

Maria Stuarda di Dacia Maraini: una riscrittura contenutistica, linguistica e di genere

Miriam Di Carlo | Accademia della crusca

miriam.dicarlo56@gmail.com | ORCID: 0009-0004-1115-2031



© Miriam Di Carlo

Ricevuto: 11-11-2024

Accettato: 10-02-2025

Pubblicato: 20-12-2025

Resum.

Aquest treball pretén analitzar la peça teatral contemporània *Maria Stuarda* de Dacia Maraini en comparació —tant a nivell de contingut com lingüístic— amb algunes obres famoses que la van precedir: *La Reina di Scotia* de Della Valle (1628) i la tragèdia homònima de Schiller (1800), en relació amb el llibret que en va fer Bardari per a l'òpera de Donizetti (1835). El contribució analitza l'estil de l'autora i mostra com, a través de la llengua, ha desenvolupat temàtiques pròpies de l'univers femení, proposant una reelaboració a moments còmica i irònica d'un subjecte tradicionalment destinat a la representació tràgica

Paraules clau: teatre del segle XX; escriptures femenines; melodrama; monòleg; llengua del teatre.

Abstract.

This study examines Dacia Maraini's contemporary play *Maria Stuarda* in comparison, both in terms of content and language, with some of the most renowned works that preceded it: Della Valle's *La Reina di Scotia* (1628) and Schiller's tragedy of the same name (1800), considered in relation to the libretto Bardari later wrote for Donizetti's opera (1835). The essay analyzes Maraini's style and highlights how, through language, she developed themes central to the female experience, reworking a subject traditionally destined for tragic representation with moments of comic and ironic reinterpretation.

Keywords: twentieth-century theater; women's writing; melodrama; monologue; theater language.

Abstract.

Il presente lavoro intende leggere la pièce teatrale contemporanea *Maria Stuarda* di Dacia Maraini, in un confronto, a livello sia contenutistico sia linguistico, con alcune opere famose che l'hanno preceduta: *La Reina di Scotia* di Della Valle (1628) e l'omonima tragedia schilleriana (1800) in rapporto al libretto che ne trasse Bardari per l'opera di Donizetti (1835). Il contributo analizza lo stile della scrittrice ed evidenzia come, attraverso la lingua, abbia sviluppato tematiche proprie dell'universo femminile, attraverso una reelaborazione a tratti comica e ironica di un soggetto destinato alla rappresentazione tragica.

Parole chiave: teatro novecentesco; scritture femminili; melodramma; monologo; lingua del teatro.

Introduzione

Risulta difficile rendere conto di tutte le opere letterarie che hanno ritratto la regina Maria Stuarda di Scozia: già dalla sua morte, avvenuta per volere di Elisabetta I d'Inghilterra nel febbraio del 1587, cominciano a proliferare resoconti sulla sua vita, fonte di ispirazione per numerosissime tragedie seicentesche. Con questo lavoro si intende leggere la *pièce* teatrale contemporanea *Maria Stuarda* (1975) di Dacia Maraini, la prima scrittrice italiana che ha affrontato l'argomento, in un confronto, a livello sia contenutistico sia linguistico, con alcune opere famose che l'hanno preceduta, tralasciando l'opera di Alfieri:¹ *La Reina di Scotia* di Federico della Valle (1628) e l'omonima tragedia schilleriana (1800) in rapporto al libretto che ne trasse Giuseppe Bardari per l'opera di Gaetano Donizetti (1835).² Il contributo intende analizzare nello specifico lo stile della scrittrice italiana ed evidenziare come, attraverso la lingua, abbia sviluppato tematiche proprie dell'universo femminile, attraverso una rielaborazione a tratti comica e ironica di un soggetto destinato alla rappresentazione tragica.

I. Le tragedie del Seicento e *La Reina di Scotia* di Federico Della Valle

Il Seicento è il secolo che vede la maggior fioritura di opere che hanno per soggetto Maria Stuarda, tanto che tra Otto e Novecento, lo stesso Benedetto Croce si interesserà al tema nella tragedia seicentesca, attraverso l'importante rassegna bibliografica di Kipka.³ Tra le opere maggiormente conosciute e che vale la pena menzionare ricordiamo *La Reina di Scotia* di Carlo Ruggeri (1604), le due opere tragiche di Bassiano Gatti rispettivamente del 1633 e del 1642 (*Maria regina di Scotia* e *Il martirio di Maria Stoarda regina di Scozia*), *La Maria Stuarda* di Francesco Savaro del 1663, quella di Orazio Celli del 1665, la *Maria Stuarda* di Anselmo Sansone del 1672 e quella di Angelo Maria Lenti del 1686.

1. Il progetto originario dell'articolo prevedeva un confronto anche con la tragedia *Maria Stuarda* di Vittorio Alfieri (1788); per motivi di spazio ma anche per la poca attinenza con il tema si è deciso di omettere questa parte, anche perché l'opera alfieriana, bistrattata dallo stesso autore per motivi contenutistici e stilistici, non rappresenta una fonte per Dacia Maraini.
2. Si intende, in questa sede, rendere conto solo delle opere italiane, tralasciando le numerose francesi e spagnole. Per una disamina completa si rimanda almeno a Durante (2008), che elenca anche tutte le opere storiografiche circolanti tra Cinque e Seicento, Villani (2011, pp. 16-18), Giannanti (2014) e tutto il volume curato da Dalla Valle e Pavese (2007), in particolare Mastroianni (2007, p. 11) sottolinea che già prima della morte di Maria Stuarda circolavano opere poetiche in francese di stampo petrarchista soprattutto sul tema riguardante la bellezza della regina.
3. Croce, 1908/1926; Kipka, 1907.

La caratteristica predominante di queste opere è il tono agiografico, ossia l'esaltazione della regina di Scozia, considerata una martire assurta a modello di cristianità della Controriforma, tant'è che l'approfondimento psicologico è lasciato in secondo piano e l'elemento tragico è racchiuso principalmente nel momento dell'esecuzione della pena capitale. In alcuni casi, come quello della tragedia andata perduta di Tommaso Campanella, il motivo religioso, come prevedibile nel secolo in questione, si intreccia con quello politico (Mastrianni, 2007, p. 15).

In questa compagnia sostanzialmente molto omogenea dal punto di vista dei contenuti e delle espressioni tragiche, si staglia *La Reina di Scotia* di Federico della Valle, edita nel 1628 ma la cui prima stesura, mai pubblicata, risalirebbe al 1591.⁴ Si tratta di un'opera recuperata in tempi relativamente recenti attraverso la valorizzazione che ne ha fatto Croce⁵ (a cui si deve la prima edizione dell'opera, nel 1930), proprio in virtù dell'approfondimento psicologico della protagonista, che convince maggiormente rispetto allo stereotipo agiografico e controriformista. La stessa regina parla di sé come *reina, serva, figlia, erede, moglie, madre e donna*, nel senso di *domina*, ossia 'padrona':

Ahi come crudo
splendesti, o sol, quel dì che l'empio lido,
empio lido e sperrigura infame arena
d'Inghilterra toccò l'infesta nave
che me traea con nome di reina,
e con destin di serva! Io dunque nacqui,
nacqui figlia di re, fui poscia erede
d'antichissimo regno; io fui congiunta
in moglie a re maggior, son madre or anco
di legittimo re che da me prende
nome e titol real, scettro e corona.
A sì gran stato alzar mi devea 'l Cielo,
perch'io cadendo poi precipitassi
a non esser più donna
n'anco di medesma,
e da mano tiranna
ricever questa vita
quasi grazia e mercede
d'un'empia mia nemica.⁶

4. Tutte le parti citate in questo articolo sono state prelevate da Durante (2008), il quale ne ha fornito l'edizione critica attraverso il confronto dei tre manoscritti che riportano l'opera.

5. Il primo intervento di Croce, riguardo al successo del soggetto di Maria Stuarda uscì nel 1885 con il titolo Notizie di opere letterarie italiane su Maria Stuarda, con lo pseudonimo di Gustavo Colline; poi fu ripreso con il titolo Drammi italiani del sec. XVI intorno a Maria Stuarda, in appendice a Croce 1891, pp. 674-683 (Giannanti, 2014, p. 1).

6. Durante, 2008, pp. 352-353.

La descrizione di sé stessa data da Maria risponde a una caratterizzazione femminile a tutto tondo della concezione seicentesca, ma colpisce perché evidenzia come l'uomo possa derivare dalla donna (non solo fisicamente, bensì anche nella successione del potere, attraverso l'allusione a suo figlio, il futuro Giacomo I d'Inghilterra) e soprattutto perché, uscendo dallo stereotipo del ruolo, parla di una perdita della propria identità e della propria libertà, per *mano tiranna*, ossia quella della *nemica* Elisabetta I, anch'essa donna, ma appartenente a un universo femminile molto diverso da quello "canonizzato". Infatti Elisabetta viene spesso accostata, nelle similitudini e metafore, a una carnefice, attribuendole descrizioni ed epiteti che, facendo riferimento alla violenza, potrebbero addirsi, nell'epoca in esame, più a un uomo: ella è "aspro leon che tiene tra gli artigli cervietta" che "infin la squarcia e di sangue empie le voraci canne".⁷

Della tragedia seicentesca ci interessano, anche in relazione al testo di Dacia Maraini di cui tratteremo poi, le parole pronunciate da Maria fuori dello spazio scenico durante la sua estrema difesa, riportate dal Maggiordomo durante il momento dell'esecuzione:

- Credo, - ha detto la mia cara reina –
 credo – ha detto – che qui, fra tanti e tanti
 uniti a rimirar la morte mia,
 alcun v'avrà che con pietà risguardi
 la tragedia crudel de la mia vita,
 e lo stato terribile et indegno
 ov'io sono condotta, ov'è condotta
 una donna innocente, una reina
 e di Scozia e di Francia, e giusta erede
 d'Inghilterra ov'io moro. A ciò m'hān tratta
 la poca fede altrui e la mia molta
 credulità, se credula può dirsi
 donna che crede a donna
 la qual prega e scongiura,
 e reina a reina
 la qual promette e giura,
 e nepote che crede ad una zia
 non offesa giamai, ma sempre amata
 et onorata sempre. E veramente
 non ha la fé luogo sicuro in terra,
 poich' a me manca quella fé in quel petto
 ch'a me sì ferma la promise.⁸

7. Ivi, p. 355.

Il tema del doppio e dello specchio, sviluppato soprattutto nell'opera di Schiller,⁹ è già presente qui, reso con i versi *donna che crede a donna e reina a reina*, emblematici perché si incastonano in due parti che affrontano rispettivamente il tema della credulità (o ingenuità) e quello della fede. Come le altre tragedie del Seicento, anche quella dell'avalliana sviluppa il tema della morte per Dio, del martirio, della fedeltà a *Roma sacrata* e al *roman pastore*; l'*imitatio Christi*,¹⁰ in questo caso, non è esplicitata solamente attraverso i contenuti descrittivi ma anche negli stilemi, propri dei testi biblici:

O figlie, a Dio!
A rivedervi altrove,
in più libera stanza e più serena,
a rivedervi in cielo!¹¹

L'allocutivo *figlie*, rivolto alle sue dame, e che rimanda sempre a un universo tutto femminile, richiama le *figlie di Gerusalemme*, che Gesù apostrofa durante la sua passione.¹²

II. La tragedia di Schiller e il melodramma di Donizetti

Un approfondimento psicologico maggiore dell'eroina protagonista si deve senz'altro all'opera di Friedrich Schiller, uscita nel 1800: le due protagoniste, Maria ed Elisabetta, sono ben analizzate e caratterizzate nella complessità interiore. Tuttavia, Dacia Maraini parlerà dell'opera in questi termini:

Nonostante *Maria Stuarda* fosse intitolato a una donna, nel celebre testo di Schiller le donne erano poco presenti. Allora ho pensato di rovesciare tutta la vicenda, moltiplicando i ruoli femminili, per descrivere il rapporto tra le donne e il loro diverso atteggiamento nei confronti del potere (Maraini, 2020, in copertina).

Dobbiamo relativizzare un po' quest'affermazione, tenendo conto del contesto storico in cui viene realizzata la tragedia schilleriana. Infatti, per essere un'opera concepita alla fine del Settecento, le donne sono molto presenti, forse in virtù del rinnovato interesse che stava sollevando in quegli anni il discorso intorno alla donna: basti pensare ai monologhi di Elisabetta (che riflette sul suo ruolo

8. Ivi, pp. 356-357.

9. Perone, 2007, Taffon (2019, pp. 82-103) in relazione al rapporto con l'opera di Maraini.

10. Giannanti, 2014, p. 2.

11. Durante, 2008, p. 366.

12. "Lo seguivano una grande moltitudine di popolo e di donne, che si battevano il petto e facevano lamenti su di lui. Ma Gesù, voltandosi verso di loro, disse: 'Figlie di Gerusalemme, non piangete su di me, ma piangete su voi stesse e sui vostri figli. Ecco, verranno giorni nei quali si dirà: "Beate le sterili, i grembi che non hanno generato e i seni che non hanno allattato".' (Luca 23, 27-29).

di regina e del suo rapporto con il potere), alla presenza della nutrice di Maria, Kennedy, la quale spesso è foriera di verità crude e disilluse, contro una Stuarda ripetutamente dubbia e fragile, ma anche orgogliosa e perentoria, come la vediamo nel confronto, storicamente mai avvenuto ma accolto nel canone letterario, tra le due regine. Proprio questo confronto sviluppa il tema del doppio e dello specchio, presente fin dalle prime pagine;¹³ ne riportiamo di seguito le parti più salienti, estratte soprattutto dal finale dell'incontro (Atto III, scena IV)¹⁴:

M. [...] Siete stata crudele con me. Sono una sovrana, come voi, e voi mi avete gettata in un carcere. Vi ho chiesto umilmente aiuto, come una supplice, e voi disprezzando il diritto delle genti e le sacre leggi dell'ospitalità mi avete rinchiuso tra queste mura. [...] Ma adesso nessun estraneo si è messo tra noi due (*le si avvicina confidenzialmente, in tono insinuante*) e siamo una di fronte all'altra. Parlate, sorella! Dite di che cosa sono colpevole, e vi confesserò semplicemente la verità.

[...]

E. Ammettete finalmente la sconfitta? [...] Allora per voi non c'è più scampo, Lady Maria. Non sedurrete più nessuno, e il mondo si occuperà di ben altro. Nessuno di candiderà mai più al ruolo di vostro... quarto marito, dal momento che siete imparziale nell'eliminare sia mariti che spasimanti.

M. (*trasalendo*) Sorella! Sorella! Dio mio, fammi restare padrona di me stessa!

E. (*fissandola a lungo con aperto disprezzo*) Sarebbero queste, Lord Leicester, le doti che nessun uomo può ammirare impunemente e che nessuna donna può mai sperare di uguagliare? Devo ammettere che la fama di cui gode è ampiamente sopravvalutata. Per diventare la bellezza universale basta diventare la bellezza di tutti!

M. Questo è troppo!

E. (*con una risata di scherno*) Adesso mostrate il vostro vero volto, quello di prima era solo una maschera.

M. (*con estrema dignità, fremente d'ira*) [...] Guai a voi se un giorno vi strapperete quel manto d'ipocrisia col quale nascondevi con tanta abilità le vostre ardenti e vilenti passioni! Da vostra madre non vi è certo stata trasmessa l'onestà: sappiamo tutti per quale eletta virtù Anna Bolena è salita sul patibolo!

[...]

M. Il trono d'Inghilterra è profanato da una bastarda, e il nobile popolo britannico è ingannato da un'astuta istriona! Se regnasse il diritto, voi ora sareste qui, nella polvere, in mia presenza perché sono io la vostra regina.¹⁵

13. Perone, 2007.

14. M. e E. abbreviano rispettivamente Maria ed Elisabetta.

15. Schiller, 2013, pp. 504-510. Interessanti sono le parti salienti della traduzione di Maffei del 1830: Se cade un giorno l'onorato manto | Di cui sapesti, ipocrita maligna, | celar la tresca de' tuoi sozzi amori! | Figlia d'Anna Bolena, ereditat | L'onestà tu non hai. Note già sono | Quelle caste virtù che alla mannaia | L'adultera tua madre hanno tradotta [...] | Il trono d'Inghilterra è profanato | D'una bastarda! (Donizetti & Bardari, 1989, p. 69, n. 42).

Abbiamo riportato per ora solamente questo brano per osservare come il tema del confronto femminile sia stato poi ripreso e attualizzato (nel vero senso del termine!) dall’opera di Donizetti. L’accusa feroce fatta a Elisabetta da Maria, che allude, neanche troppo velatamente, alla mancanza di castità da parte della regina d’Inghilterra, nonché l’insulto di *bastarda* (che invece fa riferimento all’illegittimità del potere di Elisabetta) sono rielaborati nel libretto di Bardari in termini molto più esplicativi e duri:

Figlia impura di Bolena,
parli tu di disonore?
Meretrice indegna, oscena,
in te cada il mio rossore
profanato è il soglio inglese,
vil bastarda, dal tuo piè.

La parte, poi censurata nel libretto scaligero e attenuata nell’invettiva, fu motivo di reale scontro tra le prime due interpreti femminili, Giuseppina Ronzi de Bignis e Anna del Sere, le quali, arrivando al litigio verbale (e non solo!) rivendicavano il protagonismo del proprio personaggio.¹⁶ La tragedia shilleriana, anche nella semplificazione che fa Bardari, dunque non si configura come una tragedia stereotipata o basata su tipi fissi ma ben rappresenta la donna allo specchio e l’analisi delle sue più recondite passioni in molte sfaccettature per nulla banali.

III. Maria Stuarda di Dacia Maraini¹⁷

La *Maria Stuarda* di Dacia Maraini si configura come una tragedia atipica:¹⁸ se il finale è indubbiamente tragico, all’interno della *pièce* sono presenti inserti comici che risultano senz’altro un punto di forza dell’autrice. D’altra parte, storicamente, il genere della tragedia aveva visto un lento declino: a partire proprio dal Settecento, diventa sempre meno diffuso, basato poi su stilemi fissi che spesso hanno come modello Alfieri. Complici di questo progressivo declino sono la mancanza di attori e compagnie teatrali professionali (denunciata già

¹⁶ Morello, 2007, p. 205.

¹⁷ Si prenderà come edizione di riferimento quella BUR del 2020; a ogni citazione seguirà un numero, che indica la pagina. Si useranno le iniziali puntate per riferirsi ai vari personaggi: M. per Maria, E. per Elisabetta, N. per Nanny, K. per Kennedy. Per gli studi sulla lingua di Maraini rimandiamo a Calamai, 2009, Giovanardi, 2023 (e tutto il volume in cui compare il contributo: Fortini, 2023).

¹⁸ Per una storia della messa in scena dell’opera Ferreira González, 2016.

da Alfieri),¹⁹ il progressivo affermarsi del melodramma,²⁰ sicuramente più coinvolgente dal punto di vista lirico, e, non da ultimo, la lingua della tragedia, la quale, basandosi ancora su stilemi poetici canonizzati e prendendo come modello Alfieri con il suo stile ostico lontano dal parlato, rendeva il soggetto di difficile interiorizzazione da parte del pubblico. Questi sono solo alcuni dei tanti motivi che porteranno nel Novecento a un progressivo e quasi totale abbandono del genere,²¹ che verrà poi rielaborato e rivoluzionato dal teatro di Pasolini e da quello d'avanguardia, a volte declinato in soluzioni che prevedono una commistione di generi come la tragi-commedia, per l'appunto. Nel caso di *Maria Stuarda* di Maraini, troviamo diverse strategie con le quali l'autrice crea effetti volutamente comici, basati spesso sui principi di coerenza e coesione del testo, come ad esempio l'isotopia semantica pronunciata da Kennedy "Volete una tisana?" in momenti particolarmente tragici o introspettivi, quasi a smorzarne la gravità, in una violazione delle norme che regolano il dialogo, che è spesso alla base della comicità nel teatro del Novecento.²² La comicità spesso viene affidata al turpiloquio, a volte anaforizzato quasi a desemantizzarlo:

E. Del resto è un porco [...] un bel porco vestito di raso e di velluto
 M. Un porco dall'anima di porco
 E. Un porco dai piedi di porco
 M. Un porco dagli occhi di porco.
 E. Un porco dal muso di porco 29

Altre volte invece l'effetto comico è creato dalla figura di Maria attraverso inserti poetici o dallo stile bambinesco [1] o più palesemente ironici [2], oppure grazie all'utilizzo di espedienti scenici (come il "piede di pollo" posto sulla testa di Maria), spesso descritti dalle stesse didascalie:²³

[1] M. Se la sera è bella e stremata / mia regina dolce e stregata / mia regina dagli occhi a farfalla / c'è in me una luna nera che balla. / Se la sera è buia e vagante / mia regina dal piede volante / mia regina dall'occhio giulivo / tu assomigli all'uva e all'olivo... 23

[2] M. (*cantando*) Ho amato un porcello / dalla piuma sul cappello / più bello di un Apollo / bravissimo nel ballo. / Ho amato un porcello / dal muso di grifone / che amava cacciare / sotto le mie donne rosse / sotto le mie donne rosse... 29

19. Stefanelli 2006, p. 39; Pizzamiglio, 2007, p. 112.

20. Sorella, 1993; D'Achille, 2001/2012; Zanon, 2014; D'Onghia, 2014.

21. Stefanelli, 2006, p. 43.

22. D'Achille, 2012, p. 267. Sulla comicità nel teatro contemporaneo D'Achille (p. 264), rifacendosi a Bergson, osserva che delle tre categorie del comico ("di situazione", "di carattere" e "di parola") il teatro del Novecento ha privilegiato quella "di parola".

23. Per una trattazione sulle didascalie dal punto di vista linguistico e contenutistico si veda Mingioni, 2013.

Da questi pochi esempi possiamo già desumere come la *pièce* marainiana non possa essere considerata una tragedia *tout court* rappresentando uno strappo a tutto il canone letterario che aveva acquisito e cristallizzato il soggetto all’interno del genere tragico. Un altro esempio è fornito proprio dallo sviluppo dell’addio alle sue cortigiane, che avevamo già visto in Della Valle con “Figlie, a Dio!” (cfr. *supra*), poi ripreso da Schiller (e Bardari) quando Maria fa una sorta di testamento orale, donando i suoi averi alle donne che l’hanno accompagnata in vita: nel testo contemporaneo Maria si lascia sfuggire alcune parti meno liriche e più prosastiche, al limite dell’ironico come “a Rosmunda, che tutti chiamano pesce luna per la sua brutta faccia grassa, darai queste due perle che porto alle orecchie” 43.²⁴

Un altro tratto originale della *pièce* è senz’altro la scelta dei personaggi, che la stessa Maraini descrive in questi termini:

Credo che una delle ragioni tecniche del suo successo stia nel fatto che ho messo in scena due sole attrici che però diventano quattro personaggi, in quanto quando l’una è regina l’altra fa la parte della serva e viceversa. Questo permette un rapido e precipitoso cambiamento di personalità che, se riesce, è sempre una scommessa affascinante in teatro (Murali, 2013, p. 53).

Le battute delle protagoniste, e in particolar modo di Maria, risultano spesso monologiche, in un dialogo interiore che risente evidentemente del flusso di coscienza del romanzo novecentesco.²⁵ Tra l’altro proprio nel Novecento si assiste a quella che è stata definita l’“emergenza del monologo”, in cui l’autore-attore agisce da solo sulla scena, rievocando, attraverso la sua arte, concetti, immagini, ricordi:²⁶ si tratta del cosiddetto *teatro di narrazione*, che trova in questa *pièce* sicuramente dei prodromi. Infatti, tutti gli uomini più importanti nella vita della Stuarda sono in realtà presenti sulla scena, proprio perché è la stessa Maria (più raramente Elisabetta) a recitare una parte maschile nella rievocazione dei fatti salienti della sua vita: la battaglia contro Huntly, una partita a carte con Davide Riccio, l’uccisione dello stesso e il momento dello stupro da parte di Bothwell sono solo alcuni esempi in cui la regina scozzese dà voce alla parte maschile, interpretando acutamente, da un punto di vista tutto femminile, i sentimenti e i ragionamenti di tutti quegli uomini che,

24. In Schiller (2013, p. 557): “A voi, mie care Alice, Gertrude, Rosmunda lascio le mie perle e i miei abiti, perché da giovani fa piacere adornarsi”.

25. Per un approfondimento sul concetto di “oralità spettacolare”, cfr. almeno Trifone & Giovanardi, 2015 e soprattutto si legga l’importante saggio di Nencioni sul parlato-recitato (Nencioni, 1976/1983).

stando ad Alfieri, avrebbero governato la sua vita.²⁷ La rievocazione attualizzata dei fatti esterni e passati è dovuta senz'altro al luogo dell'azione: così come in Alfieri si ha, nella sua *Maria Stuarda*, uno spazio claustrofobico (la reggia in Edimburgo),²⁸ che preconizzava gli spazi chiusi del teatro borghese del Novecento, anche in questo caso troviamo un ambiente chiuso e circoscritto, ancor più claustrofobico²⁹ di quello alfieriano perché o è una prigione (nei dialoghi tra Maria e Kennedy) o è una reggia-prigione per Elisabetta, la quale si trova da sola a meditare, come nell'opera schilleriana, sulla difficoltà di essere una regnante donna e di dover gestire il potere nel confronto con tutti gli altri governanti uomini. Stefanelli, a proposito del teatro napoletano contemporaneo, parla di interni claustrofobici, in cui non sono assenti riferimenti storici e sociali, ma che rappresentano "l'occasione per uno scandaglio in quella zona oscura dell'essere che sta non fuori ma sotto la storia e che s'identifica nell'inconscio, nell'archetipo, nel mito: ecco allora, variamente mischiati [...] i temi ricorrenti della Maternità, dell'Eros, del Cibo, della Morte"³⁰ attraverso figure prettamente femminili. Possiamo applicare senz'altro questa descrizione al dramma marainiano, in cui, per bocca delle quattro donne principali, sono affrontati i temi della maternità (con la rievocazione del parto di Maria), dell'allattamento, della relazione con il proprio corpo, della bellezza, dello stereotipo femminile, del potere dell'uomo sulla donna, del tradimento, dell'aborto e dello stupro:

M. Bothwell, perché prendi le briglie del mio cavallo? Perché ce ne andiamo soli verso il castello di Stirling? Perché mi trascini come una prigioniera? Uno stupro, Kennedy, uno stupro meditato a sangue freddo per costringermi a sposarlo...dopo non potrai più tirarti indietro...tu sai che ci amiamo...come ci amiamo? È per amore che ti violento, amore mio...come per amore? Il

26. D'Onghia, 2014, pp. 200-201.

27. Alfieri nel suo Parere sulle tragedie, uscito in appendice al III volume, esprime il suo giudizio sia sul soggetto che sull'opera, parlando di *Maria Stuarda* come "infelicissima regina, il di cui nome a primo aspetto pare un ampio, sublime e sicuro soggetto di tragedia" ma che "riesce infelicissimo tema in teatro". Per l'astigiano Maria è una "donnuccia non mossa da passione forte nessuna, non ha carattere suo, né sublime. Regalmente governata da Botuello, raggirata da Ormondo, spaventata e agitata da Lamorre" (Alfieri, 1978, pp. 110).

28. "La vicenda tragica [...] in cui sono ormai incisi i tratti del futuro dramma borghese che, suo malgrado, Alfieri contribuisce a definire convogliando lo sguardo al cuore dell'istituzione familiare, l'"inferno domestico" (Lasagna, 2005, p. 122).

29. La stessa Dacia Maraini dirà di aver prediletto le ambientazioni claustrofobiche e isolate, che fanno riferimento al periodo passato nel campo di concentramento in Giappone: "credo che il mio interesse quasi ossessivo per le situazioni di detenzione derivi dalla mia esperienza in un campo di concentramento in Giappone. Due anni che mi sono rimasti stampati nella memoria e da allora mi interessa tutto quello che succede dentro un mondo concentrionario, dentro una cella di convento, dentro una prigione, dentro un campo" (Murali, 2013, p. 54)

30. Per un approfondimento Stefanelli, 2006, pp. 121-126.

mio corpo si è nascosto da qualche parte disgustata...da allora, Kennedy, da allora, per quanto io l’abbia cercato, chiamato, non l’ho più ritrovato... [...] Ti stupro, Maria! Ti stupro, ti stupro, per amore, per felicità, per gioia, per un felice futuro, ti stupro! 36-37

Anche il tema della morte è affrontato in uno spazio claustrofobico: la stessa esecuzione di Maria è descritta dalla fedele nutrice Kennedy, con una ricchezza tale di particolari che si può ipotizzare a un’ulteriore fonte biografica di ispirazione, visto che nell’opera schilleriana vi è solo una velata allusione alla morte della regina.³¹ È proprio nei momenti più tragici e toccanti, come nella suddetta scena, che la lingua teatrale si avvicina al canone letterario: come ha messo in evidenza Giovanardi (2023) a proposito dello stile di Maraini, la lingua del teatro novecentesco sorprende non tanto quando tende a simulare il parlato (secondo una tendenza, ormai potremmo dire, consolidata per una strategia di empatia con lo spettatore), quanto quando si distacca da esso e riprende stilemi e forme “alte”. Nel testo teatrale marainiano troviamo effettivamente, disseminati in punti strategici e ben congegnati, forme, strutture e stilemi propri dello scritto letterario, volti ora a creare tensione nello spettatore (più raramente comicità), ora a simulare un dettato forbito e colto proprio di una regnante: per fare solo alcuni esempi elenchiamo l’uso del pronome personale soggetto femminile *essa* per ‘lei’, di *essi* per ‘loro’, o addirittura dell’aggettivo dimostrativo che segna il secondo grado di vicinanza *codesto* (spesso con evidenti effetti ironici come “in codesti barbari paesi”, 13), di un lessico ricercato (“esecrande abitudini” 14, “impavida” 16, “ha insolentito” 16, “occhi limacciosi” 19, “una supplice” 28, che riprende la *supplice* di Schiller, cfr. *supra*), la preferenza per *capo* piuttosto che *testa*, per *ora* piuttosto che *adesso*, l’utilizzo della forma sonorizzata *lagrime* anziché *lacrime* 35, *dolersi* anziché *farsi male* (“ho la testa che mi duole” 41), perifrasi eufemistiche e che evitano lessemi troppo vicini alla corporeità (ad es. “la cuoca che ha il bambino al seno” anziché “allatta” 43), l’uso di stilemi propri della tragedia come “ohi, povera me!” ripetuto nel momento del parto da Maria (pp. 33-34, e che riprende le opere di Alfieri³² e di Bardari), o, sempre nella stessa battuta, “stupide credule” 33 (che riprende la *credula* dellavalliana, cfr. *supra*), per concludere con le ultime parole che pronuncia Kennedy per dire che Maria è morta: “La regina Maria Stuarda [...] non è più” 45. Oltre agli inserti poetici che abbiamo già

31. In particolare potremmo pensare alla vita romanzzata ad opera di Zweig (2019, ma scritta nel 1935), che fornisce una descrizione dettagliata quanto quella dell’autrice dell’esecuzione (dai tre colpi inferti, e dalla parrucca afferrata dal boia, al cagnolino nascosto sotto le vesti della regina, totalmente assenti nell’opera di Schiller).

32. Nel primo monologo dell’atto IV, scena II v. 153 troviamo “Misera me! Dove son io?” (Alfieri, 1970, p. 61).

segnalato, troviamo anche frasi in latino, come la citazione ovidiana “Mense malas malo, nubere vulgus ait” (37) ossia ‘le donne cattive (anche ‘prostitute’) si sposano nel mese di maggio’. L’origine toscana dell’autrice (che peraltro ha trascorso la maggior parte della sua vita di scrittrice a Roma) si potrebbe evincere in pochi tratti disseminati a macchia di leopardo: non solo dall’uso di *codesto*, di *capo* e di *ora*, ma anche da alcune locuzioni proprie del parlato toscano, come ad esempio *venire a noia* (“ma poi anche Anna gli venne a noia [...]. Giovanna Seymour che pensò bene di morire di morte naturale prima di venirgli a noia...” 15) e l’uso dell’articolo davanti al possessivo (che potrebbe sia essere una ripresa aulica quanto un’influenza toscana: “la mia sorella” 30). Un altro elemento morfo-sintattico interessante è il ricorrente utilizzo del *tricolon*, anche in climax (“centinaia di protestanti venivano catturati, sgazzati, sbudellati” 14) e l’uso corretto del congiuntivo, che mai viene sostituito, come nel parlato, dall’indicativo: “sembrava che guardasse il proprio corpo fatto a pezzi” 14, “non ho mai partecipato a complotti che attentassero alla vita di Elisabetta” 41, “esige che tu la veda” 21, “ha chiesto che indossiate un saio bianco” 27, “È intollerabile che io durante la mia vita mi ponga dinanzi il mio sudario. Pensate che io possa amare il mio sudario?” 41.

Nonostante questi tratti alti siano ben disseminati qua e là nel testo, rappresentando un elemento coesivo dell’opera stessa, la simulazione del parlato è senz’altro convincente e ben sviluppata, tanto che proprio a essa viene affidato il compito di caratterizzare le due protagoniste.³³ A livello sintattico infatti troviamo la frequente frammentazione tipica del parlato, la quale è resa principalmente dai punti sospensivi, presenti soprattutto nelle battute di Maria (e che Alfieri aveva già ampiamente usato con la stessa strategia): essi caratterizzano l’indole della regina, meno risoluta rispetto a Elisabetta, con ripensamenti e rievocazioni quasi oniriche. Ma la sua risolutezza, presente anche nell’opera schilleriana nel fronteggiare verbalmente la sua rivale, è evidente in espressioni che si riferiscono prevalentemente agli uomini, quasi a sottolineare un tacito odio nei confronti di coloro che hanno comandato, come diceva lo stesso Alfieri, i suoi sentimenti: quando rievoca la partita a carte con Riccio, lo accusa di trattarla come una “mentacatta” 23, chiama Huntly “bidone/botte di lardo”, “pallone gonfiato”, “Huntly lardoso”, usa formule come “morto

³³. Non possiamo in questa sede dedicarci ad altri tratti quali, ad esempio, l’uso teatrale dell’onomatopea come zac e paf: la bella Anna...correva, col collo sempre teso in avanti, quel collo sottile che fu tagliato dalla mannaia...zac...quando si chinava su di me aveva il respiro affrettato, le guance umide di sudore...zac! quella testa è volata nel cesto...15; Riccio devi smetterla di farmi vincere...non sono una mentacatta..la regina di cuori e paff, tu mi dai l’asso di picche...il dieci di fiori e, paff, mi dai il due...23 (per il concetto di ideofono nella letteratura italiana rimando al primo paragrafo di Riga, 2023).

stecchito” 17, o descrizioni ed epiteti come “i tuoi occhi a palla [...] borgheuccio!” 24, “e tu, pezzo di merda, hai tradito te stesso” 16. Ma è soprattutto a Elisabetta che viene affidata la maggior parte del turpiloquio, soprattutto quando la regina si trova a confrontarsi con un’altra donna che chiama *cagna, merda, scrofa, muso di scimmia, deficiente*. Oltre ad altre parole afferenti all’ambito coprolalico, troviamo anche un’allusione al famoso sonetto belliano *Il padre de li santi*:

Perché non sono vergine anch’io? Ma lo sai cos’è il cazzo, detto anche membro, detto anche spada, detto anche pesce, albero, daga, bastone, scettro, verga? 35

L’inimicizia palesata verso le donne e la velata venerazione per l’uomo sono solo alcune delle caratteristiche dell’indole di Elisabetta, che si dimostra una donna virile, spigolosa, difficile da trattare, a cui vengono messe in bocca le verità più crude sull’universo femminile:

Non pensate ad altro, voi donne, il matrimonio, i figli, a qualsiasi costo...contro qualsiasi umiliazione...volete rotolarvi nel fango dell’umiliazione, volette essere battute, comandate, seviziate...più vi picchiano e più porgete la schiena...curve, leziose, timide, sorridenti, innocenti, stupide, perverse, pronte a qualsiasi sacrificio, a qualsiasi abiezione... cagna, lurida orrenda cagna, non vedi come penzolano i tuoi capezzoli desiderosi di dare latte.. .toccano terra, si trascinano gonfi e dolenti...[...] il tuo sesso biondo, silenzioso, pronto a spaccarsi per fare passare la testa di un qualche figlio rabbioso che poi ti prenderà a calci in culo...non vedi come sei lì, prona, pronta per essere legata, montata, spremuta fino all’ultimo goccio di sangue dopo di che sarai buttata via, buttata via...vai, cagna puzzolente, e non farti più vedere da me! Hai venduto la tua verginità, la tua solitudine, il tuo orgoglio per una voglia sciocca e melensa di famiglia 25

Come hanno messo in evidenza prima Alfonzetti (2009) e poi Balzanella (2020, p. 16) a proposito della pragmatica dell’insulto, esso spesso indica una “dissociazione del soggetto insultante rispetto all’identità della vittima”: effettivamente Elisabetta si dissocia dal mondo femminile, ne prende le distanze, giudica tutti gli aspetti che rappresentano la donna, dalle modalità con cui vivere la sessualità fino allo stesso allattamento. L’insulto, poi, sviluppa in maniera virtuosistica il tema già accennato in Schiller e ripreso dal libretto di Bardari per parlare della donna in una maniera allora rivoluzionaria e che oggi risulta quanto mai attuale. Ma la visione di Elisabetta è solo una delle tante visioni della donna, che non si può esaurire in una semplicistica forma contestataria della mentalità maschilista: l’universo femminile è rappresentato anche da Maria, dal suo desiderio di maternità, dalla sua voglia di allattare, contro ogni imposizione maschile, che alla fine, però, ha sempre la meglio:

hai visto quante fasce mi ha messo il medico per farmi tornare indietro il

latte! Ma non sarebbe meglio dottore, che lo allattassi io?...questi dolori mi uccidono...no, eccellenza, il vostro latte è acquoso, il piccolo si nutrirà al seno di lady Mary, è stato deciso dal parlamento...25

La complessità del femminile, già presente *in nuce* nell'opera dellavalliana con l'enunciazione di tutti i ruoli e ambiti in cui una donna può esprimere il suo essere, trova pieno sviluppo nell'opera marainiana. Dacia Maraini ha saputo intessere un dialogo con la storia letteraria italiana, da cui, più o meno consapevolmente, ha dedotto tratti linguistici, stilemi poetici e *topoi*, ma anche con la cultura femminile a lei contemporanea, affidando al teatro, e alla lingua stessa, una caratterizzazione a tutto tondo della donna e del suo universo. Quando scrive Dacia Maraini il discorso sul ruolo della donna è forte e si consolida proprio in quegli anni: non è un caso che la scrittrice scelga, per la maggior parte delle sue opere, protagoniste femminili, le quali rappresentano ciascuna uno o più aspetti di quello stesso dibattito che l'autrice voleva rendere concreto e reale, con la finalità di farlo comprendere e interiorizzare a tutti.

Bibliografia

- Alfieri, V. (1970). *Tragedie: vol. 10. Maria Stuarda: testo definitivo e redazioni inedite* (a cura di R. De Bello). Asti: Casa d'Alfieri.
- Alfieri, V. (1978). *Parere sulle tragedie e altre prosse critiche* (a cura di M. Pagliai). Asti: Casa d'Alfieri.
- Alfonzetti, G. (2009). Gli insulti: alcuni criteri di categorizzazione. In S. C. Trovato (Ed.), *Studi linguistici in memoria di Giovanni Tropea* (pp. 68-78). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Bazzanella, C. (2020). Insulti e pragmatica: complessità, contesto, intensità. *Quaderns d'Italià*, 25, 11-25.
- Calamai S. (2009). Dalla parola al palcoscenico: le lingue di Chiti, Malpeli, Maraini, Russo, Scimone, Tarantino. In S. Stefanelli (Ed.), *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo* (pp. 195-238). Pisa: Edizioni della Normale.
- Croce, B. (1891). *I teatri di Napoli. Secoli XV-XVIII*. Napoli: Pierro.
- Croce, B. (1908). Il tema "Maria Stuarda". *La critica*, 6, 188-192. Ristampato in B. Croce (1926), *Problemi di estetica* (pp. 84-90). Bari: Laterza].
- Croce, B. (1974). *Poesia e non poesia: note sulla letteratura europea del secolo decimonono*. Bari: Laterza.
- D'Achille, P. (2001), Parole in palcoscenico: appunti sulla lingua del teatro italiano dal dopoguerra a oggi. In M. Dardano, A. Pelo & A. Stefinlongo (Edd.), *Scritto e Parlato. Metodi, testi e contesti* (pp. 181-219). Roma: Aracne. Ristampato in P. D'Achille (2012), *Parole al muro e in scena. L'italiano esposto e rappresentato*. Bologna: Il Mulino.
- D'Achille, P. (2012). *Parole al muro e in scena. L'italiano esposto e rappresentato*. Bologna:

- il Mulino.
- D’Onghia, L. (2014). Drammaturgia. In G. Antonelli, M. Molotese & L. Tomasin (Edd.), *Storia dell’italiano scritto*, (Vol. 2: *Prosa letteraria*, pp. 153-202). Roma: Carocci.
- Dalla Valle, D. & Pavesio, M. (Edd.). (2007). *Due storie inglesi, due miti europei. Maria Stuarda e il Conte di Essex sulle scene teatrali. Atti del Convegno di studi comparati, Università degli Studi di Torino (19-20 maggio 2005)*. Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Dardi, A. (2003). Alfieri e la lingua italiana. In G. Tellini (Ed.), *Lettture alfieriane* (pp. 127-146). Firenze: Edizioni Polistampa.
- Della Valle, F. (1930). *La Reina di Scotia* (a cura di B. Croce). Bologna: Zanichelli.
- Di Benedetto, A. (2007). Appunti sulla *Maria Stuarda* di Vittorio Alfieri. In D. Dalla Valle & M. Pavesio (Edd.), *Due storie inglesi, due miti europei. Maria Stuarda e il Conte di Essex sulle scene teatrali. Atti del Convegno di studi comparati, Università degli Studi di Torino (19-20 maggio 2005)* (pp. 181-186) Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Donizetti, G. & Bardari, G. (1989). *Maria Stuarda* (a cura di E. Rescigno). Milano: Casa Ricordi.
- Durante, M. (2008). La Maria Stuarda dellavalliana. In F. Varallo (Ed.), *In assenza del re: le reggenti dal XIV al XVII secolo (Piemonte ed Europa)* (pp. 343-366). Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Ferreira González, M. S. (2016). La puesta en escena de “Maria Stuarda”, de Dacia Maraini. *Revista International de Culturas y Literaturas*, 19, 68-77.
- Fortini, L. (Ed.). (2023). *Dacia Maraini. Per un nuovo lessico della letteratura e del teatro*. Roma: Viella.
- Giannanti, A. (2013). La regina Maria Stuarda nel teatro dei Seicento, tra inediti e filologia d’autore. In B. Alfonzetti, G. Baldassarri, & F. Tomasin (Edd.), *I cantieri dell’italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell’ADI, Roma (18-21 settembre 2013)* (pp. 1-7). Roma: Adi editore.
- Giovanardi, C. (2023). Sulla lingua del teatro di Dacia Maraini. In L. Fortini (Ed.), *Dacia Maraini. Per un nuovo lessico della letteratura e del teatro* (pp. 61-73). Roma: Viella.
- Giovanardi, C. & Trifone, P. (2015). *La lingua del teatro*. Bologna: il Mulino.
- Kipka, K. (1907). *Maria Stuarda im Drama del Weiltliteratur: vornehmlich des 17. und 18. Jahrhunderts*. Leipzig: Max Hesses.
- La Bibbia, scrutate le scritture, versione ufficiale della CEI* (2020). Cinisiello Balsamo (MI): San Paolo.
- Lasagna, P. (2005). Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento, Rassegna bibliografica (1990-2003). In G. Lonardi & S. Verdino (Edd.), *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento. Atti del Convegno di studi, Verona (14-15 maggio 2003)* (pp. 367-423). Padova: Esedra.
- Maraini, D. (2020). *Maria Stuarda e altre commedie*. Milano: BUR.
- Masiello, V. (1964). *L’ideologia tragica di Vittorio Alfieri*. Roma: Edizione dell’Ateneo.
- Mastroianni, M. (2007). Tragedia storica e tragédie sainte. In D. Dalla Valle & M.

- Pavesio (Edd.), *Due storie inglesi, due miti europei. Maria Stuarda e il Conte di Essex sulle scene teatrali. Atti del Convegno di studi comparati, Università degli Studi di Torino (19-20 maggio 2005)* (pp. 9-43). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Mingioni, I. (2013), *A parte. Per una storia linguistica della didascalia teatrale in Italia*. Roma: SER-ItaliAteneo.
- Morello, R. (2007). *Maria Stuarda* da Schiller a Donizetti. In D. Dalla Valle & M. Pavesio (Edd.), *Due storie inglesi, due miti europei. Maria Stuarda e il Conte di Essex sulle scene teatrali. Atti del Convegno di studi comparati, Università degli Studi di Torino (19-20 maggio 2005)* (pp. 199-205). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Murralli, E. (2013). *Il sogno del teatro. Cronaca di una passione*. Milano: Rizzoli.
- Nencioni, G. (1976). Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato. *Strumenti critici*, 29, 1-56. Ristampato in G. Nencioni (1983). *Di Scritto e di parlato. Discorsi linguistici* (pp. 126-179). Bologna: Zanichelli.
- P. Puppa (Ed.). (2007). *Lingua e lingue nel teatro italiano*. Roma: Bulzoni.
- Perdichizzi, V. (2009). *Lingua e stile nelle tragedie di Vittorio Alfieri*. Pisa: Edizioni ETS.
- Perone U. (2007). L'eroe e il suo doppio. Storia e ideale nella *Maria Stuarda* di Schiller. In D. Dalla Valle & M. Pavesio (Edd.), *Due storie inglesi, due miti europei. Maria Stuarda e il Conte di Essex sulle scene teatrali. Atti del Convegno di studi comparati, Università degli Studi di Torino (19-20 maggio 2005)* (pp. 187-198). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Perrero, D. (1881). Gli ultimi Stuardi e Vittorio Alfieri. Sul fondamento di documenti inediti (1782-1783). *Rivista Europea*, 24(5), 683-701.
- Pizzamiglio, G. (2007). Lingua e strutture del tragico nel neoclassicismo veneto. In P. Puppa (Ed.), *Lingua e lingue nel teatro italiano* (pp. 105-118). Roma: Bulzoni.
- Riga, A. (2023). Gli ideofoni tra romanesco e italiano. Per un repertorio delle voci imitative dialettali. *Lingua e Stile*, 58(2), 253-283.
- Schiller, F. (2013). *I masnadieri, Don Carlos, Maria Stuarda* (a cura di E. Groppali). Milano: Garzanti (ed. digitale).
- Sorella A. (1993). La tragedia. In L. Serianni & P. Trifone (Edd), *Storia della lingua italiana* (Vol. I, pp. 751-792). Torino: Einaudi.
- Stefanelli, S. (2006). *Va in scena l'italiano*. Firenze: Cesati.
- Taffon, G. (2019). *La pagina, lo sguardo, l'azione. Esperienze drammaturgiche italiane nel '900*. Roma: Bulzoni.
- Villani, S. (2011). La Scozia come simbolo della persecuzione cattolica nel mondo protestante: Maria Stuarda nella letteratura italiana del Seicento. In C. Carminati & S. Villani (Edd.), *Storie inglesi. L'Inghilterra vista dall'Italia tra storia e romanzo (XVII sec.)* (pp. 11-34). Pisa: Edizioni della Scuola Normale Superiore.
- Zanardo, M. (2022). La contessa e gli Stuart: i contatti dell'Albany, le reticenze di Alfieri. In V. Gallo & M. Zanardo (Edd.), *Diplomatici en travesti, letteratura e politica nel 'lungo' Settecento* (pp. 121-134). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

- Zanon, T. (2014). Teatro in versi: commedia e tragedia. In A. Antonelli, M. Molotese & L. Tomasin (Edd.), *Storia dell’italiano scritto* (pp. 323-351). Roma: Carocci.
- Zweig, S. (2019). *Vita di Maria Stuarda*. Firenze/Milano: Giunti/Bompiani.