidente che, più che come suggerimento per il regista, l'autore utilizza questo breve scritto per facilitare al lettore la comprensione del dramma che in alcune parti, per la particolare struttura può considerarsi di non così facile comprensione. Risulta anzi quasi meticolosa la precisione con cui l'autore illustra le varie tappe su cui si snoda il viaggio di fantasia, sottolineando che ogni sensazione provata da Maria e ogni situazione da lei immaginata deve essere ricondotta a avvenimenti richiamati Prologo. Ad esempio, la terza scena del viaggio di fantasia, chiamata dall'autore la scena delle facce di smalto, nella quale Maria si prende una rivalse sul principe Ippolito che l'aveva sempre trattata come una cosa qualunque e che ora impazzisce d'amore non corrisposto, è riconducibile al dialogo tra il bifolco e Tramontana, che nel Prologo aveva alluso alle abitudini del principe, qui, strumentalizzato, però, e trasfigurato dal desiderio incoscio della protagonista. Con la

¹⁶¹ Ivi.

stessa struttura sopra riportata, l'autore in questa notizia per il regista illustra e spiega l'inscindibilità che lega la prima e la seconda parte del dramma, rendendo obbligata e logica conseguenza la terza.

L'Epilogo è la stessa realtà del Prologo, modificata tragicamente dal viaggio di fantasia.

Perciò resta chiaro: Il Prologo è la realtà pura e semplice; il Monologo è la trasfigurazione fantastica di questa realtà; l'Epilogo è il ritorno alla prima fase, però modificata da quel gioco d'azione e reazione della fantasia sul reale, reso per questa reazione stessa tragico e inaccettabile.¹⁶²

Rosso racconta dell'incontro di "tre randagi della vita" nell'ufficio postale centrale di Milano in una domenica pomeriggio. Le tre figure sono quasi spettrali, non hanno un nome, non si sa niente di loro, ma è visibile la loro pena: dai gesti ripetitivi e nervosi del signor in grigio, dalle innumerevoli sigarette tenute tra le dita che diventano una, dallo sguardo fisso e assente dell'uomo che gli sta dirimpetto, il signor a lutto e, dagli occhi rossi che risaltano sulla pelliccia azzurrina della signora. Da tutto questo scorgiamo la profonda solitudine che li accomuna. Anche Lodovici mostra

¹⁶² C. V. Lodovici, *Ruota...*, cit.

la solitudine di qualcuno: è Maria impiegata dell'ufficio postale. Lei non ha vagato per le strade umide e piovose come i personaggi di Rosso e non ha cercato conforto in un ufficio postale per inviare telegrammi. Maria lavora da dieci lunghi anni in quel triste e piccolo ufficio statale, il suo lavoro è ripetitivo come la sua vita. Fin dai primi dialoghi, Maria, che appare spettatrice indifferente di quello che accade intorno, assorta nel suo lavoro meccanico, svogliatamente è riportata alla realtà da Tramontana, il suo collega, che cerca di scuoterla dal suo torpore.

Proprio l'altra opera che rese famoso Lodovici, *la donna di nessuno*, era stata avvicinata, per le novità che presentava, insieme ad altri testi considerati dalla critica particolarmente innovativi, ad alcuni drammi di rottura come *La maschera e il volto* di Chiarelli, *I sei personaggi* di Pirandello, *la Frana* di Ugo Betti, ma, in particolare, a *Marionette che passione* di Rosso di San Secondo. Ancora più intensa e maggiore è la somma degli elementi che fanno di *Ruota* un dramma intimamente nuovo e rivoluzionario e che avvicina il nostro autore al movimento espressionista tedesco che proprio negli anni trenta era nel pieno sviluppo. L'uso di lunghe e precise didascalie è ricorrente e assume il ruolo di completare e chiarificare, non solo il dialogo tra i personaggi ma anche, il

pensiero dell'autore che ne fa gli strumenti deputati a salvaguardare il significato del proprio testo, che deve arrivare chiaro e preciso al vero e unico destinatario: il pubblico.

Le prime due figure che occupano la scena, oltre a Maria e Tramontana, sono il Bifolco e la Vincenzina, postina di un paese vicino a Pianereggi. Ampio spazio è riservato nella didascalia iniziale alla descrizione del bifolco:

Nel posto riservato al pubblico sta bighellonando un giovane bifolco. Tipo di perdigiorno. Porta calzoncini sbrindellati e, ai piedi, un paio di spardiglie senza calze. Ha adocchiato una cicca, la raccoglie, e con altre che pesca nelle tasche dei calzoncini si fabbrica una sigaretta. L'accende, fa giochetti col fumo, sperando invano di attrarre l'attenzione della signora Maria.¹⁶³

Appare la volontà, di rappresentare un personaggio generico privo di caratterizzazione psicologica che diventa emblema della bassezza e della mediocrità assumendo significato simbolico. Il dialogo, in questa prima parte del dramma, è poca fluido: le frasi rotte e brevi si susseguono una dopo l'altra, e in questo caos di parole e di frasi fatte, ripetute dai vari personaggi, si scorge uno scambio di battute tra

¹⁶³ C. V. Lodovici, *Ruota...*, cit. (Prologo).

Tramontana e il bifolco proprio sull'origine incerta di quest'ultimo:

Tramontana - Tu, però, principino, sei propriamente uno stupido.

Il Bifolco - *(si leva la giacca, come chi si dispone a un pugilato. Siccome non ha, sotto la giacchetta, che un magliotto senza maniche, aperto sul petto, scopre, nell'atto, due braccia robuste, abbronzate, d'un'abbronzatura ambrata di biondo, e il sommo del torace, solido, un tantino villosi. Squadra Tramontana, ride; si rimette la giacca)*. Ma sentiamo un pò, Tramontana, perchè io sarei per portare un paragone, come chi dicesse, uno stupido.

Tramontana - Sei sempre qua tra i piedi, bella vigna e poc'uva.

Il Bifolco - Aspetto un telegramma.

Tramontana - O derelitto da chi?

Il Bifolco - E' la prima volta che da' un colpo di fortuna a un cristiano? *(Grida di ragazzi che escono da scuola. Maria alza il viso)* A chi danno noia i ragazzi degli altri non ha che da farne dei suoi. Allegrìa! *(Maria riabbassa il capo sul suo lavoro. Il bifolco si allontana compitando)* Il dì quindici d'agosto - fa la

neve alla montagna – E chi beve non si bagna – e chi
dorme non c'è più. Glù Glù Glù

Vincenzina – La casa del governo è del governo.

Tramontana – Già[..]

Tamontana – A montereggi c'è anche l'ispettore. Non
c'è male... Con quei due culdibicchieri sul naso.
L'ispettore annusa con gli occhi (rifà l'ispettore; va ad
annusare con gli occhi Maria) una buona risposta una
veramente buona risposta mi compiaccio[..]

Il Bifolco – E sarà magari ora, Tramontana, di farla
finita con questa marogna di chiamarmi il principino.

Tramontana – Sei tu che l'hai messa in giro la storia del
principe Ippolito. Tre raccomandate e un espresso,
Signora Maria.

Maria- (assorta, non ascolta: si guarda le mani)

Il Bifolco- Si sa che quello là ci veniva per quassù a
caccia di tutto un pò - quando io non ero ancora nato e
mio padre era morto da due anni. Era una starma quello
là, peggio delle pistole corte (Maria si guarda le mani,
sempre assorta) quello là. ¹⁶⁴

¹⁶⁴ C. V. Lodovici, *Ruota.*, cit, (Prologo)

Il dialogo sopra riportato è ricco di elementi che l'autore ripropone nell'Atto successivo per sottoporli alla "trasformazione fantastica" da cui prende vita, appunto, il Monologo. Nel dialogo, anche se molto confuso e intercalato da interruzioni fonetiche e di "a parte", che rispecchiano pensieri intimi dei personaggi "a chi danno noia i figli degli altri non ha che da farne dei suoi", il bifolco cerca di chiarire la sua origine sostenendo di essere figlio di quel principe Ippolito che ogni estate si reca a caccia da quelle parti. Il bifolco è contraddistinto da una forte componente carnale di cui esso diventa l'emblema, in questo primo quadro solo a livello incoscio nella mente della protagonista, per poi acquistare nel Monologo una forte e consapevole valenza di repulsione – attrazione.

La concisa ma esaustiva didascalia lo descrive mentre, come in un atto di sfida verso Tramontana, mostra robuste braccia abbronzate e il petto villosa, elementi che sottolineano la sua carnalità. L'atteggiamento di Maria, durante questo dialogo, diventa molto importante, infatti, brevi ma numerose didascalie sottolineano il suo muto coinvolgimento.

La stessa carnalità che emerge dalla figura del bifolco è riconducibile a quella delle altre due figure maschili, nominate nel dialogo sopra riportato: il Principe Ippolito e

L'ispettore, sulle quali Maria nel Monologo riverserà il proprio desiderio frustrato, che diventa rivalsa grazie alla realizzazione che di esso si ha attraverso il sogno.

L'aristocratico – (*Appare molto eccitato, e come se, temendo di non aver tempo per dire tutto, la piena dei sentimenti lo travolgesse in una specie di rapina*).

Signora Maria.

Maria – Aha!

L'Aristocratico – Desolato.

Maria – (*sorride sottile*)

L'Aristocratico – Desolato di essermi fatto aspettare. E' tanto che aspettate, signora?

Maria – Dieci anni e mai. Ancora le vostre kedivè.
(*Accenna alla sigaretta accesa dall'aristocratico*)

L'Aristocratico – Perchè sorridete?

Maria – No niente: così (*allo straniero*) all'idea - non lo sapeva nessuno nessuno! - che per molto tempo (*sorride*) ho conservato una scatola vuota, che quel Principe li aveva buttato via, delle sue Kedivè. Ci tenevo le mie forcinelle. E quando per tirarmi su le trecce, mi mettevo le forcinelle tra i denti – ehe – ora dico tutto, dico tutto – sentivo l'odore del suo tabacco mescolato con quello dei miei capelli, e mi salivano le

fiamme al viso....ehè ehehe! Non lo sapeva nessuno, neanche questo Ippolito, che dallo sportello dell'ufficio, nel ritirare la corrispondenza di tutte le donne, sempre mi carezzava le dita, senza accorgersi che quelle dita erano le mie.¹⁶⁵

Vincenzina la portalettere del paesino a monte è l'altra protagonista della prima parte del prologo: "vecchia sorda ventruta come una campana". La caratterizzazione fisica riassunta in didascalia, così concisa ma allo stesso tempo efficace, mostra Vincenzina che come il bifolco è quasi una caricatura; quindi i due, sono resi dall'autore ancora come figure grottesche che diventano specchio di una realtà degradata. Se però nella raffigurazione di quest'ultimo tutto è teso ad evidenziarne la stupidità e lo squallore, la donna conserva ancora, qualche caratteristica umana non fosse altro che per capacità di comprendere e commuoversi:

Vincenzina – (*a Maria che le passa davanti*) Il rispetto è rispetto....

Maria - (*la fissa intensamente: poi volge gli occhi in giro, posandoli sugli oggetti dell'ufficio, poi su sè stessa, poi di nuovo sulla Vincenzina. In un impeto di*

¹⁶⁵ C. V. Lodovici, *Ruota.*, cit, (Monologo)

pietà sconsolata, prende tra le mani il viso della vecchia). La Vincenzina, Eh? La Vincenzina!

Vincenzina – E i superiori...*(Si accorge che Maria è commossa: per imitazione si commuove anche lei. Allora Maria la respinge bruscamente).*

Maria – E adesso, che vi mettete a fare, anche voi?

Vincenzina – Ci sento poco, ma ci vedo bene (*Si acsiuga gli occhi con la cocca del grembiule*) ci vedo bene. Ci sento poco ma ci vedo bene.¹⁶⁶

La donna infatti è l'unica che si accorge della pena e della solitudine di Maria. Alla comprensione della pena altrui, quella che Maria scorge sul volto della vecchia e che, contemporaneamente, la vecchia scorge sul suo, non si giunge per mezzo del linguaggio, la cui attuazione è impedita da un elemento reale: la sordità dell'anziana. Il "com-patimento" avviene grazie ad uno sguardo e ad un gesto che, sono ugualmente innalzati a nuovi elementi di comunicazione.

Con l'entrata in scena di Francesco, marito della protagonista, anche Maria è costretta a rinunciare al ruolo passivo di spettatrice, e con modi pacati e frasi brevi ma incisive si difende dalle critiche di quel personaggio inconsistente con

¹⁶⁶ Ivi, (Prologo)

cui divide l'esistenza da più di dieci anni. Francesco, che è il maestro elementare del paese, fa sfoggio di una erudizione che si rivela ben presto fasulla, ed è mostrato dall'autore come un personaggio squallido, privo di qualsiasi spessore psicologico, che si muove sulla scena con gesti frettolosi e impacciati che fanno perdere quasi credibilità alla sua natura iraconda. Appena entra nell'ufficio si rivolge alla moglie con un rimprovero:

Bisogna vivere- dico- nel reale. E qui (a Maria) si vive nel fantastico.¹⁶⁷

Questa affermazione tende a sottolineare la separazione netta che si delinea tra i personaggi che sono fortemente attaccati alla realtà squallida di provincia: Francesco, Vincenzina, il bifolco e che più precisamente la riassumono e la incarnano e, persone come Maria che la subiscono tenendo però sempre vicina l'unica possibilità di fuga, la fantasia, malamente additata dal marito:

E le donne arrivano dove vogliono. (*Maria alza il capo, vivamente*) quando vogliono e fanno un pò fare. Ma qui, qui qui... (*sgualcisce con stizza due otre volumi che ha trovati sul pancone di Maria*) storie... storie...avventure e sempre storie, qui.¹⁶⁸

¹⁶⁷Ivi, (Prologo)

¹⁶⁸ C. V. Lodovici, *Ruota...*, cit, (Prologo)

L'arrivo nell'ufficio di uno straniero, seguito poco dopo da una comitiva di turisti, porta nell'aria stantia di quelle pareti una ventata di freschezza e novità. Allo stesso modo dei precedenti anche questo personaggio è sprovvisto di un nome, è additato con il termine straniero che, per quanto vago, sottolinea la sua appartenenza ad un'altra sfera del reale e la sua lontananza dal luogo dove si trova solo di passaggio. Il giovane straniero come i personaggi di Rosso, assalito da un profondo spasimo, tira fuori dalla tasca una lettera ancora aperta e vi aggiunge qualche parola con un'indecisione che rispecchia il suo tormento interiore. La monotonia di presenze e suoni è rotta dal giungere di una rumorosa comitiva straniera con cui Tramontana inizia un breve scambio di battute in uno spagnolo un po' strampalato. In questa scena sono presenti anche tre ragazze che cantano una canzone popolare, canto che nel Monologo assume la valenza di una cantilena ossessiva. Esse rappresentano la piccineria e la curiosità propria della gente di provincia: infatti entrano nell'ufficio postale solamente perchè sono attratte dall'ufficiale. Vedremo in seguito come il significato di questo episodio sarà ampliato e esteso nel Monologo.

In questa prima parte importanza particolare acquistano i vari rumori e le voci poste fuori-campo. L'unica caratteristica che

accomuna tutti questi elementi è quella di rendere ancora più rotto e faticoso il dialogo. I rumori della cittadina, i clacson, i motori delle auto, il fischio del treno e la cantilena degli accattoni sono usati anche come suoni che disturbano il lavoro all'interno dell'ufficio postale. Il tonfo della ruota, la canzone cantata dalle tre ragazze, le parole del bifolco, il più delle volte sconnesse e senza senso, e la musica di Honneger sono tutti suoni che, invece, ritroveremo ancora più esasperati ed esasperanti nel viaggio di fantasia di Maria.

Dopo l'uscita di scena della compagnia di turisti, la vita ricomincia a scorrere normale nell'ufficio postale, scandita dal ticchettio del telegrafo e dall'immobilità di Maria e Tramontana. Quest'ultimo attratto dalla lettera lasciata dallo straniero, vi legge l'intestazione scoprendone la lontana destinazione, Madagascar, e il nome della donna a cui è destinata. L'uomo ricorda un viaggio fatto in gioventù che gli permise di risalire il Rio delle Amazzoni, e intervalla tra una parola e l'altra stralci di una canzone. Maria infastidita dall'atteggiamento commosso del collega gli rimprovera il fatto che la bruttura del luogo che li ospita non lasci posto neppure per i ricordi. Le parole della donna sono suggerite dalla sua profonda insoddisfazione, caratteristica che la porta ad avere una reazione intransigente nei confronti del collega,

che la infastidisce con il suo atteggiamento festoso. La fragilità psicologica di Maria, abituata, ma intimamente non ancora rassegnata, a trascorrere la giovinezza in quel grigio ufficio postale, tende a prevalere e ad imporsi sui racconti di Tramontana che rendono, per l'ariosità dei luoghi descritti e per il gusto con cui il vecchio gli racconta, ancora più opprimente il luogo e il modo in cui Maria sarà costretta a vivere per sempre.

Maria – (*con un pò di cattiveria, chiusa*) E non vi intenerite, Tramontana, che tanto, vedete? Qui non mancano nemmeno le inferriate.

Tramontana - (*come punto da un ago*) Siete il diavolo, signora Maria! (*più calmo e bonario*) siete quasi come il diavolo...(*sorride*) voi! Voi! Ho idea che basterebbe una scintilla per far saltare la polveriera.¹⁶⁹

Quest'ultima battuta ignorata da Maria in questa prima parte, è riproposta nella scena della taverna, nel Monologo, nella quale i pensieri più nascosti e intimi della protagonista non sono taciuti ma sono espressi in tutta la loro prepotente volontà:

Tramontana – (*da una quinta*) Ma io, come un padre...

Le donne – Eccolo! Eccolo! Eccolo quà!

¹⁶⁹ Ivi, (Prologo)

Pima donna – polveriera!

Seconda donna - com'è buffo, lui!

Terza donna – ci credete proprio, voi, a quella storia dell'amore paterno, signor polveriera? (*Maria ride, Tramontana scompare*).¹⁷⁰

In questa scena del Monologo, dove le donne rappresentano la voce dell'incoscio di Maria, la figura di Tramontana, che nel Prologo prende più di una volta le difese della protagonista durante le discussioni con il marito Francesco e, che quindi sembra quasi ricoprire il ruolo della figura paterna, è finalmente mostrata nella sua totalità, di cui la componente carnale era stata volutamente ignorata da Maria.

La protagonista esce di scena, per riapparire, di lì a poco vestita con un elegante abito nero. Durante la sua breve assenza un contadino bussa alla porta della posta, che ormai Tramontana ha già chiuso. Nel breve dialogo, Tramontana ripete in modo ossessivo: "Chiusa la cassa", frase che nel Monologo ritorna nella mente di Maria come un ricordo fonetico che lei trasforma nella frase chiusa la porta di Francesco:

Tramontana – Chi è ?

Contadino – Avrei da fare un deposito, Signora Maria.

¹⁷⁰ C. V. Lodovici, *Ruota...*, cit, (Monologo)

Tramontana- Chiuso.

Contadino- com'è ?

Tramontana- chiusa la cassa.

Contadino – Allora, ho da tornare indietro signora Maria?

Tramontana – chiusa la cassa, che signora Maria e signora Maria, che non c'è la signora Maria....¹⁷¹

E nel Monologo:

Maria – (*Batte disperatamente alla porta chiusa di casa sua*) Aprimi!

Francesco- (*Di dentro*) Chiusa la porta.

Maria – Aprimi! Ho freddo e paura. Aprimi!

Francesco – Vattene (*si sente, lontano, il tumulto del paese*)

Maria – Mi lascerò punire per il male che ho soltanto pensato, per i pensieri e le intenzioni, aprimi!

Francesco - Chiusa la porta![...] ¹⁷²

Accolta con calore da Tramontana, Maria, subito dopo la sua nuova entrata in scena, racconta la vicenda poco piacevole legata a quel vestito, ma l'aria di festa che ha invaso l'anima dei due personaggi non si esaurisce, e i due iniziano a fare

¹⁷¹ C. V. Lodovici, *Ruota.*, cit. (prologo)

¹⁷² Ivi, (Monologo)

progetti per la serata che vorrebbero trascorrere nel caffè cittadino, al suono di una buona musica, degustando liquori dal nome e dal gusto caraibico. L'aria allegra che si respira nell'ufficio postale, svanisce con l'arrivo di Francesco che, ubriaco, senza alcun tipo di riguardo pone fine ai progetti della moglie con un prolungato e incisivo:

- Nooooo! Stai zitta !

Negando ogni possibilità di appello minaccia la donna di chiudere la porta di casa, e orgoglioso di aver fatto valere il suo pugno di ferro, si avvia verso il caffè del paese con la sola compagnia di Tramontana. Il Prologo si conclude con un monologo del bifolco alla presenza di Maria che, irrigidita da un forte senso di ribellione e di rivalsa non si è neppure accorta della presenza del giovane perdigiorno. Il quadro successivo chiamato "Monologo" dall'autore, è un sogno ad occhi aperti compiuto dalla protagonista, un viaggio fantastico. Degno di particolare attenzione per comprendere questa parte del dramma è la "notizia per il regista", posta prima dell'inizio del Prologo, dove l'autore con sottile precisione, spiega ogni particolare che lega le prime due parti, sia, cioè, il fatto che il monologo è additato come sogno, sia che la sua struttura interna si snoda sul profilarsi di sequenze temporali e ambientali. Lodovici tiene però a

sottolineare l'evidente natura fantastica del Monologo, dove non appare nessun elemento proprio della fantasticheria, quindi del mondo dell'invenzione. Ogni componente è strettamente ricollegabile infatti alla vita concreta di Maria, mutata, a suo piacimento. Dall'ufficio postale è sbalzata in un albergo cosmopolita, poi, in un vascello in mezzo al mare, ancora, nelle viuzze del suo paese proprio davanti alla porta di casa che diventa ben presto il fondo della taverna dove Francesco solitamente va ad ubriacarsi. E' l'io più profondo di Maria che sta vagando per questi luoghi, è la sua voglia di rivalsa che la rende finalmente fiera della sua bellezza, della possibilità di parlare, e di amare liberamente. Ben poco è rimasto della silenziosa donna che con il capo chino, era muta testimone di quello che le accadeva intorno. In tutto il Monologo sul viso di Maria si scorge, il riso, inizialmente può apparire un segno di rivalsa in sintonia con il suo atteggiamento. Ben presto, però, si mostra con la sua vera natura, già come l'avevamo notato nella *donna di nessuno*, è segno di un malessere, di uno strazio che non può più essere nascosto e del quale neppure il linguaggio riuscirebbe a trasmettere l'intensità.

Nel primo colloquio con lo straniero, la donna si libera di ogni maschera e racconta della sua giovinezza soffocata in

quello squallido ufficio dove l'unico spiraglio di vita consisteva nel comprendere gli stati d'animo dei numerosi clienti. Senza nessun pudore Maria confessa allo straniero di aver riconosciuto il tormento e la passione che trapelavano dai movimenti nervosi e concitati mentre lui componeva il telegramma, quella passione di cui non si vorrebbe essere schiavi ma almeno da la certezza di essere vivi:

X Perché è questo il nostro tormento e di questo tormento pare che si debba morire e invece si vive. E ditelo! Ditelo non abbiate paura a confessarlo – che` tanto, eh si` - solo per questo, varrebbe già la pena di essere vivi. Non lo sapete! E allora vuol dire che-beato voi! Non avete avuto ancora il tempo di accorgervi che c'è una cosa solo proprio povera, tutta povera: ed e' una vita senza nemmeno più la sua pena, una vita così ecco: così.¹⁷³

L Lo straniero è tormentato ma animato proprio dallo stesso filo di passione che sosteneva le penose marionette Sansecondiane. Maria invece è priva anche di quel filo che, se pur labile, tiene ancora ancorati alla vita. Se, quindi, lo straniero si muove in scena con la febrilità di una marionetta, mantenendo, ancora, però quasi totalmente intera

¹⁷³ Ivi, (Monologo)

X la sua umanità, nelle scene successive e precisamente in quella delle facce di smalto e nella scena delle risate del paese, la folla, che rappresenta gli abitanti di Pianereggi, perde totalmente ogni caratteristica umana diventando, così, una folla di marionette.

X N.B. Tutte le facce, esclusi i protagonisti, sono maschere senza fisionomia: rigide facce di smalto indifferenziate e impassibili come stampi di porcellana.[...]

[..] Voci del paese – (*tumultuose*) Dov'è ? non c'è?
*(Appare di sghembo, la viuzza del paese. Persiane si aprono e si chiudono, un attimi, e ne sporgono teste di donne, come fantocci meccanici. Alle loro voci rispondono le voci della strada).*¹⁷⁴

X Le didascalie sopra riportate descrivono l'anonimato di quelle maschere nude, senza fisionomia lucide e fredde che diventano l'emblema della crisi esistenziale dell'uomo moderno. La tensione della scena è aumentata dalle frasi e dai cori insistenti e snervanti che le marionette ripetono intorno a Maria.

Questa rappresenta una novità all'interno del dramma di Lodovici, che lo avvicina al teatro espressionista e anche

¹⁷⁴ C. V. Lodovici, *Ruota...*, cit, (Monologo)

X all'ultimo dramma, rimasto incompiuto, composto da Pirandello proprio negli stessi anni trenta, *i Giganti della montagna*. In tutta la produzione Pirandelliana, infatti, si scorgono molti elementi comuni ai testi espressionisti di Kaiser, Goll e Sternheim. Già in molti drammi Pirandello aveva reso i suoi personaggi maschere grottesche che ancora, però, conservavano caratteristiche umane. *Nei Giganti della montagna* e precisamente nella scena che si svolge all'interno della villa della Scalogna, nell'arsenale delle apparizioni, l'autore, allo stesso modo di Lodovici, non ci presenta più uomini con parvenze e atteggiamenti da marionette, bensì sono proprio marionette quelle che occupano la scena, maschere anonime che si muovono e agiscono con atteggiamenti propriamente umani, incarnazione evidente della paralisi dello slancio vitale dell'uomo in un prototipo di automi che si muovono meccanicamente, quasi per riflessi incondizionati di un corpo privato della propria identità.

X [...] E, posati goffamente sulle sedie, molti fantocci: tre marinaj, due squaldrinelle, un vecchietto in finanziaria e capelluto, un'arcigna vivandiera. Al levarsi della tela la scena apparirà rischiarata, non si sa come ne donde, da una luce innaturale. I fantocci, posati sulle sedie, assumono in questa luce parvenze umane che faranno

senso, pur scoprendosi fantocci per l'immobilità delle
loro maschere.[...] ¹⁷⁵

Questo espediente nel dramma del nostro autore è teso a mettere in evidenza la solitudine e l'alienazione della protagonista. La vicinanza di pensiero tra i due autori, è avvalorata, anche, dalle parole del nostro che in una lettera spedita ad un amico negli anni trenta, spiegò quanto gli fu vicino e utile Pirandello durante la stesura di quest'opera, fu, infatti, l'autore siciliano, che gli suggerì il titolo *Ruota*, e che con assoluta convinzione portò il dramma in scena per la prima volta.

In tutte le scene del monologo la modulazione della luce che, calda e colorata si alterna a bui improvvisi deve essere strettamente ricollegata ai diversi stati d'animo di Maria. Ci troviamo presto di fronte una Maria sconosciuta, bella, elegante ammirata da uomini e donne. La giovane si abbandona all'indole fin qui tenuta soffocata, è naturale nei nuovi modi scaltri e civettuoli; è lei adesso che si erige sugli altri con un raffinato senso di superiorità, che ride con gusto e disprezzo delle lusinghe del vecchio signore aristocratico che le offre la propria esistenza con misera disperazione. Gli uomini che la circondano non la spaventano più ma prova

¹⁷⁵ L. Pirandello, *I giganti della montagna*, in *Maschere nude*, Roma, Newton e Compton 2001.

anzi su di loro un sottile senso di rivincita chiamandoli “tiranni da marionette!”. Nei due episodi successivi Maria prova l’emozione di dare e ricevere amore tra le braccia di un uomo che rimane volutamente indefinito nell’identità e nella fisionomia. Questa figura è sprovvista di ogni caratteristica semplicemente perché rappresenta l’amore in senso universale, l’amore che Maria ha sempre aspettato fin da bambina e che, per voler del destino, non è mai giunto. L’abbandono a sensazioni così piacevoli determina il risvegliarsi della sfera più razionale della donna che si trova invasa da una forte paura a vagare per le strade del paese derisa dai suoi concittadini che urlano frasi di rimprovero e di scherno. La porta della sua casa rimane chiusa sotto i colpi e gli scongiuri di Maria per volontà di Francesco che continua a ripetere, accrescendo la litania paesana, le stesse frasi. Quella porta si trasforma così nella locanda cittadina, dove si muovono come ombre le stesse persone un po’ imbruttite già incontrate da Maria nel suo sogno ed è proprio la figura del bifolco, piena di una carnalità disgustante che avvicinandosi sempre di più a Maria la farà ritornare come per magia alla realtà.

L’Epilogo ricalca per ambiente e situazioni la prima parte del dramma ma, ben presto, la solita routine giornaliera è

interrotta dalle voci degli studenti che escono anticipatamente da scuola. Arriva in scena Francesco animato da un buon umore sorprendente e apparentemente inspiegabile, ma che presto apparirà chiaro. Nella notte passata mentre la mente di Maria compiva un viaggio onirico lontanissimo dalla realtà concreta, il suo corpo preso da una furia passionale, aveva combattuto e stremato in un amplesso travolgente il marito incredulo.

Francesco – Maria! (*E' accaldato senza cappello in testa, ha all'occhiello un fiore di campo*) Maria!

Maria – (Lo guarda con spavento)

Francesco – Sono tornato.

Maria – Prima dell'ora.

Francesco – Sì, è una bella giornata. Si vive una volta sola: e io ho dato la via ai ragazzi. E' mezzogiorno, a momenti. Si chiude.

Maria – Sei tu, allora, che hai voluto uscire?

Francesco – E che? Vivo due volte, io, forse? dico sì: vivo due volte?

Maria – (*con voce tronca*) Sembri contento?

Francesco – Sono contento. Eh, sì! Sì contento! Maria!

Maria – No, nnn...

Francesco – E che c'è ? su allegra, Maria [...] Tu e io.
Insieme. Per il sentiero del monte. Fino in cima al
monte. Un bel giro. Al sole. A caso. Libertà. Tutto il
giorno. E poi, si torna E sisi cena. Ee tu e
io tu e io.[...]

Maria- (*con spavento*) Tutta la vita, ora, così?

Francesco – se Dio ci aiuta.

Maria - vattene.¹⁷⁶

I due iniziano, forse per la prima volta nella loro vita, un dialogo alla pari, durante il quale Maria mostra al marito tutta la sua disperazione e il profondo senso di disgusto che prova per lui e per se stessa. Non valgono le parole della donna che sostiene di essere stata in quella notte, di tutti meno che sua, a smontare la ferma posizione di Francesco che, sbigottito, per la prima volta usa verso la moglie parole e modi da innamorato. In quest'ultimo dialogo Lodovici riesce a rendere perfettamente la piccineria di Francesco che, in lacrime, ascolta le dure parole della moglie e, compresa la pena e il disgusto che la giovane prova nei suoi confronti, non accetta la possibilità della sconfitta e sostituisce ben presto la

¹⁷⁶ C. V. Lodovici, *Ruota.*, cit, (Epilogo)

prospettiva di una felice vita, con il solido e per lui invincibile pugno di ferro.

Francesco - *(solo)*. E per la M- d - n, non c'è, non c'è scampo: e con le donne, per la M- d- n, che è vero: pugno di di di... ferro. Pugno di ferro, e che si, e che si- a ferro temprato, dico io. Io. Io.

(Si mette a sedere. Ha un'aria tutta nuova di dominatore protervo)

(Pausa di attesa)

La voce di Mari - *(di fuori)*. Ehè! Ehehè! Ehehehehè!

(Silenzio. Nel silenzio, la ruota del mulino si mette a battere sempre più forte finchè empie tutta la scena del suo fracasso. D'un tratto silenzio improvviso, come se si fosse spezzato l'albero stesso della ruota).

Francesco - *(che da quando era uscita Maria smarrito e sospettoso, in ascolto, si caccia le mani nei capelli, esterefatto, contro la parete, immobile. Brusio lontano.*

*La luce a poco a poco si spegne.*¹⁷⁷

Il suono che in tutto il dramma è posto come elemento centrale, nell'ultima scena è sostituito dal silenzio. L'unico rumore che riecheggia nell'aria è la risata stridula e straziante di Maria che viene però presto soffocata dal battere sempre

¹⁷⁷ Ivi, (Epilogo)

più forte della ruota del mulino. L'atmosfera assume quasi contorni irreali come se tutto fosse quasi ovattato, lo stesso orrore di Francesco che si accorge del suicidio della moglie, è reso non da un grido ma, da un gesto: quello di porsi le mani tra i capelli che esplica in modo molto forte tutta la disperazione e tende a far apparire questa scena una sequenza di film muto piuttosto che la conclusione di un dramma teatrale.

La sofferenza di Maria giunge allo spettatore tramite tutti gli elementi che costituiscono la scena del Prologo. L'estraneità tra la donna e l'ambiente è evidente fin da principio ma solo questo l'autore ci fa sapere di Maria: la sua infelicità e il suo essere fuori posto. Solamente nel Monologo lo spettatore conosce le fantasie e le paure della protagonista che creano ambienti e personaggi. L'atteggiamento e l'aspetto di quest'ultimi risultano, per più di uno di essi, mutati da ricordi e aspettative che Maria gli proietta addosso. Proprio l'evoluzione dei personaggi assume grande importanza. Le voglie, i ricordi non sono più cercati dalla donna nelle pagine di un libro posto vicino al telegrafo ma, sono reali di fronte a lei. Il monologo si riduce ad un itinerario soggettivo, ad un viaggio onirico che si compie tra una domanda e il tempo per la sua risposta, che per Maria acquista la valenza di vita vera.

Anche se per tutto il tempo essa rimane seduta con il mantello sulle spalle e con il bifolco che la guarda incredulo, prova tutte le sensazioni che si susseguono in modo precipitoso una dopo l'altra come fossero non sognate ma reali. Il monologo diventa per la protagonista un'occasione d'acquisizione di una coscienza profonda; è proprio dall'incapacità di sapere vivere senza quegli stati d'animo, dalla paura provata, durante il dialogo con il marito, di una vita senza più scampo, ancora più di prima, che si convince che per lei ormai esiste solo un'ultima e unica possibilità: la morte sotto quella ruota che ha fatto da cornice e da sfondo al suo tempo.

Nella conclusione è espressa la volontà di ricongiungersi al Prologo: nella riproposizione del solito ambiente. L'intenzione di creare circolarità tra la parte finale e quella iniziale è, infatti, una semplice e ulteriore conferma della perfetta saldatura che si attua tra i tre atti del dramma. Niente è lasciato al caso: dalla minuziosa attenzione dell'uso di un linguaggio ardito, caratterizzato da battute brevi e rotte, perso tra una punteggiatura abbondante ma significativamente caotica e quindi solo apparentemente casuale, il lettore è sbalzato alla presenza di figure sinistre, prive di una qualsiasi caratteristica umana, che diventano voce del subconscio della

protagonista per poi trasformarsi nella scena seguente crudeli accusatrici. La circolarità di questo dramma é volontà stessa dell'autore che nasconde tra le varie parole, piccoli *leit motiv* o sonori o sintattici che con l'evolversi del dramma assumono anche il valore di anticipazioni.

L'aristocratico – Non bisogna mettermi alla disperazione, anche se per me è venuto il giorno...

Maria – Precisamente.

L'Aristocratico – Il giorno che è una la donna necessaria: la sola, sola e insostituibile.

Maria – Povero, principe Ippolito!

L'Aristocratico – A cui poter dedicare tutta la propria esistenza. (*Si ride. Egli incalza col coraggio ormai della disperazione*) Tutta l'esistenza. (*si volge intorno*)

Sissignori! Tutta l'esistenza, con rispetto e umiltà

Maria – Non avrei mai creduto, povero principe Ippolito, che voi sareste arrivato così presto (*risate*)

L'aristocratico – (*sedendo, estenuato*) Ah, Ma non avete proprio nemmeno un pò di misericordia?

Maria – Chi ne ha per noi donne? (*grandi acclamazioni delle donne*)

L'Aristocratico – *(con un ultimo sforzo che lo spezza)*
Da che può venirvi, signora, tanta e così raffinata
ferocia?

Maria – *(quasi involontariamente)* forse i sogni.

Tutti - *(in tumulto gioisamente)* Dai sogni!

Maria – Non ci lasciate altro, voi, tiranni *(ride)* da
marionette, voi uomini!

L'aristocratico – *(Indietreggia come impazzito ed esce
piroettando)* Ahà! ahahà!

Coro parlato delle facce di smalto – *(E' un mormorio
che si spegne, mentre Maria, contro lo stipite della
porta, respira ampio, come se la investisse un vento
marino)*

I Faccia- dai sogni, dai sogni...

II Faccia - Chi si salva dai sogni?

Tutti – Nessuno.

III Faccia – E le ragazze si svegliano alla mattina .

I donna – Madri

II donna - Vedove

III donna – Spose.

Tutte – *(sempre più smorzate)* Dei sogni, dei sogni, dei
sogni.¹⁷⁸

¹⁷⁸ C. V. Lodovici, *Ruota...*, cit, (Monologo)

Così le due parole ripetute più volte da Maria e dal coro – “Tiranno da marionette”, riassumono in breve la figura di Francesco e in senso più generale un prototipo di uomo meschino.

Allo stesso modo la frase: - “Chi ci salva dai sogni ! chi ci salva dai sogni! nessuno”, preannuncia la scelta di Maria. Sono proprio i sogni che le mostrano, ancora più chiaramente, il vuoto della sua vita e allo stesso, la bellezza della vita stessa, e che l’accompagnano fra le acque fredde del fiume per placare la voce monotona di quella cittadina di provincia, *la ruota*.

Allontanandoci dalla nostra vera essenza in cui sono i veri valori della vita, ci è impossibile rifare la nostra vita quando ci accorgiamo della sua falsità e vacuità, perché qualche cosa della nostra essenza vitale si è inaridita; e ce ne resta tanta solamente per farci sentire soli, disperatamente soli, in un mondo a noi estraneo in cui passiamo come fantasmi, e per farci guardare con nostalgia quel mondo di superiore armonia, e di vera vita, di cui ci sentiamo degni, ma che ci appare ora come il fantastico mondo di una favola.¹⁷⁹

¹⁷⁹ G. Lanza, *Cesare Lodovici*, in “L’Arenco”, fondo Lodovici, Museo biblioteca dell’attore Genova, scatola III, scritti su Lodovici, N Articoli a stampa, cartella 36, punto a, n. 27 ritagli stampa.

Conclusione

A lettura ultimata mi sembra di poter sostenere l'utilità di una rilettura di alcune opere teatrali di Cesare Vico Lodovici. Questi, più noto come traduttore del teatro classico moderno e contemporaneo, vide, i suoi lavori erroneamente relegati dalla critica ad un ruolo marginale nella sua produzione, sebbene ci tenesse molto, li ritenne invece sempre importanti anche come studio sulla parola. Ciò gli ha permesso, in tarda età, di raggiungere risultati, nella traduzione dell'intera opera shakesperiana, e non solo, ancora di grande rilievo. All'interno della sua vasta produzione teatrale l'autore sottolineò sempre la distinzione tra le opere che, a suo parere, ebbero autonoma dignità letteraria e quelle che, in seguito disconosciute, assunsero un'importanza quasi di "esercitazioni linguistiche". Tra i drammi degni di considerazione prettamente letteraria, Lodovici stesso sottonineò proprio quelle prese in considerazione dal nostro lavoro: *La donna di nessuno*, *L'incrinatura*, *Ruota*; nell'analisi di questi drammi abbiamo cercato di evidenziare gli elementi innovatori rispetto al teatro naturalista e, contemporaneamente, quelli di somiglianza con un teatro più moderno e di rottura rispetto alla tradizione, incarnato dalle opere di autori come Rosso Di

San Secondo e Pirandello. L'analisi in principio si è concentrata su riflessioni tese a far luce sul rapporto che legò Lodovici al teatro Intimista francese, cercando di dimostrare l'autonomia che caratterizza, pur nella somiglianza, l'opera del commediografo carrarese. Se nella prima produzione, inoltre, gli elementi innovatori sono ancora calati all'interno di una struttura tradizionale, nell'ultimo dramma da noi analizzato, *Ruota*, composta nel 1931, l'innovazione diventa protagonista sia a carattere strutturale che a carattere linguistico, spingendo quest'opera verso uno sperimentalismo che richiama da vicino quello pirandelliano. Ma anche a proposito del teatro dell'autore siciliano ci preme sottolineare come Lodovici "stia a sè", e come sia giunto al risultato di *Ruota* non per osmosi con l'opera pirandelliana ma dopo aver percorso un personale iter di ricerca e sperimentazione sia da un punto di vista formale sia da quello di scavo psicologico e di indagine del malessere e della mancanza di punti di riferimento dell'uomo moderno che si attua, all'interno del dramma attraverso dialoghi frammentati che assumono la drammatica valenza di monologhi interiori tesi a sottolineare la solitudine e la mancanza di contatto dei personaggi che dell'uomo moderno incarnano tutta la precarietà. La finalità di questo studio ci sembra dunque anche quella di contribuire a

far luce su un complesso periodo letterario che oltre ad avvalersi dell'opera di "grandi autori" come Luigi Pirandello, è caratterizzato anche dal lavoro e dalla ricerca "spesso tormentata" di un microcosmo di autori meno noti ma che completano, ugualmente, tramite la propria testimonianza, il quadro multiforme ma ideologicamente coerente del primo Novecento letterario.

BIBLIOGRAFIA

Opere teatrali

L'Eroica, atto unico, Pavia, Rossi, 1912.

Nikita, atto unico, dal racconto di Puskin "il costruttore di bare", (<< Novella >>, 1920, n.9).

La donna di nessuno, dramma in tre atti, (<< Comoedia >>, II, 1920, 1); Firenze, Vallecchi, 1926 (comprende: *La donna di nessuno*, *La buona novella*, *Le fole del bel tempo*, *Con gli occhi socchiusi*); Roma, Edizioni Italiane teatro dell'università, 1941, comprende (*Ruota*, *L'incrinatura*, *La donna di nessuno*); edizione ristampata in occasione dell'inaugurazione della biblioteca civica Cesare Vico Lodovici di Carrara per conto del comune di Carrara, Società Editrice Apuana, 1998. Roma, Casini, 1955, comprende (*L'incrinatura*, *Ruota*, *La donna di nessuno*), volume ripreso nello stesso anno da Bologna, Cappelli.

Per scherzo, un atto, (<< Novella >>), II, 1920.

L'Idiota, tre atti, Torino, Gobetti, 1923.

Tobia e la mosca, commedia in tre atti, (<< Comoedia >>, III, 1921, n. 4.

Nemmeno per sogno, atto unico, (<<Novella >>, III, 1921, n. 22.)

La buona novella, dramma in tre atti, (<<Comoedia >>,VI,1924, n.3); Firenze, Vallecchi, 1926, comprende (*La donna di nessuno, La buona novella, Le fole del bel tempo, Con gli occhi socchiusi*).

Con gli occhi socchiusi, dramma in tre scene, (<<La lettura >>, XXIII,1923, 7); Firenze, Vallecchi, 1926, comprende (*La donna di nessuno, La buona novella, Le fole del bel tempo, Con gli occhi socchiusi*).

Le fole del bel tempo, dramma in tre atti, (<<Comoedia >>,VII,1925, 19); Firenze, Vallecchi, 1926, comprende (La donna di nessuno, La buona novella ...cit)

Il Pitocco e le sorelle, <<Prospettive >>, 1929.

Il grillo del focolare, tre atti, (<<Comoedia >>, XII, 1930, n.3).

Ruota, tre atti. Il Prologo è stato pubblicato su <<Solaria >>, 1932, 6, (<< Il dramma >>, IX, 1933, 158); Roma, Edizioni Italiane, 1941, comprende (*Ruota, L'incrinatura, La donna di*

nessuno), Roma, Casini, 1955, comprende (*L'incrinatura, la donna di nessuno, Ruota*).

L'incrinatura, tre atti, (<<Scenario>> VIII, 1937, 2); Roma, Edizioni Universitarie, 1941, comprende (*Ruota, L'incrinatura, La donna di nessuno*), Roma, Casini, 1955, comprende (*L'incrinatura...cit*).

Vecchia ballata, atto unico, <<La fiera letteraria>>, II, 1947, n.22

Caterina da Siena, due tempi e dieci quadri, (<<Teatro>>, II, 14-15, 1950)

Testi di Prosa

Una notte d'amore, da *I racconti della mia marina*, dedicato a Luigi Pirandello, (<< Novella >>, 1921, n.4.)

Saggi e articoli di Cesare Vico Lodovici

Forme d'arte contemporanea - Il teatro intimista in Appendice a A. Stauble, *Il teatro intimista: contributo alla storia del teatro italiano del 900*, Roma, Bulzoni, 1975, pp.113-117.

Il teatro di Paul Claudel, <<Coenobium>>, VIII, 1914, n.3.

Le nuove forme del teatro contemporaneo, in appendice A. Stauble, *Il teatro intimista: contributo alla storia del teatro italiano del 900*, Roma, Bulzoni, 1975. pp.104-108

Documenti, articoli, ciclostilati di conferenze scritti da Cesare Vico Lodovici conservati nel fondo Lodovici, donato dalla moglie dell'autore, al Museo biblioteca dell'attore di Genova.

Religiosità del teatro popolare, ciclostilato della relazione tenuta al primo convegno del teatro Cattolico in Roma, 15 novembre 1946, scatola I – (scritti), A (articoli di argomenti vari), cartella 17, punto c.

I cavatori di Carrara, fondo Lodovici, scatola I, A cartella 11, datt. cc.n.8.

Il teatro e i suoi confinanti, fondo Lodovici, scatola I, A cartella 12, datt. cc. n.24, ms. cc. n.10

La censura teatrale nel ventennio, fondo Lodovici, scatola II – (scritti di Lodovici), M (Censura), cartella 35, punto a.

La formazione dei giovani autori, scatola II F, cartella 30 punto c, datt. cc. n. 15.

Pirandello, anno XV scatola I, A, cartella 7, datt. cc.n.3, ms. cc.n.n.2.

Postilla del festival di Pesaro, scatola I A, cartella 10, datt. cc. n.7.

Fortuna e sfortuna del teatro all'aperto, scatola I – A, cartella 15 punto c, datt. cc.n5.

Aderenze intime, appunti di interpretazione, scatola I – A, cartella 15 punto b, datt.ccc.n.2.

Teatro a giro di Bussola, scatola I – A, cartella 15 punto d, datt. cc.n.3.

Teatro dopo la guerra, , scatola I – A, cartella 15 punto e, datt. cc. n. 6.

Il teatro di Lodovici, scatola III – (scritti su Lodovici), O (articoli manoscritti), cartella 37 punto e, datt. cc: n.4.

Elogio della borsa nera, fondo Lodovici, scatola I – A, cartella 16 punto d, datt. cc. n. 3.

Lettura tenuta a Milano alla vigilia della prima di *“Molto rumore per nulla”*, per l'inaugurazione del nuovo convegno,

fondo Lodovici, scatola II – (scritti di Lodovici), C (conferenze), cartella 27 punto b.

La Fiaccola sotto il moggio, in << La giustizia >>, 20 aprile 1958, scatola II – H (articoli a stampa), cartella 32, n. 24 ritagli stampa.

Rappresentata per la prima volta in Italia <<misura per misura >>, in <<La giustizia >>, 8 Aprile 1958, scatola II – H, cartella 32, n. 24 ritagli stampa.

Uno sguardo panoramico sul teatro di mezza stagione, in <<La giustizia>> >>, 9 Maggio 1958, scatola II – (scritti di Lodovici), H (articoli a stampa), cartella 32, n. 24 ritagli stampa.

Goldoni e i commedianti , in <<La giustizia >>, scatola II – H, cartella 32, n. 24 ritagli stampa.

Incontro con Brecht , in <<La giustizia >>, 21-22 Febbraio 1956, scatola II – H, cartella 32, n. 24 ritagli stampa.

Appunti di chiusura sull' ultima stagione di prosa, <<Il teatro>> scatola II – H, cartella 32, n. 24 ritagli stampa.

Il Coriolano di Strehler , scatola I – (scritti), B (articoli di critica teatrale), cartella 26 punto b, datt.cc.n.6.

Renato Simoni a Cesare Vico Lodovici, Milano, 30 luglio 1940, scatola III – (scritti su Lodovici), (corrispondenza), cartella 39.

Ugo Betti a Cesare Vico Lodovici, 10 dicembre 1940, scatola III – cartella 39.

Eligio Possenti a Cesare Vico Lodovici, 29 ottobre 1941 Milano, scatola III – cartella 39.

Nino Fortuna a Cesare Vico Lodovici , 6 agosto 1953, Buenos Aires, scatola III – cartella 39.

Silvio D'amico a Cesare Vico Lodovici, Roma, 2 marzo 1948 scatola III – cartella 39.

Cesare Vico Lodovici a Raul Radice, 22 dicembre 1964, scatola III – (corrispondenza), cartella 40.

Zif Zaf a De Filippo, lettera aperta ai De Filippo, senza data,
scatola III, cartella 40.

Cesare Vico Lodovici a Pastorino, senza data, scatola III –
cartella 40.

Cesare Vico Lodovici a Silvio D'Amico, Milano, 20 luglio
1929, scatola III – cartella 40.

C. V. Lodovici a Silvio D'Amico, 29 agosto 1953, scatola III
– cartella 40.

Saggi e articoli critici su Cesare Vico Lodovici

G. Antonini, *Cesare Vico Lodovici*, in *Il teatro contemporaneo in Italia*, Milano, Corbaccio 1927, pp. 175-190.

G. Antonucci, *Il teatro intimista*, in *Storia del teatro italiano del 900*, Roma, Studium 1986, pp. 90-95

C. Apollonio, *C.V.L. Teatro intimista italiano del primo dopo guerra*, in *Novecento*, Milano, Marzorati, I Contemporanei 1979, pp. 2883-2895.

E. Bassano, *Il veliero di Lodo*, in << Il dramma >>, 1968, n. 378-79, p.153.

J.J. Bernard, *Le affinità segrete – L'Inespresso nel teatro e nella vita*, in Appendice a A. Stauble, *Il teatro intimista : contributo alla storia del teatro italiano del Novecento*, Roma Bulzoni 1975, pp. 109-110

R. Bertolucci, *Un uomo da non dimenticare C. V. Lodovici*, ciclostilato della relazione tenuta per il Rotary club di Marina di Carrara, il 2 giugno 1987.

R. Bertolucci, *Un grande maestro dimenticato*, in <<La nazione>>, 20 febbraio 1978.

M. Borgioli, *C. V. L. A Cinquant'anni dalla sua prima commedia (1921-1962)* da << Aronte >>, periodico d'arte, Carrara. sd.

M. Borgili, *C.V.L Scrittore, traduttore, dialettologo*, Pisa, Editrice Giardini Ente Carrarese cultura e sport. sd.

Curato, Baldo, *La teorica dell'inespresso; Crepuscolari e intimisti nel teatro italiano*, in *Sessant'anni di teatro in Italia*, Milano, Denti 1947, pp. 215-235.

S. D'amico, *"Ruota" di Cesare Vico Lodovici, al valle*, in *Cronache teatrali*, D'Amico, Bari, Laterza 1964, pp. 7-12

A. De Stefani, *Cesare Vico Lodovici*, in <<Arcoscenio >, XIII, n, marzo 1966

D. Fabbri, *Un'opera fondata su intimismo etico* in <<Persona>> IX, 1968, n8-9, pp. 7-12.

D. Fabbri, *Il teatro di Cesare V. Lodovici*, in <<Rivista italiana del dramma>>, V, 1941, n. 3, pp 3-24.

A. Fiocco, *C. V. Lodovici*, in <<Lettere>>, 7, 1938, 1.

F.Ghilardi, *Autori italiani tra le due guerre; Cesare Vico Lodovici il canto tragico della solitudine*, in <<Il Dramma>>, 1964, n. 338-339, pp.74-78.

P. Gobetti, *Lodovici*, in <<Comoedia >>,VI, 1924,n3 pp.5-6.

G. Lanza, *La parola cultura – il posto di Lodovici*, in *Teatro dopo la guerra*. Milano, Il Milione, 1964, pp.84-91, poi in <<L'Osservatorio politico e letterario >>, II,1956,5, pp. 112-114; poi

G. Lanza, *Il segreto di Lodovici*, in <<L'Osservatorio politico letterario>>, XV,1969,n2, 63-66.

U. Manvardi , *Per Cesare Vico Lodovici uomo intemerato*, in <<Persona >>, IX, 1968, n. 8-9, pp. 5-6.

G. Marussing, *La donna di nessuno*, in *Scrittori d'oggi: con un saggio su l'arte e la critica*, Roma, Libreria di scienze e lettere, 1926, pp. 143-148.

C.Padovani, *Castellini, Lodovici, Calzini*, in <<L'Osservatorio politico letterario >>, XX, 1974, n3, pp.41-53.

G. Pullini, *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Bologna, Cappelli, 1960, pp.51-56.

R. Radice, *Finalmente uno Shakespeare tutto da recitare*, in <<Teatro>>, 1960.

R. Radice, *Un maestro del silenzio*, in <<Il corriere della sera>>, 26 marzo 1968

R. Rebora, *Il teatro di Lodovici*, in <<Sipario>>, X, 1955, n111, p.2

A. Stauble, *Lodovici e il teatro del silenzio*, in *Il teatro intimista: contributo alla storia del teatro italiano del novecento*, Roma, Bulzoni, 1975, pp 49-59.

Bibliografia generale

AA VV. *Piermaria Rosso di San Secondo nella letteratura italiana ed europea del novecento*, Caltanissetta, Sciascia, 1989.

F. Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

A. Barsotti, *Itinerari attraverso il novecento italiano*, in << Rivista Italiana di drammaturgia >>, n 15/16, 1980, pp.70-110.

A. Barsotti, *D'Annunzio e il teatro di poesia*, in AA. VV. *Teatro contemporaneo*, Roma, Lucarini, 1981 Vol. I, pp 79-139.

P. Chiarini, *Rosso di San Secondo e il teatro tedesco del novecento*, in << studi Germani >>, III, 1965, Roma, Ateneo, pp.90-117.

S. D'amico, *Tramonto del grande attore*, Mondadori , Milano, 1929.

F. Di Legami, A. Guidotti, N. Tedesco, *Pier Maria Rosso di San Secondo la figura e l'opera*, Marina di Patti, Pungitopo, 1988.

P. Gobetti, *Opere complete*, vol. II scritti di critica teatrale, a cura di Carla Gobetti e Giorgio Guazzoni, Torino, Einaudi, 1974.

R. Jacobbi, *Teatro da ieri a domani*, Firenze, La nuova Italia, 1972.

G. Livio, *Teatro grottesco del Novecento (antologia)*, Milano, Mursia, 1965.

E. Maurri, *Rose scarlatte e telefoni bianchi. Appunti sulla commedia italiana dall'impero al 25 luglio 1943*, Roma, Abete, 1981.

G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994.

M. Praga, *Cronache Teatrali*, 10 voll. (1919-1928), Treves, Milano, 1920-29.

G. Pullini, *La critica militante nel teatro italiano del primo novecento*, in AA. VV. *Critica e Storia letteraria*, studi offerti a Mario Fubini, Padova, Liviana, 1970.

P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

A. Stauble, *Adriano Tilgher e le polemiche sul vecchio e il nuovo teatro*, in *Critica e Storia letteraria*, studi offerti a Marco Fubini, Padova, Liviana, 1970.

A. Stauble, *Il teatro intimista: contributo alla storia del 900*, Roma, Bulzoni, 1975.

R. Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, 5 voll., Torino, Set, 1951-1960.

Testi metodologici.

P. Szondi, *Teatro del dramma moderno (1880 – 1950)*, Torino, Einaudi, 1962.

J. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976.

B. Molinari, V. Ottolenghi, *Leggere il teatro*, Firenze, Vallecchi, 1985.

G. Livio, *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Milano, Mursia, 1992.

P. Szondi, *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1996.

R. Alonge, R. Tessari, *Lo spettacolo teatrale dal testo alla messa in scena*, Milano, Led, 1996.

J. Lotman, *Semiotica della scena*, in << Strumenti Critici >>, Torino, Einaudi, (XV), 1981, I, pp.5-43.

P. Gulli Pugliatti, *Per un'indagine sulla convenzione nel testo drammatico*, in <<Strumenti Critici >>, Torino, Einaudi, n 38, febbraio 1979, pp.428-447.

A. Guidotti, *Introduzione a Il modello e la trasgressione*,
Roma, Bulzoni, 1983, pp.9-24.

Recensioni su singole rappresentazioni

R. Simoni, *Il laccio, 1 atto di R. Calzini – La donna di nessuno, 3 atti di C. Lodovici*, in << Il Corriere della sera >>, 23 dicembre 1919.

A. Tilgher . *La donna di nessuno di C. Lodovici all'Argentina*, in << Il Tempo >>, 20 novembre 1920.

R. Simoni. *La donna di nessuno*, in <<Il Corriere della sera >>, 29 ottobre 1941.

A. Tilgher, *La buona novella*, in << Il Mondo >>, 27 ottobre 1923.

R. Simoni, *Le fole del bel tempo commedia in tre atti di Cesare Vico Lodovici al Manzoni*, in <<Il Corriere della sera >>, 10 aprile 1925; poi in Trent'anni di cronaca drammatica, cit vol II.

R. Simoni, *La buona novella*, in Trent'anni di cronaca drammatica, Torino, Set, 1951- 1960, Vol. II 1924, pp. 25-27.

A. Tilgher, *Le fole del bel tempo*, in << Il Mondo >>, 17 febbraio 1926.

R. Simoni, *Ruota*, in il << Il Corriere della sera>>, 11 aprile 1933.

A. Grieco, *La ruota*, in << Jornal>>, 4 luglio 1937.

A. Fiocco, *Ruota*, in << Il corriere della sera>>, 17 gennaio 1942.

A. Savinio, *Isa dove vai?*, in << Omnibus>>, 22 V 1937.

R. Monticelli, *Processo ad Isa dopo gli applausi*, in <<Il giornale>>, 29 aprile 1956.

R. Radice, *Isa dove vai?*, in << Il Giornale d'Italia>>, 31 ottobre 1956.

R. Radice, *Il pubblico discute*, in << Il Giornale d'Italia >>, 20 maggio 1956.

A. Geron, *Gli splendidi cinquant'anni della obliata "L'Incrinatura"*, in << La Stampa>>, 18 ottobre 1980.

R. De Monticelli, *Una moglie che dice no*, in << Il Corriere della sera>>, 18 ottobre 1980.

S. De Feo, *Il teatro dei Gesuiti*, in << L'Espresso >>, 25 dicembre 1966.

B. Gemignani, *Cesare Lodovici dette Shakespeare all'Italia*, in << Il Telegrafo >>, 29 marzo 1968.

M. Borgioli. *Ricordo di Lodovici – tradusse Shaespeare e fu uno dei massimi cultori del nostro dialetto*, in <<La Nazione >>, 24 marzo 1969.

R. M Galleni Pellegrini,. *Dal dialetto a Shakespeare*. in << La Nazione >>, 27 aprile 1995.

R. M. Galleni Pellegrini, *L'amicizia tra Lodovici e Montale*, in << La Nazione >>, 3 luglio del 1997.

R. M. Galleni Pellegrini, *L'aiuto di Lodovici? Montale lo spiego` in un intervista*, in <<La Nazione >>, 9 luglio 1997.

F. Pezzica, *Storia di una amicizia – gli "Ossi" dedicati a numerosi protagonisti della cultura del 900*, in << La Nazione >>, 10 aprile 1997.

R. Radice, *Un maestro del silenzio*, in <<Il Corriere della sera >>, 26 marzo 1968.