

Antonio Pizzo

Professione attrice. La carriera teatrale di Erio Masina*

Gli esordi

Nel 1979 la scena italiana scopre un giovane attore bolognese che, con un monologo di Carlo Terron, raccoglie i consensi del pubblico e della critica interpretando il ruolo di una vecchia diva del varietà.¹ Negli anni in cui nella ricerca teatrale s'imponeva la Postavanguardia del teatro analitico-esistenziale, emergeva l'arcipelago del Terzo Teatro e si scopriva la nuova spettacolarità tecnologica, Erio Masina metteva in scena un monologo degli anni Cinquanta e proponeva un genere *en travesti* 'serio', privo di elementi parodistici². In breve, divenne famoso per i suoi personaggi femminili, grotteschi, intensi e drammatici allo stesso tempo, ed ebbe una singolare carriera nel panorama italiano, fino a un improvviso ritiro nel 1988.

L'incontro di Masina con il teatro risale al 1970 quando, ventiduenne ragioniere nell'ufficio pubblicità del «Resto del Carlino», partecipò a uno dei numerosi collettivi teatrali che fiorivano in quegli anni.³ Era il GTV (Gruppo Teatrale Viaggiante), uno dei primi gruppi di teatro politico italiani, attivo già da dieci anni a Bologna, fondato da Luciano Leonesi, e che faceva base al Teatro Sanleonardo⁴. Del gruppo era entrato a far parte anche lo scrittore Lorian Macchiavelli, oggi affermato giallista, che in quegli anni s'adoperava per un teatro che fosse tutto orientato su temi di militanza politica. Proprio su un testo di Macchiavelli, *La Comune di Parigi*, il regista Leonesi chiese a Masina di ricoprire il ruolo di un giovane operaio. Seguendo la consolidata impostazione corale del gruppo, lo spettacolo coinvolgeva numerosi interpreti e riscosse l'interesse sia di un pubblico affezionato e partecipe sia della stampa locale. Anche Masina ottenne lodi incoraggianti e restò nel gruppo per i cinque anni successivi, in

* Allegati all'articolo: materiale iconografico, consultabile on line. (www.actingarchives.it).

¹ Erio Masina è nato il 14 novembre 1948 a Bologna.

² Per la sperimentazione teatrale in quegli anni cfr. M. Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano, Titivillus, 2015.

³ Le informazioni sull'attività di Erio Masina, se non altrimenti indicato, sono tratte da un'intervista con l'attore registrata a Bologna il 2 luglio 2018 e da una corrispondenza intercorsa tra gennaio e marzo 2019. Da queste fonti deriviamo anche il dialogo che pubblichiamo in appendice.

⁴ Cfr. C. Meldolesi, P. Ferrarini (a cura di), *Luciano Leonesi maestro di teatro a Bologna*, Roma, Bulzoni, 2008.

altri due spettacoli: uno sulla questione palestinese (*Voglio dirvi di un popolo che sfida la morte* del 1972) e l'altro sul Vietnam (*I Pioli di Bach - Dang* del 1974).⁵ In quegli anni Masina manteneva la sua occupazione da ragioniere (era intanto passato a una compagnia d'assicurazioni) ma iniziava a ipotizzare una carriera da professionista, e dedicava sempre più tempo ed energie al lavoro di attore (iniziò a studiare dizione). La svolta avvenne nel 1974, quando con alcuni componenti del GTV, tra cui Guido Ferrarini e Renzo Dotti, accogliendo un suggerimento del pittore Gian Marco Montesano e della sua allieva Maria Grazia Mangiotti, concepirono uno spettacolo non su un tema politico specifico (come era stato fino ad allora) ma sulla figura di Eleonora Duse. L'occasione era data dal cinquantenario della morte della diva e il gruppo intendeva coglierla per allestire una sorta di varietà storico artistico in cui avrebbero messo in luce la coincidenza tra la morte della Duse e l'ascesa del Fascismo. Maria Grazia Mangiotti costruì un collage di materiali eterogenei (racconti, poesie, lettere), tutti del primo Novecento. Il titolo, *Duse Duse... Duce Duce* intendeva riassumere in un cambio di consonante una trasformazione ben più profonda della società italiana. Il testo manteneva ancora il carattere corale delle produzioni precedenti ed era costituito da una serie di quadri scenici collegati da un nesso tematico più che logico, nei quali intervenivano numerosi personaggi. Nel tempo che passò tra l'elaborazione del testo, la distribuzione dei ruoli e le prove, avvenne la definitiva separazione del GTV e la creazione del gruppo 'Teatro Aperto'.

In questo processo però avvenne qualcosa che avrebbe dato una direzione diversa e originale al lavoro. Masina, tra i principali animatori di questa iniziativa, avrebbe ritagliato per sé un ruolo centrale; ma questa volta, dopo i virili rivoluzionari dei testi di Machiavelli, avrebbe interpretato una donna, la Duse. Il suggerimento fu del pittore Montesano che immaginava così di mettere in evidenza il carattere androgino della figura per evitare il bozzetto biografico a favore di un'aura più mitica. Lo spettacolo andò in scena per la prima volta nel 1975, in un circolo Arci del quartiere Corticella di Bologna, accolto dal favore del pubblico.⁶

I timori che Masina ricorda, nel momento in cui accettò il suggerimento, erano fondati. A quell'altezza storica non erano ancora apparse le performance dei vari teatri gay militanti. La famosa *Traviata Norma*, nella quale diciassette componenti dei Collettivi Omosessuali Milanesi, 'scheccando' variamente travestiti, provocavano il pubblico milanese (e poi

⁵ Alcune pagine dei copioni utilizzati durante il lavoro con il GTV sono custodite dall'attore (Archivio privato Erio Masina). Lorian Macchiavelli ha recentemente riproposto alcuni dei suoi lavori di quel periodo nella sezione 'teatro' del suo sito web <http://www.loriano-macchiavelli.it/>.

⁶ s.n., «*Duse Duse Duce Duce*», «Avanti!», 10 dicembre 1975.

fiorentino e romano), sarebbe apparsa solo l'anno successivo.⁷ Della tradizione del teatro *en travesti* in Italia, in quegli anni restavano solo le prime folgoranti apparizioni in abiti femminili di Paolo Poli (famosa la sua partecipazione nel varietà *Milleluci* del 1974), le farse allestite dalla compagnia dei *Legnanesi*, o le collaborazioni di Dominot (Antonio Jacono) e Vinicio Diamanti con i teatri d'avanguardia romani.⁸ Nella maggior parte dei casi, il travestimento sopravviveva in chiave parodistica o quale elemento di trasgressione; era un modo per ridicolizzare gli stereotipi femminili o per mettere in evidenza l'ambiguità sessuale del travestito.

Nel carosello storico artistico del Teatro Aperto, l'assenza di corrispondenza di genere tra interprete e personaggio non aveva scopi parodistici o politici ma era un modo per coprire il vasto numero di figure e ruoli, e rifletteva il carattere collettivo della formazione. Certo rifletteva anche una cultura teatrale smalzata in cui, alla relazione intima e psicologica tra personaggio e attore, si preferiva la possibilità di arricchire la caratterizzazione utilizzando i tratti dell'attore o dell'attrice (al di là del suo sesso). Ma è indubbio che la proposta piacque e lo spettacolo fu replicato moltissime volte nei due anni successivi. Anche la stampa locale lo apprezzò, sebbene ne ricevesse un'impressione generale ancora legata al «gioco teatrale di travestimenti, di imitazioni, di siparietti» che strizzava l'occhio all'avanspettacolo.⁹ Questa prima prova mise anche in luce le qualità di Masina del quale infatti un recensore notò «l'efficace interpretazione».¹⁰

L'interprete stava rapidamente maturando e alla fine convinse alcuni compagni a dare allo spettacolo una forma meno cabarettistica, organizzando i materiali in modo più unitario. Elaborarono un testo per solo quattro attori (Masina, Maria Grazia Mangiotti, Renzo Dotti e il piccolo Claudio Cavina) in cui i brani di *Cuore* e di *La signora delle Camelie*, epistolari della Duse, poesie di Palazzeschi, scritti di Giacosa, poesie di D'Annunzio, erano legati insieme dalla figura dell'attrice e sorretti da una miscellanea musicale che variava dalla canzone napoletana ai valzer di Strauss.

Questa nuova direzione segnò la rottura con gli altri componenti ma fu anche l'inizio del lavoro registico e autoriale di Masina che individuò toni e modi che convinsero sempre di più il pubblico e la stampa. Nell'ottobre del

⁷ Cfr. Collettivo Nostra Signora dei Fiori, *La Traviata Norma*, Milano, L'erba voglio, 1977; riprendo il verbo 'scheccare' da una delle prime didascalie del testo «si accendono le luci in scena. Le checche scheccano», p. 6. D. Quarta, *La Traviata Norma. Espressioni formali di una minoranza nel movimento del '77*, «RIDS» (Romansk Instituts Duplikerede Småskrifter), no. 81, 1981.

⁸ Cfr. A. Jelardi (a cura di), *In scena en travesti*, Roma, Libreria Croce, 2009; M. Boggio, *Dominot: Racconto confidenziale di un artista en travesti*, Roma, Armando Editore, 2016.

⁹ s.n., *Lavoratori e studenti insieme sulla scena*, «L'Unità», 24 dicembre 1975.

¹⁰ *Debutto a Corticella del «Teatro Aperto»*, «Alla Ribalta», Anno VII, n. 1, 5 gennaio 1976.

1977, «Sipario» lodò convintamente il «bravissimo» Masina per i «moduli espressivi contemporanei, e le tecniche teatrali aggiornatissime».¹¹

Nel giro di due anni, il Teatro Aperto aveva fatto fruttare una scelta originale, nata quasi per caso, che si sarebbe rivelata in singolare sintonia con una nuova sensibilità teatrale che emergeva proprio nello stesso periodo.

Infatti, in quei due anni anche il travestimento femminile a teatro stava cambiando. Proprio in quegli anni, il teatro *en travesti* era stato traghettato dalle discoteche direttamente in televisione con il successo delle *Sorelle Bandiera* a *L'altra domenica* di Renzo Arbore. Le raffinate rivisitazioni dei generi letterari di Paolo Poli erano ormai consolidate nel panorama italiano, e la stampa lo considerava il campione dell'*en travesti*; un filone rinvigorito dall'apparizione del giovane Leopoldo Mastelloni e, non ultimo, dal successo di *La gatta cenerentola* di De Simone nel 1976.¹² Ma ci fu anche l'esplosione del fenomeno del teatro gay militante. Mario Mieli aveva fatto seguire altre performance al successo della *Traviata Norma*, il collettivo KTTMCC aveva presentato il suo *Pissi Pissi Bau Bau* a Parma, Alfredo Cohen girava già da un paio d'anni con i suoi recital a tematica omosessuale e avrebbe iniziato la carriera teatrale nel 1978 con *Mezzafemmena e Zi' Camilla*; Ciro Cascina elaborava il suo monologo *Madonna di Pompei*.¹³ Una diversa e nuova riflessione sulla sessualità e sull'identità di genere spingeva il travestimento oltre la comicità parodistica e lo rendeva un elemento dirompente sul piano culturale e politico.¹⁴ Sebbene la presenza di attori, attrici e artisti in ruoli *en travesti* abbia sempre contenuto ammiccamenti all'identità sessuale, sul volgere degli anni Settanta quella pratica aveva smesso di essere a beneficio di una cerchia circoscritta in grado di decifrare codici sottesi, e diventava un discorso pubblico: il travestimento iniziava ad essere una parte delle pratiche spettacolari del movimento di liberazione omosessuale.

In questo rapido cambiamento, Bologna ebbe un ruolo centrale: non solo vedrà nel 1982 la fondazione del Cassero ma già dal 1977 ospitò il Collettivo frocialista, animatore di numerose iniziative culturali e artistiche.¹⁵

Dalla prima versione collettiva del 1974 a quella con quattro attori del 1977, la scelta di interpretare il personaggio di Eleonora Duse assunse tratti più

¹¹ G. Liotta, *Duse Duse... Duce Duce*, «Sipario», XXXII, n. 377, ottobre 1975.

¹² Cfr. T. Megale, *Paolo Poli l'attore lieve*, Bergamo, Istituto Grafico Bergamo, 2009; Annamaria Sapienza, *Il segno e il suono. La gatta cenerentola di Roberto De Simone*, Napoli, Guida, 2006.

¹³ S. Casi (a cura di), *Teatro in delirio*, «Quaderni di critica omosessuale», n. 7, Bologna, Il Cassero, 1989.

¹⁴ G. Dorflès, G. Buttafava, G. Romoli, P. Delconte, C. Romano (a cura di), *Gli uni e gli altri. Travestiti e travestimenti nell'arte, nel teatro, nel cinema, nella musica, nel cabaret e nella vita quotidiana*, Roma, Arcada, 1976.

¹⁵ G. Rossi Barilli, *Il movimento gay in Italia*. Milano, Feltrinelli, 1999.

definiti perché l'interprete aveva ormai intorno a sé uno spettro articolato di possibilità i cui significati non erano più latenti bensì espliciti e organizzati. Un discorso tanto articolato da poter comprendere al proprio interno varianti e declinazioni diverse. E così Masina poteva mirare a coprire una specifica area di ricerca sull'interpretazione femminile, in cui l'interprete adottava il travestimento, senza la tradizionale parodia del genere *en travesti*, e ne utilizzava la potenza discorsiva, legandola all'identità del personaggio e non alla militanza omosessuale. A quel punto, anche la stampa poteva discernere approcci diversi. «Sipario» descrisse Masina come più misurato e contenuto di Paolo Poli e meno intellettualistico e più convincente di Leopoldo Mastelloni.¹⁶

Per il ruolo della Duse, Masina studiò un tono partecipato e melodrammatico evitando di sottolineare sia i tratti del proprio sesso sia i segni del travestimento. Il suo corpo longilineo, i grandi occhi chiari e la folta capigliatura scura e riccia diventarono elementi caratterizzanti di una figura androgina, delicata e a volte nervosa che colpiva per l'intimità che stabiliva con il personaggio.

La nuova organizzazione del testo insieme alla interpretazione di Masina ebbero ancor più successo della prima versione e lo spettacolo, dopo una felice tappa Torinese, andò a Roma nel dicembre del 1977 restandoci fino gennaio 1978.¹⁷ Le settimane passate al teatro Alberico di Roma lanciarono Masina sul panorama nazionale; una stella nascente promossa anche da un'accurata lettera che Giuliano Scabia scrisse a tutti i giornali romani invitando intellettuali ed artisti ad andare a vedere «l'attore più donna e uomo e uomo e donna» che aveva visto.¹⁸ La critica, sebbene notasse ingenuità e approssimazioni nel testo, apprezzò l'interprete e iniziò a seguirlo con interesse.¹⁹ Però, tutto quel battage attrasse anche l'attenzione degli ex compagni con i quali lo spettacolo era nato: alcuni di loro ne rivendicavano la paternità e ne ottennero il sequestro. La tournée dello spettacolo dovette essere interrotta per alcune settimane e riprese solo dopo la risoluzione delle questioni legali. Fu un'altra separazione dalla quale nacque il nuovo gruppo: la Compagnia Teatro Aperto di Erio Masina, che restò attiva per i dieci anni successivi.²⁰

¹⁶ G. Liotta, *Duse Duse... Duce Duce*, «Sipario», XXXII, n. 377, ottobre 1975.

¹⁷ M.S., *Un cambio di consonante*, «Gazzetta del Popolo», 8 dicembre 1977; O. Guerrieri, *La divina Duse il «Cuore», il Duce*, «La Stampa», 9 dicembre 1977.

¹⁸ Giuliano Scabia aveva visto lo spettacolo a Bologna e aveva incitato la compagnia a portarlo in altre città. Pertanto aveva inviato una lettera a numerose testate romane. Il testo completo della lettera è pubblicato da «Lotta Continua», 20 dicembre 1977 mentre un estratto è contenuto in F. Cordelli, *Una nuova scena per la Duse «alta, ricciuta, ermafrodita»*, «Paese Sera», 19 dicembre 1977.

¹⁹ A. Savioli, *Duse Duse... Duce Duce*, «L'Unità», 28 dicembre 1977; A. Ciullo, *La Duse è un uomo*, «Paese Sera», 30 dicembre 1977.

²⁰ Il risultato della scissione avvenuta in occasione delle repliche romane fu che, da allora, operarono due compagnie con sede a Bologna (come si legge nell' *Annuario dell'Istituto del*

Il successo nazionale

Nell'attesa che lo spettacolo venisse dissequestrato, per non perdere le opportunità aperte dalla tappa romana, Mangiotti s'impegnò nella creazione di un nuovo spettacolo da portare in giro. C'era bisogno di un testo che permettesse di proseguire il gioco di trasformismo che già aveva premiato la compagnia e sfruttasse ancor di più l'interpretazione femminile di Masina. La scelta cadde su *La locandiera* di Carlo Goldoni, che fu adattato distribuendo il testo su tre attori: Masina sarebbe stata la protagonista ma anche il Conte di Albafiorita e Ortensia la commediante; Mangiotti avrebbe interpretato il Cavaliere di Ripafratta e il Marchese di Forlipopoli (più una servetta); Dotti aveva il ruolo di Fabrizio, quello della seconda commediante Dejanira e un Duca (un personaggio inventato per esigenze sceniche e al quale erano attribuite le battute del Conte nei dialoghi con Mirandolina). Dopo una prima a Crevalcore lo spettacolo ebbe una settimana di repliche al Teatro dell'Archivolto di Genova. Fu accolto con convinto plauso dal pubblico e dalla critica, e restò in repertorio fino al 1983 girando tutta la penisola (anche se Mangiotti fu sostituita prima da Nino Campisi e poi da Gianni De Feo). Le recensioni riconobbero il proseguimento del trasformismo teatrale apprezzando però soprattutto «l'accattivante riflessione sulla libertà di fare teatro», l'invenzione, il sarcasmo, le trovate beffarde, coordinate in uno spettacolo omogeneo e compatto.²¹ La compagnia aveva indovinato una cifra che metteva in luce tratti non solo comici del testo ma anche interpretazioni più personali, senza appesantirlo e giocando piuttosto a svelarne un ipotetico originario travestimento. Sebbene non cambiasse le parole di Goldoni, la messa in scena metteva in luce il gioco di seduzione sessuale: era stato inserito anche un prologo in cui il Cavaliere di Albafiorita, davanti al sipario chiuso, cantava (in playback) *La ballata della schiavitù sessuale* di Brecht.²² Su questa linea, l'azione sviluppava il triangolo tra Cavaliere, Mirandolina e Fabrizio, e si chiudeva con una rapida trovata scenica in cui una 'imprevista' riapertura del sipario, sorprende a letto un inedito *ménage a trois*. Il buon esito dello spettacolo coincise anche con una via personale all'interpretazione dei ruoli femminili. La caratterizzazione riduceva al

dramma italiano): la 'Compagnia Teatro Aperto' (guidata da Guido Ferrarini) e 'Compagnia Teatro Aperto di Erio Masina'.

²¹ A.V., *Mirandolina cambia sesso*, «Il Secolo XIX», 25 maggio 1978.

²² *La ballata della schiavitù sessuale* è cantata dalla Signora Peachum nel secondo atto dell'*Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht con le musiche di Kurt Weill. Il prologo, sebbene non previsto nel copione, è presente nel video dello spettacolo (registrazione del marzo 1982 presso il Teatro delle Muse di Roma - Archivio privato Erio Masina) e confermata in Marco Palladini, *...e Mirandolina confessò: «Ma io non sono una ragazza»*, «L'Umanità», 16 febbraio 1982. La presenza di Brecht e Weill nella colonna sonora è testimoniata dalle recensioni fin dalla prima edizione dello spettacolo.

minimo la caricatura dei tratti esteriori (trucco, costumi, parrucche, movenze) per lasciare l'indicazione del genere solo alle battute e all'aspetto naturalmente efebico dell'interprete. Masina costruì la caratterizzazione femminile del personaggio fondandola sulla credibilità delle intenzioni. Mentre nel personaggio del Conte, ad esempio, aveva disegnato uno dei personaggi più effeminati della sua carriera (voce quasi in falsetto, corpo un po' instabile su i piedi che si reggevano sempre sulle punte, e con in braccio un piumato galletto impagliato), al contrario, la sua Mirandolina era ben piantata, con voce con toni anche bassi e movenze sempre dirette. Una recensione sull'Unità lo descriveva come personaggio «robusto, fosco, misterioso», «virile». ²³ Nel primo caso utilizzava i segni dell'effeminatezza per un personaggio maschile nel secondo quelli della mascolinità in un personaggio femminile. ²⁴

Dunque, la tecnica che Masina stava sviluppando in questi anni mirava a far reagire il personaggio femminile con i tratti della propria persona. Non intendeva far sparire la differenza di genere tra ruolo e interprete bensì utilizzarla per mettere in luce elementi presenti nella drammaturgia, e non a fini non parodistici. Chiaramente, quando la Mirandolina di Masina confessava al Cavaliere «Vede? Io non sono una ragazza. Ho qualche annetto...», il travestimento aggiungeva un doppio senso comico che però non era il fine dello spettacolo.

Il tema del desiderio sessuale era l'elemento cardine per la costruzione di tutti i personaggi. Fabrizio desidera la padrona ma è impacciato dalla propria condizione subalterna che contrasta con la sua 'superiorità' maschile. Il Cavaliere di Ripafratta è un giovanotto la cui risolutezza verbale nasconde (e nemmeno tanto) l'immaturità sessuale. Mirandolina è sicura dei suoi desideri e li segue senza alcun dubbio. Sessualità e genere sono un peso nei primi due casi mentre diventano elementi di potere nel secondo. Per la sua Mirandolina, Masina non usa i tratti dell'effeminatezza ma quelli del gay liberato, orgoglioso dei propri desideri e della propria identità, e rappresenta una locandiera sicura di sé che fa perno sulla propria avvenenza sia per guidare il giovane nobile alla scoperta del sesso sia per tranquillizzare il promesso sposo: alla fine, appunto, si troverà a letto con entrambi. Ed è una direzione registica che diventa più precisa per la rappresentazione alla rassegna 'Estate a Napoli' nel 1981, dove Mangiotti (impossibilitata a continuare le repliche per la sopraggiunta gravidanza) fu sostituita da un attore (Nino Campisi e poi, l'anno successivo, Gianni De Feo). Nella prima versione, l'immaturità sessuale del Cavaliere era (forse troppo semplicemente) descritta dal genere dell'interprete. Però Masina

²³ M.S.P., *Sorpresa! La locandiera è un uomo*, «L'Unità», 12 febbraio 1982.

²⁴ Derivo questa distinzione di tratti dalla distinzione tra *camp* e *straight* in Thomas A. King, *Performing 'Akimbo'*, in M. Meyer (a cura di), *The Politics and Poetics of Camp*, New York, Routledge, 1994, pp. 23-50.

riteneva che il genere sessuale dell'attrice, per ragioni culturali, avesse il sopravvento su quello del ruolo. In questi termini, possiamo supporre che il triangolo di seduzione acquisisse un significato che non corrispondeva ai suoi progetti. Se, come sostiene Masina, la femminilità di Mangiotti era così evidente, malgrado il travestimento, allora, in quel triangolo, Mirandolina rischiava di diventare il terzo polo trans, una sorta di Frank-N-Furter del *Rocky Horror Picture Show* che seduce entrambi i sessi. La seconda versione obliterava il tema della inversione di genere (le donne che fanno gli uomini e viceversa) ma si concentrava unicamente sulla possibilità di far emergere i lati maschilini della figura femminile. Almeno nelle opinioni di Masina, nei panni di Mirandolina, lui riusciva a fare apparire un personaggio femminile potenziato (e non offuscato) dalle caratteristiche maschili; una mascolinità che consisteva proprio nella sua abilità di agire sul mondo, nella sua capacità di liberarsi dai lacci sessuofobici e gli permetteva di guidare gli altri due uomini.

Lo spettacolo ebbe successo in tutte le sue riedizioni e fu l'opportunità di entrare nel circuito teatrale delle maggiori città italiane. Però gli obiettivi della regia non apparirono così chiari alla critica; e non sorprende, considerato il gioco dei ruoli e il tono di commedia, che molte preferissero rubricare lo spettacolo sotto il genere *en travesti*. Per Umberto Serra la «*Locandiera en travesti* è un capolavoro di umorismo»; «La Gazzetta del Sud» annunciava la replica a Messina come spettacolo *en travesti*; per Leopoldina Pallotta de «La Repubblica» si trattava di «una Mirandolina *en travesti* carica di doppi sensi, di ammiccamenti ironici»; «l'Unità» notava che la chiave *en travesti* non si perdeva nel gusto dell'orpello; per Valeria Pedemonte de «Il Giornale» si trattava di un *en travesti* serio ed elegante, e «Il Tempo» riconosceva addirittura una «struggente, interna vena gay».²⁵

In verità, alcuni avevano commentato in altro modo. Gualtiero Peirce segnalava come la Mirandolina fosse «assolutamente e tranquillamente femminile senza correre i rischi del genere, molto visto, che a Masina non riguarda, dell'*en travesti*»; Vincenzo Bonaventura riconosceva che Masina «non propone assolutamente un teatro omosessuale ma sfrutta le caratteristiche maschili per dare spessore di grottesco a un personaggio femminile»; Anna Bandettini dava conto di questa peculiarità all'interno del genere: «il suo tipo si impone per una buona dose di originalità: non ha il fregolismo di Mastelloni, non l'aristocraticità di un Poli, e nemmeno la violenza dell'emarginazione di Cohen». E anche Francesco Tei scriveva: «il travestirsi di Erio Masina è qualcosa di effettivamente diverso dal solito,

²⁵ U. Serra, *La locanda tutta gaia*, «Il Mattino», 18 luglio 1981; *La locandiera a Messina*, «La Gazzetta del Sud», 8 gennaio 1982; L. Pallotta, *Locandiera in pantaloni*, «La Repubblica» (edizione locale Emilia Romagna), 27 gennaio 1982; M.S.P., *Sorpresa! La locandiera è un uomo*, cit.; L.R., *Mirandolina gaia*, «Il Tempo», 27 febbraio 1982; V. Pedemonte, *Un «gay» fa strage di cuori in scena. È la Locandiera vista da Erio Masina*, «Il Giornale», 12 marzo 1982.

privo di ogni sapore cabarettistico o gay» perché porta in scena «una locandiera-uomo, riconoscibilissima nella sua mascolinità».²⁶

Tra il 1977 e il 1980, Masina era riuscito ad imporsi sulla scena teatrale con uno stile originale che il pubblico iniziava a riconoscere. Anche se le recensioni sulla stampa si dividevano tra catalogarlo come teatro *en travesti* o come un teatro dal sapore omosessuale, tutte concordavano che l'attore avesse un modo proprio e originale di descrivere la figura femminile. Vale a dire che, tra travestimenti e cabaret, riconoscevano nelle forme assunte dalla *Mirandolina* di Masina non un pretesto o una citazione bensì un personaggio drammatico.

Ciò non fu dovuto solo a *La locandiera* e alla sua lunga vita scenica, ma anche e soprattutto allo spettacolo che effettivamente lanciò l'attore nel panorama nazionale. Nel 1979, Masina presentò *Senza trucco, tutta in nero*, uno spettacolo elaborato a partire dal monologo *Colloquio con il tango* scritto nel 1958 da Carlo Terron.²⁷

Il breve testo originale, anche noto come *La formica*, era stato scritto per Paola Borboni.²⁸ Racconta il tardo pomeriggio di Carmen Gloria, una diva ormai al tramonto ma che ha saggiamente investito i proventi del suo passato d'artista e vive con modesto agio nel suo appartamento, godendo anche dell'interesse di una rivista che ha deciso di pubblicare le sue memorie. Carmen indossa i suoi abiti più sfarzosi perché ha appena terminato una sessione fotografica ma non si cambia, indugiando tra un dialogo immaginario con il suo amante scomparso (un cantante di tango di cui suona il disco) e una telefonata a una vecchia amica. Così veniamo a sapere che ha anche ottenuto una visita privata con il Papa, al quale si presenterà sobria e morigerata, con un vestito adatto all'occasione, come lei stessa confida all'amica: «senza trucco, tutta in nero». Nella solitudine dei suoi ultimi anni, Carmen conserva l'orgoglio di essere stata formica e non cicala, sia amministrando la sua carriera artistica sia le sue risorse economiche. Proprio il denaro le permette di farsi inviare dall'amica un giovane prostituito per la serata. Ed è così che si conclude il monologo, con lei che prepara il denaro e poi, distesa su una *dormeuse*, attende il suo ospite.

²⁶ G. Peirce, *Una locandiera «diversa» disinvolta e provocatoria*, «Paese Sera», 18 luglio 1981; V. Bonaventura, *Però quel Goldoni! Non era così morale*, «La Gazzetta del Sud», 10 gennaio 1982; A. Bandettini, *Il travestito, la locandiera*, «La Repubblica» (Milano), 10 marzo 1982; F. Tei, *Mirandolina è diventata un giovanotto ma fa ancora innamorare i suoi clienti*, «La Città», 30 dicembre 1982.

²⁷ Il testo di Carlo Terron è pubblicato in «Sipario», anno 13, n.147, 1958, p. 52-56.

²⁸ Il monologo intitolato *La formica (colloquio col tango)*, faceva parte di un recital intitolato *Volte di donna* che Paola Borboni presentò nella stagione 1958-59 e che conteneva altri quattro pezzi di autori italiani: *La bottiglia d'acqua minerale* di Riccardo Bacchelli, *Emilia (Emilia in pace e in guerra)* di Aldo Nicolaj, *Sola in casa* di Dino Buzzati, *Fine di giornata* di Stefano Landi. Fonte Archivio Teatro Stabile di Torino. Nel 1959 il testo fu interpretato anche da Lina Volonghi in una versione televisiva RAI.

In quell'occasione, Masina iniziò a collaborare con Roberto Vernocchi che inventa un'azione scenica nella quale inscrivere il monologo. È notte, e un giovane (Masina), in vestaglia e ciabatte, siede solo in una squallida cucina mentre un televisore annuncia i programmi dell'indomani, prima della fine delle trasmissioni. Il giovane inizia a consumare una modestissima cena di cibi in scatola. Quando ormai il televisore emette solo un ronzio, nella cucina risuona il *Bolero* di Ravel. Il giovane inizia a truccarsi come se fosse davanti allo specchio (ma rivolto al pubblico) ed estrae da un cassetto della tavola calze velate nere, sandali rossi, scarpe con tacchi a spillo. Una lenta e accurata vestizione lo trasforma nella protagonista del monologo e all'improvviso, quasi di scatto, inizia con la prima battuta, seguendo quasi alla lettera il testo originale.²⁹

Lo spettacolo è una risposta al modo in cui erano stati accolti quelli precedenti. Se la corallità e il travestimento di *Duse Duse... Duce Duce* e della *Locandiera* avevano dato l'impressione (seppur positiva) di un avanspettacolo *en travesti*, questo monologo si presenta come teatro di prosa a tutti gli effetti: abbandona la sorpresa del rapido cambio di costume e, anzi, ne mette in scena il processo come una parte della drammaturgia.³⁰ Non ci sono più i rapidi tratteggi di figurine storiche, e nemmeno l'intreccio brioso della commedia goldoniana ma una figura umana che passa da una solitudine squallida all'altra non meno triste. Un giovane, che si traveste per poi trasformarsi nella diva del varietà. Il mutare dai caratteri dell'attore a quelli del personaggio è la struttura drammatica con la quale Masina consolida il proprio stile. Le poche azioni del giovane davanti a uno specchio immaginario chiarivano che non si esibiva la bravura nel camuffarsi da donna; la malinconica ambientazione allontanava gli eventuali effetti comici del corpo maschile in abiti femminili; i temi del monologo non raccontavano dell'omosessualità esibita o negata. Nell'interpretazione di Masina la drammaticità del personaggio femminile emergeva proprio a partire dalla presenza maschile. Il travestimento è il punto di partenza per descrivere l'amaro umorismo del monologo di Terron, e la vecchia diva Carmen Gloria di Masina è ancor più tragica perché potrebbe anche essere il sogno di un travestito.

La stampa si accorse di questa variazione di passo e Nico Garrone riconobbe un *en travesti* diverso dalla moda e Masina come malinconico clown triste.³¹ Anche Rita Sala iniziò a stimare il lavoro di Masina che definì star di grosso talento.³² Sulle pagine de «Il Tempo» la recensione avvertiva che non si trattava di uno spettacolo *en travesti* e che proprio la presenza di

²⁹ La descrizione della scena iniziale è tratta dal copione dello spettacolo messo gentilmente a disposizione dall'attore (Archivio privato Erio Masina).

³⁰ G. Liotta, *Senza trucco tutta in nero*, «Sipario», XXXIV, nn. 397-398, giugno-luglio 1979.

³¹ N. Garrone, *È mezzanotte, metti la gonna*, «La Repubblica», 2 novembre 1979.

³² R. Sala, *Uguali ma diversi*, «Il Messaggero», 1° novembre 1979.

un giovane (al posto di una matura attrice) evitava ogni bozzettismo: «il discorso di Terron sulla solitudine si allarga all'uomo e alla sua condizione, e assume più sottili significati».³³ Similmente «L'Unità» rilevava che l'omosessualità implicita nella figura del giovane funzionava come lente deformante per dare maggior rilievo a una condizione esistenziale di solitudine espressa con lucida ironia.³⁴

Insomma, con *Senza trucco tutta in nero*, Masina era riuscito a utilizzare il travestimento per interpretare figure femminili, ma si lasciava alle spalle ogni inclinazione al virtuosismo pittorresco o provocatorio e le reazioni attestarono la sua differenza dal teatro gay o *en travesti* di quegli anni.³⁵ Il successo fu coronato dal Premio I.D.I. St. Vincent 1980 come miglior attore e da una fortunata tournée in tutta Italia (insieme alla *Locandiera*).

Drammaturgia e regia degli spettacoli

Nel corso di questi primi lavori, Masina aveva anche sviluppato un proprio approccio alla drammaturgia dello spettacolo. Abbiamo visto che, in breve, aveva abbandonato il modello cabarettistico dei numeri per strutture più unitarie (*La locandiera*), selezionando un testo unico (non più il collage) sul quale costruire lo spettacolo. Resta inteso che i testi dovevano innanzitutto essere capaci di accogliere il suo stile, quindi da un lato affrancare il travestimento teatrale dai generi cosiddetti minori del varietà o del cabaret per traghettarlo nel campo della prosa più tradizionale, dall'altro essere adatti a sviluppare l'ambiguità dell'inversione di genere ai fini di una drammaturgia secondaria. Masina ha sempre costruito i suoi spettacoli mantenendo personaggi, battute, articolazione del testo ma aggiungendovi altri elementi chiaramente dissonanti. Nel caso della *Locandiera* era la contrapposizione del genere maschile a quello femminile della protagonista; per *Senza trucco tutta in nero*, era l'iscrizione del monologo originale in una azione che lo conteneva. Sia la contrapposizione sia l'iscrizione avevano come effetto la costruzione di un nuovo ibrido che diventava a sua volta l'elemento più evidente. Era un approccio alla regia debitore alla coeva sperimentazione teatrale in cui da un lato si superava la regia interpretativa e dall'altro si metteva in evidenza il peculiare stile dell'interprete. Ma l'attività registica di Masina, pur collocandosi in questo solco già ben definito ne estrae l'opportunità della riconfigurazione del teatro *en travesti*.

Anche per il successivo, *Viva la regina*, nel 1982, si rivolse a un autore vivente scegliendo tre monologhi di Aldo Nicolaj. Il primo, *Voglia d'angelo* è

³³ L.R., *Senza trucco tutta in nero*, «Il Tempo», 6 novembre 1979.

³⁴ N. F., *Un'angosciosa metamorfosi al femminile*, «L'Unità», 8 novembre 1979.

³⁵ P.P., *Triplice solitudine per un personaggio*, «Il Secolo XIX», 22 febbraio 1980; S. Romani, *La solitudine della «diversità»*, «Il Mattino», 28 febbraio 1980; A. Grassi, *Senza trucco tutta in nero*, «Roma», 4 marzo 1980.

la confessione tragicomica di una casalinga che 'trova' uno sconosciuto sotto la sua tavola di cucina e lo riconosce come il proprio angelo custode. Questo essere muto si troverà avviluppato nei racconti della donna, che sfogherà l'insoddisfazione per la propria famiglia, per finire sedotto a letto tra le braccia di lei, poco prima dell'arrivo del marito che li scopre avvinghiati. Il secondo, *Viva la regina*, è un altro dialogo impossibile, questa volta tra una casalinga di provincia e il marito deceduto. Le memorie sulla loro storia rivelano man mano i segreti nascosti che lei si ostina a non comprendere: la figlia prediletta che lavora come porno diva e il marito omosessuale che manteneva una corte di giovanotti. Sola e con pochi soldi, visto che il marito aveva lasciato quasi tutto ai suoi amanti, troverà conforto nella cocaina regalata dalla figlia e nelle allucinazioni in cui si vede alla finestra acclamata regina da tutto il paese, assediata da astanti giovani seminudi che tentano di intrufolarsi nell'appartamento. L'ultima parte dello spettacolo è *Passaggio a livello*, un atto unico con due personaggi. Una donna si avvicina a un passaggio a livello per suicidarsi e incontra per caso un uomo che tenta di dissuaderla. Nel dialogo l'una convincerà l'altro della necessità di porre fine alle loro esistenze e quando lui si getterà sotto le ruote del treno, lei non solo non lo seguirà ma ne disprezzerà la debolezza.³⁶

Il trittico femminile consolidò i termini della personale ricerca drammaturgica e attoriale di Masina. La stampa, a quel punto, non aveva più dubbi sulle differenze rispetto al teatro *en travesti*. «Non si tratta dell'ennesimo fenomeno di «travestie», ma del tentativo di interpretare «virilmente» dei personaggi femminili».³⁷ In più si fece sempre più unanime il plauso per Masina interprete e per la sua capacità di tratteggiare figure femminili convincenti, appassionate, sempre ai limiti del delirio.³⁸ Quando trapelavano dubbi, come quelli suggeriti da Enrico Fiore, erano rivolti al testo scelto e non intaccavano l'apprezzamento per l'attore-regista.³⁹ Umberto Serra sposò convintamente gli argomenti proposti dall'autore nella scheda dello spettacolo e scrisse che «la dimensione del travestimento [era usata] per delineare l'ambiguità del rapporto esistente in personaggi femminili creati da un autore maschile, [...] tra la loro segreta, misteriosa, natura di donna e la rappresentazione mediata che ne propongono lo scrittore e il regista»; secondo Serra era fondamentale «l'ambiguità di questa rappresentazione del femminile come 'diversità', come elemento misterioso e minaccioso scaturito da un immaginario tutto

³⁶ Della terza parte (*Passaggio a livello*) esiste una registrazione video realizzata presso il Teatro Calderara di Reno nel dicembre 1986 (Archivio privato Masina).

³⁷ P. Bellini, *Quando un uomo diventa regina*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 21 giugno 1983.

³⁸ N. Miletto, *Storie di donne qualsiasi*, «Napolinotte», 30 ottobre 1983.

³⁹ E. Fiore, *Adesso è bello donna-mantide*, «Paese Sera», 30 ottobre 1983. Simili dubbi per il testo e apprezzamenti per l'attore li troviamo in A. Savioli, *Ritratti di donne: la 'regina', la puttana e la suicida*, «L'Unità», 25 febbraio 1984.

maschile ed espresso attraverso un gioco di illusionistici paradossi» in cui non c'era alcun «elemento caricaturale, nessuna sbracatura grottesca»: e giunse a ipotizzare che i testi di Nicolaj assumevano « un rilievo che forse non avrebbero affidati ad un'attrice». ⁴⁰ Il «Mattino di Padova» e il «Gazzettino» (di Venezia) notarono la strana combinazione di «distacco ironico» e «partecipe sensibilità» che l'interprete dimostrava nelle sue storie di «ordinaria follia». ⁴¹ Osvaldo Guerrieri lo descriveva così: «recita in abiti femminili, ma non ci offre il solito esempio di teatro *en travesti*. Masina supera gli schemi della parodia e cerca in realtà di interpretare la donna, senza alcun filtro deformante». ⁴² Anche «Il Tempo» registrò che il travestimento di Erio Masina era «posizione più adatta per vedere queste eroine senza la partecipazione e il coinvolgimento interno che, inevitabilmente, avrebbe avuto una attrice donna» e addirittura suggerì «un risultato che ricorda la estraniatura brechtiana». ⁴³

Il successo di *Senza trucco tutta in nero* segnò una svolta, sia perché richiamò l'attenzione di registi che lo vollero nei loro spettacoli, sia perché chiari il suo modello d'interpretazione dei personaggi femminili. Questo modello si rivelò particolarmente efficace nel far fruttare il nuovo clima culturale intorno alle questioni identitarie e di genere ma nello stesso momento nel mantenersi a distanza dal teatro a tematica o militanza omosessuale. Anche a questo va ascritto il successo dei suoi spettacoli con un pubblico e una stampa molto variegata che andava da «Frigidaire» ma includeva anche le lodi che il quotidiano cattolico «L'Avvenire» da un paio d'anni dedicava al suo interprete. ⁴⁴

Però nel successivo *Maledetta tra le donne* del 1984, Masina ritornò ai toni aulici e melodrammatici della sua eroina degli esordi sebbene con un personaggio drammaticamente più articolato. Anche questo spettacolo era un adattamento, di nuovo con Roberto Vernocchi, di un'opera letteraria: *Il figlio del reggimento*, uno dei racconti epistolari che Marco Praga incluse nel suo *Anime a nudo* (1920). Gli autori convertirono le lettere tra due sorelle in un dialogo nella cappella di famiglia a Cervia, nel 1919. L'ambientazione inizio secolo, che il testo conserva interamente, faceva da sfondo a una vicenda melodrammatica in cui la giovane Adele deve fare i conti con la carnale passione per il figlio adottivo, un orfano entrato in famiglia per

⁴⁰ U. Serra, *Una voce, la grinta e l'amore e tre eroine, tutte in nero*, «Il Mattino», 31 ottobre 1983.

⁴¹ N. Menniti Ippolito, *Erio Masina, storie di ordinaria follia*, «Il Mattino di Padova», 23 gennaio 1984.

⁴² O. Guerrieri, *Le donne-madri di Erio Masina*, «La Stampa», 16 marzo 1984.

⁴³ L.R., *In 'Viva la regina' angeli e mantidi per Masina e Nicolaj*, «Il Tempo», 28 febbraio 1984; G.A. Cibotto, *Donne, donne... e ancora donne*, «Il Gazzettino», 3 aprile 1984.

⁴⁴ Il mensile «Frigidaire» dedicò un articolo a Masina nel n. 40 del marzo 1984. Sulle pagine de «L'Avvenire» Domenico Rogotti apprezzò *Senza trucco tutta in nero* (*L'umano solitario*, 6 dicembre 1981); Odoardo Bertani recensì sia *La locandiera* (*Gioco a tre con sarcasmo*, 12 marzo 1982), sia *Maledetta tra le donne* (*Sregolatezza e follia al femminile*, 12 dicembre 1984).

volere del marito militare: una lunga confessione alla sorella attonita e impaurita, proprio il giorno del matrimonio del giovane. Questo *milieu* di indagine psicologica, verismo e tragedia fu il terreno in cui l'interprete abbandonò qualsiasi nota sarcastica o umoristica (di cui ancora c'era traccia nei due precedenti spettacoli). Quel misto tra partecipazione e distacco che segnava le sue interpretazioni era sostituito dalla compresenza di toni elegiaci, stilizzazione della mimica ed un'accurata modulazione della voce.⁴⁵ Fu anche il momento in cui la Compagnia Teatro Aperto s'impegnò in una produzione che ambiva a figurare nei cartelloni dei maggiori teatri di prosa. Attribuendo a Renzo Dotti il ruolo di Federica, sorella della protagonista, la regia impegnò Masina in un vero dialogo drammatico e non più in monologhi o soliloqui con ascoltatori immaginari o passivi. E poi lo spettacolo presentava un impianto scenico complesso con una scenografia praticabile: «la scena rappresenta l'interno di una chiesa: si vede un inginocchiatoio addobbato di damasco rosso, poi alcuni banchi. Sull'altare l'immagine di Santa Flavia, vergine e martire. Candelabri con candele accese».⁴⁶

In generale la stampa sembrò meno convinta. I dubbi sono ben riassunti da Sergio Colomba che liquidò lo spettacolo come «liturgia della chiacchiera» anche se riconobbe nell'interprete un «talento teatrale naturale» suggerendogli l'applicazione a una drammaturgia diversa o in una compagnia guidata da un regista di rilievo.⁴⁷ Maurizio Giammusso riconobbe un interprete «bravissimo» che correva «sul filo di sentimenti e sentimentalismi», ma non nascondeva il dubbio sugli esiti: «è tanto bravo che non riusciamo più a capire dove vuol arrivare col suo gusto intimistico del travestitismo femminile: poi si ha come pudore di ridere davanti a tanto minuto perfezionismo recitativo e viene addirittura il sospetto che l'attore voglia davvero far sul serio, che magari la sua non sia una ironica, irriverente, sarcastica 'rivisitazione' sullo stile di Paolo Poli, ma una semiseria, anzi quasi commossa visita al vecchio sacrario del sentimentalismo di inizio '900».⁴⁸

Il poco entusiasmo della critica rispondeva alla decisione dell'artista di puntare sulla forte identificazione con il dramma umano dei personaggi di Praga. Erano, però, figure che pur colte in un viluppo di passioni e rancori, non avevano la crudeltà delle precedenti. Questo principale limite è lucidamente esposto da Tommaso Chiaretti sulle pagine de «La Repubblica». Accostare il travestimento a trame dense di passione, sullo

⁴⁵ Dello spettacolo è conservata un estratto nel video *Professione attrice* del 1986 con la regia di Carla Baroncelli ed Erio Masina.

⁴⁶ Didascalia iniziale dal copione dattiloscritto dello spettacolo (Archivio privato Erio Masina).

⁴⁷ S. Colomba, *Masina al Testoni in «Maledetta tra le donne»*, in «Il Resto del Carlino», 13 dicembre 1984.

⁴⁸ M. Giammusso, *Una «nipotina» della Duse*, «Paese Sera», 23 maggio 1985.

sfondo della prima guerra mondiale, era stato il punto di forza, nel 1968, della messa in scena di Paolo Poli de *La nemica* di Niccodemi; il travestimento era da un lato il modo di aggredire la retorica 'strappalacrime' del testo e dall'altro lo spunto per citare il catalogo di pose d'attrice all'antica italiana. Chiaretti lodava l'atteggiamento gay di Poli che appariva «oltraggioso, distante e fortemente beffardo in tutte le sue inimitabili soluzioni» e stigmatizzava proprio l'identificazione perseguita da Masina: «c'è mi sembra, come un equivoco, che non c'era nel Niccodemi di Poli: che a questo Marco Praga, tutto sommato, ci si deve credere».49 E infatti Umberto Serra apprezzò il lavoro proprio perché decise di non credere fino in fondo a questa immedesimazione e lesse la rappresentazione dei «furori erotici di un'eroina tardo romantica» come un «esplicito divertimento di compiere un esercizio di stile su un linguaggio ed un'epoca» che incorpora i vari commenti musicali pop nella fusione di due kitsch, contemporaneo e d'epoca.⁵⁰

La divergenza di opinioni era la manifestazione di un rischio insito nella ricerca teatrale di Masina: interpretazioni femminili partecipate che non fossero parodistiche o dissacranti. Ma forse è Renzo Tian che individua una terza via, alternativa sia alla dissacrazione sia alla partecipazione, e nella passione di Masina per le forme del femminile intravede una ricerca eminentemente formale sui linguaggi della recitazione e della scena. Secondo il critico

Masina nella sua recitazione *en travesti* gioca soprattutto la carta del cerimoniale scenico [...] più che sui contenuti, punta proprio sulla forma della metafora. Il suo recitare *en travesti* non ha nulla delle coloriture e sottolineature realistiche possibili per il genere, ed anzi è basato sulle sfumature dell'intonazione e del gesto [...] Così quella sua figura tra decadente e kitsch di madre-amante incessantemente dedita alla esibizione dei propri sentimenti e alla lotta contro un mondo che vorrebbe condannarli è, prima di ogni altra cosa, la costruzione di un personaggio eroicomico. E, anche se le atmosfere alla Marco Praga a lungo andare mostrano un po' la corda, è proprio quel personaggio recitante e combattente, coraggioso e risibile insieme, nascosto dietro lo schermo del suo travestimento, che dallo spettacolo rimane nella memoria.⁵¹

Tian suggeriva quindi che il travestimento potesse essere la manifestazione di una forma sempre più astratta che, pur appoggiandosi a un materiale testuale, rendeva l'attore una drammaturgia emergente (sempre più

⁴⁹ T. Chiaretti, *In chiesa c'è la vamp*, «La Repubblica», 16 dicembre 1984. Va detto che Masina ha negato con decisione l'apparentamento allo spettacolo di Poli: «è un'affinità che non sento. Poli ha preso la materia di Niccodemi esasperandone i contenuti, e non è così che io mi sono accostato a Praga», Erio Masina intervistato da Titti Marrone, *Il top della finzione*, «Il Mattino», 4 aprile 1985.

⁵⁰ U. Serra, *Eroina kitch*, «Il Mattino», 2 aprile 1985.

⁵¹ R. Tian, *Figlio e amante*, «Il Messaggero», 20 maggio 1985.

primaria). Insomma il travestimento diventava l'apoteosi della teatralità perché era in se stesso un meccanismo di senso, o meglio un meccanismo che sottraeva il senso dal testo e lo traduceva in una pura forma.

In *Maledetta tra le donne* i dubbi maggiori riguardarono proprio la combinazione tra l'apparire in scena dell'attore in abiti femminili con i toni fortemente sentimentali della scrittura. Malgrado gli sforzi di stilizzazione (dei gesti e della voce) di Masina, la distanza tra la figura e il ruolo, in assenza di una vena dichiaratamente ironica o grottesca, rischiavano costantemente di essere percepiti come affettati e di assumere un tono complessivamente patetico.

Masina aveva imparato la lezione e, per il successivo spettacolo, abbandonò la letteratura verista sentimentale tornando a un autore più acre e smalzato. *Amore di tabacco* del 1987 era tratto da *Le bel indiffèrent* che Jean Cocteau scrisse nel 1940 per Edith Piaf e Paul Meurisse (al tempo compagno della cantante). L'originale francese presenta una donna che accoglie il suo amante in casa per poi parlargli, raccontargli di sé e della loro vita comune. Ma la particolarità è che dall'altra parte non c'è alcuna risposta, nessuna partecipazione: l'uomo la ignora, si sdraia sul letto, fuma, legge il giornale, e poi va via con la stessa indifferenza con la quale era arrivato. Mettendolo in relazione con il più famoso *Voix humaine*, di dieci anni prima, Daolmi scrive:

Hanno in comune un sentimento non corrisposto (lui è un gigolo che non l'ama) e la voglia di sfidare le difficoltà di un monologo al femminile. Ora però il silenzio di lui si trasforma in disprezzo e l'ostinazione di lei a parlargli diventa umiliazione, sentimenti che nella stesura di dieci anni prima erano solo in potenza. La relazione sadomasochistica che ne scaturisce, privata delle difficoltà esterne della *Voix humaine*, si trasforma così in un rituale perverso e disturbante.⁵²

Proprio questo sadomasochistico rituale perverso e disturbante è la chiave moderna che dileguò ogni ambiguità circa il recupero di atmosfere e sentimenti 'all'antica'. È una chiave moderna che lo accomunava a *Senza trucco tutta in nero* per la situazione quotidiana, ma ne esasperava i toni di lucida follia.

Con questa regia Masina inoltre ripropose la tecnica di 'travestimento' del testo per cui le parole erano mantenute identiche ma 'vestite' di una situazione dissonante. In *Amore di tabacco*, quando l'uomo (Renzo Dotti) esce, l'amante (Masina), con una brevissima azione scenica aggiunta, lo costringe a rientrare, con la minaccia di una pistola. A questo punto tutto il monologo è ripetuto identico ma l'uomo viene legato al letto e poi, alla fine, ucciso con un paio di forbici.

⁵² D. Daolmi, «Uno strumento di tortura in più», in «La Fenice prima dell'Opera 2014-2015» n. 6, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice, 2015, p. 40.

Anche il titolo ‘travestiva’ di ironia la passionalità originariamente imposta da Piaf, visto che era proprio il titolo di un spigliato twist di Mina del 1964 che recitava «no, no no no / questa volta non abbocco / è un amore di tabacco / che col fumo finirà».

In *Maledetta tra le donne* Masina aveva inteso obliterare la differenza di genere tra ruolo e personaggio nel tentativo di perseguire un programma che, nelle sue ipotesi, si collegava con l’antica tradizione elisabettiana del teatro fatto solo da uomini e in cui un personaggio muliebre poteva commuovere anche se interpretato un giovanotto. È chiaro che quella tradizione non poteva essere riproposta *tout court*: negli anni Ottanta il travestimento aveva assunto significati e possibilità non eludibili. A ciò si aggiungeva che Masina aveva scelto di lasciare sempre molto visibile il proprio genere adottando un trucco minimo e non mascherando la voce ma anzi modulando i toni tra alti e bassi, portando in luce l’ambiguità della figura scenica. Tutti gli spettacoli precedenti (tranne *Maledetta tra le donne*, appunto) avevano in un modo o nell’altro incorporato questa ambiguità nella drammaturgia: *La locandiera* alludeva alla forza maschile della protagonista contrapposta all’immaturità sessuale del giovane Cavaliere; *Senza trucco tutta in nero* lasciava intravedere il delirio di solitudine di un travestito; *Viva la regina* puntava a una esasperazione grottesca degli stereotipi della femminilità proprio grazie alla sovrapposizione del corpo maschile. In *Amore di tabacco* la stessa struttura dello spettacolo era incline al doppio significato, sia perché il personaggio umiliato della prima parte era riproposto vendicativo e potente nella seconda, sia perché l’intero testo era scritto in modo che poteva essere letto anche come il delirio di un travestito che fingeva una relazione di coppia eterosessuale.⁵³

Dunque, in *Amore di tabacco* tornava a incorporare il discorso sul genere che infatti era suggerito anche nella scheda dello spettacolo: «La sessualità del personaggio, per quanto realmente o realisticamente la si voglia portare in scena, e per Masina l’elemento più legato alla finzione teatrale di qualunque altro: in omaggio a questo concetto, l’interpretazione del personaggio e la rappresentazione del femminile saranno caratterizzate da un lento ma crescente ‘indagare’ sulla identità sessuale della protagonista (donna, uomo, o cosa?)».⁵⁴

La drammaturgia dello spettacolo incorporava i segni del travestimento in azioni che si aprivano più chiaramente a una lettura duplice per quanto riguarda il genere e pertanto non disorientava il pubblico. Questa configurazione confermò la sua efficacia e, per la prima volta, Masina poté

⁵³ Dello spettacolo esiste una registrazione video integrale di una replica al Teatro Duse di Bologna il 4 febbraio 1987 (Archivio privato Erio Masina).

⁵⁴ Scheda di presentazione dello spettacolo, in due fogli dattiloscritti, per la stagione 1986-87 (Archivio privato Erio Masina). La scheda non riporta l’indicazione di Eva Robbins quale assistente alla regia, mentre questo ruolo viene invece confermato in un’intervista alla stampa: M. Ostolani, *questa donna, così spietata*, «La Repubblica», 3 febbraio 1987.

debuttare al Teatro Duse di Bologna, con uno spettacolo sul quale la critica non ebbe dubbi riconoscendo all'artista un percorso di ricerca personale e convincente.⁵⁵

I ruoli da interprete

Dal successo di *Senza trucco tutta in nero* non solo inizia la carriera di Masina come autore e regista di livello nazionale ma si dipana anche la sua attività d'interprete in lavori diretti da altri.

La prima di queste occasioni si deve a Roberto De Simone che, come abbiamo visto, nel 1976 aveva presentato con grande successo la sua *Gatta cenerentola* a Spoleto. Lo spettacolo contava due protagonisti *en travesti* (Peppe Barra nel ruolo della matrigna, e Patrizio Trampetti in quello della figliastra) insieme ad altre figure di non minore rilievo (ad esempi le quattro voci del rosario). E c'era anche una esplicita allusione all'inversione di genere nel personaggio del 'femminella' interpretato da Giovanni Mauriello. Barra e Trampetti avevano già ricoperto ruoli *en travesti* per il primo spettacolo che De Simone aveva allestito con la Nuova Compagnia di Canto Popolare, *La canzone di Zeza*, nel 1974. Queste presenze erano diventate caratteristiche nello stile del musicista napoletano che infatti le riproporrà nella sua successiva creazione: *L'opera buffa del giovedì santo* del 1980.⁵⁶ Il lavoro proseguiva la ricerca sulla cultura e le tradizioni napoletane concentrandosi sull'opera buffa settecentesca. La vicenda inizia in uno dei quattro conservatori di Napoli, laddove i ragazzi erano avviati all'arte del canto e, a volte, in genere quelli provenienti da famiglie povere, erano destinati alla castrazione per mantenerne una estesa tessitura vocale. Nel corso di quattro quadri, l'opera inanella diverse situazioni comiche e sentimentali tra nobili, popolani e malandrini, legate insieme da un blando nesso narrativo. L'ultimo quadro s'ispira al fallimento della Repubblica Napoletana del 1799 e mostra l'avviarsi al patibolo di Eleonora Pimentel Fonseca. Proprio per questo ruolo il regista scelse di chiamare Masina.

L'opera buffa del giovedì santo ebbe successo e fu replicata per due stagioni con una tournée internazionale. Il travestimento era innanzitutto la chiave d'ingresso in uno spettacolo che funzionava come un inno alla 'teatralità'; sia perché il testo reinterpretava vicende e luoghi storici come eventi legati al mestiere del teatro, sia perché la drammaturgia legava i vari quadri anche mediante la riproposizione dello stesso interprete in un ruolo differente. In questa riproposizione, indovinava Aggeo Savioli, c'era « un segno di doppiezza, esterno ed interno, sottolineato pure dall'uso di attori

⁵⁵ S. Colomba, *Parlare d'amore al muro*, «Il Resto del Carlino», 5 febbraio 1987; O. Bertani, *Due Jean Cocteau in uno*, «L'Avvenire», 11 febbraio 1987. G. Liotta, *Una donna e un lucido delirio in attesa di un «Lui» che non c'è*, «Avanti!», 13 febbraio 1987.

⁵⁶ R. De Simone, *L'opera buffa del giovedì santo*, Torino, Einaudi, 1999.

maschi in parti femminili». ⁵⁷ La critica segnalò più volte il ruolo di Masina: Umberto Serra ammirava l'efficacia della scelta dei ruoli *en travesti*; ⁵⁸ Renato Palazzi lodava tutta la compagnia e in particolar modo la «velenosa ambiguità» di Masina. ⁵⁹ Daniele A. Martino per «l'Unità» notava che le interpretazioni femminili di Pino De Vittorio ed Erio Masina ritagliavano «momenti di raro fascino». ⁶⁰

Così, per la sua prima scrittura di rilievo nazionale, e poco dopo il successo di *Senza trucco tutta in nero*, Masina trovò nell'opera di De Simone una cornice consona al proprio stile. La matrice favolistica, mitica e, in fin dei conti, rituale eliminava ogni equivoco naturalistico nell'interpretazione dei personaggi mettendo in luce soprattutto il gioco teatrale. Come ricorda Annamaria Sapienza, già a partire dalla *Canzone di Zeza*, il travestimento era stato utilizzato in funzione dei suoi significati rituali e arcaici ma con esiti che servivano una complessa drammaturgia del personaggio, non soltanto comica: in questo senso la studiosa nota «una compostezza particolare da parte degli uomini impegnati nel ruolo, una distanza assoluta dall'imitazione parodistica di affettate movenze di donna» ⁶¹

La riuscita partecipazione a questo spettacolo indicò una direzione che Masina colse solo in parte. Nel corso degli anni, in interviste sulla stampa, l'attore ha tentato di descrivere il proprio approccio al travestimento, prendendo le distanze dal teatro politico e movimentista ed eliminando la connessione politica tra la propria omosessualità e la ricerca teatrale che conduceva. ⁶² Nelle sue opinioni il travestimento riguardava i codici dello spettacolo e i linguaggi della scena; i personaggi femminili erano il terreno di sfida per le capacità dell'attore che avrebbe sfruttato l'illusione teatrale per creare figure con le quali il pubblico potesse legarsi emotivamente. Eventuali toni grotteschi sarebbero stati interni al testo e non apposti

⁵⁷ A. Savioli, *Il teatro è un principe pezzente...*, «L'Unità», 6 novembre 1980.

⁵⁸ U. Serra, *La primadonna è sempre Napoli*, «Il Mattino Illustrato», 3 gennaio 1981.

⁵⁹ R. Palazzi, *Tragico '700 napoletano*, «Corriere della sera», 1° ottobre 1982. Lo spettacolo fu riallestito dopo la prima stagione con alcuni cambiamenti nella distribuzione dei ruoli. In particolare Peppe Barra fu sostituito da Rino Marcelli e Masina lasciò il ruolo del giovane Gianmatteo nel primo quadro per prendere quello del Milord inglese nel secondo, mantenendo quello di Eleonora nell'ultimo. Palazzi recensisce quest'ultima versione.

⁶⁰ D. A. Martino, «Opera buffa» tra melodramma e tradizione, «L'Unità», 14 ottobre 1982.

⁶¹ A. Sapienza, *Il segno e il suono. la gatta cenerentola di Roberto De Simone*, cit., p. 53.

⁶² Masina ha esposto (ed elaborato) le proprie posizioni sulle proprie interpretazioni femminili in una serie di interviste e scritti nel corso degli anni: G. Di Cataldo, *Erio Masina e «tutta in nero»*, «Paese Sera», 6 novembre 1979; Erio Masina, *Perché faccio teatro en travesti*, «Sipario», anno XXXIV, n. 403, dicembre 1979; U. Serra, *Quell'eroina è un uomo*, «Il Mattino Illustrato», anno V, n. 28, 11 luglio 1981; s.n. «L'Umanità», 19 febbraio 1982; G. De Santis, *Erio Masina e il «comportamento» femminile*, «Sipario», dicembre 1982; N. Miletti, «Io, Erio Masina solo un attore», «Napolinotte», 28 ottobre 1983; D. Gianeri, *W la regina W Erio Masina attore al femminile*, «Stampa Sera», 14 marzo 1984; E. Masina, *Eleonora, Mirandolina; Carmen; sì, sono un'attrice!*, «Donne di garbo», primavera 1987; P. Cristalli, *Il coraggio di restare attrice*, «Il Resto del Carlino», 18 settembre 1987.

mediante la caricatura dei tratti femminili. Si trattava quindi di concentrarsi sulla capacità 'immersiva' dello spettacolo, sulla potenziale sospensione dell'incredulità del pubblico.

Ma il fulcro del suo discorso era un altro. Masina sosteneva: se autori maschi hanno potuto creare figure convincenti femminili, anche un attore potrebbe essere altrettanto efficace nel rappresentarle. Anzi, e in modo più provocatorio, riteneva di restituire più accuratamente la complessità delle donne che aveva interpretate proprio perché erano figure poetiche frutto dell'immaginario maschile. Sebbene la sua ricerca teatrale non s'inserisse nel filone del teatro gay militante, queste posizioni erano debitorie a quel clima culturale (in parte creato anche dai movimenti omosessuali) che stava scardinando la normatività binaria dei generi di matrice ottocentesca.⁶³ Quel clima culturale aveva sostenuto che la persona, la sua identità, non era costretta a definirsi all'interno del binomio uomo/donna e, più importante, che le manifestazioni sociali della sua individualità potevano avere uno spettro di possibilità non riconducibile alle coppie maschio/virilità femmina/femminilità. In questo nuovo ordine l'attore maschio avrebbe potuto confrontarsi 'naturalmente' con i personaggi femminili senza che ciò facesse emergere solo e unicamente i codici dell'inversione, bensì semplicemente i caratteri del personaggio. La stessa idea che il genere dell'autore si trasferisse in parte anche nella raffigurazione del personaggio era una riflessione moderna, e la nascita di analisi che leggevano le matrici 'maschili' o 'femminili' della scrittura era una scoperta proprio di quegli anni con gli studi di genere.⁶⁴

Il travestimento quindi era un modo per restituire una qualità propria di alcuni (non tutti) personaggi di donne, nati con questa specificità dalla penna dell'autore. Quindi, sosteneva Masina, il travestimento

è solo il fine, e il mezzo naturale, per dare voce, corpo, anima, intelletto a personaggi femminili che testo e rappresentazione pretendono ora ambigui, ora comici e grotteschi - sul filo dell'autoironia ora tragici, ai limiti del 'naturalistico' e, in ultima analisi, 'virili'.⁶⁵

Nei fatti, però, la sua carriera dimostra che i suoi personaggi *en travesti* suscitarono i complimenti più convinti quando si muovevano in due distinte drammaturgie. Quando gli spettacoli s'ispiravano al Settecento della commedia goldoniana o a quello mitico dell'opera buffa di De Simone, ma anche al cabaret come in *Duse Duse... Duce Duce*, il

⁶³ Si veda a proposito l'importante saggio di E. Kosofsky Sedwick, *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità*, Roma, Carocci, 2011; ma anche S. Bellassai, *L'invenzione della virilità*, Roma, Carocci, 2011.

⁶⁴ Cfr. J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990; T. de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999.

⁶⁵ Da un'intervista a Erio Masina di Umberto Serra, *Quell'eroina è un uomo*, cit.

travestimento non era problematizzato perché era messa in evidenza la 'teatralità' dell'operazione, il gioco scenico piuttosto che il realismo dei caratteri. Quando i testi avevano tratti più quotidiani (come quelli di Terron o Cocteau), allora il travestimento si apriva ad essere inquadrato (in modo più o meno esplicito) come inversione di genere, fantasia gay. In entrambi i casi la presenza maschile non era obliterata: nel primo perché assorbita dal gioco fiabesco, nel secondo perché funzionale alla drammaturgia dello spettacolo.

All'interno di questi due possibilità, Masina aveva elaborato una sua personale indagine sulla figura femminile in cui più che abbattere la codificazione binaria uomo/donna, lavorava in direzione di una sovrapposizione di questi due termini, a una sorta di 'invasione di campo'. In questo senso trovò una coincidenza di stile, non solo con il lavoro di De Simone, ma anche più generalmente con la cultura napoletana in cui la figura del femminiello sopravviveva e resisteva all'emergere di figure trans o drag queen.⁶⁶ In questo senso si possono leggere altre due tappe importanti della carriera di Masina, che lo metteranno in contatto con i campioni della Nuova Drammaturgia Napoletana.

In occasione delle repliche di *Senza trucco tutta in nero* al Sancarluccio di Napoli nel febbraio del 1980, e poi durante la lunga permanenza a Napoli per il lavoro con De Simone, Masina incontrò e frequentò Annibale Ruccello. L'autore napoletano aveva visto il monologo mentre stava lavorando a *Le cinque rose di Jennifer* e non è difficile immaginare la sintonia tra i deliri della sua Jennifer e l'amara solitudine del giovane travestito da Carmen Gloria.⁶⁷ Fu proprio quella sintonia, forse, a spingere Masina, durante l'allestimento dell'*Opera buffa*, a scrivere un testo originale (unico caso nella sua carriera) e metterlo in scena, con la propria compagnia, con Renzo Dotti e Annibale Ruccello, curandone anche la regia. *Bella se mi vuoi bene* andò in scena il 21 ottobre 1980 al Teatro Pacuvio, un piccolo locale sulla collina di Posillipo a Napoli.⁶⁸ L'azione scenica rappresentava una riunione tra due dirigenti sindacali e mirava a contrapporre il grigiore del linguaggio 'politichese' con la lenta (e inquietante) trasformazione di uno dei due (Ruccello) in un travestito, davanti all'altro (Dotti) sempre più confuso. Con dissimulata 'normalità' Ruccello tirava fuori prima una forcina, poi un accessorio, poi le calze e si travestiva mentre il dialogo

⁶⁶ Per la figura del femminiello napoletano cfr. M. D'Amora, *La Figura del Femminiello/Travestito nella cultura e nel teatro contemporaneo napoletano*, «Cahiers d'études Italiennes», n. 16, 2013. Sulla drag queen, cfr. P. Ackroyd, *Dressing up. Transvestism and Drag: the history of an obsession*, New York, Simon and Shuster, 1979; S. Perri, *Drag queens: travestitismo e divismo <camp> nelle regine del nuovo Millennio*, Roma, Castelvechi, 2000.

⁶⁷ *Le cinque rose di Jennifer* andò in scena il 16 dicembre 1980 ed era stato depositato alla SIAE il 10 ottobre; M. D'Amora, *se cantar mi fai d'amore...*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 101.

⁶⁸ Il titolo deriva dai versi di *Signora Fortuna*, una canzone portata al successo da Claudio Villa e suonata durante lo spettacolo.

proseguiva senza registrare questo cambiamento. Il lavoro ebbe vita breve, rappresentato solo a Napoli e a Roma con commenti non entusiastici.⁶⁹ Ciononostante fu il primo ruolo da protagonista *en travesti* per Ruccello poco prima di Jennifer. Per Masina fu la conferma dell'utilizzo del travestimento ai fini di una ri-drammatizzazione del testo.

La partecipazione a progetti teatrali di matrice napoletana coincise anche con l'applicazione della recitazione *en travesti* in un ambito dialettale. Non v'è dubbio che la tradizione teatrale napoletana avesse fatto ampio uso del travestimento a fini comici fin dalle parodie femminili del Pulcinella petigliano o dalle successive macchiette *en travesti* di Nicola Maldacea.⁷⁰ E, come abbiamo visto, De Simone aveva utilizzato gli strumenti dell'antropologia culturale, anche per recuperare a fini drammatici il travestimento rituale nella cultura popolare e contadina. All'interno di queste considerazioni forse maturò la decisione di Ugo Gregoretti, direttore della rassegna Benevento Città Spettacolo, di produrre, nel settembre 1987, un anonimo e antico (1741) testo bolognese, *La Fleppa lavandara*, chiamando Masina quale protagonista. Quella ottava edizione della rassegna era intitolata 'Il teatro delle lingue sconfitte' e intendeva recuperare alcuni teatri dialettali non più diffusi sul territorio. Il direttore propose a Masina di coprodurre uno spettacolo diretto da Gianfranco De Bosio (coadiuvato da Boris Stetka). L'operazione fu annunciata con entusiasmo sulla stampa bolognese che poi accolse lo spettacolo, e il protagonista, con altrettanto favore.⁷¹ Anche le repliche a Bologna (al Duse) e a Milano (al Litta) confermarono che quella drammaturgia era adatta a mettere in luce le doti di partecipazione e distacco sulle quali l'interprete aveva imparato a costruire i personaggi femminili. In quel contesto, l'utilizzo di elementi maschili per rendere i caratteri di una donna (o viceversa) non aveva effetti solo comici ma servivano a infondere dinamicità, carica sessuale, ambiguità nel profilo psicologico, così come era stato nella tradizione operistica settecentesca.⁷²

Poco dopo Masina tornò, per la seconda volta, a lavorare al di fuori della Compagnia Teatro Aperto, ma ancora in un ambito affine al dialetto. Infatti

⁶⁹ U. Serra, *Sindacalista «travet»? No, «travestito»*, «Il Mattino», 19 ottobre 1980; R. Di Giammarco, *Sesso e sindacato*, «La Repubblica», 17 marzo 1981.

⁷⁰ A. G. Bragaglia, *Pulcinella*, Firenze, Sansoni, 1982, pp.263- 292. V. Viviani, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1992, p. 627; A. Jelardi, *In scena en travesti*, Roma, Croce, 2009, pp. 111-117.

⁷¹ C. Gullotta, *L'incredibile, triste storia della Filippa e le sue figlie*, «La Repubblica», 5 settembre 1987; O. Bertani, *Quando il dialetto riporta i personaggi nella cruda realtà*, «Avvenire», 13 settembre 1987; E. Fiore, *Le smanie d'amore come panni sporchi*, «Il Mattino», 14 settembre 1987; S. Colomba, *Sui vecchi canali di Bologna*, «Il Resto del Carlino», 15 settembre 1987;

⁷² Cfr. il capitolo di Eduardo Savarese dedicato al travestimento nell'opera lirica in *Andrea Jelardi*, cit., pp. 27- 54, e il secondo paragrafo di D. Daolmi e E. Senici, *L'omosessualità è un modo di cantare». Il contributo queer all'indagine sull'opera in musica*, «il Saggiatore musicale», vol. VII, n. 1, 2000, pp. 137- 178.

fu scritturato nel ruolo di Desiderio in *Pièce Noire* di Enzo Moscato con la regia di Cherif, nel 1987. Il testo aveva vinto il Premio Riccione Ater nel 1985 e fu l'occasione per lanciare in circuiti nazionali un autore che aveva al suo attivo già otto lavori. Lo spettacolo aveva un impianto dialogico e seguiva quel realismo magico sul quale Moscato aveva lavorato fino ad allora, ma nello stesso tempo esasperava la molteplicità linguistica, il melodrammatico e il delirio. In particolare, il personaggio di Desiderio affondava le radici nel femminiello ma allo stesso tempo lo oltrepassava a forza di una tensione magica, alchemica che lo rendevano una sorta di nuovo essere, l'eroe di un nuovo mondo, un sogno (o delirio) transessuale. Con il senno di poi, la scelta di Masina appare inevitabile. In quel momento era l'unico attore affermato in Italia che avesse tentato di rappresentare un tale ibrido in teatro. E indubbiamente fu un importante riconoscimento del suo lavoro. Lo spettacolo però ebbe una vita breve e la stampa, anche se lo aveva annunciato con i migliori auspici, sembrò poi impegnata in uno sforzo di salvataggio, mentre il pubblico non lo premiò, forse anche per una durata che sfiorava le quattro ore.⁷³ Ciononostante, nessuno mise in dubbio la performance di Masina che anzi apparve ancora una volta efficace nell'interpretare la drammatica ambiguità del ruolo.

Gli esiti

Conclusa in breve l'esperienza di *Pièce noire*, Masina continuò con le repliche della *Fleppa lavandara* ancora nel 1988 ma poco dopo abbandonò all'improvviso e definitivamente le scene. La scelta fu maturata in un periodo difficile. Renzo Dotti, il suo compagno di lavoro e di vita, si era ammalato AIDS e morì due anni dopo. E in quel tempo sembrarono naufragare le ipotesi di sviluppo della propria compagnia e svanì il sogno di una sede stabile in cui condurre il proprio lavoro. Le richieste di Masina alle istituzioni bolognesi per la concessione di uno spazio non avevano avuto esito e l'attore preferì ritirarsi, non solo per essere vicino al proprio compagno ma anche perché non riusciva a intravedere gli sviluppi che desiderava.⁷⁴

Sebbene il suo stile non sembra che avesse prodotto un'eredità immediatamente visibile, e per quanto anche il genere *en travesti* avesse

⁷³ La freddezza del pubblico è testimoniata dai ricordi di Erio Masina. Anche nella rassegna stampa emergono, a volte velatamente, dubbi sulla riuscita: U. Ronfani, *Madame, madre folle, nel ventre di Napoli*, «Il Giorno», 22 novembre 1987; U. Volli, *Femminielli' per la signora*, «La Repubblica», 24 novembre 1987; A. Tricomi, *Il sesso di un angelo chiamato Desiderio*, «Paese Sera», 24 novembre 1987; A. Savioli, *Il ventre nero di Napoli*, «L'Unità», 28 novembre 1987; G. Raboni, *La Signora e il «femminiello»*, «La Stampa», 16 dicembre 1987; G. Geron, *Cherif racconta un giallo torbido e un po' funereo*, «Il Giornale», 17 dicembre 1987.

⁷⁴ Anche se non ottenne mai una sede stabile, Masina fu direttore artistico del Teatro di Calderara di Reno nella stagione 1986-87; G. Rimondi, *Tra flussi e riflussi ecco i gruppi storici*, «L'Unità», 16 ottobre 1986.

perso lo slancio iniziale, la sua figura assume un rilievo più specifico se la si guarda in prospettiva negli sviluppi della stagione del teatro gay in Italia.

Masina ha sempre ribadito la propria distanza da quella storia teatrale, ma è indubbio che ne accoglieva, anche indirettamente, alcuni tratti. Abbiamo visto che il contesto culturale prodotto dai movimenti omosessuali abilitava la lettura del travestimento su piani diversi. Ma le esperienze teatrali di quei movimenti sembrano permeare le scelte registiche di Masina, anche per il particolare utilizzo delle musiche.

È una caratteristica che ha qualificato il suo lavoro drammaturgico ed è sempre stata registrata con forte interesse e apprezzamento dalla stampa.

In tutti gli spettacoli di Masina la musica serviva certamente a suggerire atmosfere e stati emotivi, ma l'uso della canzone popolare italiana da un lato (da Milva, a Mina a Claudio Villa) e di famose arie d'opera dall'altro, indica anche l'utilizzo soprattutto in funzione di contrappunto ai temi del testo. Valga ad esempio *18 anni* di Dalida come sottofondo ad alcune scene di *Maledetta tra le donne*, oppure l'inizio della *Locandiera* con *La ballata della schiavitù sessuale*. Quando si sente il *Bolero* di Ravel, durante il travestimento di *Senza trucco tutta in nero*, è proprio la riconoscibilità del brano a entrar in contrasto con lo squallore dell'ambiente. La scaletta di canzoni utilizzate negli spettacoli di Masina funziona proprio grazie alla sua autonomia narrativa nei confronti del testo o dell'azione. Similmente funzionavano le scelte musicali negli spettacoli di Paolo Poli. E ancor di più in *Pissi Pissi Bau Bau* del KTTMCC (il più attivo tra i gruppi di teatro gay in Italia). La presenza della canzone (come drammaturgia autonoma in contrappunto con il testo) è stata una costante di tutto il teatro gay, non solo italiano, fino a diventare un genere di spettacolo nella forma dell'interpretazione *en travesti* in play back di grandi cantanti di musica leggera (ad esempio, le performance delle Punitrozzole) o di aree d'opera (*Laida* del KGB&B).

Se l'uso del travestimento e della musica non devono essere letti necessariamente come evidenze di una diretta discendenza dal teatro gay, testimoniano in ogni caso la condivisione di elementi stilistici comuni. Anche se non ci sono ragioni per riconoscere l'utilizzo di forme *camp* direttamente prodotte da una politica identitaria *queer*, la carriera teatrale di Masina mostra di essere permeata da quelle forme.⁷⁵ E in fin dei conti, tutti questi esempi attingono a un modello di spettacolo di matrice sperimentale, in cui il testo (comico o parodico, originale o meno) è l'occasione per la creazione di una drammaturgia d'attore.

Alla luce di queste considerazioni, si possono apprezzare gli esiti dell'attività di Masina in una prospettiva storica che tenga insieme

⁷⁵ Per una lettura politica del camp cfr. M. Meyer (a cura di), *The Politics and Poetics of Camp*, cit., pp. 1-22.

l'esperienza del teatro gay militante, i personaggi *en travesti* e la drammaturgia d'attore.

La breve storia del teatro gay in Italia è contenuta tra l'esordio de *La Traviata Norma* a Milano nel 1976 e le ultime performance del KGB&B a Bologna sul finire degli anni Ottanta.⁷⁶ Si tratta di un fenomeno che vede la luce nel Nord (Milano, Parma, Bologna) mentre nel Sud, forse anche a causa di una militanza meno organizzata e visibile, conta soltanto la 'mezzafemmina' abruzzese di Alfredo Cohen o la rivisitazione del femminiello napoletano di Ciro Cascina.⁷⁷ Nei primi casi si tratta di uomini omosessuali che utilizzano il travestimento, spesso radicale, esagerato, per testimoniare la necessità di una rivoluzione dei costumi contro la normatività di genere. Nei casi di Cohen e Cascina, gli spettacoli fanno apparire una figura femminile della quale si mettono in luce i meccanismi oppressivi nella società maschilista proprio grazie al travestimento, che è liberatorio ed anarchico. In ogni caso, quelle esperienze scoprono la possibilità di utilizzare la figura del travestito non solo creare effetti ridicoli e comici, ma come un codice nella scrittura scenica. Questa nuova possibilità, che aveva certo avuto un precursore in Copi, esplose in Italia con l'affermarsi di due esponenti della Nuova Drammaturgia Napoletana: Enzo Moscato ed Annibale Ruccello. Pur non obliterando il lato grottesco (e a volte comico) del travestitismo teatrale, questi due autori hanno elaborato un modo originale e inedito di costruire drammi in cui il travestimento si lega a temi seri o tragici. Nella loro produzione s'incontrano personaggi omosessuali che tematizzano la loro identità in discorsi che comprendono alienazione, solitudine, emarginazione. Si pensi ai travestiti di *Le Cinque rose di Jennifer* (Ruccello, 1980) o di *Ragazze sole con qualche esperienza* (Moscato, 1985) in cui le battute fulminee tematizzano sempre la fuga da una un'urbanizzazione che li ha resi marginali e soli. In questi casi, come anche in *Persone naturali e strafottenti* di Giuseppe Patroni Griffi, è attiva una riflessione sulla sessualità che non è pensabile prima della nascita dei movimenti. Ma ancor più significativo è che in altre opere degli stessi autori, il travestimento non allude all'omosessualità ma è un modo di manifestare la figura femminile. Si pensi al personaggio della madre che lo stesso Ruccello interpretò nel suo *Notturmo di donna con ospiti* (Ruccello, 1983), o alle tre sorelle in *Festa al celeste e nubile santuario* che Moscato presentò nel 1984, *en travesti* per la sua prima messa in scena al

⁷⁶ Uno dei pochi resoconti storici di questo fenomeno è il capitolo di Sandro Avanzo, *C'era una volta*, in S. Casi (a cura di), *Teatro in delirio*, «Quaderni di critica omosessuale», n. 7, Il Cassero, Bologna, 1989.

⁷⁷ Ivi. Su Alfredo Cohen cfr. G. Dall'Orto (a cura di), *Alfredo Cohen* voce in «Wikipink - L'enciclopedia LGBT italiana», http://www.wikipink.org/index.php?title=Alfredo_Cohen&oldid=35812 (accesso il 15 febbraio 2019). Su Ciro Cascina cfr. F. Gnerre, *La poesia e il teatro di Ciro Cascina*, «Testo e senso» n. 9, 2008.

Sancarluccio di Napoli.⁷⁸ In queste creazioni è innegabile l'influenza delle figure *en travesti* degli spettacoli come *La canzone di Zeza* o *La gatta cenerentola*. Ma la prima opera di successo di Ruccello, *Le cinque rose di Jennifer*, si svolge in un contesto urbano e metropolitano che assomiglia molto di più alla squallida cucina del giovanotto in *Senza trucco tutta in nero*. I deliri religiosi sessuali di *Festa al celeste e nubile santuario* di Moscato hanno elementi in comune con le invocazioni di Agata (*Maledetta tra le donne*) a Santa Flavia mentre, nella cappella di famiglia, cerca di venire a patti con il proprio desiderio per il figlio adottivo. Seppur non ci siano elementi definitivi per stabilire rapporti di ascendenza e discendenza, è possibile considerare il lavoro del bolognese Masina non solo come una proposta originale e personale del travestitismo a teatro, ma anche come una sorta di *trait d'union* tra l'affermazione del teatro omosessuale militante nel nord Italia e l'emersione di uno degli ultimi potenti filoni di drammaturgia contemporanea.

⁷⁸ Il testo di Ruccello aveva avuto una precedente versione nel 1982 con il titolo *Una tranquilla notte d'estate*. Gli interpreti della prima versione di *Festa al celeste e nubile santuario* furono Enzo Moscato, Gino Corcione, Tata Barbalato. Cfr. A. Ruccello, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005; Enzo Moscato, *L'angelico bestiario*, Milano, Ubulibri, 1991.