



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

Una passeggiata alternativa nel “bosco”  
de *Il merito delle donne*

Le strategie di adattamento e i loro effetti sul “lettore  
modello” nell’omonimo testo teatrale di Daria Martelli

**Relatore**

Prof. Alberto Zava

**Correlatrici**

Prof.ssa Angela Fabris

Prof.ssa Monica Giachino

**Laureanda**

Lucia Sintoni

**Matricola**

874526

**Anno Accademico**

2022-2023

## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	4
<b>CAPITOLO PRIMO</b>	
INQUADRAMENTO: <i>IL MERITO DELLE DONNE</i> NELLA STORIA	7
I.1. Coordinate essenziali dell'opera originaria	7
I.2. Sintesi delle fasi della ricezione storica del testo	12
I.3. Valorizzare, diffondere, rendere fruibile: 'percorsi' alternativi	15
<b>CAPITOLO SECONDO</b>	
GENESI: UN PROGETTO DI MILITANZA CULTURALE	20
II.1. Daria Martelli: una scrittrice poliedrica	20
II.2. L'associazione Moderata Fonte	24
II.3. <i>Il merito delle donne</i> : criteri di scelta, obiettivi e finalità del progetto di adattamento	26
II.4. Prevedere un lettore: dal paratesto al testo	29
<b>CAPITOLO TERZO</b>	
“RISCRIVERE” PER IL TEATRO	34
III.1. “Adattamento” e “riduzione”: analisi teorica del rapporto con l'opera originaria	34
III.2. Da dialogo in prosa a testo teatrale: potenzialità e limiti	43
III.2.1. La specificità del testo teatrale e le “competenze” di genere	48

III.2.2. La mediazione narrativa	56
III.2.3. Il tempo narrativo	68
III.3. Adattare il “programma”: ridurre, riconfigurare e ri-scrivere	76
III.3.1. Prevedere e istituire una “competenza”: il “formato enciclopedico” del lettore	101

## **CAPITOLO QUARTO**

<b>UNA “PASSEGGIATA” ALTERNATIVA NEL “BOSCO NARRATIVO” COME STRATEGIA DI MILITANZA CULTURALE</b>	<b>114</b>
IV.1. Mondi narrativi a confronto	114
IV.2. “Boschi narrativi” a confronto. «Adattamento come nuova opera», versione alternativa o riproduzione equivalente dell’opera originaria?	120
IV.3. Dall’“autore modello” all’“autore empirico”: l’autrice della “passeggiata”	129

<b>ANALIZZARE UN TESTO COME “LETTORI MODELLO DI SECONDO LIVELLO”: UNA ‘POSTILLA’ CONCLUSIVA</b>	<b>132</b>
---	------------

<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>134</b>
---------------------	------------

## INTRODUZIONE

Scrive Simone Celani nella sua introduzione al volume *Riscritture d'autore. La creazione letteraria nelle varianti macro-testuali* che esistono «opere letterarie che posseggono più di una vita, che vengono, almeno una volta, se non più volte, profondamente riscritte dai loro stessi autori, producendo versioni differenti» (Celani, 2006: 1). Ma cosa succede quando un'opera viene riscritta da un altro autore o un'altra autrice?

L'oggetto su cui il presente elaborato intende concentrarsi può essere considerato un caso esemplare del peculiare fenomeno delineato dal quesito in quanto corrisponde a un testo che si configura come il risultato di una riscrittura di un'opera preesistente realizzata non dall'autore di quest'ultima, ma da un altro individuo: l'adattamento teatrale del dialogo cinquecentesco *Il merito delle donne*, originariamente scritto da Moderata Fonte (1600), a cura della scrittrice padovana Daria Martelli (1993). L'obiettivo della ricerca è proporre un'analisi critica della strategia di adattamento e degli espedienti tecnici che sono stati utilizzati per comporre il testo della *pièce*, così da illustrare in che modo uno degli scopi principali alla base del progetto, ossia far conoscere l'opera di Fonte a un pubblico non specialistico, sia stato perseguito.

Il primo capitolo introduce alcune coordinate essenziali sull'opera originaria, nonché sulle principali fasi della ricezione storica del testo, riservando un'attenzione particolare alle diverse declinazioni che l'interesse per il dialogo cinquecentesco ha assunto nel periodo in

cui l'adattamento teatrale è stato composto. Tale sintesi critica è finalizzata sia a individuare i presupposti che hanno incentivato l'ideazione del progetto, che a puntualizzare in quale fase della ricezione del testo di Fonte l'adattamento può essere collocato.

Il secondo capitolo presenta un quadro di riferimento su Daria Martelli e sull'associazione Moderata Fonte, l'organizzazione culturale che ha promosso la realizzazione dell'adattamento, e approfondisce le motivazioni che hanno portato alla genesi del testo in esame. Al centro dell'indagine si è scelto di porre il concetto di "militanza culturale", in quanto questa prospettiva permette non solo di identificare una dimensione fondamentale del progetto, ma anche di mettere a fuoco come determinati elementi del testo siano stati presumibilmente ideati in funzione degli obiettivi che l'associazione intendeva conseguire.

Il terzo capitolo è interamente dedicato all'analisi critica delle strategie di adattamento utilizzate per la realizzazione della *pièce*: partendo da alcune considerazioni teoriche sullo statuto e sulla categorizzazione del testo e da una serie di riflessioni preliminari sulle potenzialità e sui limiti legati alla trasposizione di un dialogo in prosa a testo teatrale, la sezione dapprima si concentra sul ruolo che determinati elementi formali specifici del *medium* prescelto hanno svolto nel suddetto processo, per poi focalizzarsi sul metodo procedurale utilizzato per adattare e ridurre il materiale narrativo dell'opera originaria. Dal momento che l'obiettivo dell'elaborato è esaminare in che modo l'opera di Fonte è stata adattata per uno specifico tipo di pubblico, il capitolo riflette anche progressivamente sul profilo di lettore che le diverse soluzioni tecniche e gli accorgimenti adottati prevedono.

Il quarto capitolo esplora infine le connessioni tra la strategia di adattamento che sottende la creazione del testo teatrale, il profilo di lettore che ne deriva e la dimensione militante del progetto. In seguito a un'analisi sul rapporto che lega il mondo narrativo del

dialogo cinquecentesco a quello della *pièce* teatrale, la sezione vaglia alcune ipotesi interpretative riguardo alla relazione che sussiste tra le due opere e avanza una serie di considerazioni finali sulla dimensione autoriale dell'adattamento.

Una 'postilla' conclusiva chiude l'elaborato, offrendo una riflessione complessiva sull'analisi testuale proposta nonché sul metodo procedurale adottato.

Dal momento che la ricerca intende configurarsi come uno studio specialistico sul tema delineato, la trattazione alla base dell'indagine contempla rimandi a tesi e a teorie elaborate da diversi critici e studiosi. In particolar modo, soprattutto per strutturare l'analisi delle dinamiche di ricezione dell'adattamento, l'argomentazione si avvale di alcune nozioni e osservazioni proposte da Umberto Eco nei volumi *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* e *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Tale scelta è apparsa opportuna non solo da un punto di vista di affinità tematica tra l'argomento su cui l'elaborato si focalizza e le tesi sviluppate da Eco, ma anche per soddisfare la necessità metodologica di dotarsi di una prospettiva critica di riferimento consona alle esigenze e agli obiettivi dello studio.

## CAPITOLO PRIMO

### INQUADRAMENTO: *IL MERITO DELLE DONNE NELLA STORIA*

#### I.1. Coordinate essenziali dell'opera originaria

Una delle opere principali di Moderata Fonte, pseudonimo letterario di Modesta da Pozzo de' Zorzi (1555-1592), è *Il merito delle donne: ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*. Ascrivibile alla tradizione rinascimentale volgare del dialogo in prosa, tipico genere e modello letterario dell'epoca, si configura come un esempio singolare di una particolare casistica di questo filone: come evidenzia Virginia Cox, non solo il dialogo di Fonte accoglie un'importante innovazione apportata al genere quale l'inclusione di personaggi femminili tra i potenziali interlocutori della conversazione riportata, ma rappresenta anche uno dei contributi moderni più originali al dibattito intellettuale allora in corso sulla 'natura', sul ruolo e sul valore della donna nella società coeva, noto anche come "*querelle des femmes*", a firma di una donna (Cox, 2013: 53; Cox, 2004).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Per un'analisi approfondita sull'inclusione di voci femminili e sul ruolo delle donne nella veste di interlocutrici nella tradizione del dialogo in prosa rinascimentale si veda COX, VIRGINIA (2013), *The Female Voice in Italian Renaissance Dialogue*, in «MLN», vol. 128, n. 1, pp. 53-78, JSTOR, [www.jstor.org/stable/24463422](http://www.jstor.org/stable/24463422) (data di ultima consultazione 04/09/2023); DAMIANI, MARTINA (2019), *La posizione di rilievo assunta dalla donna nella trattatistica rinascimentale*, in *La donna nel Rinascimento. Amore, famiglia, cultura, potere. Atti del XXIX Convegno internazionale (Chianciano Terme-Montepulciano, 20-22 luglio 2017)*, a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 331-41; SMARR, JANET LEVARIE (2005), *Introduction*, in *Joining the Conversation: Dialogues by Renaissance Women*, Ann Arbor,

Ambientato nel peculiare contesto socioculturale della Venezia di fine Cinquecento, il dialogo vede protagoniste sette donne appartenenti allo stesso ceto sociale dell'autrice, ovvero quello dei "cittadini originari", e rappresentanti i tre principali stati civili femminili quali la donna nubile, incarnata da Verginia e da Corinna; la donna sposata, condizione che caratterizza Elena, Lucrezia e Cornelia; e la donna vedova, stato civile a cui appartengono sia Leonora che Adriana. La conversazione si sviluppa nell'arco di due giornate ed è ambientata tra le mura di un palazzo situato sul Canal Grande, di proprietà di Leonora, all'interno di un giardino dal carattere idilliaco: riunite in questo *locus amoenus*, le sette gentildonne, legate da un rapporto di «cara e discreta amicizia» raggiunto grazie all'abituale frequentazione, iniziano a discutere sui rapporti tra il genere femminile e il genere maschile dividendosi per gioco in due gruppi, uno con il compito «di dire quanto male può dire liberamente» degli uomini, l'altro con l'opposto incarico di difenderli (Fonte, 1988: 10, 15). Partendo dalla problematizzazione del ruolo che padri, fratelli, figli, amanti e mariti hanno nel condizionare l'esistenza femminile, la conversazione spazia dapprima su argomenti attigui a quello principale, fino ad arrivare, specialmente durante la seconda giornata, a trattare di temi che sembrano esulare dal proposito posto dal gioco, come per esempio l'origine dei fenomeni meteorologici, la tassonomia che regola le discipline artistiche e i

---

University of Michigan Press, pp. 1-30, JSTOR, [www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.17456](http://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.17456) (data di ultima consultazione 06/09/2023). Per una contestualizzazione della scrittura femminile come fenomeno storico in Italia all'epoca di Fonte rimando all'introduzione del volume di COX, VIRGINIA (2008), *Women's Writing in Italy, 1400-1650*, Baltimore, John Hopkins University, pp. xi-xxviii, Project MUSE, [muse.jhu.edu/book/3363](http://muse.jhu.edu/book/3363) (data di ultima consultazione 04/09/2023); al contributo di PLEBANI, TIZIANA (2007), *Scritture di donne nel Rinascimento italiano*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa: Umanesimo ed educazione*, a cura di Gino Belloni e Riccardo Drusi, Treviso, Angelo Colla Editore, pp. 243-63; e alla prima parte del capitolo di CHEMELLO, ADRIANA (1983), *La donna, il modello, l'immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinella*, in *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, a cura di Marina Zancan, Venezia, Marsilio, pp. 95-170. Per una panoramica dello sviluppo e delle fasi relative alla "querelle des femmes" nel contesto italiano si veda la seconda metà del saggio di COX, VIRGINIA (2011), *Declino e caduta della scrittura femminile nell'Italia del Seicento*, in *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, a cura di Virginia Cox e Chiara Ferrari, tradotto da Giulietta Stefani, Bologna, Il Mulino, pp. 157-84, e DE TOMMASO, EMILIO MARIA (2019), *Contro la tirannide del costume e oltre l'educazione: Filosofe in età moderna*, in «Filosofi(e)Semiotiche», vol. 6, n.1, pp. 119-29.



benefici dell'amicizia. Numerosi studiosi hanno sottolineato che queste digressioni dal carattere enciclopedico sono però solo apparenti: se da un lato, infatti, la conversazione viene costantemente riportata sull'argomento principale, dall'altro la vastità tematica è funzionale a dimostrare la potenziale erudizione e capacità argomentative femminili a discapito dei pregiudizi e delle credenze diffuse riguardanti l'inferiorità e l'assenza di virtù positive nella donna. Questi elementi contribuiscono al raggiungimento di uno degli obiettivi programmaticamente enunciati dal titolo del dialogo, ovvero quello di dimostrare il "merito" delle donne.

La discussione sul valore del genere femminile che caratterizza il dialogo ricalca in parte i modelli tradizionali della trattatistica cinquecentesca, nonché i tipici moduli del *corpus* di testi ascrivibili alla "*querelle des femmes*". Le sette protagoniste utilizzano diverse strategie retoriche per sostenere la propria posizione, chiamando in causa numerose tesi attribuite alle autorità tradizionali in merito (da Aristotele a Galeno, fino alle scritture sacre e alle teorizzazioni neoplatoniche) ed *exempla* storici o canonizzati, che, a seconda della necessità argomentativa, vengono riproposti, reinterpretati o contestati. L'uso del ragionamento logico non è l'unico modello retorico che sostiene le argomentazioni delle sette gentildonne: invero, il dialogo è caratterizzato da una «remarquable pluralité retorique», identificabile non solo nella presenza di versi e componimenti poetici di vario genere, ad esempio distici, sonetti, madrigali e un poemetto conclusivo in ottava rima di trentacinque strofe (Verrier, 2002: 228); ma anche di «differenti moduli narrativi», tra cui favole, proverbi, facezie e persino una simulazione di un'orazione pubblica (Chemello, 2016). La percentuale di elementi più convenzionali è però piuttosto esigua: come osserva Cox, la parte più consistente della discussione ruota attorno all'esperienza personale e quotidiana delle donne coinvolte nel dialogo (Cox, 2018). Infatti, uno dei tratti più innovativi

che maggiormente differenzia *Il merito delle donne* dagli altri testi in materia corrisponde precisamente al fatto che la discussione non si esaurisce su un piano teorico, come avviene in numerosi dialoghi del periodo, ma si estende anche su un piano pragmatico, prendendo in considerazione aspetti tangibili della condizione femminile, tra cui la marcata disparità nell'accesso all'educazione, nella gestione delle risorse economiche e nell'attribuzione di diritti legali. Se è vero che non mancano ideali che per il periodo storico in cui è ambientato il dialogo sono ascrivibili all'utopia, quali, per esempio, una completa e totale autonomia femminile, o la proposta di intraprendere una rivolta armata contro gli uomini, la conversazione non si abbandona mai a una dissertazione astratta; cerca, al contrario, di individuare soluzioni e potenziali modelli relazionali alternativi tra il genere maschile e femminile che possano migliorare concretamente la vita delle donne in una società patriarcale e in una cultura dominata da ideologie misogine e androcentriche.

Sebbene non tutti gli studiosi concordino sul grado di radicalità e di serietà delle argomentazioni e delle dichiarazioni avanzate o suggerite nel corso de *Il merito delle donne*, in particolar modo a causa dell'ambivalenza data dalla cornice ludica in cui il dialogo è inserito, e delle implicazioni della parte finale, che nell'abbracciare soluzioni più concilianti e moderate sembra concludersi su un messaggio dai toni più conservatori,<sup>2</sup> la maggior parte riconosce la peculiarità dell'operazione di Fonte. Tralasciando i giudizi di valore sulle proposizioni che caratterizzano il dialogo, l'opera di Fonte offre un'analisi critica che rivela una chiara coscienza dell'oppressione e del ruolo subalterno che contraddistingueva la vita

---

<sup>2</sup> Si prenda come esemplificativa di questa contrapposizione critica tra gli studiosi la differenza sostanziale tra le tesi illustrate nel saggio di CHEMELLO, ADRIANA (1988), *Gioco e dissimulazione in Moderata Fonte*, in *Il merito delle donne: ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*, a cura di Adriana Chemello, Venezia, Eidos, pp. IX-LXIII, e nel contributo di MALPEZZI PRICE, PAOLA (1989), *A Woman's Discourse in the Italian Renaissance: Moderata Fonte's «Il merito delle donne»*, in «Annali d'Italianistica», vol. 7, pp. 165-81, JSTOR, [www.jstor.org/stable/24003864](http://www.jstor.org/stable/24003864) (data di ultima consultazione 07/09/2023).

delle donne nella Venezia del XVI secolo. Nonostante il dialogo sia una finzione e l'identità delle sette protagoniste sia altrettanto fittizia, i connotati che emergono sulla loro posizione sociale, così come i dettagli attribuiti al contesto storico e geografico, sono verosimilmente realistici. L'alternanza di voci e di opinioni che vengono espresse nel corso della conversazione permette inoltre di mettere in luce un quadro, se non puntuale, discretamente attendibile di prospettive polarizzate sulla condizione femminile nella società coeva a Fonte. Uno degli elementi tipici che più contraddistingue questo aspetto può in ultima analisi identificarsi con una componente rilevante che contribuisce a definire l'originalità del dialogo: nonostante la marcata intertestualità e la presenza di alcuni passi che possono risultare più complessi in quanto riprendono temi di carattere filosofico o scientifico, emerge chiaramente già dalla prima giornata come la disparità di genere che le sette protagoniste testimoniano attraverso la loro esperienza non venga trattata come una conseguenza di leggi naturali né attribuita a un disegno deterministico; bensì, è presentata e interpretata come il risultato di costrutti culturali e sociali, una posizione secolarizzata alquanto inconsueta per l'epoca. Se da un lato, come afferma Verrier, *Il merito delle donne* è un'opera «profondément enracinée dans le contexte qui l'a produite (la Venise de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle)», dall'altro è anche vero che essa è «une œuvre véritable» che «recèle de par son sujet et ses enjeux quelque chose d'universel et d'intemporel» (Verrier, 2002: 213). Questa dimensione, insieme agli altri elementi costitutivi che sono stati evidenziati, esemplificano l'originalità del dialogo di Fonte, e, sebbene non esauriscano gli aspetti che rendono questo testo un'opera peculiare nel panorama letterario italiano, se non altro chiariscono quali fattori abbiano affascinato e suscitato l'interesse di numerosi studiosi e critici, soprattutto negli ultimi cinquant'anni.

## I.2. Sintesi delle fasi della ricezione storica del testo

Una panoramica della storia della ricezione dell'opera in questione permette di introdurre alcune considerazioni sulla sua fortuna critica nel corso degli anni. Composto con molta probabilità tra il 1588 e il 1592, anno di morte di Moderata Fonte,<sup>3</sup> *Il merito delle donne* viene pubblicato per la prima volta nel 1600 a cura di Giovanni Nicolò Doglioni, zio acquisito dell'autrice, presso l'editore veneziano Domenico Imberti.<sup>4</sup> Diverse studiose avanzano che la pubblicazione postuma è stata con molta probabilità incentivata dalla controversia pubblica causata dalla divulgazione del trattato *I donneschi difetti* di Giuseppe Passi (1595), in quanto il dialogo di Fonte si configurava e poteva pertanto essere presentato come una risposta alle tesi misogine avanzate dall'autore.<sup>5</sup> Sebbene, come ricorda Cox, l'opera sia stata ricordata o menzionata nel corso dei secoli in alcuni volumi antologici o storiografici, *Il merito delle donne* non è mai stato ripubblicato per quasi quattro secoli, fino alla seconda metà del XX secolo (Cox, 2004). Infatti, è solo nel 1978 che una serie di estratti de *Il merito delle donne* vengono pubblicati all'interno del libro *La presenza dell'uomo nel femminismo*, nono numero della collana «Scritti di Rivolta Femminile»: l'operazione è conseguente al ritrovamento di una copia manoscritta dell'edizione Imberti in una biblioteca

---

<sup>3</sup> Per la biografia di Fonte rimando a CHEMELLO, ADRIANA (2016), *POZZO, Modesta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, Treccani, [www.treccani.it/enciclopedia/modesta-pozzo\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/modesta-pozzo_%28Dizionario-Biografico%29/) (data di ultima consultazione 04/08/2023), e a DOGLIONI, GIOVANNI NICOLÒ (1988), *Vita della sig.ra Modesta Pozzo de Zorzi nominata Moderata Fonte descritta da Gio. Nicolo Doglioni l'anno M. D. XCIII*, in *Il merito delle donne: ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini* di Moderata Fonte, a cura di Adriana Chemello, Venezia, Eidos, pp. 5-8, Scoprirete Biblioteche Romagna, [scoprirete.bibliotecheromagna.it/SebinaOpac/resource/il-merito-delle-donne/RAV2032973?tabDoc=tabloceb](http://scoprirete.bibliotecheromagna.it/SebinaOpac/resource/il-merito-delle-donne/RAV2032973?tabDoc=tabloceb) (data di ultima consultazione 08/09/2023). Cox infatti afferma: «While Doglioni's *Vita* is predictably idealizing in its presentation of its subject, subsequent researches have confirmed its factual reliability as a source» (Cox, 2004).

<sup>4</sup> È possibile consultare online una copia anastatica di un manoscritto dell'edizione Imberti del 1600 in versione digitale a cura della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna al link DAL POZZO, MODESTA (1600), *Il merito delle donne, scritto da Moderata Fonte in due giornate. Oue chiaramente si scuopre quanto siano elle degne, e piu perfette de gli huomini*, Venezia, Domenico Imberti, Scaffali Online, [badigit.comune.bologna.it/books/Moderata\\_Fonte/scorri.asp](http://badigit.comune.bologna.it/books/Moderata_Fonte/scorri.asp) (data di ultima consultazione 08/09/2023).

<sup>5</sup> Vedi COLLINA, BEATRICE (1989), *Moderata Fonte e «Il merito delle donne»*, in «Annali d'Italianistica», vol. 7, pp. 142-64, JSTOR, [www.jstor.org/stable/24003863](http://www.jstor.org/stable/24003863) (data di ultima consultazione 07/09/2023).

fiorentina avvenuto nel 1975 ad opera di Anna Jaquinta, la quale offre un resoconto personale del suo incontro con l'opera di Fonte nel contributo che precede la pubblicazione parziale del dialogo cinquecentesco.<sup>6</sup> L'interpretazione in chiave politico-femminista che Jaquinta dà al dialogo illustra come la riscoperta dell'opera di Fonte si inserisca nel panorama culturale degli anni '70: con l'insorgere dei movimenti femministi e del concomitante sviluppo delle teorie e studi sul *gender*, nonché l'affermarsi di nuove linee critiche come quelle legate ai *Cultural Studies*, prende avvio, sia in Italia che all'estero, «un processo di recupero di testi “dimenticati” a firma di donne» parallelamente a una problematizzazione degli assiomi alla base del canone e della tradizione letteraria (Cox-Ferrari, 2011: 9-10). Nel 1979 segue una seconda pubblicazione parziale de *Il merito delle donne*, all'interno della sezione *Classici del femminismo* del volume *Donna e società nel Seicento* a cura di Ginevra Conti Odorisio.<sup>7</sup> Malgrado il clima culturale favorevole, è solo nel 1988, dieci anni dopo, che viene pubblicata la prima edizione critica moderna integrale dell'opera di Fonte, a cura di Adriana Chemello per Eidos, alla quale seguono a partire dalla fine degli anni '90 le traduzioni in inglese, tedesco, francese e spagnolo, rispettivamente a cura di Virginia Cox (1997 per la Chicago University Press, ripubblicata nel 2018 in seconda edizione per la stessa casa editrice e a cura della medesima studiosa), Daniela Hacke (2001 per C.H. Beck), Frédérique Verrier (2002 per Éditions Rue d'Ulm), e José Abad (2013 per ArCiBel Editores).

Il progressivo emergere delle diverse edizioni critiche rispecchia il crescente interesse che negli anni *Il merito delle donne* ha suscitato in ambito accademico e specialistico. Verrier

---

<sup>6</sup> Vedi JAQUINTA, ANNA (1978), *Tentativi di autocoscienza in un gruppo del Cinquecento*, in *La presenza dell'uomo nel femminismo*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile («Scritti di Rivolta Femminile», 9), pp. 45-78.

<sup>7</sup> Vedi CONTI ODORISIO, GINEVRA (1979), *MODERATA FONTE. Il merito delle donne*, in *Donna e Società nel Seicento: Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti*, a cura di Ginevra Conti Odorisio, Roma, Bulzoni editore («Biblioteca di cultura», 167), pp. 159-96.

rileva la presenza di due modalità dominanti che accomunano i vari approcci all'opera di Fonte, ossia uno "idéologique" e uno "littéraire" (Verrier, 2002: 239). Nonostante egli stesso puntualizzi che la divisione proposta corrisponda a una generalizzazione, un numero considerevole di studi critici sul dialogo di Fonte può essere raccolto sotto la prima categoria in quanto tende a interpretare e a leggere il dialogo cinquecentesco in chiave ideologica: illustrativi di questa tendenza sono i contributi che definiscono *Il merito delle donne* un'opera "protofemminista", interpretando cioè i contenuti del dialogo come anticipazioni teoretiche dei temi e delle idee che prenderanno una forma più organica e concretamente politica con l'avvento dei femminismi moderni.<sup>8</sup> In maniera analoga, gli studi critici di matrice più programmaticamente letteraria corrispondono a una cospicua parte del *corpus* di contributi specialistici sul dialogo di Fonte, tra i quali si può distinguere, come rileva Pablo García Valdés, un particolare interesse per le correlazioni dell'opera con la tradizione della "querelle des femmes" (García Valdés, 2020b: 101). Alle due linee interpretative individuate da Verrier se ne può aggiungere una terza, di matrice più spiccatamente storico-sociale, che vede il testo come una potenziale fonte da cui attingere informazioni circa usi e costumi, nonché la vita quotidiana, delle donne nella Venezia di fine '500.<sup>9</sup> Se pertanto, come afferma Cox, il testo di Fonte era «virtually unknown before 1980s», si può affermare che a partire dal secondo '900 l'interesse verso *Il merito delle donne* si è gradualmente rinnovato, attestato dalla proliferazione progressiva di studi, edizioni critiche e ricerche approfondite (Cox, 2018).

---

<sup>8</sup> Si veda a tal proposito il contributo di KELLY, JOAN (1982), *Early Feminist Theory and the "Querelle des Femmes", 1400-1789*, in «Signs», vol. 8, n. 1, pp. 4-28, JSTOR, [www.jstor.org/stable/3173479](http://www.jstor.org/stable/3173479) (data di ultima consultazione 07/08/2023), e il già citato saggio di MALPEZZI PRICE, PAOLA (1989), *A Woman's Discourse in the Italian Renaissance: Moderata Fonte's «Il merito delle donne»*, in «Annali d'Italianistica», vol. 7, pp. 165-81, JSTOR, [www.jstor.org/stable/24003864](http://www.jstor.org/stable/24003864) (data di ultima consultazione 07/09/2023).

<sup>9</sup> Per un approfondimento su questo approccio all'opera di Fonte rimando all'introduzione della monografia di MARTELLI, DARIA (2011), *Polifonie. Le donne a Venezia nell'età di Moderata Fonte (seconda metà del secolo XVI)*, Padova, CLEUP, pp. 19-35.

### I.3. Valorizzare, diffondere, rendere fruibile: ‘percorsi’ alternativi

Gli studi specialistici e le edizioni critiche non esauriscono i tipi di iniziative che sono riconducibili all’insieme delle operazioni che hanno caratterizzato la ricezione de *Il merito delle donne* a partire dagli anni ’70 del secolo scorso.<sup>10</sup> Sono per esempio degni di nota i progetti che hanno coinvolto non solo l’opera, ma anche la figura di Moderata Fonte in quanto scrittrice donna che si sono sviluppati e hanno preso forma in contesti non strettamente accademici. Attenendosi al contesto culturale italiano,<sup>11</sup> un esempio di questa casistica può essere identificato nell’installazione artistica *Donne Illustri* a cura di Irene Andessner, in mostra nelle sale del Caffè Florian per la 50° Biennale di Venezia tenutasi nel 2003, di cui il catalogo *Temporanea. Le realtà possibili del Caffè Florian* (2003) offre un’approfondita documentazione. Nonostante il progetto coinvolga più personaggi femminili storici, accomunati da biografie singolari e dalla condivisione di correlazioni, seppur diverse, alla città di Venezia, Moderata Fonte e *Il merito delle donne* occupano uno spazio privilegiato all’interno di *Donne Illustri*. L’installazione artistica consisteva nell’esposizione di dieci *tableaux vivants* collocati sopra ai quadri raffiguranti personaggi maschili storici che tuttora decorano la Sala degli Uomini Illustri del Caffè Florian: le fotografie ritraevano la stessa Andessner che, di volta in volta, assumeva le sembianze di una delle figure femminili prescelte reinterpretandone un ritratto storico e le informazioni biografiche che ne sono state tramandate, in un connubio di ricreazione accurata dei costumi e di apporto creativo, con l’obiettivo di stimolare lo spettatore «a meditare sul ruolo della

---

<sup>10</sup> Ivi, pp. 532-4 per una bibliografia dedicata a «opere e iniziative di vario genere, sia nell’ambito specialistico sia fuori di questo» incentrate sull’opera principale di Fonte (Martelli, 2011: 532).

<sup>11</sup> Per un esempio di un’iniziativa ascrivibile a questa categoria sviluppatasi in contesto straniero si veda lo spettacolo itinerante *The Worth of Women* a cura della compagnia teatrale Kairos Italy Theater, basato sulla traduzione de *Il merito delle donne* di Virginia Cox, per la regia di Jay Stern in collaborazione con Laura Caparrotti. Per maggiori dettagli sul progetto rimando a KAIROS ITALY THEATER (2018), *The Worth of Women*, KIT, [kitheater.com/project/the-worth-of-women-il-merito-delle-donne/](http://kitheater.com/project/the-worth-of-women-il-merito-delle-donne/) (data di ultima consultazione 13/09/2023).

donna nei secoli» e di creare un dialogo con il pubblico odierno (Stipitivich, 2003: 10). Oltre a essere il soggetto di una delle fotografie appena descritte, la biografia di Fonte nonché *Il merito delle donne* rappresentano il tema attorno a cui ruota una conversazione tra nove donne contemporanee tenutasi presso il Caffè, in seguito trascritta e inclusa nel catalogo della mostra sotto il titolo *Il Merito delle Donne 1600/2003*. Il dialogo riportato è corredato da estratti dell'opera di Fonte e contiene diverse riflessioni sulla rilevanza culturale della sua opera principale: sebbene la conversazione, come il progetto a cura di Andessner, tratti *Il merito delle donne* in modo alquanto insolito e anticonvenzionale, il ruolo prominente che il dialogo e la figura della sua autrice giocano nel progetto artistico permette di includere *Donne Illustri* nella storia della ricezione dell'opera.

Un'altra iniziativa che in maniera analoga ha coinvolto strumenti e canali alternativi a quelli generalmente utilizzati in ambienti specialistici è l'adattamento de *Il merito delle donne* per il teatro a cura di Daria Martelli su commissione dell'associazione culturale Moderata Fonte (1989). Luisa Conti, al tempo presidente dell'associazione, ricorda che l'obiettivo del progetto era «proporre al pubblico, al di fuori di ristretti ambiti specialistici, l'opera maggiore dell'antica letteratura veneziana» e, attraverso la pubblicazione del testo adattato per il teatro, avvenuta nel 1993 per la casa editrice Centro Internazionale della Grafica di Venezia, contribuire a «diffondere ulteriormente la conoscenza di Moderata Fonte e favorire nuove iniziative intorno alla sua opera e alla sua figura» (Conti in Martelli, 1993: 4). Il progetto ha avuto un esito positivo, in quanto ha portato alla realizzazione di numerose rappresentazioni, letture sceniche e drammatiche nel corso degli anni ad opera di vari registi e compagnie teatrali.<sup>12</sup> Basato, come dichiara la stessa Martelli in un contributo che precede

---

<sup>12</sup> Per un elenco delle rappresentazioni si veda DARIA MARTELLI, *Adattamento teatrale de «Il merito delle donne» di Moderata Fonte*, [dariamartelli.it/project/adattamento-teatrale-de-il-merito-delle-donne/](http://dariamartelli.it/project/adattamento-teatrale-de-il-merito-delle-donne/) (data di ultima consultazione 10/09/2023). È possibile visionare un video di una lettura scenica dell'adattamento, tenutasi presso l'Oratorio di S. Maria Assunta il 24 marzo 2015 a cura della Compagnia teatrale delle Smime



il testo teatrale, sulle copie della prima edizione dell'opera (1600) conservate nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e nella Biblioteca Civica di Padova, l'adattamento si contraddistingue nel panorama di iniziative e progetti volti alla valorizzazione e alla diffusione de *Il merito delle donne* per la peculiarità dell'operazione (Martelli, 1993: 41n26). Nonostante la stessa Martelli definisca il suo lavoro una «riscrittura», proprio in virtù delle manovre da lei compiute nel processo di adattamento dell'opera di Fonte, viene anche dichiarato che il numero dei passi «veramente riscritti» è esiguo e, in aggiunta al proposito di «rispettarne la forma e lo spirito», che del dialogo è stata conservata «l'espressione originaria, solo opportunamente modernizzata nella forma e nella grafia di certe parole» (Martelli, 1993: 34). È possibile illustrare la singolarità dell'operazione di Martelli confrontandola sia con il progetto artistico a cura di Andessner che con un testo teatrale scritto all'incirca nel medesimo periodo storico con obiettivi e temi analoghi all'adattamento de *Il merito delle donne*. Se l'iniziativa incentivata dall'associazione Moderata Fonte e il progetto artistico a cura di Andessner hanno finalità e intenti affini, e in un certo senso si avvalgono di linguaggi espressivi analogamente alla portata di un pubblico non necessariamente specialistico, dall'altro la mediazione dell'opera di Fonte in *Donne Illustri* è fortemente più marcata poiché i passi del dialogo che vengono riportati nel progetto artistico, rispetto all'adattamento, sono estremamente esigui e principalmente presentati o corredati da filtri e commenti interpretativi. Il confronto con il testo teatrale *Seicenta ovvero la vita di Elena Arcangela Tarabotti scrittrice e monaca nel '600 a Venezia* a cura di Antonella Barina (1980) risulta ancora più significativo

---

e con la regia di Renata Cibir al link [COMITATO VENEZIA \(2015\), \*Il merito delle donne\*, Venipedia, \[venipedia.it/tv/comitatovenezia/il-merito-delle-donne\]\(https://www.venipedia.it/tv/comitatovenezia/il-merito-delle-donne\) \(data di ultima consultazione 12/09/2023\), e alcune fotografie di scena corrispondenti all'allestimento a cura del Gruppo Teatrale Elena Corner, sempre per la regia di Renata Cibir, alla pagina ASSOCIAZIONE MODERATA FONTE, \*Teatro\*, \[www.moderatafonte.it/daria-martelli-il-merito-delle-donne-le-streghe/\]\(http://www.moderatafonte.it/daria-martelli-il-merito-delle-donne-le-streghe/\) \(data di ultima consultazione 12/09/2023\).](https://www.venipedia.it/tv/comitatovenezia/il-merito-delle-donne)

nell'evidenziare la particolarità dell'adattamento a cura di Martelli. Elena Arcangela Tarabotti (1604-1652) è una delle scrittrici del passato che, come Fonte, sono state riscoperte nella seconda metà del XX secolo: le sue opere hanno attirato l'attenzione di diversi studiosi sia in quanto esempi di scrittura femminile che per i temi che trattano, soprattutto in relazione alla condizione delle donne nella società a lei coeva e per il particolare *focus* che dedicano all'esperienza di clausura femminile forzata. Analogamente a *Il merito delle donne*, anche il testo teatrale *Seicenta* è stato promosso da un'organizzazione, il gruppo Donna Informazione del Centro Donna del Comune di Venezia, con l'obiettivo di valorizzare la figura e le opere di Tarabotti, e in maniera altrettanto analoga la scelta del teatro come *medium* risponde all'esigenza di «informare, storicizzare, non solo attraverso il libro, la pagina stampata», ovvero canali di comunicazione più specialistici, «ma in modo più diretto e coinvolgente, cioè col teatro» (Reberschak, 1980: 4). Se il contesto generativo, la scelta del *medium* e le finalità operative delle due iniziative sono sovrapponibili, i risultati sono significativamente diversi: *Il merito delle donne* a cura di Martelli si propone come un adattamento “fedele” dell'opera originaria; al contrario, *Seicenta* ha una trama inedita che, sebbene sia basata sulla biografia e utilizzi passi corrispondenti a scritti di Tarabotti, si presenta come un'opera più propriamente di invenzione.

Come è emerso dalle caratteristiche e dagli elementi presi in esame nel paragrafo precedente, l'adattamento de *Il merito delle donne* a cura di Daria Martelli si contraddistingue come un contributo singolare tra le iniziative volte alla diffusione e alla valorizzazione dell'opera di Fonte al di fuori di ambiti specialistici. Nonostante la peculiarità dell'operazione, fino ad ora la *pièce* di Martelli non è stata oggetto di nessuno studio critico; data questa mancanza, il presente elaborato si propone di configurarsi come un'analisi critica dell'adattamento in questione. Partendo dal presupposto che, come afferma Valeria

Ottolenghi, il testo teatrale «è un'opera letteraria compiuta e autonoma – autonoma in quanto, anche se è presupposta dalla realizzazione scenica, però non la presuppone», posizione condivisa anche da Martin Meisel, secondo cui un testo teatrale, benché concepito per essere rappresentato, è dotato di una sua autonomia letteraria, la ricerca si limiterà esclusivamente a un'analisi del testo teatrale prodotto da Martelli, ponendo le rappresentazioni, le letture sceniche e le *performances* a esso ispirate all'esterno del campo di indagine (Ottolenghi, 1985: 17; Meisel, 2011: 1). Tale scelta è stata inoltre motivata da una dichiarazione di Martelli riguardo alla propria produzione teatrale: secondo l'autrice, infatti, «un certo teatro conserva il suo interesse anche alla lettura individuale» poiché «già con la lettura si possono cogliere significati che proprio la forma drammatica ha fatto emergere» (Martelli in Bertolotti, 2021). Quest'analisi della propria concezione di teatro da parte di Martelli permette di avvalorare la scelta di concentrare la ricerca sul testo drammatico, nonché di concepirlo come testo destinato anche alla lettura, ovvero come opera letteraria.

## CAPITOLO SECONDO

### GENESI: UN PROGETTO DI MILITANZA CULTURALE

#### II.1. Daria Martelli: una scrittrice poliedrica

Come si può evincere dalla vasta bibliografia,<sup>13</sup> nel corso degli anni Daria Martelli ha frequentato diversi generi letterari ed è stata protagonista di varie scene culturali. Infatti, Martelli è autrice di numerose opere e volumi riconducibili alla narrativa, al teatro e alla saggistica, nonché di articoli per quotidiani e riviste, testi per programmi televisivi culturali e conferenze. Oltre a essere stata docente di italiano per la scuola secondaria di secondo grado e assistente presso l'Università di Padova, ha avuto un ruolo attivo nel contesto culturale e politico del suo territorio partecipando e collaborando a diverse iniziative e progetti promossi da enti e associazioni sia regionali che nazionali.

Tra i temi trattati dalla scrittrice, benché molteplici, si possono distinguere due filoni tematici principali. Il primo corrisponde a uno spiccato interesse per argomenti legati all'ottica di genere: come appunto afferma Laura Bertolotti, Martelli «esercita i vari registri della scrittura mettendo sempre al centro lo sguardo femminile» (Bertolotti, 2021). Sono ascrivibili a questo filone tematico numerose opere dell'autrice, come per esempio i romanzi

---

<sup>13</sup> Per informazioni biografiche e bibliografiche sull'autrice rimando alla pagina DARIAMARTELLI, *Biografia e Bibliografia*, [dariamartelli.it/biografia-e-bibliografia/](http://dariamartelli.it/biografia-e-bibliografia/) (data di ultima consultazione 13/09/2023).

*Chi perde la sua vita* (1982 per Transmedia) e *Le vite di Fabrizia* (1997 per Edizioni La Vita Felice), i testi teatrali *Le streghe* (1990 per Piovani editore) e *Donne perdute. Adattamento teatrale di «Lettere dalle case chiuse»* (2012 per CLEUP), e i saggi *Le parole di ieri sulla donna. Una ricerca di genere sulle nostre radici culturali* (2012 per CLEUP) e *Scrittrice o scrittore? Una ricerca di genere sulla creatività letteraria* (2015 per CLEUP). Il secondo tema corrisponde invece alla figura di Moderata Fonte, alla quale l'autrice ha dedicato «un pluridecennale, meticoloso e appassionato lavoro di ricerca e di riflessione» (Ambrosini, 2011: 13). In *Teatro. In scena per far riflettere*, il volume che raccoglie oltre alla maggior parte dei testi teatrali di Martelli anche un'esposizione della sua poetica teatrale, l'autrice scrive:

Mi sono occupata di Moderata Fonte [...] in opere di vario genere, che rispondono tutte a un profondo interesse suscitato in me da questa scrittrice e dalla sua produzione letteraria, per se stessa e per il significato che ha assunto nella storia di genere (Martelli, 2020: 57).

Numerose sono infatti le opere di Martelli che ruotano attorno a Fonte: non solo Martelli è autrice dell'adattamento teatrale de *Il merito delle donne* preso in esame nella sezione I.3., ma anche di una biografia dell'autrice veneziana (pubblicata per la prima volta nell'edizione del 1993 dell'adattamento e successivamente ampliata e inclusa nel volume *Polifonie. Le donne a Venezia nell'età di Moderata Fonte (seconda metà del secolo XVI)*, 2011 per CLEUP); una *pièce* teatrale ispirata liberamente alla sua vita, *Il giardino veneziano* (1989, successivamente pubblicata nel volume *Teatro. In scena per far riflettere*, 2020 per CLEUP); un romanzo ispirato altrettanto liberamente alla riscoperta dell'opera di Fonte da parte di Anna Jaquinta, *More veneto* (2017 per CLEUP); e un lavoro saggistico monografico, il già menzionato *Polifonie*.

La ricorrenza tematica che caratterizza la produzione di Martelli permette di evidenziare un aspetto saliente che distingue l'attività dell'autrice, ovvero la sua tendenza a ricercare e a usare mezzi espressivi poliformi per affrontare e sviluppare temi affini. Analizzando le riflessioni, le interviste e gli interventi a cura di Martelli, emerge come questa tendenza non sia accidentale, ma piuttosto risponda a una volontà e a un'esigenza dell'autrice di creare opere che possano incidere attivamente sulla realtà storica, politica e sociale a lei contemporanea. Non è un caso, per esempio, che Martelli abbia scelto per il volume che raccoglie la sua produzione teatrale il sottotitolo *In scena per far riflettere*: per Martelli, infatti, il teatro non ha solo una funzione estetica, ma può anche assurgere a «esperienza formativa a pieno titolo», diventare un potenziale «mezzo per promuovere la consapevolezza e il progresso morale e civile», nonché essere trasformato in un «mezzo di azione politica» (Martelli, 2020: 23, 55). La funzione che Martelli attribuisce al teatro si può riscontrare anche nella scelta dei temi per le sue *pièce*: oltre alle opere teatrali già citate nel paragrafo precedente, tutte caratterizzate da un'attinenza a temi di attualità sociale, politica e culturale, a tal proposito si prendano come illustrativi la disparità di genere trattata in ottica femminista ne *L'identità* (1974), la meditazione sulle conseguenze negative di un'industrializzazione irresponsabile sull'ambiente proposta ne *La nuvola rossa* e la riflessione critica sul sistema scolastico e sull'istruzione alla base di *Fàrid* (entrambe incluse nel volume *Teatro. In scena per far riflettere*). Se considerazioni analoghe possono essere avanzate anche per la produzione narrativa e saggistica dell'autrice, soffermarsi su una riflessione che Martelli offre riguardo al proprio ruolo nel progetto di creazione dell'adattamento teatrale de *Il merito delle donne* permette di cogliere un ulteriore aspetto portante della sua attività. A tal proposito, l'autrice afferma:

Per me era impegno insieme artistico, culturale e “politico”, che mi era congeniale, continuava, in altra forma e con altri strumenti concettuali e culturali, il mio impegno degli anni Settanta e aveva profonde risonanze spirituali (Martelli, 2020: 59).

La scelta del verbo “continuare” rivela che Martelli percepisce un collegamento ideale tra le finalità che intendeva conseguire attraverso le attività artistiche, culturali e politiche di cui era stata protagonista e il suo successivo coinvolgimento nell’operazione di adattamento, mentre l’uso del sostantivo «strumenti» consente di identificare una dimensione più concreta, ovvero il ruolo che l’autrice attribuisce ai mezzi che vengono utilizzati per attuare i diversi progetti. L’analisi della dichiarazione di Martelli offre elementi rilevanti per assimilare le attività dell’autrice a espressioni di un più ampio progetto di “militanza culturale”: applicare quest’ottica risulta particolarmente utile dal momento che permette di cogliere come le operazioni in questione non esauriscano la loro funzione in quanto iniziative singole e a sé stanti, ma siano in ultima analisi concrete azioni volte a raggiungere un medesimo obiettivo più vasto, ovvero avere un impatto effettivo sulla comunità e sulla società di cui l’autrice fa parte. Questa dimensione consente di interpretare l’affiliazione di Martelli all’associazione culturale Moderata Fonte come un’espressione del suo impegno culturale militante e, analogamente, il suo coinvolgimento nella produzione dell’adattamento de *Il merito delle donne* come un’azione di militanza culturale.

## II.2. L'associazione Moderata Fonte

L'associazione culturale regionale Moderata Fonte viene fondata nel 1989 a Mirano (VE) da un gruppo di donne attive in vari campi della cultura e della politica,<sup>14</sup> con lo scopo di «valorizzare la cultura femminile del passato e del presente» e di contribuire «a rimuovere gli ostacoli che ancor oggi impediscono alle donne di esprimere la loro diversa esperienza di vita» (Ass. Moderata Fonte, *L'Associazione*). Daria Martelli spiega che la scelta di denominare l'associazione “Moderata Fonte” è simbolica: dal momento che la «sorte di Moderata Fonte toccò a molte autrici» le quali, «anche se apprezzate in vita, dopo la loro morte [...] furono giudicate “minori” ed escluse dalla tradizione» e la loro opera, al pari di quella di Fonte, fu «condannata alla dimenticanza», l'autrice cinquecentesca veneziana può essere interpretata come emblematica non solo della posizione marginale delle donne nella tradizione letteraria, ma anche, e soprattutto, della presenza di «una cultura femminile cancellata nella storia tradizionale» (Martelli, 2011: 535n1; Martelli in Bertolotti, 2014). La volontà dei membri dell'associazione di valorizzare la storia delle donne e contribuire attivamente a sensibilizzare i componenti delle diverse realtà sociali del territorio in cui l'organizzazione opera è radicata nella convinzione condivisa che, per raggiungere una completa democraticità e giustizia nelle società odierne, sia indispensabile «far conoscere idee, avvenimenti, personaggi femminili che hanno espresso il loro punto di vista sul mondo, hanno lavorato (quasi sempre oscuramente) per migliorare la società» e, specialmente nella seconda metà del '900, hanno contribuito a rivoluzionare «il modo di vita sociale, culturale e il rapporto tra donne e uomini» (Ass. Moderata Fonte, *L'Altra Storia*). Uno degli obiettivi principali delle numerose attività e iniziative che l'associazione sponsorizza è quindi quello

---

<sup>14</sup> Per una lista dei membri dell'associazione corredata da dati biografici e indicazioni sui ruoli svolti all'interno di essa rimando a ASSOCIAZIONE MODERATA FONTE, *L'Associazione Moderata Fonte*, [www.moderatafonte.it/associazione/](http://www.moderatafonte.it/associazione/) (data di ultima consultazione 03/08/2023).



di richiamare l'attenzione su determinati temi, contenuti e idee e allo stesso tempo aumentare la consapevolezza dell'essenzialità di tale operazione: a questo scopo sono stati ideati, per esempio, i due cicli di conferenze dedicati a personaggi femminili storici, tenutisi tra il 2001 e il 2002 e successivamente tra il 2005 e il 2006 in vari comuni del Veneto e intitolati *L'Altra Storia*,<sup>15</sup> e l'iniziativa *Memorie di Lei*, due corsi sulla storia delle donne svoltisi a Dolo (VE) nel 2003 e nel 2004.<sup>16</sup>

L'organizzazione di conferenze e di corsi di storia non esaurisce la gamma di iniziative promosse dall'associazione Moderata Fonte: tra le numerose attività si contano infatti anche l'allestimento di mostre, la pubblicazione di libri, l'adesione a manifestazioni per i diritti e per la parità di genere e la promozione di incontri educativi nelle scuole per menzionarne solo alcune.<sup>17</sup> La molteplicità delle operazioni esemplifica come i membri dell'associazione si avvalgano di diversi canali e forme di comunicazione per perseguire i propri obiettivi. Nonostante la diversità delle modalità operative, il comune scopo finale di influenzare concretamente la società attraverso attività culturali che sottende tutti i progetti sponsorizzati e sostenuti dall'associazione permette di leggere le iniziative come poliedriche espressioni di un comune progetto di militanza culturale. Date le affinità ideologiche e l'analoga dimensione di impegno militante, si può leggere la partecipazione attiva di Daria Martelli alle azioni promosse dall'associazione Moderata Fonte come una proficua collaborazione volta al raggiungimento di comuni obiettivi. L'idea e la realizzazione di un adattamento del dialogo *Il merito delle donne* si inserisce proprio in questo quadro generale di condiviso

---

<sup>15</sup> Per la creazione del progetto, l'associazione è partita proprio dalla constatazione che le figure femminili e i contributi apportati alla società dalle donne hanno un posto marginale nella storia 'canonica' e 'tradizionale' italiana, da cui la scelta dell'aggettivo "altra" per identificare l'approccio alternativo alla storia che si intendeva perseguire nel corso degli incontri. Per maggiori dettagli sul progetto si veda ASSOCIAZIONE MODERATA FONTE, *L'Altra Storia*, [www.moderatafonte.it/introduzione/](http://www.moderatafonte.it/introduzione/) (data di ultima consultazione 19/09/2023).

<sup>16</sup> Per una lista dei temi trattati in ogni incontro rimando a ASSOCIAZIONE MODERATA FONTE, *Memorie di Lei*, [www.moderatafonte.it/memorie-di-lei/](http://www.moderatafonte.it/memorie-di-lei/) (data di ultima consultazione 21/09/2023).

<sup>17</sup> Per un compendio delle attività svolte dall'associazione nel corso degli anni si veda ASSOCIAZIONE MODERATA FONTE, *ATTIVITÀ*, [www.moderatafonte.it/attivita/](http://www.moderatafonte.it/attivita/) (data di ultima consultazione 21/09/2023).

impegno sociale e politico di matrice culturale: la dimensione militante che caratterizza il progetto è data sia dal contesto in cui è inserito, che dalle motivazioni che hanno spinto l'associazione ad adattare per il teatro proprio quest'opera, nonché dagli obiettivi e finalità a cui tendeva il progetto. L'analisi di questi ultimi tre elementi risulta pertanto indispensabile per coglierne appieno la dimensione in questione.

### **II.3. *Il merito delle donne: criteri di scelta, obiettivi e finalità del progetto di adattamento***

In *Teatro. In scena per far riflettere*, Daria Martelli spiega che il progetto di adattare *Il merito delle donne* per il teatro è nato dalla volontà di creare un «elemento identitario» per l'associazione che aveva identificato Moderata Fonte come suo simbolo ed emblema (Martelli, 2020: 54). Risulta utile soffermarsi sul concetto di simbolo, in quanto permette di approfondire le motivazioni che hanno portato alla creazione dell'adattamento. Martelli in diversi contributi critici riflette sull'asimmetria che caratterizza l'«immaginario collettivo» e il «retrotterra storico, culturale e simbolico di genere»: se storicamente i «padri simbolici» sono innumerevoli, la carenza di «madri simboliche» è stata una costante fino a tempi recenti (Martelli in García Valdés, 2020a). Anche per tale ragione, sostiene Martelli, la riscoperta di autrici femminili del passato è diventata una priorità a partire dagli anni '70: invero, se da un lato favoriva «il recupero della presenza femminile nella società e nella cultura del passato», dall'altro queste «voci di un'ignorata soggettività femminile» potevano finalmente essere assunte come «“madri simboliche” che fino allora erano mancate al genere femminile» (Martelli, 2013). Oltre a essere una potenziale «madre simbolica», Moderata

Fonte è stata scelta come simbolo da parte dell'associazione a lei intitolata anche per un'altra ragione, così illustrata da Martelli:

Nel caso di Moderata Fonte, non si recuperava solo una scrittrice, una donna che aveva elaborato ed espresso un suo pensiero originale, ma anche una scrittrice che si era posta dal punto di vista femminile ed era stata consapevole della condizione della donna, tanto da apparire una “femminista ante litteram”. Per questo Moderata Fonte assume un valore simbolico (Martelli in Zerbi, 2003: 65).

Pertanto, la scelta di creare un adattamento teatrale de *Il merito delle donne* non è solo innescata dalla volontà di rafforzare ancora di più il valore simbolico attribuito a Fonte, ma è altresì favorita dai temi “protofemministi” che caratterizzano il dialogo cinquecentesco, in quanto vengono percepiti, oltre che affini a ciò di cui l'associazione intende occuparsi, anche attuali. È infatti questa caratteristica, l'essere “attuale”, che viene associata a *Il merito delle donne* non solo da Martelli, che vi legge «un messaggio antico, ma di una valenza sorprendentemente attuale» e identifica questa «attualità» come ciò che ha innescato le diverse iniziative di promozione del dialogo «a un pubblico nuovo», ma anche da altri studiosi, tra cui Laura Anna Stortoni,<sup>18</sup> Frédérique Verrier,<sup>19</sup> Pablo García Valdés,<sup>20</sup> e la stessa Virginia Cox<sup>21</sup> (Martelli, 2020: 54; Martelli, 1993: 18).

---

<sup>18</sup> Vedi STORTONI, LAURA ANNA (1997), *Introduction*, in *Women Poets of the Italian Renaissance: Courty Ladies & Courtesans*, a cura di Laura Anna Stortoni e Mary Prentice Lillie, New York, Itaca Press, pp. IX-XXVII, JSTOR, [www.jstor.org/stable/j.ctt1t88v0b](http://www.jstor.org/stable/j.ctt1t88v0b) (data di ultima consultazione 19/09/2023).

<sup>19</sup> Vedi VERRIER, FRÉDÉRIQUE (2002), *Les mérites du «Mérite»*, in *Le mérite des femmes* di Moderata Fonte, tradotto da Frédérique Verrier, Parigi, Éditions Rue d'Ulm, pp. 213-59.

<sup>20</sup> Vedi GARCÍA VALDÉS, PABLO (2020), *Historia, ficción y querrela en «More Veneto»: una reinterpretación literaria de «Il merito delle donne»*, in *(Auto)narrativas: hacia la construcción de un canon alternativo en italiano*, a cura di Sara Velázquez García e Laureano Núñez García, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, pp. 99-110, Google Books, [books.google.it/books/about/Auto\\_narrativas.html?id=x785EAAAQBAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.it/books/about/Auto_narrativas.html?id=x785EAAAQBAJ&redir_esc=y) (data di ultima consultazione 23/04/2023).

<sup>21</sup> Vedi COX, VIRGINIA (2018), *On Moderata Fonte's Feminist Reimagining of 16<sup>th</sup>-Century Venice*, Literary Hub, [lithub.com/on-moderata-fontes-feminist-reimagining-of-16th-century-venice/](https://lithub.com/on-moderata-fontes-feminist-reimagining-of-16th-century-venice/) (data di ultima consultazione 19/09/2023).

Il potere simbolico che si intendeva attribuire a Fonte e alla sua opera, nonché il desiderio di evidenziare l'attualità che si percepiva nei temi e nel messaggio del suo dialogo spiegano solo parzialmente perché l'associazione ha puntato sulla creazione di un adattamento teatrale de *Il merito delle donne*: potevano appunto essere individuati altri strumenti e altre strategie per raggiungere questi obiettivi. La scelta del teatro come *medium* si può meglio comprendere se si prendono in considerazione il contesto storico, culturale e ideologico in cui l'iniziativa è stata sviluppata e le funzioni che secondo Martelli il teatro può rappresentare. Nonostante le affermazioni di Martelli pertengano a una visione che rispecchia la sua soggettiva concezione del fatto teatrale, e rappresentino quindi solo una delle possibili interpretazioni delle funzioni e delle potenzialità del teatro, il fatto che l'associazione Moderata Fonte le abbia commissionato l'adattamento se non altro fornisce sufficienti elementi per ipotizzarne la rilevanza nell'indagine riguardo alle motivazioni della scelta in questione.

Partendo dal contesto, se è vero che negli anni a seguito delle prime ristampe parziali moderne l'interesse attorno a Fonte e al suo dialogo è cresciuto progressivamente, quando l'associazione Moderata Fonte ha commissionato a Martelli la stesura dell'adattamento teatrale, nel 1989, era passato un solo anno dalla prima ristampa integrale de *Il merito delle donne*, a cura di Adriana Chemello, avvenuta nel 1988. Martelli infatti afferma che l'adattamento teatrale era inteso a «portare quest'opera, ancora sconosciuta alle masse, fuori dai ristretti ambiti specialistici in cui incominciava a essere studiata»: la scelta di utilizzare il teatro appare pertanto opportuna per raggiungere «un pubblico vasto» proprio in virtù del fatto che «il rito teatrale è “comunitario”, in quanto comunica largamente», si configura quindi come un'esperienza potenzialmente collettiva e, allo stesso tempo, è «una forma d'arte diretta e coinvolgente», che può perciò risultare di «grande efficacia comunicativa»

(Martelli, 2020: 22-3, 59). Un altro motivo che potrebbe aver condizionato questa scelta si può identificare nelle potenzialità di modificare e ampliare «l'immaginario collettivo» attribuite al teatro sulla base del suo virtuale «potere di simbolizzazione»: come evidenzia Martelli, l'operazione di adattamento non rispondeva solo a un intento di «semplice divulgazione», proprio perché si riteneva che «portare in scena *Il merito delle donne* significava farlo vivere nell'immaginario e nella coscienza contemporanea, immettendolo in un universo simbolico femminile» (Martelli, 2020: 25, 59). L'ipotesi di aver scelto la forma teatrale anche per le sue potenzialità simboliche, socioculturali e ideologiche, oltre che comunicative, viene avvalorata dal momento che la stessa Martelli sottolinea come l'iniziativa di adattare *Il merito delle donne* per il teatro fosse parte integrante della «“rivoluzione culturale” in atto dagli anni Settanta», in quanto intesa a contribuire alla «costruzione di un retroterra culturale, storico e simbolico, per un'identità collettiva di genere» (Martelli, 2020: 59).

Se da un lato quest'ultima affermazione conferma ulteriormente la validità di interpretare il progetto di adattamento del dialogo di Fonte per il teatro come una vera e propria azione di militanza culturale, dall'altro l'insieme di dati analizzati evidenzia come la dimensione militante del progetto sia data non da un singolo fattore, ma da una concomitanza di premesse teorico-ideologiche e da una stratificazione di significati attribuiti all'operazione.

#### **II.4. Prevedere un lettore: dal paratesto al testo**

Dagli elementi analizzati nella sezione II.3. è emerso come l'iniziativa di creare un adattamento de *Il merito delle donne* è stata originata dalla volontà di ottenere determinati

obiettivi: si è evidenziato come il desiderio di accrescere il valore simbolico di Moderata Fonte e del suo dialogo, nonché l'attualità e le sinergie che si percepivano con i temi in esso trattati, chiariscono perché la scelta sia ricaduta proprio su quest'opera, e sono state prese in considerazione alcune motivazioni plausibili che hanno portato a scegliere il teatro come *medium*. Se l'intento di diffondere il dialogo fuori da ambienti specialistici è stato riconosciuto come uno degli obiettivi principali alla base del progetto, e allo stesso tempo come uno degli elementi portanti che ne definiscono la dimensione militante, non è stato problematizzato quali strategie e meccanismi di costruzione del testo siano stati adottati per perseguire questo intento. A tal proposito, se è vero che Martelli dichiara nella prefazione all'adattamento da lei curato di aver cercato di rispettare le caratteristiche stilistiche e formali dell'originale, si può comunque ipotizzare che le scelte e le soluzioni tecniche adottate per la stesura della *pièce* siano state condizionate dall'idea di fruitori che emerge dal paratesto e dalle dichiarazioni dei membri dell'associazione analizzate. Sia la prefazione a firma di Martelli che precede il testo dell'adattamento che l'intervento a cura della stessa autrice in occasione della conferenza *Le donne a Venezia nella seconda metà del '500* (2015)<sup>22</sup> offrono ulteriori elementi che avvalorano la legittimità dell'ipotesi. Nel primo contributo menzionato l'autrice infatti afferma di aver privilegiato nel suo lavoro i «caratteri» del dialogo di Fonte che «corrispondono ai contenuti più consoni al gusto di un pubblico moderno», mentre nel secondo asserisce di aver omesso «certe parti che erano troppo pesanti, troppo trattatistiche, troppo erudite» (Martelli, 1993: 36; Martelli in Comitato Venezia, 2015: 00:27:37-00:27:47). Da queste affermazioni traspare come Martelli abbia una chiara idea del tipo di

---

<sup>22</sup> L'evento si è tenuto il 6 marzo 2015 a Venezia presso la Sala San Leonardo in occasione del ciclo di conferenze *Storia e società nel territorio veneto* sponsorizzato dal Comitato per la tutela, la preservazione e la valorizzazione della Cultura Veneta e di Venezia. È possibile visionare una registrazione integrale della conferenza al link [COMITATO VENEZIA \(2015\), \*Le donne a Venezia nella seconda metà del '500\*, Venipedia, \[venipedia.it/it/tv/comitatoveneziamuseum/le-donne-veneziana-nella-seconda-meta-del-500\]\(https://www.venipedia.it/it/tv/comitatoveneziamuseum/le-donne-veneziana-nella-seconda-meta-del-500\) \(data di ultima consultazione 03/11/2023\).](https://www.comitatoveneziamuseum.it/le-donne-veneziana-nella-seconda-meta-del-500)

fruitore a cui intende destinare il suo testo e al contempo come tale idea abbia presumibilmente giocato un ruolo nel determinare le scelte e le strategie adottate nel processo di realizzazione della *pièce*.

Il ruolo e l'importanza che i destinatari rivestono nel progetto di adattamento de *Il merito delle donne* sono associabili da un punto di vista critico-letterario alle premesse alla base delle linee teoriche che ruotano attorno alla “teoria della ricezione”.<sup>23</sup> Infatti, le teorie che rientrano sotto questa categoria attribuiscono al lettore una rilevanza che in altre linee pertinenti alla critica letteraria risulta minore se non assente. Dato questo presupposto, il richiamo a concetti e a riflessioni attinenti a questa tendenza critico-teorica appare non solo adeguato, ma permette di approfondire e riflettere ulteriormente sulle implicazioni che prevedere un lettore può avere nella creazione di un testo. Risultano utili in particolar modo le nozioni che Umberto Eco,<sup>24</sup> uno dei principali rappresentanti del filone italiano della teoria della ricezione, formula rispetto alle figure e alle funzioni che sono coinvolte in un testo, nello specifico la distinzione che pone tra “lettore empirico”, “lettore modello”, “autore empirico” e “autore modello”. Secondo lo studioso, il “lettore empirico” è colui o colei che nella realtà fruisce un determinato testo, il cui tipo di lettura, ovvero di approccio al testo, dal momento che la risposta di ciascuna persona a un'opera letteraria è soggettiva, può variare e dipendere da numerosi fattori che non sono determinabili *a priori*. Al contrario, il “lettore modello” designa un determinato comportamento che può essere assunto da un lettore reale quando il suo atteggiamento e il suo rapporto con il testo corrispondono all'idea

---

<sup>23</sup> Per un quadro sintetico del pensiero dei principali teorici della teoria della ricezione rimando a MUZZIOLI, FRANCESCO (2019), *La teoria della ricezione e il lettore nel testo*, in *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci editore («Studi Superiori», 1165), pp. 195-200.

<sup>24</sup> Per approfondire il contributo di Eco alla linea critica sviluppatasi attorno alla teoria della ricezione vedi ECO, UMBERTO (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani («Studi Bompiani», 22), e — (2018), *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo («i Delfini Best seller», 25).

di lettore inscritta e progressivamente determinata dall'opera in questione. La differenza tra "autore empirico" e "autore modello" è analoga: l'"autore empirico" corrisponde a colui o colei che ha prodotto il testo, quindi a una persona realmente esistente o esistita; l'"autore modello", invece, è una funzione testuale che «si manifesta come strategia narrativa», ovvero come «insieme di istruzioni» presente in ogni testo, a prescindere dalla complessità e dal tipo testuale, che delinea e definisce il corrispettivo profilo di "lettore modello" (Eco, 2018: 26). Date le definizioni di "lettore modello" e "autore modello", emerge come esse siano interconnesse: Hermann Grosser, infatti, afferma che nella teorizzazione di Eco l'«insieme dei meccanismi e dei procedimenti di un testo, volti a produrre una vasta gamma di effetti nel lettore, postula un lettore che ad essi si adegui, il lettore modello appunto» (Grosser, 1985: 24n31). Pertanto, seguendo la logica di Eco, se si presuppone che Daria Martelli, "autrice empirica" dell'adattamento de *Il merito delle donne*, abbia costruito il suo testo teatrale in funzione di una precisa idea di lettore, allora l'"autore modello" dell'adattamento dovrebbe presumibilmente definire un profilo di "lettore modello" che corrisponda a tale idea: non a caso Eco afferma che «prevedere il proprio Lettore Modello non significa solo "sperare" che esista, significa anche muovere il testo in modo da costruirlo» (Eco, 1979: 56).

Tenendo in considerazione le riflessioni esposte nel presente capitolo, il seguente intende configurarsi come un'analisi critica delle strategie e degli espedienti che Martelli ha utilizzato per trasformare *Il merito delle donne* in una *pièce* teatrale che potesse conseguire gli obiettivi che l'associazione Moderata Fonte si era riproposta di raggiungere: partendo da una serie di considerazioni teoriche sulle implicazioni di "adattamento" e "riduzione", operazioni che definiscono il rapporto del testo drammatico con l'opera originaria di Fonte, l'analisi si focalizzerà su alcuni aspetti portanti che permettono di cogliere quali analogie e



differenze sussistano tra le due opere, nonché di mettere a fuoco le modalità procedurali che sono state adottate per realizzare la *pièce*.

## CAPITOLO TERZO

### “RISCRIVERE” PER IL TEATRO

#### III.1. “Adattamento” e “riduzione”: analisi teorica del rapporto con l’opera originaria

Nell’edizione a stampa dell’opera teatrale *Il merito delle donne*, il titolo della *pièce* è accompagnato da un sottotitolo: «Riduzione e adattamento teatrale di Daria Martelli dall’opera di Moderata Fonte» (Martelli, 1993: 53). Tale sottotitolo è rilevante in quanto i termini “riduzione” e “adattamento” sono determinanti sia nel definire quale tipo di rapporto l’autrice ha inteso instaurare tra il testo teatrale e l’opera di Fonte, che nel presentare al lettore che genere di opera si trova davanti. A tal proposito, risulta utile soffermarsi su alcune considerazioni teoriche riguardo alle caratteristiche e alle implicazioni associate a questi termini proposte da quattro studiosi, Henry Jenkins, Margaret Johnson, Tison Pugh e Antonio Costa. Partendo dal presupposto che non esiste una definizione unica né una sistematizzazione teorica univoca di “adattamento”, come d’altronde dimostra la pluralità ed eterogeneità dei testi che vengono classificati sotto questa etichetta, le riflessioni prese in esame non hanno la pretesa di essere esaustive nel documentare la molteplicità delle

posizioni critiche sull'argomento.<sup>25</sup> La scelta di esaminare determinate tesi a discapito di altre è stata condotta sulla base della pertinenza e dell'utilità che le considerazioni potevano potenzialmente assumere nell'illustrare alcuni aspetti del tema che si intendeva indagare. È infine necessario specificare che, nonostante non tutti gli ambiti di ricerca in cui sono inseriti i concetti ai quali si farà riferimento siano strettamente letterari, tutte le riflessioni selezionate, se già di per sé non trattano di narrazione in senso lato, possono essere applicate a più campi, tra cui anche quello letterario. Data tale compatibilità, risultano pertanto idonee a essere analizzate per esplorare e approfondire l'argomento in questione.

Jenkins riflette sulla nozione di adattamento in un contributo sui principi che definiscono e caratterizzano i fenomeni di “*transmedia storytelling*”,<sup>26</sup> un tema di ricerca piuttosto attuale<sup>27</sup> che esplora i processi in cui elementi costitutivi, addizionali o alternativi di una narrazione vengono sviluppati non necessariamente dallo stesso autore o autrice attraverso *media* diversi. Lo studioso ne propone una definizione in opposizione ai casi di “*extension*”, ovvero “estensione”: se l'adattamento «reproduces the original narrative with minimum changes into a new medium» ed è «essentially redundant to the original work», l'estensione accresce e sviluppa ulteriormente la narrazione da cui si origina introducendo

---

<sup>25</sup> Per un quadro panoramico valido sulla concezione di “adattamento” in ambito critico rimando a SANDERS, JULIE (2016), *What is adaptation?*, in *Adaptation and Appropriation*, New York, Routledge Taylor & Francis Group, pp. 21-34.

<sup>26</sup> Per approfondire il discorso critico di Jenkins sul tema “*transmedia storytelling*” si veda JENKINS, HENRY (2007), *Transmedia Storytelling 101*, Pop Junctions, [henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia\\_storytelling\\_101.html](http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html) (data di ultima consultazione 27/09/2023); — (2009), *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling* (Well, Two Actually. Five More on Friday), Pop Junctions, [henryjenkins.org/2009/12/the\\_revenge\\_of\\_the\\_origami\\_uni.html](http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html) (data di ultima consultazione 27/09/2023); — (2009), *Revenge of the Origami Unicorn: The Remaining Four Principles of Transmedia Storytelling*, Pop Junctions, [henryjenkins.org/blog/2009/12/revenge\\_of\\_the\\_origami\\_unicorn.html](http://henryjenkins.org/blog/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html) (data di ultima consultazione 27/09/2023).

<sup>27</sup> Il tema non è stato indagato solo da critici, ma ha suscitato interesse anche tra alcuni scrittori. Ad esempio, Wu Ming I nella sezione *Comunità e transmedialità* del volume *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro* a cura di Wu Ming affronta proprio il tema della “transmedialità”. Per maggiori dettagli sulla trattazione menzionata rimando a WU MING I (2009), *New Italian Epic 3.0. Memorandum 1993-2008*, in *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro* di Wu Ming, Torino, Einaudi («Einaudi. Stile libero»), pp. 3-99.

in essa nuovi elementi e nuove informazioni (Jenkins, 2009). Già da questa prima definizione si può notare come il rapporto con la narrazione originaria («the original narrative») e l'utilizzo di un *medium* differente da quello originario («a new medium») siano considerati elementi costitutivi dei processi di adattamento. Sebbene Jenkins affermi che la narrazione riprodotta da questo genere di testi sia «sostanzialmente ridondante» a quella originale, lo studioso precisa che anche un adattamento, se ben fatto, contribuisce ad approfondire la conoscenza dell'opera su cui è basato, proprio in virtù del fatto che la creazione di tali testi porta inevitabilmente a operare «additions or omissions which reshape the story in significant ways» (Jenkins, 2009). Per meglio illustrare la differenza tra adattamento ed estensione, Jenkins compara il rapporto che il film *Hamlet* di Laurence Olivier (1948) e l'opera teatrale *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* di Tom Stoppard (1967 per Faber and Faber) instaurano con la tragedia *Hamlet* di William Shakespeare: se il primo riproduce più o meno puntualmente la narrazione originaria attraverso un *medium* diverso, e di conseguenza, secondo la definizione di Jenkins, si può classificare come un adattamento, il secondo non solo è un testo teatrale come l'opera originaria, e quindi non comporta il ricorso a un *medium* alternativo, ma dal momento che ne “espande” la narrazione «through its refocalization around secondary characters from the play», si configura più propriamente come una estensione (Jenkins, 2009).<sup>28</sup>

Non tutti gli studiosi condividono la definizione di adattamento proposta da Jenkins: infatti, se confrontata con la trattazione proposta da Johnson e Pugh nella sezione *Cinematic*

---

<sup>28</sup> Il caso preso in esame da Jenkins potrebbe essere ulteriormente sviluppato prendendo in considerazione il film *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* scritto e diretto dallo stesso Stoppard (1990): non solo il film può essere considerato un adattamento dell'omonimo testo teatrale, ma, oltre a classificarsi a sua volta come un'estensione dell'opera originaria shakespeariana, la relazione che instaura con quest'ultima soddisfa i criteri che secondo Jenkins sono propri di una dinamica transmediale. Per un'analisi più approfondita sulle correlazioni sia tra la *pièce* di Stoppard e il suo successivo adattamento cinematografico che tra il testo teatrale, il film e l'opera originaria rimando a NARDO, ANNA K. (2008), *Stoppard's Space Men: Rosencrantz and Guildenstern on Film*, in «Literature/Film Quarterly», vol. 36, n. 2, pp. 113-21, JSTOR, [www.jstor.org/stable/43797454](http://www.jstor.org/stable/43797454) (data di ultima consultazione 11/01/2024).

*Adaptations of Literature* del volume *Literary Studies*, emerge come il criterio di fedeltà all'opera originaria non sia necessariamente un parametro decisivo nel definire questo tipo di opere. È rilevante specificare che, come d'altronde indica il titolo della sezione, il discorso di Johnson e Pugh si focalizza esclusivamente su fenomeni riguardanti la rielaborazione di romanzi in opere filmiche: pertanto, nella loro analisi il cambio di *medium* come tratto caratteristico delle operazioni di adattamento non viene problematizzato, ma considerato un requisito implicito. Per quanto riguarda il grado di fedeltà all'opera originaria, gli studiosi definiscono figuratamente questo parametro come una «chimera», principalmente perché sostengono che nel processo di trasposizione che caratterizza ogni adattamento «numerous changes must be made» e conseguentemente «no story remains unaltered by the process» (Johnson-Pugh, 2014: 180). Questa inevitabile condizione si può configurare in una vasta gamma di gradi di fedeltà, a seconda del rapporto che l'opera prodotta istituisce con la narrazione a cui è ispirata. Per approfondire questo punto, Johnson e Pugh riprendono lo schema tripartito proposto da Geoffrey Wagner in *The Novel and The Cinema* (1975 per Fairleigh Dickinson University Press) per differenziare i tipi di rapporto che possono essere individuati tra adattamenti e opere originarie. Tale tripartizione prende in considerazione il grado di alterazione e il livello di fedeltà che possono persistere tra le due opere: sotto l'etichetta “*transposition*” sono classificati gli adattamenti caratterizzati da un grado minimo di alterazione, e quindi massimo di fedeltà; il termine “*commentary*” invece circoscrive gli adattamenti che introducono modifiche che alterano in qualche modo l'opera a cui sono ispirati, spesso dando luogo a procedimenti assimilabili a operazioni di “*re-emphasis*” o di “*re-structure*”; e, infine, la qualifica di “*analogy*” è concepita per designare gli adattamenti contraddistinti da manipolazioni radicali del materiale originario, il cui grado di fedeltà risulta conseguentemente compromesso in modo significativo (Wagner in Johnson-Pugh,

2014: 180). Se da un lato Johnson e Pugh acconsentono sul fatto che questa tripartizione può fungere da strumento utile per i fruitori di un'opera adattata in quanto permette di valutare la sua relazione con la fonte a cui si rifà, dall'altro concludono che «the question that should be asked is not whether the film succeeds in translating its source text to the screen as an accurate representation of its author's themes, but whether the film succeeds or fails in its own right, according to its own terms» (Johnson-Pugh, 2014: 180, 182). Nonostante la discussione sia incentrata su fenomeni filmici, i concetti presi in esame trattano di questioni e di criteri generali che virtualmente caratterizzano qualsiasi tipo di adattamento, dunque potenzialmente applicabili anche al di fuori del campo cinematografico. Invero, non solo è possibile analizzare il rapporto dei testi appartenenti a questa categoria con l'opera originaria a prescindere dal contesto e dai *media* implicati, ma l'esortazione finale dei due studiosi a considerare questo tipo di testi come opere a pieno titolo e a sé stanti si dimostra un'operazione valida anche per adattamenti non filmici. Oltre a essere potenzialmente applicabile a ogni caso che implica un adattamento, questo approccio risulta funzionale in quanto consente di integrare tra i criteri da tenere presenti un dato rilevante, ovvero che un autore o autrice nel dare forma a un adattamento segue i propri «artistic interests», e che pertanto ciò a cui aspira può divergere dal riprodurre puntualmente ciò che l'opera originaria rappresenta e comunica (Johnson-Pugh, 2014: 182). A seguito delle due prospettive analizzate, si può constatare che se è vero che la definizione di Jenkins si discosta da quella proposta da Johnson e Pugh, sia nella trattazione del primo studioso che in quella dei secondi l'utilizzo di un *medium* diverso, l'approccio interpretativo e la relazione con l'opera originaria si delineano come tre parametri portanti alla base della definizione di adattamento, con la differenza che la concezione di questo genere di testi proposta da Johnson e Pugh risulta più articolata e meno restrittiva di quella di Jenkins. È infine fondamentale

sottolineare che questi parametri, per quanto basilari, non sono esaustivi nel delineare le specificità delle opere che rientrano nella categoria in questione: come sottolineano i tre studiosi, seppur in misura differente, è altrettanto cruciale considerare che, a prescindere dal livello di fedeltà che si intende raggiungere, ogni adattamento darà inevitabilmente luogo a un plusvalore di significato non contenuto nell'opera originaria in quanto conseguenza ineluttabile di qualunque processo di reinterpretazione e mediazione.

Analizzare alcune osservazioni di Costa sul tema in esame permette di approfondire ulteriormente la nozione di adattamento da un punto di vista teorico e allo stesso tempo di introdurre una serie di riflessioni sul concetto di riduzione. Entrambi i processi sono esaminati dallo studioso nel contributo critico che corrisponde alla voce *Trasposizione* dell'*Enciclopedia del Cinema* digitale a cura dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani. Costa in primo luogo afferma che i termini utilizzati per definire queste due operazioni «sembrano riferirsi alla necessità di affrontare problemi di dimensione»: difatti, lo studioso asserisce che l'idea di adattamento

fa pensare alla necessità di sistemare un qualcosa in uno spazio che non è propriamente il suo. Riduzione è ancor più esplicita quanto a differenti grandezze: qualcosa che è troppo grande per trovare posto nelle dimensioni anguste di un film (Costa, 2004).

Questo tipo di problemi è prevedibile se si considera che ogni *medium* è caratterizzato non solo da logiche interne, ma anche da convenzioni, sistemi di codici e linguaggi che non necessariamente trovano un corrispettivo in altri *media*. Come si evince dal titolo del compendio in cui la voce *Trasposizione* è inserita e dal termine di paragone proposto nell'estratto citato, anche Costa si concentra principalmente su pratiche e fenomeni cinematografici, richiamando infatti per illustrare le implicazioni concettuali di adattamento

e riduzione la distinzione tra “veicolo” e “programma” teorizzata da Christina Metz. Nel volume *Linguaggio e cinema*, Metz introduce queste due nozioni contestualmente a una riflessione sulla specificità dei codici.<sup>29</sup> Secondo il critico, la dicotomia tra “forma” e “contenuto”, pur alludendo a un’«articolazione molto reale», è riduttiva e troppo approssimativa,<sup>30</sup> in quanto sia forma che contenuto non possono essere scissi rispettivamente in “significante” e “significato” proprio perché «ognuno dei sistemi di significazione (codici) che operano nel film – sia o non sia specificamente cinematografico – è al tempo stesso un sistema di significanti e un sistema di significati» (Metz, 1977: 251). Sebbene Metz si focalizzi principalmente sul fatto cinematografico, la scelta di utilizzare un caso pertinente al campo letterario per esemplificare le potenzialità analitiche di “veicolo” e “programma” attesta come il raggio di applicazione dei concetti in questione non si limiti al campo filmico, ma si estenda anche ad altre arti. Nel complesso, per Metz l’utilità della teorizzazione di “veicolo” e “programma” risiede nella possibilità di formulare analisi più accurate e, conseguentemente, di cogliere determinate sfumature proprie di fenomeni essenzialmente complessi precisamente in virtù del fatto che entrambi i concetti sono concepiti come «un insieme di codici, con i loro significanti e i loro significati» (Metz, 1977: 251). Costa riprende la suddetta trattazione di Metz per affermare che con adattamento e riduzione si perviene «anzitutto a un problema di veicolo il quale a sua volta determina una serie di variazioni sul piano del programma» (Costa, 2004). Nonostante i fenomeni su cui lo

---

<sup>29</sup> La coniazione dei concetti di “veicolo” e “programma” è utilizzata dallo studioso per esplorare la comune percezione secondo cui, «fra i codici che si combinano all’interno di un testo di ogni arte, alcuni sono *più vicini a quest’arte* di quanto non lo siano altri, e che ogni linguaggio *porta con sé* certi sistemi formali mentre si limita a *riprenderne* altri» (Metz, 1977: 250). Per una contestualizzazione più approfondita della teorizzazione in questione rimando a METZ, CHRISTIAN (1977) (Paris 1971), *I codici non specifici. Codici del contenuto e codici dell’espressione*, in *Linguaggio e cinema*, tradotto da Alberto Farassino, Milano, Bompiani («Studi Bompiani», 20), pp. 250-6.

<sup>30</sup> Questa prospettiva è condivisa anche da diverse linee critiche pertinenti ad altre discipline. Per esempio, Seymour Chatman nel volume *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* scrive: «La linguistica e la semiotica [...] ci insegnano che una semplice distinzione tra l’espressione e il contenuto è insufficiente a cogliere tutti gli elementi della situazione comunicativa» (Chatman, 1994: 19).



studioso si concentri siano principalmente trasposizioni intersemiotiche e transcodificazioni, in quanto riguardano il rapporto tra opere cinematografiche e opere pertinenti a *media* diversi, la riflessione è rilevante perché evidenzia come il cambio di *medium*, quindi di “veicolo”, anche nei casi di rielaborazioni intrasemiotiche, abbia inevitabilmente una serie di conseguenze sui codici che incarnano e trasmettono il contenuto, che in questa prospettiva è più appropriato chiamare “programma”.

Confrontando le teorizzazioni analizzate nei paragrafi precedenti con le caratteristiche dell’adattamento de *Il merito delle donne*, è possibile giungere ad alcune considerazioni sulla profilazione dell’opera: rispetto alla definizione di adattamento proposta da Jenkins, la *pièce* di Martelli si configura sì come una riproduzione «sostanzialmente ridondante» della narrazione del dialogo di Fonte attraverso un *medium* diverso dall’originale, ma allo stesso tempo si discosta da essa in maniera significativa proprio in virtù del suo *status* di riduzione. Da questo punto di vista, la concezione di adattamento proposta da Johnson e Pugh, data la sua maggiore elasticità e articolazione, consente di illustrare come il plusvalore generato dalle modifiche apportate al materiale originario nel processo di creazione del testo teatrale non solo si espliciti in un ampliamento conoscitivo dell’opera originaria, come previsto da Jenkins, ma sia anche sintomo delle intenzioni e degli obiettivi dell’autrice a cui l’adattamento è attribuito. Infine, il confronto del testo teatrale di Martelli con le osservazioni di Costa permette di rimarcare che il testo prodotto è sia il risultato di un adattamento che di un’operazione di riduzione: se ridurre un’opera implica un’inevitabile alterazione del materiale narrativo, come Costa sottolinea, già di per sé il cambio di *medium*, o “veicolo”, nello specifico la trasposizione di un dialogo cinquecentesco a testo teatrale moderno, comporta una serie di modifiche al relativo “programma”, ossia alla narrazione originaria.

Se l'analisi teorica delle implicazioni legate alla definizione dei due termini presi in esame ha permesso di esplorare da un punto vista critico su quali basi generali la *pièce* di Martelli si può propriamente definire un adattamento e una riduzione del dialogo *Il merito delle donne*, la sezione III.2. si concentrerà maggiormente sulle analogie e differenze tra il *medium* dell'opera originale e quello utilizzato per l'adattamento, nonché sulle specificità di quest'ultimo. Prima di inoltrarsi in questo approfondimento, risulta opportuno soffermarsi su un punto di contatto che è possibile individuare tra le trattazioni di Jenkins e Costa, in quanto consente di ricollegare il discorso teorico sui concetti di adattamento e riduzione agli effetti che l'esplicitazione di tali termini ha sul lettore, ovvero la rilevanza che la segnalazione di quale tipo di operazione è stata attuata riveste nella fase di ricezione. Jenkins ritiene infatti che questa azione sia cruciale per orientare i fruitori dell'opera, poiché fornisce loro una prima chiave di lettura che ne determina aspettative e ne regola il processo di selezione dei criteri necessari al fine della fruizione stessa: per esempio, qualora un'opera si configurasse come una versione alternativa di una narrazione, dovrebbe essere chiaramente segnalato che per quanto essa si radichi su una storia e su un mondo narrativo già esistente, non intende riprodurre la narrazione originaria, ma alterarla creativamente (Jenkins, 2009). Costa invece afferma che i termini utilizzati sono «spie linguistiche», che nel caso di fenomeni come traduzioni, riscritture e anche adattamenti rispecchiano «un atteggiamento di subordinazione» rispetto all'opera originaria, conferendole «una sorta di priorità che sembra lasciare limitate possibilità di manovra e, allo stesso tempo, richiede una serie di interventi correttivi» (Costa, 2004). Se la «serie di interventi correttivi» richiama la riflessione che lo studioso aveva avanzato servendosi dei concetti di “veicolo” e “programma”, e quindi come l'impiego di un altro *medium* abbia determinate conseguenze sui codici che riproducono il materiale originario, la delimitazione delle «possibilità di

manovra» rivela una concezione di adattamento affine a quella di Jenkins, dunque più ristretta rispetto a quella prospettata da Johnson e Pugh. Nonostante si sia precedentemente insistito sulla rilevanza di valutare questo genere di testi come opere autonome, tale approccio non è stato indicato come assoluto, bensì complementare alla considerazione dei rapporti che essi instaurano con le opere su cui sono basati. Risulta pertanto evidente come la presenza di «spie linguistiche» sia significativa affinché un lettore possa avvicinarsi al testo consapevolmente e in possesso delle necessarie informazioni preliminari fondamentali per orientare la propria fruizione.

### **III.2. Da dialogo in prosa a testo teatrale: potenzialità e limiti**

In occasione della conferenza precedentemente citata *Le donne a Venezia nella seconda metà del '500*, nel presentare l'adattamento de *Il merito delle donne*, Daria Martelli identifica una differenza essenziale tra l'opera originaria di Moderata Fonte e la sua *pièce*, ovvero che il dialogo cinquecentesco, diversamente dal testo teatrale, è nato non «per il teatro», quindi per essere recitato, bensì, secondo la concezione tradizionale del genere, «per la lettura» (Martelli in Comitato Venezia, 2015: 00:26:57-00:27:15). Se questa differenza ha determinato necessarie modifiche o, per riprendere l'espressione di Antonio Costa menzionata nella sezione precedente, «una serie di interventi correttivi», il testo di Fonte offriva già di per sé alcune caratteristiche che ne favorivano l'adattamento a testo teatrale.

Innanzitutto, essendo quello di Fonte un dialogo che «trascrive [...] il discorso diretto di chi parla», la trasposizione de *Il merito delle donne* al *medium* prescelto era facilitata proprio dal fatto che, come ricorda Martelli, il dialogo, in senso lato, è «l'essenza del teatro», o per lo meno del canonico «teatro di parola» (Chemello, 1983: 114; Martelli, 2020: 21).

Ne deriva che la forma dialogica è anche una delle principali proprietà formali dei testi teatrali, se non altro di quelli che rientrano nella concezione di teatro intesa da Martelli. Sempre riprendendo le riflessioni analizzate nella sezione III.1., questa affinità può essere classificata come afferente alla sfera del “veicolo”: si può pertanto concludere che, se da un lato un tratto del codice linguistico che caratterizza i generi delle due opere, ovvero la forma scritta, era già di per sé comune, l’ulteriore condivisione a livello formale di questo connotato strutturale rendeva potenzialmente ancor più agevole il processo di adattamento. È possibile identificare anche alcuni fattori pertinenti alla sfera del “programma” che presumibilmente favorivano la trasposizione de *Il merito delle donne* dalla forma dialogo in prosa alla forma opera teatrale. Innanzitutto, tra i criteri procedurali che Martelli afferma di aver seguito è da ricordare la conservazione dell’ «espressione originaria», un parametro che si può assimilare alla volontà di riprodurre fedelmente, seppur in modo circoscritto, l’opera di Fonte: se già di per sé questa scelta riduceva programmaticamente determinati possibili cambiamenti e modifiche, il suo abbinamento alla simile configurazione formale e strutturale dei due generi, ossia la forma scritta dialogica, rendeva virtualmente ancora più immediato il trasferimento del “programma” da un “veicolo” all’altro. In secondo luogo, il materiale da cui Martelli partiva era già dotato di una sua struttura e di una sua organicità. Si può cogliere la rilevanza di queste caratteristiche comparando l’adattamento de *Il merito delle donne* ad altri progetti analoghi in cui Martelli è stata coinvolta, per esempio con il testo teatrale *Donne perdute*. Come indica il sottotitolo dell’opera, la *pièce* consiste in un adattamento del volume *Lettere dalle case chiuse* a cura di Lina Merlin e Carla Barberis (1955 per Edizioni Avanti!). Martelli spiega nell’introduzione a *Donne perdute* che il «testo elaborato per il teatro è costruito con una scelta di passi tratti dalle lettere» che furono inviate alla senatrice Merlin da diverse donne che si trovavano a esperire in prima persona le realtà delle “case chiuse”,

“case di piacere” o “case di tolleranza”, come allora venivano chiamati i postriboli legalizzati, mentre era in corso il dibattito politico e pubblico sull’abolizione e conseguente chiusura delle stesse (Martelli, 2012: 8, 14). Nella sezione del volume dedicata all’operazione di adattamento, Martelli esplicita come siano stati necessari determinati accorgimenti ed espedienti per «dare unità logica e struttura narrativa al disorganico materiale originario»: da questo punto di vista, la differenza tra i due “mezzi”, condizionata ulteriormente dagli obiettivi e dalle finalità dell’opera che si intendeva creare, implicava anche un lavoro più complesso e articolato rispetto all’adattamento del “programma” (Martelli, 2012: 14). In sintesi, nel caso di *Donne perdute*, alcuni elementi che Martelli aveva decretato come costitutivi della *pièce* che intendeva ottenere, ossia «unità logica» e «struttura narrativa», non erano forniti dal materiale originario, ponendo come necessari la creazione di essi e l’apporto di conseguenti aggiunte e modifiche. Diversamente dal caso analizzato, *Il merito delle donne* offriva già questi elementi, una condizione che se non altro agevolava potenzialmente il trasferimento del “programma” prescelto al nuovo *medium*. È tuttavia fondamentale considerare gli effetti che il processo di riduzione poneva da un punto di vista di organicità e di unità logica dell’opera: a tal proposito, è Martelli stessa che nel contributo anteposto al testo dell’adattamento del dialogo di Fonte interviene a specificare come, «per assicurare organicità al testo ridotto per la scena», abbia deciso di privilegiare il tema principale dell’opera cinquecentesca, che corrisponde precisamente alla «polemica contro l’oppressione maschile» (Martelli, 1993: 36). Emerge pertanto come un elemento che caratterizzava l’opera originaria, ovvero la presenza di una dominante tematica, abbia altrettanto giocato un ruolo significativo nel conciliare l’operazione di riduzione con l’esigenza di assicurare al contempo coerenza e coesione testuale. In terzo luogo, è rilevante

evidenziare l'insita «teatralità» che non solo Martelli,<sup>31</sup> ma anche diversi critici e studiosi hanno identificato come una peculiarità del dialogo di Fonte: per esempio, Laura Anna Stortoni dichiara che *Il merito delle donne* «clearly shows that Fonte had dramatic talent» (Stortoni, 1997: 210); Giuseppe De Meo parla di una «“coperta” teatralità», che identifica sia «implicita nella forma dialogo» che racchiusa «nel tono e nei modi in cui esso si svolge» (De Meo, 1994: 23); Beatrice Collina e Adriana Chemello trattano dell'ambientazione dell'opera avvalendosi di espressioni tipiche del genere teatrale, in quanto la prima afferma che i personaggi del dialogo «si muovono come su una scena teatrale», mentre la seconda asserisce che il luogo che «accoglierà la *scena* del dialogo» corrisponde al giardino di Leonora presentato all'inizio della prima giornata (Collina, 1989: 149; Chemello, 1983: 110); sempre Chemello definisce il «gioco» che vede le sette donne protagoniste una «*performance*» in cui «tutto viene recitato», assimila la dimensione dialogica a una «forma di drammatizzazione», utilizzando di conseguenza espressioni come il «dialogo messo in scena da Moderata Fonte» oppure la «*performance* messa in scena da Moderata Fonte» (Chemello, 1991: 74; Chemello, 1988a: XXI, XXXI, LXIn54). La terminologia che caratterizza gli esempi riportati attesta come sia possibile cogliere analogie contenutistiche e formali tra il dialogo di Fonte e il genere opera teatrale, evidenziando pertanto elementi che virtualmente facilitavano ulteriormente il processo di adattamento dal momento che rendevano potenzialmente più agevole il trasferimento del “programma” al nuovo *medium*. In effetti, l'ipotesi trova riprova nel contributo che precede il testo teatrale, nel quale Martelli

---

<sup>31</sup> Nella sezione dedicata all'adattamento de *Il merito delle donne* del volume *Teatro. In scena per far riflettere* Martelli sostiene che il dialogo di Fonte «a uno sguardo attento rivela una sua coperta e intermittente teatralità» e riconosce come uno dei caratteri distintivi dell'opera anche «la convenzionale drammatizzazione propria del dialogo rinascimentale» (Martelli, 2020: 54). Nel contributo che precede il testo della *pièce*, Martelli inoltre rileva che tra i personaggi dell'opera di Fonte si creano «tensioni “drammatiche”», che «il gioco verbale» è animato da «“episodi” che sembrano richiamare la scena» e che «il linguaggio», nei passi più rapidi, «già suggerisce la recitazione e il gesto dell'attrice» (Martelli, 1993: 34).

appunto attesta di aver tenuto in maggior considerazione, nella fase di riduzione, «i caratteri virtualmente teatrali del testo originario» (Martelli, 1993: 36).

Gli elementi potenzialmente trasferibili o idonei a una trasposizione più immediata si accompagnavano tuttavia ad alcune rilevanti criticità. Innanzitutto, come ricorda Seymour Chatman, un *medium* «può essere specializzato in certi effetti narrativi e non in altri»: se dunque da un lato sussistevano analogie tra determinati tratti specifici sia del genere dialogo in prosa che testo teatrale, dall'altro l'opera di Fonte presentava anche caratteristiche significative che non trovavano un corrispettivo in quest'ultima forma testuale, rendendo quindi il processo di adattamento virtualmente più complesso, o per lo meno richiedendo potenzialmente interventi più laboriosi e meno immediati (Chatman, 1994: 27). In secondo luogo, Martelli stessa parla a proposito dell'operazione in questione di «difficoltà specifiche», non solo legate alla diversa finalità delle due opere e alle differenze costitutive dei due generi, ma anche relative all'estensione, alla natura composita e alla complessità di alcune sezioni del dialogo (Martelli, 2020: 54). Se da un lato queste considerazioni possono essere interpretate come parametri che hanno giocato un ruolo decisivo nel processo di riduzione in quanto hanno presumibilmente condizionato la scelta dei passi da mantenere e da tagliare, dall'altro non si può trascurare la loro interazione con il prestabilito criterio di fedeltà, dinamica che ha verosimilmente reso il lavoro di adattamento più complesso. Invero, dopo aver affermato di aver dovuto ridurre *Il merito delle donne* a «circa un sesto dell'originale» per ottenere un testo che corrispondesse «a un'ora e mezzo di spettacolo», Martelli asserisce anche che questa scelta ha inevitabilmente messo in risalto «certi aspetti a scapito di altri, che pure sono propri dell'opera integrale» (Martelli, 1993: 34). Un'altra criticità legata alla realizzazione del progetto può essere individuata nei problemi generati dalla distanza temporale che separava il contesto storico e culturale in cui l'opera originaria

era stata prodotta e quello dei fruitori a cui si intendeva proporre la *pièce*, come per esempio scegliere se mediare o meno, e in caso affermativo con quali modalità, quei determinati riferimenti culturali, intertestuali e ideologici non più facilmente accessibili da parte del designato pubblico.

Anche se gli elementi analizzati nel paragrafo precedente non esauriscono gli aspetti del processo di adattamento che prefiguravano un lavoro più articolato e complesso di mediazione e riconfigurazione, la panoramica tracciata ha permesso di evidenziare come l'adattamento a testo teatrale del dialogo *Il merito delle donne* presentasse sia elementi favorevoli a una trasposizione più diretta che criticità. È tuttavia possibile approfondire questa prospettiva attraverso un'analisi delle specificità del *medium* prescelto per la realizzazione del progetto. Tale approccio infatti offre l'occasione non solo di identificare ulteriori differenze tra la forma dialogo e la forma testo teatrale, e dunque arricchire il quadro relativo alle potenzialità e ai limiti legati all'operazione di trasposizione; ma anche di esplorare quali strategie ed espedienti Martelli ha utilizzato per adattare determinati aspetti dell'opera di Fonte attraverso le possibilità che il "veicolo" prestabilito le metteva a disposizione.

### **III.2.1. La specificità del testo teatrale e le "competenze"<sup>32</sup> di genere**

Anche a un primo esame superficiale della forma esterna della *pièce*, si può notare che il testo dell'adattamento de *Il merito delle donne* rispetta norme grafiche e convenzioni riconducibili alla scrittura teatrale moderna: è appunto dotato di *dramatis personae*, è diviso

---

<sup>32</sup> L'accezione del termine che l'elaborato intende adottare corrisponde alla definizione tecnica proposta da Umberto Eco nel volume *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*: secondo lo studioso, la nozione di "competenza" è un'«espressione più vasta che "conoscenza di codici"» e indica l'insieme di conoscenze e abilità cognitive necessarie per cooperare e interpretare un testo come previsto dal rispettivo "autore modello" (Eco, 1979: 55).



in atti, è principalmente composto da battute, le quali sono precedute dal nome, scritto in grassetto, del personaggio a cui sono attribuite, ed è corredato da didascalie scritte in corsivo, opportunamente inserite tra parentesi quando poste nel corpo del *continuum* dialogico. Dal momento che questi elementi non sono presenti nel dialogo di Fonte, come d'altronde la loro assenza è prevista dal genere letterario a cui il testo appartiene, appare evidente come tali aggiunte siano da ricondurre al processo di adattamento. È quindi utile soffermarsi sulla specificità del “veicolo” a cui il dialogo è stato adattato, in quanto l'analisi di questa dimensione consente di mettere maggiormente in luce quali aspetti formali, strutturali e tecnici differenzino le due opere, nonché di riflettere come la presenza di determinati elementi influisca sulla fase di ricezione della *pièce*.

Il primo punto si collega a una nozione basilare, ovvero che ogni “veicolo” risponde a logiche intrinseche distinte che lo caratterizzano e, a seconda del caso particolare, lo differenziano da altri *media*. Infatti, in *Teatro. In scena per far riflettere* Daria Martelli scrive che «il teatro ha una sua specificità e scrivere per il teatro vuol dire fare i conti con i suoi specifici caratteri, con le sue diverse possibilità e in primo luogo con la sua complessità» (Martelli, 2020: 21). Con questa affermazione la scrittrice dimostra di avere una chiara consapevolezza della peculiarità e dei tratti tipici che distinguono il teatro sia come forma artistica in senso lato, che come tipo di scrittura. Martelli presenta questa considerazione contestualmente a una riflessione sulle affinità e difformità tra il genere letterario romanzo e la drammaturgia testuale, in cui la comparazione, come scelta retorica, è funzionale a mettere in rilievo le caratteristiche distintive di quest'ultima. La stessa strategia è implementata da Serena Pilotto nella trattazione che la studiosa offre sul testo teatrale nel volume *La Scrittura Teatrale nel Novecento*, con la differenza che il termine di paragone rispetto alle osservazioni di Martelli ha uno spettro più ampio, in quanto corrisponde più

generalmente alla categoria testo narrativo piuttosto che soltanto al genere romanzo. Grazie alla sua concisione e schematicità, l'analisi di Pilotto risulta efficace nel proporre una sintesi delle principali proprietà formali che contraddistinguono il testo teatrale come genere letterario, e allo stesso tempo permette di avanzare ulteriori riflessioni funzionali ad approfondire il tema in questione. Secondo la studiosa, i testi teatrali presentano determinati «aspetti» che li rendono equiparabili ai testi narrativi, come per esempio «la vicenda, il sistema dei personaggi, le tecniche stilistico-linguistiche, il ritmo, le didascalie», ma, al contempo, «racchiudono in sé diversi aspetti che li differenziano» da essi:

la performatività, la conatività, la deissi e la particolare costruzione dei dialoghi, la funzione delle *dramatis personae*, la strategia dell'intreccio e altri aspetti che, insieme ad esempio alla gestione dello spazio e al fatto che, quanto immaginato dall'autore e espresso sotto forma di didascalia o di battuta [...] è destinato ad essere trasformato in azione scenica, contribuiscono a rendere efficace la dimensione comunicativa tra il messaggio contenuto nella rappresentazione e il pubblico (Pilotto, 2020: 25).

È innanzitutto essenziale precisare che l'assunzione che il testo teatrale sia «destinato ad essere trasformato in azione scenica» e il riferimento alla riuscita comunicativa delle rappresentazioni a esso correlate necessitano di essere collocati nel contesto critico di ricerca di Pilotto, ovvero i testi teatrali creati per essere messi in scena, opere che quindi non esauriscono la loro funzione in qualità di «parola scritta», ma rimandano «necessariamente a qualcos'altro di non scritto: la rappresentazione» (Pilotto, 2020: 26). Come specificato alla fine della sezione I.3., il presente elaborato si allinea alle posizioni critiche che sostengono l'autonomia e l'indipendenza del testo teatrale, considerando di conseguenza le rappresentazioni e le *performances* a esso ispirate, per riprendere un'espressione di Jean-Pierre Ryngaert, operazioni «d'altro ordine», afferenti a «una dimensione artistica differente» (Ryngaert, 2006: 21). Tuttavia, le osservazioni di Pilotto risultano in ultima

analisi pertinenti dal momento che non solo l'adattamento de *Il merito delle donne* è stato effettivamente concepito per essere rappresentato, ma la *pièce* stessa presenta determinate caratteristiche strutturali e formali che attestano come il codice scenico sia stato concretamente tenuto in considerazione nel processo di stesura del testo. Ciò che si può desumere dal passo sopra riportato è che secondo Pilotto l'aspetto che maggiormente differenzia i testi teatrali programmaticamente progettati per la rappresentazione dai testi narrativi è l'influsso che la dimensione dell'allestimento e della messa in scena esercitano nel determinare e nel condizionare la struttura e le caratteristiche del testo. Questa particolare condizione è rilevata anche da Luigi Allegri, il quale afferma che «la promessa dello spettacolo arricchisce il testo drammaturgico di dati e funzioni che sono estranei alla scrittura narrativa» (Allegri, 2023: 17). È inoltre rilevante evidenziare che i testi riconducibili a questa categoria tendono a risultare, come constata Pilotto, in opere «costituite da varie componenti inerenti a codici differenziati: verbale, gestuale, visivo, sonoro» (Pilotto, 2020: 25). Dal momento che è possibile rintracciare elementi che rimandano ai codici menzionati, si può desumere che Martelli, nel processo di adattamento, abbia tenuto conto delle potenzialità e dei limiti correlati non solo agli aspetti linguistici, stilistici e contenutistici dell'opera originaria, ma anche agli espedienti espressivi, scenici e strutturali propri del “veicolo” testo teatrale.

La scelta del “veicolo”, oltre ad avere alcune ripercussioni concrete sulla forma e sulla struttura del testo, ha effetti rilevanti anche sulla profilazione dei lettori dell'adattamento: se è vero che, come ricorda Allegri, le «scritture per il teatro – le opere di drammaturgia, i testi teatrali – hanno evidentemente una loro peculiarità, una *differenza* rispetto alle altre scritture», allora, come rimarcano Gaetano Oliva e Pilotto, «la conoscenza delle strutture e delle convenzioni presupposte dal testo teatrale è fondamentale affinché la costruzione

mentale»<sup>33</sup> prevista da esso possa risultare «corretta ed efficace»<sup>34</sup> (Allegri, 2023: 13; Oliva-Pilotto, 2020: 11). Gli ultimi due aggettivi possono essere ricollegati ai concetti di “autore modello” e “lettore modello” nella misura in cui, come si è precedentemente visto, la strategia narrativa di un testo prevede determinati comportamenti da parte del relativo lettore. Allineandosi a questa prospettiva, si può quindi desumere che tra le “competenze” del “lettore modello” del testo di Martelli sia anche presupposta un’imprescindibile conoscenza tecnica dei meccanismi minimi della scrittura teatrale, in quanto parte essenziale della strategia narrativa. Questo dato è significativo anche per un altro motivo che si ricollega alla teoria della cooperazione interpretativa del lettore elaborata da Umberto Eco. Secondo lo studioso, «il testo è una macchina pigra», ovvero un «meccanismo [...] economico», proprio perché è un sistema che «vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario», da cui appunto il testo «esige [...] un fiero lavoro cooperativo» (Eco, 1979: 24-5, 52). Sia Allegri che Ryngaert, nelle loro riflessioni sulla fruizione dei testi teatrali, assumono la tesi di Eco come punto di riferimento, confermando la validità critica di avvalersi di questo ragionamento per approfondire il tema in oggetto. Allegri asserisce infatti che «se un testo

---

<sup>33</sup> Nel volume *How Plays Work: Reading and Performance*, anche Martin Meisel allude analogamente al concetto di “messa in scena virtuale” quando afferma che leggere un’opera teatrale «in the fullest sense [...] means being able to read the dialogue and the descriptions as a set of directions encoding, but also in a measure enacting, their own realization. It means bringing to bear something of a playwright’s or director’s understanding of how plays work on an imagined audience in the circumstances of an imagined theatrical representation» (Meisel, 2011: 1-2). Seguendo le riflessioni di Seymour Chatman, è possibile in ultima analisi identificare la «costruzione mentale» a cui fanno riferimento sia Oliva e Pilotto che Meisel, e a cui ci si richiamerà più volte nel corso dell’analisi, con «una proprietà logica della narrativa», ossia una caratteristica non solo specifica della cooperazione interpretativa alla base della drammaturgia testuale, ma propria dell’interpretazione dei testi narrativi in generale (Chatman, 1994: 26).

<sup>34</sup> Il parametro di “correttezza” in relazione alla fruizione di un testo ha valore e rilevanza solo secondo alcune teorizzazioni, come dimostra il divario critico tra le concezioni di “interpretazione” di Wolfgang Iser e di Umberto Eco: per una sintesi delle differenze tra le posizioni dei due studiosi rimando a ECO, UMBERTO (2018), *Entrare nel bosco*, in *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo («i Delfini Best seller», 25), pp. 9-38. A tal proposito, si veda anche la definizione di “interpretazione” sviluppata da Eco in — (1979), *Uso e interpretazione*, in *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani («Studi Bompiani», 22), pp. 59-60. Anche Hermann Grosser nel volume *Narrativa. Manuale/Antologia* propone una correlazione tra il criterio di “correttezza” e il concetto di “fruizione”. Per un approfondimento sulla suddetta tesi dello studioso si veda GROSSER, HERMANN (1985), *La comunicazione letteraria*, in *Narrativa. Manuale/Antologia*, Milano, Casa Editrice G. Principato («Leggere Narrativa»), pp. 36-41.

narrativo è pigro, un testo teatrale è ancora più pigro» poiché, date le sue peculiari caratteristiche, «ha bisogno ancor di più dell’apporto creativo e interpretativo del lettore» (Allegri, 2023: 26). Ryngaert offre un’analoga riflessione, alla quale aggiunge che questa maggiore “pigria” è legata nello specifico alla «relazione equivoca» che il testo teatrale instaura con la rappresentazione (Ryngaert, 2006: 7). Per comprendere meglio cosa lo studioso intenda con «relazione equivoca» risulta utile prendere in esame alcune riflessioni di Seymour Chatman esposte dal critico nel volume *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*:

Le storie che sono unicamente dialogiche o che si basano largamente sul dialogo, richiedono al lettore implicito<sup>35</sup> di compiere più inferenze che le storie di altro tipo; o se non di più, si tratta almeno di un tipo speciale di inferenza. La teoria degli atti di parola chiarisce il problema. Si richiede al lettore, in misura maggiore del consueto, di indovinare per proprio conto la forza illocutoria delle frasi pronunciate dai personaggi, cioè si suppone che il lettore inferisca quello che essi “intendono” illocutoriamente in funzione di ciò che *fanno* nel contesto dell’azione, dal momento che non c’è un resoconto diretto dell’azione stessa (Chatman, 1994: 186-7).

Chatman dapprima rileva che i testi dialogici possono effettivamente implicare un numero più alto di inferenze, quindi un apporto cooperativo maggiore da parte del lettore, per poi puntualizzare che ciò che distingue l’interpretazione di tali testi è piuttosto il tipo che la quantità di operazioni cooperative richieste. Per illustrare meglio la propria affermazione, lo studioso si richiama alla “teoria degli atti di parola”, ovvero, come egli stesso spiega nella sezione *Atti di parola del narratore e dei personaggi* del volume da cui il passo sopra

---

<sup>35</sup> Il «lettore implicito» teorizzato da Chatman si può considerare analogo alla concezione di “lettore modello” di Eco. Per un approfondimento su questa funzione testuale, nonché sulle altre figure che compongono il modello di circuito comunicativo elaborato dallo studioso si veda CHATMAN, SEYMOUR (1994) (London, 1978), *Autore reale, autore implicito, narratore, lettore reale, lettore implicito, narratorio*, in *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, tradotto da Elisabetta Graziosi, Torino, Pratiche Editrice («Nuovi Saggi», 26), pp. 155-9.

riportato è stato estratto, una linea di studi filosofici che si focalizza sul «ruolo» delle frasi «nella situazione comunicativa, in quanto atti effettivi del parlante» (Chatman, 1994: 170). Successivamente, Chatman utilizza l'espressione "illocutoriamente" per specificare quale sia l'ambito inferenziale che richiede al lettore una cooperazione più elaborata nei contesti in esame rispetto ad altri: il termine deriva da una nozione elaborata da John Langshaw Austin, filosofo che Chatman identifica come iniziatore della suddetta teoria degli atti di parola, e indica lo «scopo» che un parlante intende raggiungere quando pronuncia una determinata frase (Chatman, 1994: 170). Seguendo la spiegazione di tale concetto proposta dall'autore di *Storia e discorso*, l'«aspetto "illocutorio"» di un enunciato «potrebbe essere realizzato altrettanto bene con mezzi non linguistici», come per esempio «l'atto illocutorio del *comandare*» che sottostà alla frase «"Salta in acqua!"» «potrebbe anche essere comunicato facendo il gesto di saltare sull'orlo della piscina» (Chatman, 1994: 170-1). Nell'estratto sopracitato, lo studioso riprende questo termine per sottolineare come, in mancanza di informazioni contestuali o aggiuntive che provvedano riferimenti espliciti a ciò che i personaggi «"intendono" illocutoriamente» con i loro contributi verbali, il lettore sia tenuto a «caratterizzare l'atto di parola» attraverso una serie inferenze (Chatman, 1994: 187). Le osservazioni di Chatman possono illuminare la riflessione di Ryngaert in quanto esemplificano sia in che modo i testi teatrali instaurano una «relazione equivoca» con la rappresentazione, sia perché i testi di questo genere si dimostrano più "pigri" di altri. L'aspetto su cui Chatman si concentra, ossia la maggiore difficoltà nel discernere la funzione illocutiva degli enunciati che formano testi a dominanza dialogica, illustra come i testi teatrali, in qualità di forme letterarie basate sul dialogo, lascino al lettore il compito di completare attraverso processi inferenziali più "spazi vuoti"<sup>36</sup> rispetto ad altri testi: la

---

<sup>36</sup> L'espressione è di Umberto Eco, usata dallo studioso nei suoi saggi critici sulla cooperazione interpretativa per indicare quell'insieme di dati e di informazioni che un testo non esplicita e quindi "non dice". Tale nozione

rappresentazione del testo, sia essa mentale o effettiva, risulterà quindi «equivoca» proprio perché non totalmente determinata *a priori*, e perciò soggetta a più interpretazioni.<sup>37</sup> È rilevante sottolineare che per Ryngaert questa condizione non implica tuttavia una completa libertà dell'atto cooperativo. Come scrive ne *L'analisi del testo teatrale. Un'introduzione alla comprensione della drammaturgia*, se è vero che al lettore spetta il compito di «immaginare in che senso gli “spazi vuoti”<sup>38</sup> del testo debbano essere occupati», è altrettanto vero che lo studioso specifica che tale riempimento deve essere «adeguato» affinché il lettore possa sia «procedere all'atto della lettura» che «elaborare una messa in scena virtuale» (Ryngaert, 2006: 7). Seguendo questa prospettiva critica, si può di conseguenza postulare che anche l'«apporto creativo e interpretativo» richiesto al lettore dai testi teatrali rilevato da Allegri, a prescindere dal grado e dal tipo di inferenze che comporta, può comunque considerarsi determinato dal testo dal momento che corrisponde di fatto a un atto cooperativo previsto dalla strategia narrativa.

Tenendo conto di quanto esaminato, le sezioni III.2.2. e III.2.3. sono state ideate per approfondire maggiormente il ruolo che alcuni elementi specifici del “veicolo” testo teatrale ricoprono nella strategia di adattamento, nonché i loro effetti sul lettore.

---

è inoltre connessa alla tesi di Eco relativa alla “pigrizia” dei testi. Si prenda a tal proposito come illustrativo l'uso che ne fa il critico nel seguente passo tratto dalla conferenza *Entrare nel bosco* raccolta nel volume *Sei passeggiate nei boschi narrativi*: «ogni finzione narrativa è necessariamente, fatalmente rapida, perché – mentre costruisce un mondo, coi suoi eventi e i suoi personaggi – di questo mondo non può dire tutto. Accenna, e per il resto chiede al lettore di collaborare colmando una serie di spazi vuoti. Del resto [...] ogni testo è una macchina pigra che chiede al lettore di fare parte del proprio lavoro. Guai se un testo dicesse tutto quello che il suo destinatario dovrebbe capire: non finirebbe più» (Eco, 2018: 11).

<sup>37</sup> Se questa analisi si rivela analogamente valida anche per altri aspetti dei testi teatrali, ciò non implica che le opere appartenenti a questo genere siano sempre reticenti nel fornire «un resoconto» o informazioni di decodifica ai loro lettori, esplicitando per esempio, come si vedrà nella sezione III.2.2., l'atto illocutivo inteso da un personaggio attraverso l'aggiunta di didascalie.

<sup>38</sup> Le virgolette indicano come Ryngaert utilizzi l'espressione “spazi vuoti” così come intesa da Eco.

### III.2.2. La mediazione narrativa

Seguendo la teorizzazione di Hermann Grosser sulle manifestazioni della voce narrante e sulla gerarchia che regola la potenziale presenza di più narratori nei testi narrativi esposta dallo studioso nel volume *Narrativa. Manuale/Antologia*,<sup>39</sup> è possibile individuare alla base del dialogo *Il merito delle donne* tre tipi di narratori distribuiti su tre “livelli”, o “gradi”, distinti: il primo corrisponde alle parti narrative che costituiscono la cornice della conversazione riportata, gestite da un narratore extradiegetico di primo grado; il secondo coincide con le parti dialogiche attribuite alle sette protagoniste dell’opera, le quali rappresentano sette narratrici intradiegetiche di secondo livello; il terzo è invece identificabile contestualmente ai punti in cui un personaggio di un racconto, un aneddoto, una favola o un altro modulo narrativo analogo esposto da una delle sette protagoniste prende la parola, definendo la presenza di narratori intradiegetici di terzo grado. Da un punto di vista di adattamento a testo teatrale, il livello che risulta più problematico è il primo. Infatti, nonostante sia il genere dialogo in prosa che il genere testo teatrale possano considerarsi forme letterarie il cui intento comunicativo è basato su un comune codice specifico del materiale verbale, ossia la parola scritta, esiste una cruciale asimmetria formale che li distingue nettamente: la contemplazione o meno nel testo di una mediazione narrativa. Nell’elaborare una riflessione sulle specificità delle forme narrative, Guido Mazzoni identifica come una delle differenze portanti tra i testi narrativi e le opere teatrali sia proprio la presenza nei primi e l’assenza nei secondi di un «filtro»: se

il gioco linguistico del teatro coinvolge tre persone (l’autore che inventa, i personaggi che danno corpo alla trama, lo spettatore che assiste all’intreccio messo in

---

<sup>39</sup> Vedi GROSSER, HERMANN (1985), *Livelli della narrazione*, in *Narrativa. Manuale/Antologia*, Milano, Casa Editrice G. Principato («Leggere Narrativa»), pp. 61-5.



scena), il gioco linguistico dei racconti frammette, tra l'autore, gli eroi e i lettori, una quarta figura

che corrisponde a quella del «narratore» (Mazzoni, 2011: 66). Proprio in virtù del fatto che una delle principali funzioni di questa «quarta figura» è la “traduzione” verbale sia di ciò che pertiene ai campi del “visibile”, dell’“udibile” e del “sensibile” che delle «parti invisibili del reale», Mazzoni definisce la presenza del narratore come una forma di «mediazione narrativa» (Mazzoni, 2011: 67-8). Benché nell’estratto citato il critico intenda «teatro» come sinonimo di “rappresentazione”, accezione d’altronde attestata dal lessico utilizzato («spettatore» e «l’intreccio messo in scena»), un’analogia riflessione può essere avanzata anche per i testi teatrali: invero, anche le opere teatrali generalmente riproducono dialoghi non mediati e «*tranches de vie*» «senza il filtro di una voce intermedia», in quanto, come rammenta Luigi Allegri, la loro struttura compositiva non prevede «alcun narratore, men che meno onnisciente»<sup>40</sup> (Mazzoni, 2011: 66; Allegri, 2023: 22). Questa assenza comporta conseguenze concrete, ovvero che i testi teatrali non possono fare affidamento su questa funzione testuale per accedere ai «livelli di realtà» sopra indicati (Mazzoni, 2011: 67). È tuttavia necessario puntualizzare che anche i testi teatrali possono presentare elementi che sono assimilabili alla funzione che in altri testi assumono i segmenti discorsivi attribuiti al narratore, e al contempo implementare espedienti alternativi per convogliare le medesime informazioni che in altri generi letterari vengono solitamente mediate da quest’ultimo.

---

<sup>40</sup> Tale peculiarità non è solo circoscritta ai testi teatrali, ma si configura come una caratteristica generale dei segmenti testuali che implicano la trascrizione di discorsi diretti. Nel volume *Storia e discorso* è possibile individuare una conferma dell’applicabilità di questo principio ai suddetti segmenti testuali. Invero, nella “scala progressiva” designata da Seymour Chatman per analizzare i gradi di “mediazione narrativa”, «la citazione del dialogo» è posta dallo studioso tra le narrative mediate «in modo minimo»: Chatman indica per di più che nonostante non si possa aggirare «l’implicazione che qualcuno abbia eseguito la trascrizione», «la convenzione lo ignora e presume che l’espressione sia un puro atto di mimesi» (Chatman, 1994: 177).

Il principale dispositivo specifico di cui essi dispongono corrisponde alle cosiddette “didascalie”, porzioni di testo a corredo della partizione dialogica assimilabili a una sorta di «metatesto (o testo sul testo)» i cui contenuti, nella concezione moderna di drammaturgia testuale, da un lato forniscono indicazioni e note legate alla dimensione della messa in scena, e dall’altro «aiutano il lettore a capire e immaginare l’azione e i personaggi» (Ryngaert, 2006: 32). Esistono più tipi di didascalie: esse possono essere sia elaborate, discorsive e consistenti che minimali, sintetiche e concise; possono fornire informazioni sullo spazio e sul tempo in cui si svolge la vicenda, sulle azioni e sulla gestualità che compiono i personaggi, sulla caratterizzazione di questi ultimi, nonché sulla modalità di espressione di una determinata battuta; e possono, al contempo, anche provvedere dettagli, note tecniche e istruzioni sulla gestione dei mezzi espressivi scenici. Oltre ad avere una potenziale rilevanza per le eventuali realizzazioni di rappresentazioni concrete dei testi teatrali, le didascalie svolgono un ruolo fondamentale anche in relazione al meccanismo della strategia narrativa in quanto indirizzano la «messa in scena virtuale» del testo da parte del lettore, il quale è appunto chiamato a immaginare o evocare, per usare un’espressione di William Butler Yeats, con «the eye of the mind» ciò che esse prescrivono (Yeats, 1921: 4). Se è vero quindi che, come ricorda Allegri, l’assenza del narratore implica un maggiore «apporto creativo e interpretativo del lettore», è essenziale considerare che gli atti di cooperazione in questione sono al contempo orientati e facilitati da questi espedienti specifici della scrittura teatrale, a patto che il lettore li sappia decodificare propriamente (Allegri, 2023: 26). Tra le “competenze” del “lettore modello” di un testo teatrale dovrà essere dunque presente, per esempio, oltre alla nozione di didascalia e a una conoscenza basilare dei suoi ruoli e funzioni nella logica testuale, anche l’abilità di integrare, relazionare e applicare ciò che questi

dispositivi testuali prescrivono con il contenuto espresso dalle battute dei personaggi,<sup>41</sup> ossia interpretare tale componente specifica come l'“autore modello” prevede che sia decodificata.<sup>42</sup>

Stabilite le funzioni che le didascalie ricoprono nella logica testuale delle opere teatrali, è possibile indagare quale ruolo svolgono quelle presenti nella *pièce* basata su *Il merito delle donne*, nonché approfondire la loro relazione con la strategia narrativa. Da una prima panoramica della superficie testuale si può notare che le didascalie che corredano il testo sono tendenzialmente brevi e, nonostante la loro incidenza sia discretamente costante, la presenza delle stesse non risulta invasiva. Tra queste fa eccezione la didascalia introduttiva, sensibilmente più elaborata rispetto alle altre. L'estensione è collegata alla serie di informazioni che convoglia: vengono infatti fornite indicazioni sul tempo e sui luoghi in cui la vicenda è ambientata («*Il dialogo si svolge nell'avanzata primavera di un anno sul finire del secolo XVI, a Venezia, in una casa signorile che dà sul Canal Grande*»), corredate da una sintesi basilare degli ambienti (un interno, «*una stanza*», e un esterno, un «*giardino*» caratterizzato da una «*varia vegetazione in forme geometriche*» e, come si intuisce dalla seconda parte della didascalia, provvisto di «*sedili di legno*»); una descrizione discretamente dettagliata di un particolare di un'ambientazione (ovvero della «*fontana*» situata al centro del giardino, specialmente delle «*sei statue*» che la compongono e dalle quali zampilla acqua); indicazioni sui principali spostamenti che nel corso del dialogo i personaggi compiono («*All'inizio le donne stanno in una stanza [...] poi scendono*» nel giardino, nel

---

<sup>41</sup> Questa operazione è infatti inclusa tra le “*special skills*” che Emilie Morin identifica come necessarie per leggere organicamente un'opera teatrale. Secondo la studiosa, un lettore, nel fruire un testo appartenente a questo genere letterario, «should [...] consider how forms of presence and absence are made to interact, how bodies and voices are made to interact, and how different tones and registers of being are made to interact» (Morin, 2018).

<sup>42</sup> In quanto afferente ai meccanismi di decodifica convenzionali del genere testo teatrale, l'interpretazione delle didascalie dovrebbe inoltre risultare un'operazione spontanea e immediata al “lettore modello”: invero, come ricorda Chatman, il «pubblico giunge a riconoscere ed interpretare le convenzioni “naturalizzandole”, ovvero a «“dimenticarne” il carattere convenzionale» (Chatman, 1994: 47).

quale «*a un certo punto si siedono su sedili di legno*»); due precisazioni sui costumi e sull'aspetto dei personaggi («*Costumi: vestiti eleganti di gentildonne, secondo la moda veneziana del tempo. I capelli per tutte sono biondi*»); e una nota operativa finale sulla modalità di recitazione ed esecuzione delle parti poetiche che sono inserite nel corpo del testo («*Le composizioni poetiche [...] sono cantate con accompagnamento musicale (strumenti: liuto e arpicordo). Il sonetto potrebbe eventualmente essere ridotto a sette versi, i primi quattro e gli ultimi tre*») (Martelli, 1993: 57). Come si può già evincere dall'analisi proposta, Daria Martelli utilizza l'espedito testuale didascalia sia per dare informazioni contestuali che tecniche: se da un lato queste due funzioni sono riscontrabili anche nelle didascalie che seguono a quella iniziale, dall'altro non ne esauriscono la gamma di ruoli. A tal proposito, è utile suddividere le didascalie presenti nel testo teatrale in tre categorie, ossia quelle che introducono sezioni distinte di dialogo, quelle che si inframmezzano alle battute e quelle poste tra una battuta e l'altra.

Se si osserva più in dettaglio la disposizione delle didascalie nel testo teatrale de *Il merito delle donne*, è infatti possibile notare che alcune di esse sono precedute da uno spazio bianco: sebbene non siano presenti segni grafici che effettivamente la qualificano come tale, la visibile separazione di una serie di blocchi dialogici da altri può essere assimilata a una partitura scenica. Se si considera che, come attesta Jean-Pierre Ryngaert, non sempre le scene sono esplicitamente marcate e al contempo che, seguendo le osservazioni di Martin Meisel, il passaggio da una scena a un'altra generalmente implica «*a break in time or a shift in place*», emerge come sia possibile ipotizzare tale equiparazione (Ryngaert, 2006: 28; Meisel, 2011: 3). Nonostante nella maggior parte dei casi non sia previsto «*a shift in place*», l'ipotesi è convalidata dal fatto che ogni porzione di dialogo conseguente a uno spazio bianco è sistematicamente preceduta da una didascalia la quale, malgrado generalmente non offra

elementi per stabilire un vero e proprio «break in time», se non altro definisce una cesura tra due momenti narrativi attigui ma distinti. Per esempio, alla fine della prima giornata, quindi del primo atto, la didascalia che segue a uno spazio bianco e che precede il successivo passo dialogato recita: «*Musica. Cambio di luci. Adriana si alza, seguita dalle altre*» (Martelli, 1993: 80). Come si può desumere dalle indicazioni fornite, è prevista un'alterazione sia della disposizione nello spazio dei personaggi, determinata dai movimenti a loro attribuiti, che dell'atmosfera, segnalata dall'introduzione di una melodia e da una variazione della luce che illumina la scena. Un altro esempio può essere individuato nella seconda parte della seconda giornata, ossia del secondo atto, precisamente nella seguente didascalia: «*Musica. Corinna si alza e prendendo per mano Virginia la invita a fare altrettanto: entrambe cantano. Si alzano quindi anche le altre e tenendosi per mano girano loro intorno*» (Martelli, 1993: 98). Le azioni attribuite ai personaggi, ovvero il cambio di posizione, il canto e la *performance* di un movimento collettivo, si qualificano come un riconoscibile passaggio da un momento narrativo a un altro, percepibile anche dal confronto con la didascalia a corredo del blocco dialogico che precede quello inaugurato dalla didascalia sotto analisi, la quale termina con la prescrizione di una disposizione dei personaggi più statica («*Le donne [...] si siedono in semicerchio*») (Martelli, 1993: 82). Come già menzionato, talvolta questo tipo di didascalia indica più propriamente un passaggio da un ambiente a un altro: nello specifico, si possono individuare due momenti in cui il testo prevede uno spostamento dei personaggi da un luogo a un altro, entrambi collocati nelle parti iniziali dei due atti. È rilevante sottolineare che questi determinati spostamenti non sono segnalati esplicitamente nel corpo del testo, ma piuttosto allusi dalla consecuzione in entrambi i casi della nota operativa «*s'illumina lo scenario del giardino*» all'indicazione «*Luce d'interno*» contenuta, in ambedue le circostanze, nella didascalia precedente (Martelli, 1993: 62, 66, 81, 82). L'interpretazione

dei suddetti segnali testuali come espedienti volti a esprimere un cambio di scena è avvalorata dalla presenza, nella didascalia iniziale, di un'anticipazione di tale spostamento da parte dei personaggi: «*All'inizio le donne stanno in una stanza dalla quale vedono sia il canale con le gondole che il giardino, poi scendono in questo*» (Martelli, 1993: 57). Come i casi analizzati illustrano, anche le didascalie che introducono sezioni distinte di dialogo vengono utilizzate sia per fornire indicazioni contestuali, come il luogo in cui si svolge l'azione o i movimenti che compiono i personaggi, che per veicolare istruzioni tecniche sulla messa in scena. Oltre alle suddette funzioni, però, l'analisi ha altrettanto messo a fuoco come le didascalie in questione vengano anche implementate per introdurre e segnalare cesure tra momenti narrativi distinti nello svolgimento della conversazione. Si può pertanto concludere che le didascalie presenti nel testo dell'adattamento teatrale de *Il merito delle donne* svolgono anche una funzione strutturale.

In numerose occasioni, le didascalie sono inserite prima dell'attacco, nel corpo o alla fine del testo circoscrivibile all'intervento dialogico di un personaggio: più che fornire dettagli tecnici, di cui si può trovare un solo esempio nell'*incipit* del primo atto («*Un riflettore illumina il personaggio che viene di volta in volta nominato*»), esse sono principalmente impiegate per dare indicazioni sulle azioni dei personaggi, per definire la modalità espressiva di una battuta o per determinare la gestualità a essa associata (Martelli, 1993: 60). Se la prima funzione accomuna le didascalie che si inframmezzano alle battute alla categoria precedentemente analizzata, la seconda e la terza si configurano come un loro tratto distintivo, rispecchiando inoltre un tipico uso dell'espedito tecnico in analisi. Come appunto indica Meisel, nel genere testuale a cui appartiene l'adattamento de *Il merito delle donne* spesso «the individual speeches are rhetorically inflected» grazie alla descrizione convogliata tramite la componente specifica in esame di dettagli quali «tone, feeling, or

emphasis» (Meisel, 2011: 2-3). Illustrative di questo particolare uso delle didascalie nel testo teatrale di Martelli sono le espressioni «*sospirando*», «*sorridendo*», «*ridendo*», «*ironica*», «*ingenuamente*», «*imbarazzata*», «*con malinconia*», «*assorta nel ricordo*», «*in tono suggestivo*», «*con stupore*», «*offesa*», «*con tono enfatico*», « *fingendo di essere comicamente spaventata*» (Martelli, 1993: 64, 72, 76, 83, 84, 87, 94, 99). Tale funzione non solo permette di connotare maggiormente il dialogo da un punto di vista espressivo ed evocativo, ma fornisce anche al lettore una serie di chiavi interpretative che ne definiscono e ne orientano la comprensione delle intenzioni comunicative associate ai diversi enunciati, nonché delle dinamiche che caratterizzano lo scambio dialogico tra i personaggi.

Nel testo di Martelli sono infine presenti didascalie che si distinguono per essere posizionate tra una battuta e l'altra. Sebbene non siano precedute da uno spazio bianco, esse svolgono una funzione simile a quella attribuita al primo gruppo di didascalie. Oltre, infatti, a indicare azioni svolte dai personaggi, come per esempio «*Elena si alza*» o «*Tutte ridono*», alcune di esse definiscono il passaggio da un momento narrativo a un altro (Martelli, 1993: 63, 74). A tal proposito, è illustrativa di questa funzione la didascalia inserita tra una battuta di Adriana e un sonetto recitato da Corinna, nella prima parte del primo atto, nella quale viene indicato: «*Corinna annuisce sorridendo, quindi canta con accompagnamento di arpicordo, mentre le altre le girano intorno tenendosi per mano*» (Martelli, 1993: 65). La didascalia non solo prescrive un movimento corale che altera la disposizione nello spazio dei personaggi precedentemente stabilita da quella che apre il blocco dialogico in cui la didascalia in questione è inserita («*Le donne sono in piedi intorno a Elena*»), ma implica anche un cambiamento sia di atmosfera, incentivato dalla presenza di un accompagnamento musicale, che di modalità espressiva, in quanto il sonetto non è pronunciato, bensì cantato (Martelli, 1993: 62). Nonostante le analogie, la mancata separazione da un punto di vista

grafico del componimento poetico dal *continuum* dialogico suggerisce una più marcata contiguità tra i due momenti narrativi. Se tale osservazione consente già di differenziare, almeno parzialmente, le didascalie poste tra una battuta e l'altra da quelle che introducono sezioni distinte di dialogo, è possibile individuare un'ulteriore peculiarità, nonché funzione, che esse svolgono nel testo. Se appunto si considerano per esempio sia il contesto che la posizione in cui le didascalie «*Elena si avvicina a Verginia e la riconduce a sedere accanto a sé*», «*Cornelia si alza per imporre la sua conclusione*» e «*Leonora dà segni di insofferenza*» sono inserite, si può rilevare che, in aggiunta a offrire informazioni sul compimento di un'azione da parte di un personaggio in un determinato punto del testo, esse incentivano anche un certo dinamismo e talvolta, come nel caso dell'ultima didascalia riportata, suggeriscono persino una sovrapposizione, se non una contemporaneità, tra l'esecuzione dei gesti e la prosecuzione della conversazione (Martelli, 1993: 76, 93, 96).

L'analisi appena condotta permette di identificare l'uso di un espediente specifico del "veicolo" testo teatrale, ossia delle didascalie presenti nella *pièce* de *Il merito delle donne*, come una strategia di adattamento. Se da un lato le soluzioni testuali utilizzate da Martelli non assicurano un accesso altrettanto approfondito ai due livelli di realtà identificati da Mazzoni rispetto al testo originale, dato che si limitano a fornire informazioni sintetiche e concise, dall'altro molteplici funzioni attribuibili alle didascalie dell'adattamento sono comunque assimilabili a quelle svolte dal narratore extradiegetico di primo grado del testo di Fonte. Inoltre, se è vero che «la narrativa, a differenza della rappresentazione drammatica, non può imitare direttamente» e si ammette che i testi teatrali, in quanto opere autonome letterarie, possono considerarsi affini al genere narrativo, emerge come una mediazione narrativa, anche di grado minimo, sia inevitabilmente presente anche nella *pièce* in esame (Chatman, 1994: 177-8). Si può pertanto avanzare che, sebbene diversa, una forma di



mediazione narrativa sia altrettanto presente nel testo teatrale di Martelli, o se non altro che la presenza e l'uso delle didascalie possano essere letti come soluzioni ideate per rispondere alla volontà di adattare, seppur parzialmente e in aggiunta alle parti dialogiche, anche i segmenti narrativi gestiti dal narratore extradiegetico di primo livello del dialogo cinquecentesco.

Oltre all'utilizzo delle didascalie, è possibile individuare altri espedienti a cui i testi teatrali ricorrono per ovviare all'assenza di un narratore. Mazzoni ne menziona alcuni citando due esempi canonici mentre riflette sulle soluzioni a cui il teatro fa affidamento per «rappresentare l'invisibile e l'inudibile», ovvero l'inclusione di un «coro», sovente utilizzato nel teatro classico per esporre «antefatti o il significato morale della storia», e il ricorso al «soliloquio», accorgimento frequentemente implementato per esplicitare i pensieri o le emozioni di un personaggio (Mazzoni, 2011: 68). In entrambi i casi, è il contributo verbale di uno o più personaggi che viene sfruttato per comunicare qualcosa di altrimenti difficilmente esprimibile, in quanto tipica materia di competenza nei testi narrativi della figura del narratore. Un uso analogo e allo stesso tempo alternativo di questa strategia è presente anche nella *pièce* de *Il merito delle donne*: infatti, Martelli introduce un personaggio non presente nell'opera originaria, emblematicamente nominato “narratrice”, i cui enunciati discorsivi riproducono fedelmente, o con qualche modifica, sia alcuni passi che segmenti selezionati delle sezioni narrative del dialogo di Fonte. È rilevante considerare che la creazione di un personaggio aggiuntivo affinché svolga il ruolo di narratore è una strategia riscontrabile in diversi adattamenti. Per esempio, Margaret Johnson e Tison Pugh nel volume *Literary Studies* ne analizzano un caso rappresentativo, che corrisponde all'adattamento cinematografico del romanzo *In Cold Blood* di Truman Capote (1966 per Random House) realizzato da Richard Brooks (1967): come evidenziano gli studiosi, nonostante il film sia

stato realizzato con «great care to adhere to the author's vision» e in ultima analisi gli elementi portanti della narrazione siano stati trasposti direttamente dalla pagina alla scena, tanto che il lettore-spettatore «can follow the book with the film in most key scenes», il regista «took certain liberties», tra cui l'introduzione di un personaggio, «the reporter Jensen», che nel film ha la funzione di sostituire il narratore presente nel romanzo di Capote (Johnson-Pugh, 2014: 180-1). Ritornando all'adattamento di Martelli, nel contributo che precede il testo teatrale la scrittrice fa esegesi di se stessa ed espone le motivazioni che l'hanno portata a introdurre il personaggio della narratrice:

In aggiunta alle sette gentildonne è stata introdotta la narratrice. Questo ottavo personaggio ricorda il carattere non teatrale del testo originario e conserva il suggestivo effetto prospettico dei due piani temporali, quello della narrazione e quello del dialogo. Un effetto che dovrebbe essere reso scenicamente, per la narrazione, da uno stacco di tono e da un sottofondo musicale (Martelli, 1993: 36-7).

Dal passo citato, si evince come la scelta sia stata motivata dalla volontà di rappresentare «il carattere non teatrale» del dialogo cinquecentesco e di ricreare l'«effetto prospettico dei due piani temporali» che sono riscontrabili in esso, ovvero «quello della narrazione» e «quello del dialogo». Se si considera nuovamente che l'assenza di un narratore dalla logica testuale corrisponde a una delle caratteristiche dei testi teatrali, emerge come l'introduzione di una narratrice si possa effettivamente rivelare un potenziale espediente per simboleggiare lo scarto tra il *medium* originale e quello in cui l'opera è stata adattata. Se oltre alla condizione appena citata si parte anche dal presupposto che, come sintetizza Allegri, il testo teatrale è principalmente definito da «una struttura che prevede solo dialogo in forma diretta dei personaggi», si può cogliere come la scelta di introdurre un personaggio sia stata condizionata dalla necessità di individuare una soluzione che consentisse di

riprodurre un determinato effetto e allo stesso tempo fosse compatibile con le possibilità espressive offerte dal “veicolo” (Allegri, 2023: 22). Tale discorso trova conferma anche nelle indicazioni per la messa in scena che Martelli provvede: il sintagma «rendere scenicamente» suggerisce come il ricorso ai due espedienti tecnici (lo «stacco di tono» e il «sottofondo musicale») sia anch'esso parte integrante della ricerca di potenziali strategie finalizzate alla restituzione di un effetto che si confaccessero alle logiche intrinseche del *medium* utilizzato, in questo caso più propriamente la rappresentazione teatrale.

I dati presi in esame permettono di leggere l'aggiunta di un personaggio, al pari delle didascalie, come una strategia di adattamento volta alla creazione di una soluzione che potesse rappresentare e rispecchiare, seppur attraverso modalità diverse, la mediazione narrativa presente nell'opera di Fonte. Sebbene si riferisca a un argomento differente e a un altro tipo di adattamenti, Antonio Costa offre una riflessione nel suo contributo sulle trasposizioni cinematografiche le cui considerazioni permettono di sintetizzare un aspetto rilevante emerso dall'indagine condotta. Lo studioso scrive che

un testo letterario costituisce, a partire dai mezzi specifici della narrazione letteraria (la parola), un universo dotato di una serie di tratti identificabili sul piano visivo rispetto ai quali la messa in scena cinematografica deve operare delle scelte nell'ambito dei propri mezzi specifici (Costa, 2004).

L'elemento di cui Costa analizza le potenzialità di trasposizione da un testo letterario a un'opera filmica, ovvero i «tratti identificabili sul piano visivo», può essere facilmente sostituito dalla componente “mediazione narrativa” nei contesti che prevedono l'adattamento di testi narrativi in testi teatrali, in quanto entrambe le componenti si configurano come specifiche solo del “veicolo” originario e non di quello prescelto per la realizzazione della nuova opera. Infatti, se oltre a “mediazione narrativa” al posto

dell'elemento analizzato da Costa invece di «messa in scena cinematografica» viene inserito il sostantivo “testo teatrale”, il significato della proposizione rimane valido: un testo letterario, «a partire dai mezzi specifici della narrazione letteraria», genera la presenza di una mediazione narrativa rispetto a cui la realizzazione di una *pièce* teatrale, ammesso che intenda ricreare questa dimensione, «deve operare delle scelte nell'ambito dei propri mezzi specifici». Dal momento che Martelli, come si è visto, è consapevole della specificità del genere testo teatrale, si può dunque concludere che sia le didascalie che l'inserzione di una narratrice sono scelte conseguenti alla necessità di fronteggiare l'effettiva differenza formale e strutturale sussistente tra i due *media* coinvolti, implementate quindi per riprodurre attraverso le possibilità espressive e i dispositivi specifici offerti dal “veicolo” una determinata dimensione dell'opera originaria.

### **III.2.3. Il tempo narrativo**

La trasposizione de *Il merito delle donne* dal *medium* originale a quello contemplato dal progetto di adattamento ha comportato anche una serie di conseguenze sul piano del tempo narrativo. È fondamentale evidenziare che a livello critico non esiste un'univoca concezione di questa nozione. Per esempio, sia Seymour Chatman che Umberto Eco nelle loro sistemazioni teoriche individuano due analoghe concezioni di tempo che sono identificabili alla base di un testo, ovvero il «tempo della storia», o «tempo della fabula», e il «tempo del discorso»: il primo concetto definisce «la durata degli eventi stabiliti da una narrativa» e pertanto «fa parte del contenuto della storia», mentre il secondo può essere identificato in un certo senso con il tempo implicato dal «livello dell'espressione linguistica» della storia (Chatman, 1994: 62; Eco, 2018: 72). L'intenzionale utilizzo dell'espressione “in un certo senso” è funzionale a sottolineare le maggiori criticità che entrambi gli studiosi

rilevano nello stabilire la durata del tempo in questione: come asserisce Eco, se «è facile stabilire il tempo della fabula», non lo è altrettanto «determinare il tempo del discorso» (Eco, 2018: 73). Se da un lato Chatman identifica questa dimensione temporale con «il tempo che occorre per leggere attentamente il discorso», dall'altro Eco sottolinea che non è necessariamente scontato «che queste due durate siano esattamente proporzionali» (Chatman, 1994: 62; Eco, 2018: 73). Anche Gérard Genette riconosce la problematicità di misurare la durata del discorso di un racconto e i limiti di identificarla con il tempo di fruizione di un testo, in quanto non esistono parametri scientifici per «fissare una velocità “normale” per l'esecuzione di una lettura», condizione che porta il critico a definire tale dimensione temporale uno «*pseudo-tempo*» (Genette, 1984: 82, 135). Per ovviare a questa *impasse* teorica, Eco aggiunge una terza concezione di tempo alle due sopra analizzate, ossia il «tempo di lettura», una soluzione che gli permette di definire il «tempo del discorso» come «l'effetto di una strategia narrativa» che a sua volta, interagendo «con la risposta del lettore», stabilisce il «tempo di lettura» (Eco, 2018: 78). La pluralità delle posizioni degli studiosi dimostra come qualora si intenda affrontare il tema del tempo narrativo di un testo sia in primo luogo necessario stabilire quali definizioni operative si intendono adottare. Oltre al concetto di «tempo della storia», che di per sé appare trasparente, la presente sezione intende avvalersi della definizione di «tempo del discorso» proposta da Eco, cioè di concepirlo come un esito di specifiche strategie attribuibili all'«autore modello», e conseguentemente considerare il «tempo di lettura» come un risultato degli effetti determinati dalle caratteristiche e dalle soluzioni tecniche che costituiscono un testo.

Partendo da un'analisi del tempo della storia dell'opera originaria e dell'adattamento, si può stabilire che in entrambe è analogamente equivalente a due giornate consecutive di un anno non precisato ma databile all'incirca verso la fine del XVI secolo: se nella *pièce* teatrale

questa indicazione temporale è esplicitata nella didascalia iniziale, nel dialogo di Moderata Fonte il medesimo dato è desumibile dai riferimenti interni al testo a eventi storici e individui realmente esistiti.<sup>43</sup> Se si prende invece in esame il tempo del discorso delle due opere, è possibile riscontrare sia differenze che analogie. Innanzitutto, nel dialogo di Fonte sono presenti due principali prospettive temporali, che corrispondono al piano della cornice narrativa, gestito dalla voce narrante, e il piano della conversazione tra le sette protagoniste, configurato in forma di discorso diretto. Il ruolo che questo connubio ricopre nel caratterizzare il tempo del discorso è messo a fuoco da Adriana Chemello, la quale appunto rileva come la «scelta dei tempi verbali» generi un «contrasto narrativo» nel testo: secondo la studiosa, i tempi verbali delle sezioni narrative, coniugati principalmente al passato remoto, conferiscono «una profondità storica al racconto», mentre l'«uso generalizzato del presente» che contraddistingue le parti dialogate risalta «la dimensione di immediatezza della comunicazione orale» (Chemello, 1983: 114). Oltre a queste due dimensioni temporali, si può inoltre ipotizzare la presenza di un terzo piano temporale, individuabile all'altezza dell'*incipit*, precisamente nella descrizione di Venezia e delle sue peculiarità. Si può infatti desumere dagli enunciati utilizzati, ad esempio «La nobilissima città di Venezia, come a tutti è noto, giace mirabilmente situata nell'estrema parte del mare Adriatico» o «ed è gran cosa, come a tutti piaccia l'abitarvi», che l'elogio della città è declinato al presente: sebbene al pari degli altri segmenti narrativi questa sezione sia altrettanto attribuibile alla voce narrante, il tempo verbale implementato trasmette una percezione temporale diversa, quasi assimilabile all'atemporalità (Fonte, 1988: 10). Nonostante l'utilizzo del presente indicativo

---

<sup>43</sup> Chemello ha utilizzato i riferimenti indicati per stabilire in quale arco temporale il testo è stato presumibilmente composto, ossia tra il 1588 e il 1592 (Chemello, 2016). Per un approfondimento sui personaggi storici menzionati e sui riferimenti all'attualità contenuti nel dialogo rimando a MARTELLI, DARIA (2011), *Polifonie. Le donne a Venezia nell'età di Moderata Fonte (seconda metà del secolo XVI)*, Padova, CLEUP, pp. 123 (n81), 420-2.

nelle parti narrative sia marginale, questa componente necessita di essere identificata non solo per il fatto che di per sé è un elemento costitutivo inerente alla gestione del tempo nel testo di Fonte, ma anche perché rivela la presenza di un ulteriore piano temporale circoscrivibile alla cornice narrativa. La configurazione del tempo del discorso nel testo di Daria Martelli risulta piuttosto diversa. Se è vero che, come ricorda Guido Mazzoni, «il dramma è un'arte della pura presenza» e «lo spettatore teatrale è come trascinato via dall'azione che si svolge davanti ai suoi occhi, al presente e senza mediazioni visibili», le medesime riflessioni si possono estendere anche al genere letterario testo teatrale e all'esperienza di lettura a esso legata: dal momento che, come è stato precedentemente illustrato, nelle opere teatrali convenzionalmente non è presente una mediazione narrativa e il corpo del testo è principalmente composto dalla trascrizione non mediata di enunciati verbali in forma diretta, ne segue che solitamente il lettore di tali testi si trova a confrontarsi con una storia interamente declinata su un'unica dimensione temporale (Mazzoni, 2011: 67n66). Nel caso del testo di Martelli, la percezione che sussista un unico piano temporale da un lato è rafforzata dal fatto che le didascalie sono scritte al presente e di conseguenza, specialmente quelle a corredo delle parti dialogate, sembrano inserirsi nel *continuum* temporale della conversazione; dall'altro, è parzialmente incrinata dalla presenza della narratrice. Il presunto «contrasto narrativo» non è dato tanto dal ruolo attribuito a tale personaggio, dato che i suoi contributi verbali di per sé sono inseriti nella medesima dimensione temporale che caratterizza il resto del testo, ma piuttosto dalle implicazioni del loro contenuto. Tralasciando infatti la ripresa parziale dell'iniziale elogio a Venezia, il resto delle battute attribuite a esso ricalca passi o enunciati estrapolati dalle parti narrative del dialogo *Il merito delle donne*, dunque declinati al passato. Sebbene il trattamento tecnico di segmenti come

Era già la fresca e rubiconda aurora comparsa alle finestre di Oriente ed essendo tutto il cielo nel rimanente tra bianco ed azzuro di purissimo aere vestito, dava indizio a mortali che bellissima e chiara la susseguente giornata esser dovea

sia differente nei due testi, in quanto in quello di Fonte, dal quale la citazione è tratta, i passi narrativi pertengono alla cornice del dialogo mentre in quello di Martelli sono integrati in un discorso diretto, ovvero corrispondono alle battute della narratrice,<sup>44</sup> sia nell'opera cinquecentesca che nella *pièce* gli enunciati declinati al passato istituiscono nella storia un piano narrativo antecedente a quello dell'*incipit* (Fonte, 1988: 40). Ciò che davvero differenzia il segmento narrativo sopracitato presente nell'opera di Fonte da quello identificabile nella *pièce* di Martelli, e in ultima analisi tutti i segmenti a esso assimilabili, è l'effetto che la diversa configurazione formale dei due testi provoca sulla percezione del «contrasto narrativo» identificato. Un'altra diretta conseguenza della struttura formale del testo teatrale è la mancanza, per riprendere l'espressione usata da Chemello, di «*verba dicendi*», ossia di espressioni come ««soggiunse,... disse,... all'ora rispose,... replicò,... pregò...»», al contrario presenti nell'opera originaria (Chemello, 1983: 114). Se in quest'ultima gli elementi testuali in questione reiterano la prospettiva temporale alla quale i contributi verbali delle sette protagoniste appartengono, la loro assenza nel testo dell'adattamento ha determinati effetti sulla percezione della dimensione temporale dell'opera teatrale: infatti, benché la narratrice identifichi la collocazione del dialogo tra le sette gentildonne in un tempo anteriore attraverso l'uso del passato come tempo verbale, la distanza temporale viene attenuata proprio dalla simulazione di immediatezza, o di

---

<sup>44</sup> Il corrispettivo del passo citato dall'opera originaria nel testo dell'adattamento teatrale può essere assunto come illustrativo di questa differenza. Nella *pièce* lo stesso segmento testuale è appunto presentato come una battuta del personaggio della narratrice: «NARRATRICE – Era già la fresca e rubiconda aurora comparsa alle finestre di Oriente, ed essendo tutto il cielo nel rimanente tra bianco e azzurro di purissimo aere vestito, dava indizio ai mortali che bellissima e chiara la susseguente giornata esser dovea» (Martelli, 1993: 81).



«“presenza diretta” allo svolgersi dell’azione»,<sup>45</sup> che la logica della struttura formale, basata appunto principalmente sul discorso diretto e su didascalie declinate al presente, tende a conferire sia ai contributi dialogici declinati al passato, che a quelli collocati in un tempo anteriore a quello della narrazione. Pertanto, emerge come la differente percezione temporale dei due testi sia un diretto effetto delle configurazioni formali e delle soluzioni tecniche che caratterizzano le due opere.

Un altro effetto che si può ricollegare alla gestione del tempo del discorso è il ritmo narrativo. Invero, come sostiene Genette, un racconto non può «fare a meno di effetti di *ritmo*» (Genette, 1984: 137). Se è vero che, come si è esposto precedentemente, rapportare il tempo del discorso al tempo di lettura può risultare problematico e da un punto di vista scientifico difficilmente praticabile, non è altrettanto vero che non si possa analizzare il rapporto tra il tempo della storia e il tempo del discorso. È appunto su questa relazione che Genette incentra la sua trattazione sul ritmo narrativo, avvalendosi del concetto di variazione di «velocità» del racconto, che secondo lo studioso si può definire «mediante il rapporto fra una durata (quella della storia) misurata in secondi, minuti, ore, giorni, mesi e anni, e una lunghezza (quella del testo) misurata in righe e in pagine» (Genette, 1984: 136). Il critico tuttavia afferma che l’«analisi particolareggiata di tali effetti», ossia delle variazioni di ritmo, si dimostra «in pari tempo spossante, e sprovvista di qualsiasi vero rigore, dato che il tempo diegetico non è indicato quasi mai (e neppure inferibile) con la precisione teoricamente necessaria», concludendo quindi che l’applicabilità critica della propria teorizzazione riscontra «una certa pertinenza solo a livello macroscopico» (Genette, 1984: 137). Seguendo le linee metodologiche proposte da Genette, si può verificare che sebbene il tempo della

---

<sup>45</sup> L’espressione è stata presa in prestito da Chatman in quanto adeguata a identificare l’«illusione» che determinate convenzioni o espedienti testuali generano per creare l’impressione che «gli eventi “si dispieghino letteralmente davanti agli occhi del lettore”» (Chatman, 1994: 154).

storia sia equivalente nei due testi, il testo di Fonte è sensibilmente più lungo di quello di Martelli. Tale situazione è d'altronde sia prevedibile che inevitabile dal momento che il testo teatrale si configura non solo come un adattamento, ma anche come una riduzione del dialogo cinquecentesco. Nonostante il dato evidenziato sia determinante, risulta utile al fine dell'indagine trascurare momentaneamente il rapporto tra i due testi e operare un confronto tra la relazione che ciascun testo instaura con il proprio tempo della storia. È infatti possibile desumere dal diverso rapporto tra la durata della storia e la lunghezza del testo che il ritmo della *pièce* di Martelli è più rapido rispetto a quello del dialogo di Fonte. La rapidità dell'opera teatrale non è solo conseguente alla minore estensione del testo in quanto, se così fosse, sarebbe percepibile esclusivamente attraverso un'analisi comparata con l'opera originaria. Italo Calvino, nella seconda conferenza del volume *Lezioni americane*, scrive che «il racconto è una operazione sulla durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo, contraendolo o dilatandolo»: se si considerano le espressioni «operazione sulla durata» e «incantesimo» rispettivamente come sinonimo e metafora per l'insieme di espedienti e soluzioni tecniche che generano uno specifico effetto ritmico, si può desumere come la percezione di rapidità o di lentezza di un testo dipenda da fattori intrinseci, o, più precisamente, sia un effetto diretto della strategia narrativa a essi correlata (Calvino, 2016: 39). Per comprendere quindi in che modo il testo di Martelli si possa definire rapido, è necessario analizzare le caratteristiche formali e strutturali dell'opera. Innanzitutto, l'assenza di una mediazione narrativa rende la concatenazione delle battute serrata, incentivando il senso di rapidità del testo. In secondo luogo, il testo non prevede estensioni o pause narrative, ma principalmente riassunti, scene ed ellissi: ne consegue che in nessun caso il tempo del racconto supera il tempo della storia. Gli elementi presi in esame sono in realtà tratti tipici che in generale tendono a caratterizzare i testi teatrali: Luigi Allegri appunto afferma che in

questo genere testuale «il tempo è *condensato*», mentre la stessa Martelli annovera la «sintesi [...] di tempo» e la «concentrazione di avvenimenti e azione» tra «le possibilità offerte da questa forma espressiva» (Allegri, 2023: 30; Martelli, 2020: 22). Si può dunque desumere che anche le proprietà formali e strutturali del *medium* prescelto per la creazione dell'adattamento hanno giocato un ruolo nel condizionare la dimensione temporale e, conseguentemente, nel determinare il ritmo narrativo.

In seguito all'analisi proposta, si possono avanzare alcune considerazioni riguardo agli effetti sul lettore correlati alla gestione del tempo narrativo nella *pièce* de *Il merito delle donne*. In primo luogo, la minore estensione materiale del testo teatrale implica un tempo di lettura sensibilmente più ridotto rispetto a quello previsto dal testo cinquecentesco. Inoltre, il senso di immediatezza e di rapidità generato dalle diverse soluzioni tecniche, formali e strutturali incentiva virtualmente un maggiore coinvolgimento. Questi dati sono rilevanti se si considera che uno degli obiettivi alla base della realizzazione dell'adattamento era proprio quello di diffondere e far conoscere l'opera di Fonte a un pubblico non specialistico, in quanto gli elementi evidenziati possono essere fattori incisivi sulla divulgazione su larga scala di un testo. Se da un lato queste caratteristiche rendono il testo teatrale verosimilmente più accessibile rispetto al dialogo di Fonte, dall'altro tale gestione del tempo narrativo ha anche specifiche conseguenze sulla profilazione del “lettore modello” della *pièce*. Come infatti ricorda lo stesso Allegri, saper leggere adeguatamente il tempo iscritto nei testi teatrali è «determinante per la corretta lettura» delle opere appartenenti a questo genere letterario (Allegri, 2023: 30). Pertanto, tra le “competenze” del “lettore modello” dell'adattamento teatrale di Martelli dovrà necessariamente anche esserci l'abilità di leggere propriamente, e quindi di decodificare, le convenzioni del *medium* legate alla dimensione temporale, e allo

stesso tempo una disponibilità a seguire il ritmo e allinearsi alla velocità prevista dalla strategia testuale del testo stesso.

### **III.3. Adattare il “programma”: ridurre, riconfigurare e ri-scrivere**

L’analisi relativa alla specificità del “veicolo” ha permesso di evidenziare il ruolo che alcune caratteristiche proprie del *medium* prescelto hanno svolto nel determinare e condizionare il processo di creazione della *pièce*, nonché le conseguenti implicazioni degli aspetti dell’“autore modello” a esse legato sulla profilazione del “lettore modello” del testo. Questi dati hanno contribuito a mettere in luce una serie di portanti espedienti e strategie che Daria Martelli ha implementato per trasformare *Il merito delle donne* in un testo teatrale: tuttavia, per avere un quadro completo delle strategie di adattamento che hanno sotteso la realizzazione dell’opera è altrettanto fondamentale approfondire le modalità attraverso cui il “programma” del dialogo di Moderata Fonte è stato rielaborato e trasposto al nuovo *medium*. Se già nel corso dell’indagine sono emerse diverse considerazioni sul metodo procedurale e sui criteri che hanno diretto e influenzato l’adattamento di tale dimensione, la presente sezione intende affrontare il tema in modo più sistematico, focalizzandosi sulle manovre testuali che hanno comportato cambiamenti e alterazioni al “programma” originario. Si può cogliere la validità della scelta richiamando in causa uno dei basilari principi operativi seguiti da Martelli, ossia il rispetto dell’«espressione originaria» del testo di Fonte: analizzare le affinità tra i due testi risulterebbe meno proficuo che esaminare in che modo essi differiscono, proprio in virtù del fatto che confrontare le analogie che sussistono tra i due “programmi” confermerebbe sostanzialmente l’effettiva coerenza nell’applicazione della suddetta strategia di adattamento; al contrario, dal momento che il testo teatrale riproduce

solo parzialmente il “programma” dell’opera originaria, concentrarsi sulle differenze che caratterizzano tale dimensione consente di individuarne e metterne a fuoco altre altrettanto rilevanti. Seguendo come metodo operativo un confronto comparato tra i due testi,<sup>46</sup> è infatti possibile identificare tre categorie che permettono di descrivere e illustrare le principali strategie di adattamento che coinvolgono il “programma”.

La prima categoria è intrinsecamente connessa all’operazione di selezione del materiale, in quanto comprende tutte quelle manovre testuali che prevedono una riduzione del testo originario, ad esempio tagli, eliminazioni e omissioni. Si è precedentemente constatato che la trasposizione di un’opera da un *medium* a un altro ha già di per sé una serie di ripercussioni sul “programma”: qualora persista un concomitante intento di creare anche una riduzione dell’opera originaria, il grado e l’estensione delle inerenti alterazioni e modifiche risulteranno inevitabilmente maggiori. Ridurre significa stabilire quali elementi mantenere e quali omettere: queste decisioni possono sia essere svolte liberamente che sottendere un metodo operativo prestabilito. Nella sezione III.2. è stata implicitamente avallata la tesi che Martelli, in virtù di determinate affermazioni concernenti il processo di adattamento, per realizzare la riduzione dell’opera di Fonte abbia presumibilmente seguito specifici criteri, tra cui la focalizzazione su una linea tematica e sui «caratteri virtualmente teatrali del testo originario» (Martelli, 1993: 36). A tal proposito, risulta utile richiamare una dichiarazione dell’autrice della *pièce* precedentemente analizzata, ossia l’affermazione di avere eliminato nel processo di creazione dell’adattamento alcune sezioni del dialogo di Fonte che risultavano «troppo pesanti, troppo trattatistiche, troppo erudite»: questa

---

<sup>46</sup> Coerentemente alle sezioni e ai capitoli precedenti, l’analisi comparata sarà svolta utilizzando come testo di riferimento la versione digitale dell’edizione critica de *Il merito delle donne* curata da Adriana Chemello (1988). La scelta è stata condotta sulla base dei principi ai quali la studiosa si è attenuta: nella sezione *Criteri e norme di trascrizione* contenuta nell’edizione a stampa del volume in questione Chemello appunto afferma di aver seguito «nella trascrizione un criterio conservativo che rispettasse le varietà morfologiche e fonetiche, pur nell’inevitabile processo di ammodernamento dei segni ortografici» (Chemello, 1988 b: LXV).

asserzione non solo offre un riscontro all'ipotesi che Martelli abbia effettivamente adottato un metodo operativo, ma allo stesso tempo definisce una serie di parametri portanti che hanno verosimilmente guidato la scelta dei passi da eliminare (Martelli in Comitato Venezia, 2015: 00:27:20-00:27:48). L'effettiva validità di questi criteri è riscontrabile attraverso un confronto tra il testo della *pièce* di Martelli e quello del dialogo di Fonte. Si può invero notare che gli "pseudo-monologhi", per riprendere un'espressione di Frédérique Verrier, che caratterizzano il dialogo cinquecentesco sono stati sistematicamente espunti o per lo meno ridotti (Verrier, 2002: 226). Dalla prima giornata vengono infatti per esempio omesse la descrizione che Leonora offre della fontana presente nel suo giardino, le considerazioni di Cornelia sulla «falsità» degli amanti e la riflessione di Corinna sugli effetti che le insidie maschili hanno sulla controparte femminile, ma anche le sezioni più «trattatistiche» ed «erudite» della conversazione, come gli elenchi di *exempla* femminili offerti da Leonora e successivamente Corinna (Fonte, 1988: 14-15, 22-4, 28, 33-4, 35). Una situazione analoga si presenta per la seconda giornata: il processo di riduzione ha portato all'omissione di numerose sezioni "pseudo-monologiche", come le osservazioni di Corinna sui rapporti amicali e il correlato catalogo di amicizie esemplari, i commenti su alcune città, su determinati fiumi o sulla professione dei medici a cura della stessa, la maggior parte dell'orazione in difesa delle donne recitata da Leonora nonché dei passi dal carattere più spiccatamente enciclopedico,<sup>47</sup> come le digressioni sulla caccia a diverse specie di uccelli, sulla navigazione, sui frutti o l'esteso catalogo di insigni veneziani (Fonte, 1988: 42-3, 47-8, 51-2, 54, 62, 66-7, 69-70, 77-80). Altri elementi testuali dell'opera originaria che hanno subito una significativa riduzione nel processo di adattamento sono i componimenti poetici:

---

<sup>47</sup> Nella sezione dedicata all'adattamento de *Il merito delle donne* contenuta nel volume *Teatro. In scena per far riflettere* si può cogliere come Martelli oltre alle «parti erudite» classifichi come "pesanti" anche i segmenti testuali caratterizzati da «un'esposizione sistematica di tipo enciclopedico» (Martelli, 2020: 54).

Martelli include nel suo testo teatrale solo un sonetto (*Liberò cor nel mio petto soggiorna*) nel primo atto, mentre nel secondo un madrigale (*S'ornano il ciel le stelle*), i cui primi tre versi vengono successivamente reiterati a conclusione della *pièce*, e quattro versi in ottava rima («o sia per sua superbia, dinotando / se stessa unica al mondo in esser forte»; «o pur sua casta intenzion lodando / di viver sempremai senza consorte»)<sup>48</sup> (Martelli, 1993: 65, 98, 100, 107). Se da un lato il minor numero di componimenti poetici può essere interpretato come una conseguenza del processo di riduzione, dall'altro l'inclusione del sonetto, del madrigale e dei quattro versi in ottava rima rispecchia in proporzione la natura composta del testo originario, ossia, per riprendere le parole di Verrier, l'alternanza che caratterizza l'opera «entre la prose et la poésie» (Verrier, 2002: 228). Dai dati analizzati si può desumere che, sebbene sia possibile identificare più criteri secondo cui il dialogo cinquecentesco è stato ridotto, la natura dei tagli e delle omissioni apportate si può ricondurre a un unico intento, nonché principio operativo, ovvero a una complessiva volontà di semplificare il “programma”. Sia i singoli casi che questa scelta in generale hanno portanti ripercussioni sulla struttura logica della narrazione. Nonostante alcune parti del testo di Fonte siano verosimilmente più ‘facili’ da eliminare in quanto si configurano come nuclei di digressioni tematiche, e dunque la loro omissione crea minimi attriti nel filo logico del discorso, operare tagli ed eliminare segmenti testuali implica comunque un'alterazione del legame narrativo e della concatenazione logica che connette le diverse parti del dialogo. Se l'obiettivo è creare un'opera organica e coesa, quest'ultima conseguenza non è trascurabile e porta prevedibilmente all'adozione di ulteriori strategie per ovviare a tali criticità.

---

<sup>48</sup> Come esplicita Elena nell'adattamento de *Il merito delle donne*, i versi recitati si riferiscono al personaggio ariostesco di Marfisa. Di fatto, corrispondono a una citazione diretta dal poema *Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, nello specifico dei primi quattro versi dell'ottava 18 del Canto Trentaseiesimo.

La seconda identificabile categoria di strategie di adattamento del “programma” su cui l’elaborato intende focalizzarsi trova corrispondenza proprio nelle conseguenti operazioni di riorganizzazione del materiale narrativo derivanti dal processo di riduzione. Nel volume *Teatro. In scena per far riflettere*, è Martelli stessa ad asserire che in generale «l’operazione dell’adattamento è sempre una specie di “montaggio”, qual è quello del regista cinematografico», lavoro che nei casi di adattamenti a testi teatrali viene solitamente svolto dalla figura dell’autore o dall’autrice (Martelli, 2020: 52-3). Se si prende in considerazione la definizione cinematografica di “montaggio” proposta da Gianni Rondolino e Dario Tomasi nel volume *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, si può evincere come il termine generalmente indichi una «fase di lavoro» che implica la selezione, la modifica e l’organizzazione cronologica del materiale raccolto durante le riprese (Rondolino-Tomasi, 2018: 187). Ciò che si può inferire dall’affermazione di Martelli e dalla definizione di “montaggio” presa in esame è che anche per la creazione dell’adattamento basato su *Il merito delle donne* la scrittrice abbia adottato una serie di strategie volte a strutturare e a ricomporre logicamente il materiale narrativo selezionato: questa ipotesi viene confermata dalla stessa Martelli in occasione della conferenza *Le donne a Venezia nella seconda metà del ’500*, durante la quale l’autrice appunto asserisce metonimicamente di aver «fatto con Moderata Fonte un’opera di montaggio» (Martelli in Comitato Venezia, 2015: 00:27:48-00:28:32). A livello di riorganizzazione cronologica dell’intreccio, si può notare da un confronto tra il testo di Fonte e quello di Martelli che tra le parti selezionate solo un frammento testuale, ossia la recitazione del madrigale *S’ornano il ciel le stelle*, ha subito un’effettiva ricollocazione: sebbene nella *pièce* la posizione originaria sia in un certo senso rispettata, dato che i primi tre versi del componimento vengono riproposti in chiusura della seconda giornata, rispecchiando di conseguenza la collocazione del componimento integrale nel



dialogo cinquecentesco, la posizione che lo stesso occupa nell'adattamento di Martelli non trova un corrispettivo nel testo di Fonte. Infatti, Martelli pone il madrigale nella seconda parte della seconda giornata al posto di due contributi dialogici, i quali nella *pièce* risultano omessi. Il componimento è preceduto e seguito a livello grafico da due spazi bianchi, che quindi, seguendo le riflessioni proposte nella sezione III.2.2., ne configurano la recitazione quasi come una pausa, o per lo meno un momento narrativo distinto dal *continuum* dialogico. È rilevante sottolineare come l'inserzione sia facilitata a livello logico dalla riproduzione di alcuni segmenti testuali del discorso di Adriana che nel dialogo di Fonte segue ai due contributi dialogici omessi. Nonostante nel testo originale il commento non sia riferito né al madrigale, in quanto inserzione di Martelli, né a un altro componimento poetico, le parole del personaggio si presentano come una riflessione sulla potenza emotiva delle «parole disposte con affetto d'animo e con naturale eloquenza d'ingegno»: la genericità del commento permette virtualmente di estendere la validità dell'osservazione anche al madrigale e al contempo di trasformare il discorso di Adriana non solo in una potenziale considerazione pronunciata come reazione al componimento innanzi recitato, ma anche in un ideale espediente per giustificare l'inserzione dello stesso in quel particolare punto dello svolgimento del dialogo (Fonte, 1988: 75). La compatibilità logico-tematica è spesso usata da Martelli per legittimare il raccordo di parti che nel testo originale non sono attigue. Oltre a quello analizzato, un altro esempio dell'applicazione di questa strategia di adattamento è identificabile a metà della prima giornata: alla riflessione di Lucrezia relativa alla colpa che gli uomini tendono ad attribuire alle donne per «ogni lor tristo successo» e alla conseguente affermazione che se essi «fussero buoni, non vi sarebbe alcuna donna cattiva» Martelli fa seguire un commento di Elena nel cui *incipit* viene affermato che il genere femminile è altrettanto deprecabile e colpevole come la controparte maschile («ELENA – Deh, non

negate, di grazia, che ancor noi ben erriam la nostra parte sì, e contra quel che avete detto, che gli uomini cominciano e sono causa di tutto il male!») (Martelli, 1993: 74). Rispetto al testo originale, non solo più della metà del discorso di Lucrezia è omissa, ma una considerevole sezione dialogica, analogamente assente nel testo di Martelli, separa il contributo di quest'ultima da quello di Elena. Dal momento che l'esordio di Elena di fatto corrisponde a un'esortazione a riconoscere che le donne non sono così innocenti come alcune delle interlocutrici vorrebbero far credere e pertanto può virtualmente assumere la funzione di replica confutatoria alla tesi di Lucrezia, la riconfigurazione attuata da Martelli risulta congeniale e opportuna proprio perché persiste una compatibilità sia logica che tematica tra i due segmenti dialogici.

Se la dislocazione vera e propria non può considerarsi un tratto caratteristico dell'operazione effettuata da Martelli in quanto è riscontrabile un solo caso attribuibile a questa sottocategoria che conseguentemente si delinea piuttosto come un *unicum*, altri tipi di strategie afferenti alla categoria sotto esame risultano più pervasivi o per lo meno più evidenti. Innanzitutto, il "montaggio" di sintagmi o enunciati sia distanti che vicini, di cui sono esempi tutti i casi in cui determinate parti di uno stesso contributo dialogico vengono giustapposte, si rivela una cifra caratteristica del procedimento di composizione adottato dalla scrittrice. Dal momento che in generale le operazioni indicate non implicano un'alterazione significativa della superficie testuale dei segmenti selezionati, tali manipolazioni del testo possono essere lette come una riconfigurazione del materiale originario presumibilmente determinata dai tagli applicati al dialogo di Fonte nella fase di selezione e riduzione. Un'altra strategia che analogamente non prevede interventi diretti sulla superficie testuale e che al contempo si può classificare come operazione di riorganizzazione del materiale narrativo utilizzata da Martelli in più occasioni è

l'attribuzione di parti del discorso diretto o di un intero contributo verbale di un personaggio a un altro non prevista dal dialogo cinquecentesco: all'inizio della prima giornata, per esempio, l'esortazione che Lucrezia enuncia alla fine della sua riflessione sui benefici della condizione di "dimessa" di cui gode Corinna, ossia l'invito a quest'ultima a «scrivere un volume» didascalico per le «povere figliuole che non sanno ancora discernere il mal dal bene» sul tema in questione, viene fatta pronunciare a Leonora nel testo di Martelli; parimenti, nella prima parte della seconda giornata un'osservazione sulle proprietà curative delle «acque de' bagni», originariamente attribuita a Cornelia, viene integralmente assegnata nella *pièce* al personaggio Corinna (Fonte, 1988: 12; 52; Martelli, 1993: 65, 88).

La dislocazione, la giustapposizione e l'attribuzione di passi testuali a un personaggio non previsto dal testo di Fonte come già sottolineato sono strategie che di per sé non alterano l'«espressione originaria» del dialogo cinquecentesco. Sono tuttavia presenti altre differenze tra le due opere che si profilano come il risultato di modifiche al testo più o meno evidenti a seconda dei casi: dato che queste strategie prevedono una trasformazione concreta del materiale originario e quindi sono tutte accomunate da un fattore, esse possono essere classificate come un sottogruppo della categoria relativa alle operazioni di montaggio attuate da Martelli. Partendo dai casi meno invasivi, in diverse occasioni l'autrice del testo teatrale interviene minimamente sul testo originario sia per aumentare la chiarezza degli enunciati che per assicurare coerenza testuale alla *pièce*. Per esempio, la parte iniziale di un discorso di Cornelia sui vizi e sulle cattive abitudini dei mariti collocato a metà della prima giornata risulta omessa nel testo teatrale: se il soggetto della frase

Ve ne son poi di quelli che non fanno mai altro che gridar in casa; e se non trovano tutte le cose fatte a lor modo le villaneggiano e battono anco per minima cosa e vogliono in casa veder il pelo nell'ovo, come se la moglie vi fusse per nulla

(alcuni «mariti» appunto) può rimanere implicito senza causare problemi di chiarezza, proprio perché sviluppa ulteriormente il tema della parte di conversazione in cui il contributo dialogico è inserito e quindi l'esplicitazione del soggetto non è fondamentale in quanto il contesto del discorso lo rende chiaro già di per sé, lo stesso ragionamento non è applicabile al pronome oggetto «le» (Fonte, 1988: 21). Dal momento che il soggetto a cui si riferisce il pronome, ossia «le povere mogli», è nominato nella parte del dialogo che Martelli ha tagliato, la scrittrice recupera l'espressione e modifica di conseguenza la sintassi, ottenendo pertanto la frase «E se non trovano tutte le cose fatte a loro modo, villaneggiano le povere mogli e le battono, anco per minima cosa» (Martelli, 1993: 71). Un altro esempio analogo ma leggermente diverso di adattamento dell'espressione ai tagli effettuati è individuabile nella prima parte della seconda giornata, precisamente nel punto del dialogo in cui le donne protagoniste dissertano dei corsi e dei bacini d'acqua. In questa sezione dell'opera originaria è incluso il seguente passo:

«Ancor io ho udito dire gran cose delle virtù di esse fonti – disse la Regina – e tra l'altre d'una detta Lincesto, che chi ne beve embriaca apunto come 'l vino».

«Così dicono gli storici – seguì Corinna – un'altra in Cipro ha questa proprietà che, secondo alcuni auttori, se vi si pone entro una lucerna estinta, subito s'accende; ed un'altra, che mettendovi un legno, s'indura ed impetrisce» (Fonte, 1988: 52).

Nel testo teatrale, questo estratto è adattato come segue:

ADRIANA – Ancor io ho udito dire gran cose delle virtù delle fonti.

CORINNA – Così dicono gli storici. Una in Cipro ha questa proprietà che, se vi si pone entro una lucerna estinta, subito s'accende. E un'altra che, mettendovi un legno, s'indura e impietrisce (Martelli, 1993: 88).

Dal confronto tra i due passi si può notare che la seconda parte del commento di

Adriana non è riportata nel testo della *pièce*, come anche uno degli incisi di Corinna. Se l'eliminazione di quest'ultimo non crea nessun problema a livello di coerenza testuale, l'omissione dell'esempio della fonte «Lincesto» offerto da Adriana crea una frizione logica. Infatti, l'espressione «un'altra in Cipro» con cui Corinna introduce l'esempio della fonte miracolosa presumibilmente situata nell'isola indicata dal personaggio implica che precedentemente siano state già nominate una o più fonti. Dal momento che la configurazione evidenziata non trova un corrispettivo nel testo di Martelli, in quanto tale segmento testuale è stato tagliato, come si evince dal passo riportato la scrittrice modifica conseguentemente l'espressione omettendo il pronome indefinito «altra».

Un altro tipo ricorrente di modifiche riguarda la trasformazione sia di parti narrative in battute<sup>49</sup> o didascalie, che di discorsi indiretti in diretti. Come si può notare dal confronto della didascalia che riassume la reazione dei personaggi alla recitazione del sonetto *Libero cor nel mio petto soggiorna* («*Tutte applaudono*») con il corrispettivo segmento narrativo del testo originario («Piacque infinitamente alle sagge donne il bel sonetto recitato [...] e fu tanto l'applauso»), o dalla trasformazione del frammento narrativo relativo alle domande che Verginia rivolge a Elena in seguito al suo arrivo al palazzo di Leonora («*assisesi tutte insieme [...] Verginia le dimandava, che era stato tanto tempo di lei e come si stava ella bene*») nella battuta «*VERGINIA – Deh, cara Elena, che è stato tanto tempo di voi? Come vi state voi bene?*», non tutti i casi afferenti a queste sottocategorie comportano modifiche significative del “programma” proposto nel testo originale (Fonte, 1988: 11, 13; Martelli, 1993: 62, 65). Altri, al contrario, implicano una rielaborazione del testo più evidente. A tal proposito, si prenda come esemplificativo il caso relativo alla trasformazione in didascalia del passo narrativo inerente al movimento collettivo dei personaggi da una delle stanze del

---

<sup>49</sup> A questa sottocategoria appartengono per esempio le già menzionate parti narrative che nel testo teatrale di Martelli sono attribuite al personaggio della narratrice e che quindi sono state trasformate in battute.

palazzo di Leonora al giardino situato all'inizio della seconda giornata, corrispondente al seguente estratto testuale: Leonora,

condottele seco nell'orto, le lasciò gir diportandosi quanto lor piacque ed ella a provvedere che 'l desinare fusse per tempo in ordine diede volta. Il quale apparecchiato di quanto le parve che convenevole ed a bastanza fusse, richiamata la nobil compagnia, tutte alla lieta mensa s'assiserò; e dove con molte risa e burle avendo a lor diletto mangiato, poco dopo, nel grazioso giardino si ricondussero e nel luogo solito, ma assai più per tempo assisesi tutte per comandamento della Regina, così Corinna incominciò:

«Ieri Lucrezia [...]» (Fonte, 1988: 40).

La didascalia presente nel testo dell'adattamento che riprende questo passo invece recita:

*Musica. S'illumina lo scenario del giardino. Le donne, tenendosi per mano, girano in tondo ridendo. Quindi si siedono in semicerchio, disposte come nella prima giornata* (Martelli, 1993: 82).

Tralasciando le indicazioni tecniche, si può notare che alcuni elementi, come la visita all'«orto» e la scena conviviale alla «mensa», non sono previsti dalla didascalia generata da Martelli, mentre altri, per esempio lo spostamento verso l'esterno indicato dalla forma verbale «condottele seco», l'associazione di libero movimento implicata dall'enunciato «le lasciò gir diportandosi quanto lor piacque», le «risa» che accompagnano il pasto, nonché il ritorno «nel luogo solito» e l'indicazione «assisesi tutte», trovano un corrispettivo nella rielaborazione in questione. Ciò che si può desumere dall'esempio analizzato è che l'operazione effettuata da Martelli sul materiale originario è al contempo di trasformazione e di sintesi. Quest'ultimo procedimento si configura come un'altra strategia occasionalmente utilizzata da Martelli: se nel caso esaminato l'operazione riassuntiva si estendeva a un

segmento testuale relativamente ridotto, i punti in cui il ricorso a questa tecnica di adattamento risulta più evidente corrispondono alla descrizione del giardino fornita nel testo di Fonte all'inizio della prima giornata dalla voce narrante e successivamente rielaborata da Martelli sotto forma di didascalia introduttiva; il racconto della leggenda dell'alicorno narrato da Corinna nella prima parte della seconda giornata; e l'aneddoto del figlio del pentolaio esposto da Leonora nella seconda parte della seconda giornata (Fonte, 1988: 13-4, 57-9, 70-1; Martelli, 1993: 57, 88, 94). Prendendo in esame l'ultimo esempio citato come illustrativo, si possono avanzare alcune considerazioni che risultano valide anche per gli altri casi menzionati. In primo luogo, è rilevante evidenziare che il racconto originario è più esteso di quello presente nell'adattamento teatrale, e che quindi il materiale di partenza è stato presumibilmente sottoposto a un'operazione preliminare di riduzione. In secondo luogo, è significativo notare che la narrazione dell'aneddoto nel testo di Fonte viene compiuta da Leonora, mentre nel testo teatrale di Martelli tale parte è attribuita ad Adriana. A differenza però di altri passi de *Il merito delle donne* che hanno subito il medesimo trattamento e un'analogia modifica dell'identità del parlante a cui un dato contributo verbale è attribuito, l'operazione effettuata nel caso in analisi non corrisponde alla giustapposizione di più segmenti o enunciati selezionati, ma a una vera e propria sintesi del contenuto dell'aneddoto. Se nel testo originario quest'ultimo è introdotto da una risposta di Leonora ai dubbi esposti da Adriana sull'effettiva abilità dell'amica di pronunciare altrettanto compiutamente l'orazione da lei appena recitata davanti a un gruppo di uomini («Che pensate – replicò Leonora – che io facesse come accadde a quel figliuolo del pentolaio?») e successivamente elaborato dalla prima su richiesta della seconda («Che fu di costui – disse la Regina – dite vi prego») (Fonte, 1988: 70), il testo teatrale riproduce fedelmente i primi due segmenti dialogici, a cui viene fatta seguire direttamente la battuta concernente

l'aneddoto:

ADRIANA – Certo che voi, Leonora, parete assai buono così tra noi donne a dir le vostre ragioni, perché tutte tengon da voi. Ma non so poi come riuscireste tra gli uomini.

LEONORA – (*mostrandosi offesa*) Che pensate, che io facessi come accadde a quel figliuolo del pentolaio?

ADRIANA – (*ridendo*) Che disputava bene finché era in camera dinanzi a pentole e bocali, ma quando fu davanti a gran moltitudine di popolo, si perdé e si confuse! (Martelli, 1993: 94).

Se è vero che alcuni dei segmenti testuali del secondo contributo di Adriana riproducono piuttosto fedelmente la lettera del testo di Fonte, ad esempio l'espressione «pentole e bocali» («parve al padre, che [...] il figliuolo argomentasse e risolvesse quello che egli non intendeva punto e ch'avesse più il capo pien di filosofia, che egli non aveva la bottega di pentole e bocali»); il sintagma «gran moltitudine di popolo» («ridotisi un giorno con gran moltitudine di popolo»); o l'espressione «si perdé e si confuse» («alla prima dimanda che gli fu fatta, in guisa egli si perdè e confuse»), e quindi possono indurre a classificare l'operazione come il risultato di una giustapposizione di frammenti selezionati, dall'altro non esauriscono il tipo di strategie applicate (Fonte, 1988: 70, 71). Si può appunto notare che determinati elementi sono l'esito di una rielaborazione del contenuto dell'aneddoto: per esempio, il verbo “disputare” è presente anche nel passo originario («Il giovene allora s'acconciò la dottrina per lo miglior verso che seppe e disputando e filostocando assai suoi avilupati argomenti») e altrettanto lo è il passaggio da un contesto privato (la «camera») a un contesto pubblico (indicato dall'espressione «davanti a gran moltitudine di popolo») (Fonte, 1988: 70, 71). Mentre dagli elementi comuni si può desumere come Martelli per la composizione della battuta di Adriana abbia effettuato una



rielaborazione del discorso originariamente attribuito a Leonora, dai dettagli e dalle informazioni omesse si può dedurre come la scrittrice non solo abbia riassunto e sintetizzato l'aneddoto, ma in ultima analisi ne abbia anche semplificato il contenuto.

Sebbene gli ultimi casi analizzati implicino già di per sé un'effettiva trasformazione del testo di Fonte, è possibile individuarne altri in cui l'intervento di Martelli è sensibilmente più evidente. Due esempi che mostrano una maggiore manipolazione del testo possono essere identificati all'inizio e in chiusura della prima giornata. Il primo corrisponde nuovamente all'arrivo di Elena al palazzo di Leonora. Nel testo originale viene indicato prima dell'inizio della conversazione, precisamente prima che Verginia chieda alla nuova arrivata notizie sulla sua salute e sulla sua vita da sposa novella, come le sette protagoniste prendano posto sedendosi tutte assieme (Fonte, 1988: 11). Nel testo teatrale la didascalia che precede il commento di Verginia recita invece: «*Le donne sono in piedi intorno a Elena*» (Martelli, 1993: 62). Un simile scenario è riscontrabile alla fine della prima giornata: nell'opera di Fonte, dopo aver deliberato di incontrarsi nuovamente il giorno seguente, le sette gentildonne, «togliendo al fine licenzia l'una dall'altra», “si dipartono” «tutte da Leonora», mentre nella corrispondente didascalia della *pièce* di Martelli le stesse «*si prendono per mano e si ritirano, ridendo allegramente*» (Fonte, 1988: 38; Martelli, 1993: 80). Come si può notare dal confronto tra i diversi estratti, Martelli non si limita a rielaborare le informazioni presenti nel dialogo cinquecentesco, ma le altera significativamente generando una serie di “variazioni su tema”. Nel primo caso infatti sia l'informazione contenuta nel testo di Fonte che quella presente nella didascalia di Martelli indicano una posizione, seppur speculare (“stare sedute” *versus* “stare in piedi”), che viene assunta dalle sette donne, mentre nel secondo viene variata la modalità di congedo. Benché l'opera originaria non preveda che al termine della prima giornata le sette donne “si prendano per

mano” e “ridano” mentre prendono «licenzia l’una dall’altra» e al contempo la proposizione «si dipartirono tutte da Leonora» implichi che quest’ultima non segua le amiche ma rimanga logicamente nel proprio palazzo, la medesima azione, ossia un’“uscita di scena”, per quanto in senso più metaforico nell’opera di Fonte, è contemplata in entrambi i testi (Fonte, 1988: 38). Nonostante non siano presenti numerosi casi riconducibili a questa sottocategoria, la sua menzione diventa rilevante in quanto questi esempi non solo rappresentano casi *in limine* tra il secondo e il terzo gruppo di strategie di adattamento, ma soprattutto perché permette di introdurre il parametro portante che definisce quest’ultimo: l’apporto creativo al testo da parte di Martelli.

La terza categoria invero contempla tutte quelle aggiunte apportate al “programma” del dialogo *Il merito delle donne* che, a differenza degli ultimi esempi analizzati, non si configurano semplicemente come rielaborazioni, modifiche o variazioni di segmenti testuali, ma piuttosto come integrazioni nel corpo della *pièce* di elementi non espliciti o estranei all’opera originaria. Trattandosi in ultima analisi di veri e propri ampliamenti ed espansioni del testo di Fonte, è conseguentemente possibile avanzare che tali aggiunte rappresentino verosimilmente la dimensione testuale della *pièce* in cui l’intervento di Martelli emerge maggiormente. Un caso esemplare afferente a questa categoria può essere identificato nell’introduzione del personaggio della narratrice. Se già di per sé l’aggiunta di un personaggio, benché creato come corrispettivo della voce narrante presente nel testo di Fonte e ideato con lo scopo di riprodurre attraverso i mezzi offerti dal *medium* testo teatrale una dimensione rilevante dell’opera originaria, denota la presenza di un approccio anche creativo all’operazione di adattamento, la scelta di specificarne il genere femminile risulta ancora più indicativa. Nel testo di Fonte la voce narrante si rivela una pura funzione testuale: non viene infatti identificata con nessun personaggio né sono presenti elementi che suggeriscano un

ipotetico ricorso alla prosopopea come strategia retorica. Nell'introduzione che antecede il testo teatrale dell'adattamento de *Il merito delle donne*, Martelli scrive, riferendosi al dialogo cinquecentesco, che la «voce narrante è quella dell'autrice stessa»,<sup>50</sup> e successivamente spiega che la scelta di introdurre una narratrice piuttosto che un narratore è funzionale non solo a rispecchiare l'identità di genere di Fonte, ma anche a preannunciare «il timbro femminile dell'opera» (Martelli, 1993: 37). Come precedentemente evidenziato, non persistono nel testo elementi che permettano di stabilire un'identificazione della voce narrante con un ipotetico soggetto, né tantomeno con l'"autrice empirica" a cui l'opera è attribuita: risulta pertanto evidente come tale identificazione sia il risultato di una supposizione interpretativa. Un discorso analogo può essere avanzato per la seconda funzione messa in luce da Martelli: se questa dinamica è vera per il testo teatrale dato che il genere del narratore è chiaramente esplicitato e definito, non lo è altrettanto per il dialogo cinquecentesco, per i medesimi motivi che impediscono di formulare un'equiparazione tra la voce narrante e Fonte in quanto "autrice empirica". Ciò che si può desumere sulla strategia di adattamento che sottende l'introduzione della narratrice è che l'aggiunta di un ottavo personaggio non è solo frutto del cambio di *medium* e dell'estro creativo di Martelli, ma rappresenta anche una manifestazione della sua personale e soggettiva lettura critica dell'opera originaria.

Possono essere altrettanto incluse tra le espansioni del dialogo cinquecentesco tutte quelle didascalie che risultano essere una deliberata aggiunta integrata da Martelli piuttosto che una rielaborazione di informazioni contenute nel dialogo di Fonte. Se è vero, come è stato evidenziato nel contesto dell'analisi del secondo gruppo di strategie di adattamento del

---

<sup>50</sup> Martelli reitera quest'interpretazione nel volume *Polifonie. Le donne a Venezia nell'età di Moderata Fonte (seconda metà del secolo XVI)*, nel quale afferma che «la voce narrante» del dialogo *Il merito delle donne* «è direttamente quella dell'autrice», anche in questo caso riferendosi chiaramente a Fonte (Martelli, 2011: 37).

“programma”, che diverse didascalie hanno una corrispondenza nel testo originario e sono quindi l’esito di un adattamento di materiale preesistente nella forma prevista dagli espedienti specifici del genere testo teatrale in questione, è altrettanto vero che tale descrizione non è valida per tutti i casi presenti nella *pièce*. È infatti possibile individuare due tipi di espansione testuale realizzati tramite l’uso di didascalie: il primo corrisponde a vere e proprie espansioni del “programma”, mentre il secondo è una diretta conseguenza della considerazione nel processo di composizione del testo teatrale delle potenzialità tecnico-espressive proprie della specificità del “veicolo” prescelto. Tra i numerosi casi associabili al primo gruppo, è possibile individuare un sottogruppo ben definito che corrisponde alle già analizzate didascalie che indicano la modalità espressiva con cui una determinata battuta viene pronunciata. Nella sezione III.2.2. è stato evidenziato come queste didascalie contribuiscano a connotare espressivamente il dialogo, ma non è stato esplicitamente problematizzato se tali indicazioni trovino un corrispettivo nel testo del dialogo cinquecentesco.<sup>51</sup> È tuttavia fondamentale precisare che non tutte le didascalie pertinenti a questa sottocategoria si configurano come espansioni del testo di Fonte, in quanto alcune di esse si profilano come rielaborazioni di informazioni presenti nell’opera originaria. Oltre al sottogruppo menzionato, le espansioni del testo riguardano anche indicazioni di gesti e spostamenti: per esempio, all’inizio della prima giornata, in corrispondenza dei commenti di Elena sulla ritrosia del proprio marito a lasciarla uscire di casa, Martelli aggiunge alla fine della battuta del personaggio una didascalia che recita «*Accenna al proprio vestito*»; sempre nella prima giornata, in seguito all’osservazione di Leonora sulla *naïveté* di Verginia nel credere che qualche giovane le faccia la corte per amore

---

<sup>51</sup> A tal proposito, si prenda come illustrativo il caso della didascalia «*sospirando*»: sebbene nel testo della *pièce* questa indicazione compaia con una discreta frequenza, nessuna di tali occorrenze trova un corrispettivo nel testo di Fonte.

e non per secondi fini viene indicato attraverso una didascalia che quest'ultima, dopo aver risposto che la sua convinzione non nasce da esperienza personale ma dalla sua visione del mondo, «*si allontana dal gruppo e volta le spalle*»; nella prima parte della seconda giornata, nel contributo verbale di Leonora concernente la falsità e l'ipocrisia di alcuni uomini, viene inserita tra due segmenti testuali («Bisogna pur che costui s'abbia venticinque e più cuori» e «da darne a tutte uno per una!») la didascalia «*facendo il gesto di distribuire*»; a metà della medesima giornata, all'altezza della dissertazione su «*medicine*» e «*medicamenti*», la scrittrice della *pièce* fa antecedere la didascalia «*Leonora finge di volersi allontanare dal gruppo, temendo il cattivo augurio*» alla battuta attribuita alla stessa il cui *incipit* recita «Io son tanto satolla di questi vostri medicamenti ch'io per me vorrei esserne a digiuno» (Martelli, 1993: 63; 76; 87; 92). Se da un lato nessuno degli esempi riportati ha un esplicito corrispettivo nell'opera di Fonte, dall'altro le espansioni possono essere ricondotte a elementi presenti nel testo originario o, più precisamente, all'interpretazione che Martelli attribuisce a essi e sui quali presumibilmente basa le proprie aggiunte. Nel primo caso menzionato, nel dialogo cinquecentesco non sono presenti indicazioni riguardo a eventuali gesti compiuti da Elena mentre parla: nonostante ciò, dal momento che l'ultima frase della donna riportata nel testo teatrale fa riferimento proprio all'ordine usuale del suo aspetto e allo sfarzo degli indumenti acquisiti in seguito al matrimonio («Ma una cosa sola mi dispiace, [...] che le persone non credessero che non fossi vestita da gentildonna e posta ben in ordine come sono»), questa aggiunta può essere letta come l'interpretazione che Martelli offre di una possibile azione con cui l'enunciazione della frase potrebbe ipoteticamente essere accompagnata (Martelli, 1993: 62-3). Un discorso analogo è applicabile al terzo caso: nonostante nel testo originario non siano presenti indicazioni gestuali correlate al contributo di Leonora, la didascalia è inserita in un contesto verbale che allude proprio all'azione di

distribuire più oggetti e pertanto l'aggiunta può considerarsi una espansione dettata o quantomeno ispirata da elementi preesistenti nel testo. Il secondo e quarto caso si discostano dai due precedenti dato che non sono basati su concreti elementi testuali, quali i riferimenti contenuti nella battuta di un personaggio, ma piuttosto sull'interpretazione del contesto dialogico. Nel secondo esempio, il gesto di voltare le spalle dopo essersi allontanata è verosimilmente attribuito a Verginia sulla base dell'imbarazzo provato dalla giovane in seguito ai commenti e alla derisione delle compagne per la sua ingenuità. È tuttavia rilevante sottolineare che le espressioni «*ingenuamente*», «*ridendo*» e «*imbarazzata*» associate alle battute che precedono la didascalia in questione sono parimenti aggiunte di Martelli (Martelli, 1993: 76). Se da un lato nel testo originario sono effettivamente presenti elementi che possono portare a concepire questa dinamica, come per esempio l'affermazione «andate sempre su certe fanciullezze», pronunciata da Corinna e rivolta a Verginia, può indurre a connotare la modalità di enunciazione del precedente contributo della giovane con l'attributo «*ingenuamente*», dall'altro tali esplicitazioni risultano comunque il frutto di un'interpretazione riconducibile a Martelli (Fonte, 1988: 32). Nel quarto caso è altrettanto evidente l'apporto interpretativo dell'autrice della *pièce* teatrale: sebbene nel testo di Fonte l'insofferenza del personaggio nonché la sua percezione che il discorso intrapreso dalle amiche sia «*un cattivo augurio*» siano effettivamente esplicitate attraverso le parole dello stesso («Io son tanto satolla di questi vostri medicamenti [...] ch'io per me vorrei esserne a digiuno»; «Parmi che mi augurate che mi abbia presto ad ammalare»), i gesti indicati da Martelli non sono presenti nell'opera originaria (Fonte, 1988: 61). Le espansioni prese in esame possono considerarsi in ultima analisi rappresentative di due tipiche dinamiche che Martelli instaura con il testo del dialogo cinquecentesco: alcune di esse si configurano infatti come l'esplicitazione di inferenze previste o per lo meno, per usare un'espressione di

Umberto Eco, «legittimabili» dal testo e dai suoi “spazi vuoti”, mentre tutte le altre tendono a rispecchiare maggiormente un atteggiamento che il medesimo critico definisce come un “uso” del testo,<sup>52</sup> ossia l’assunzione di un’opera come «stimolo immaginativo» che generalmente porta ad «allargare l’universo di discorso» del testo in questione (Eco, 1979: 59-60). Quest’ultima dinamica caratterizza altrettanto il secondo tipo di espansioni testuali identificato, ovvero l’insieme di indicazioni tecniche che correda il testo teatrale, quali per esempio accompagnamenti musicali, effetti scenici e costumi di scena. Nella sezione III.2.2. sono già stati forniti esempi di didascalie contenenti indicazioni di questo tipo, ma, analogamente al sottogruppo delle didascalie relative alla modalità espressiva delle battute, non ne è stato esplicitato lo *status* di espansione creativa: sebbene l’assenza di tali informazioni nel testo di Fonte sia di per sé prevedibile se si considera ancora una volta la specificità tecnica che queste indicazioni giocano nella logica del genere testo teatrale, è comunque rilevante segnalare, al fine dell’analisi in corso, che anche questi dati sono aggiunte testuali che non trovano un corrispettivo nell’opera originaria. Oltre a configurarsi come espansioni creative, queste informazioni attestano in maniera evidente la rilevanza che Martelli ha conferito alla dimensione performativo-visiva durante il processo di composizione della *pièce*, dimensione che ha presumibilmente indirizzato e definito la necessità di ideare e successivamente integrare tali elementi, che non a caso sono proprio espressi sistematicamente nella forma di un dispositivo specifico del “veicolo” utilizzato, ovvero la didascalia. Ciò che quindi si può concludere dagli elementi analizzati è che la componente creativa correlata alle didascalie prese in esame è basata sia su atti interpretativi avanzati da Martelli su passi testuali dell’opera di Fonte che sull’esigenza e la volontà di

---

<sup>52</sup> Per la distinzione tra “interpretazione” e “uso” del testo nella teorizzazione a cura di Eco rimando nuovamente a ECO, UMBERTO (1979), *Usa e interpretazione*, in *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani («Studi Bompiani», 22), pp. 59-60.

ricalibrare il “programma” in accordo con le potenzialità espressive offerte dal nuovo “veicolo”.

È infine degno di nota un elemento presente nel testo teatrale *Il merito delle donne* la cui collocazione in uno dei tre gruppi di strategie di adattamento del “programma” risulta problematica in quanto si configura piuttosto come un ibrido e al contempo come un caso *sui generis*. Si tratta della sezione del testo dedicata all’elenco dei personaggi coinvolti nella *pièce*, in cui il nome di ciascuno di essi è seguito da una serie di informazioni volte a specificarne ruolo e caratteristiche principali. Tale elemento, non contemplato nell’opera originaria, viene realizzato da Martelli facendo ricorso a più strategie e soluzioni tecniche. Innanzitutto, nell’elenco le sette donne sono presentate nello stesso ordine in cui nel testo di Fonte all’inizio della prima giornata le protagoniste del dialogo vengono introdotte dalla voce narrante e, analogamente al testo originale, per ognuna di esse viene esplicitato lo stato civile di appartenenza. Questi due elementi non sono gli unici che Martelli ricalca dall’opera cinquecentesca: è possibile individuare nelle descrizioni dei personaggi sia segmenti testuali che coincidono con citazioni dal materiale originario che rielaborazioni di informazioni contenute nello stesso. Si prendano come illustrative del primo caso menzionato le espressioni «“*di benigna e allegra natura*”» e «*giovane “dimessa”*» riferite rispettivamente al personaggio di Adriana e di Corinna (Martelli, 1993: 58). L’utilizzo delle virgolette sottolinea ulteriormente come tali espressioni siano citazioni dirette del testo originario, tratte non solo dall’*incipit*, ma anche da altri punti del dialogo cinquecentesco come dimostra la prima citazione, estrapolata dal passo in cui le gentildonne decidono di eleggere Adriana come loro «“*regina*”» («di commun consenso elessero per loro Regina Adriana, per essere donna di nobilissimo ingegno; e benché fusse assai attempata [...] era nondimeno molto piacevole e di benigna ed allegra natura») (Martelli, 1993: 58; Fonte, 1988: 15). Sebbene



l'utilizzo di frammenti testuali originari sia un espediente effettivamente riscontrabile, questa tecnica si rivela secondaria nell'economia delle strategie utilizzate per la composizione dell'elenco dei personaggi. Risultano infatti più caratteristiche sia la rielaborazione di informazioni contenute nell'opera originaria che le espansioni basate sulla stessa. Le descrizioni di Lucrezia e Cornelia possono essere ricondotte al primo tipo di strategia menzionato: le indicazioni nel testo di Fonte, precisamente che Lucrezia sia una «donna maritata di assai tempo» e Cornelia una «giovane congiunta a marito», vengono rispettivamente adattate nelle descrizioni «*Donna matura, maritata*» e «*Giovane, maritata*» (Fonte, 1988: 10; Martelli, 1993: 58). Oltre a trasposizioni come quelle appena analizzate, allo stesso gruppo possono essere associate le operazioni di sintesi che Martelli compie partendo dal testo di Fonte per caratterizzare i propri personaggi. Per esempio, il fatto che Adriana mostri «*un affetto protettivo*» nei confronti di Verginia è inferibile da diversi passi del dialogo cinquecentesco, tra cui la sua promessa alla figlia in conclusione della seconda giornata di impegnarsi a trovarle, quando sarà giunto il momento, un buon partito («egli è forza che io ti mariti. Ben ti prometto che quando sia il tempo, cercherò tanto che vedrò di trovarti compagnia, con la quale tu viverai consolata») (Martelli, 1993: 58; Fonte, 1988: 89). Analogamente, anche le indicazioni che Verginia sia «*oggetto di burle da parte delle altre*» gentildonne e che a Corinna sia riconosciuta «*una superiorità culturale*» sono altrettanto basate su informazioni ricavabili dal materiale originario: si prendano come illustrativi il già citato passo in cui sia Corinna che Leonora ridono dell'affermazione della giovane concernente la purezza d'intenti degli uomini nel corteggiare le donne collocato nella seconda parte della prima giornata («Oh – disse Corinna – mi fate pur ridere, andate sempre su certe fanciullezze»; «Eh – disse allora Leonora – la povera Verginia debbe aver qualcuno di questi giovinelli, che [...] si avrà per avventura posto a farle queste finzioni d'amore [...]

e perciò ella, che è ancor fanciulla, facilmente si dà a credere che costui le muoia dietro») e l'altrettanto già menzionata esortazione di Leonora a Corinna di sfruttare il suo «sublime intelletto» per comporre un volume didascalico (Martelli, 1993: 58; Fonte, 1988: 12, 32-3). Rispetto alle espansioni, sono degne di nota il dettaglio «*la più vivace*», attribuito a Leonora, e la definizione di Elena come «*coetanea*» di Verginia: se gli altri aggettivi con cui Martelli descrive le due donne, ovvero «*polemica e arguta*» per la prima e «*ingenua*» per la seconda, non sono forniti direttamente dal testo ma possono classificarsi come inferenze legittimate o legittimabili dallo stesso, i casi citati si qualificano più accuratamente come libere espansioni introdotte da Martelli (Martelli, 1993: 58). Il fatto che Leonora sia vivace è un'informazione legittimata dal testo: tuttavia, che questa caratteristica sia più prominente in lei che nelle altre sei donne, è opinabile. Un analogo discorso è valido per la descrizione di Elena: è senz'altro «*molto giovane*» e altrettanto «*amica in particolare*» di Verginia, come d'altronde il testo stesso del dialogo cinquecentesco attesta, ma l'affermazione che le due donne siano effettivamente coetanee è frutto di un'interpretazione, di per sé non esclusa ma neppure convalidata dal testo originario (Martelli, 1993: 58). È infine necessario soffermarsi sulla presentazione della narratrice in quanto caso a sé rispetto ai precedenti, non solo a causa del suo particolare *status* di rappresentare un personaggio non contemplato dal testo originario, ma anche per la peculiarità della sua descrizione, la quale recita:

*NARRATRICE. Potrebbe essere interpretata dalla stessa attrice che ha la parte di Corinna. Compare solo in tre punti, che potrebbero eventualmente essere ridotti a due. Infatti, se sullo scenario fosse raffigurato il giardino, la descrizione di questo, a pag. 66, potrebbe essere omessa (Martelli, 1993: 58).*

Come si può evincere dall'estratto riportato, la descrizione si differenzia dalle precedenti in quanto non è strettamente funzionale a caratterizzare il personaggio, ma

piuttosto a fornire informazioni tecniche legate alla dimensione della messa in scena. Sebbene la prima indicazione possa sembrare un ordinario suggerimento registico, essa si distingue dalle successive in quanto può essere letta come un'ulteriore esplicitazione della personale interpretazione dell'opera cinquecentesca da parte di Martelli: il fatto che l'autrice nella prefazione identifichi la narratrice con Fonte e successivamente nelle *dramatis personae* con il personaggio di Corinna non è una scelta così casuale o pragmatica come potrebbe sembrare a un primo sguardo. Infatti, nel saggio *Polifonie. Le donne a Venezia nell'età di Moderata Fonte (seconda metà del secolo XVI)*, Martelli scrive che nel personaggio di «Corinna Moderata Fonte rappresenta se stessa» e successivamente lo definisce più propriamente un «alter ego» dell'autrice del dialogo (Martelli, 2011: 103, 506). Nonostante quest'ultima interpretazione critica sia condivisa da altre studiose, ad esempio Adriana Chemello e Paola Malpezzi Price,<sup>53</sup> e se non altro sia più legittimabile dal testo rispetto all'identificazione della voce narrante con Fonte stessa proprio in virtù delle similitudini di alcuni tratti del personaggio in oggetto con l'"autrice empirica" de *Il merito delle donne*, è altrettanto significativo considerare che non tutti i critici concordano su questa tesi. A tal proposito, si prenda come illustrativa l'affermazione che Beatrice Collina offre nel saggio *Moderata Fonte e «Il merito delle donne»*, nel quale scrive: «l'identificazione di Moderata Fonte in Corinna è una tentazione tanto forte quanto fuorviante: l'autrice, infatti,

---

<sup>53</sup> Nel volume *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Chemello afferma che «Moderata Fonte amministra a livello del dialogo la sua presenza discreta ma continua attraverso una delle interlocutrici che meglio la rappresenta», riferendosi evidentemente a Corinna e all'ideale di donna votata allo studio delle lettere che il personaggio rappresenta (Chemello, 1983: 104). Analogamente a Chemello, Malpezzi Price nel saggio *A Woman's Discourse in the Italian Renaissance: Moderata Fonte's «Il merito delle donne»* scrive che tra tutti i personaggi «one woman, Corinna, stands out, as she identifies more and more with the author»: secondo la studiosa, «Corinna's identification with the author becomes overt when Lucrezia suggests that Corinna should write "un volume in questa materia"», interpretando conseguentemente la risposta di quest'ultima («"forse col tempo potrebbe essere, che io lo facessi"») come una declinazione al futuro della realizzazione «of a text which is already reality» (Malpezzi Price, 1989: 171).

è un po' tutti i personaggi del suo dialogo»<sup>54</sup> (Collina, 1989: 154-5). I dati presi in esame dimostrano come il suggerimento tecnico di un'eventuale identificazione della narratrice con il personaggio di Corinna riposi su una determinata interpretazione dell'opera originaria: questo elemento permette di avallare l'ipotesi che l'opzione di far interpretare allo stesso individuo i due ruoli in questione non nasca semplicemente da una riflessione neutra sulle possibilità sceniche, a cui invece può essere ricondotta l'eventuale omissione dell'intervento della narratrice indicato, ma, in ultima analisi, dalla volontà di utilizzare le potenzialità espressive offerte dalla messa in scena per veicolare un determinato messaggio.

In seguito all'analisi condotta sulle strategie di adattamento del “programma”, si possono trarre alcune considerazioni su questo aspetto. Innanzitutto, la suddivisione in tre categorie ha permesso di mettere a fuoco in modo più sistematico la pluralità di operazioni e di manovre testuali che Martelli ha attuato per adattare questa dimensione del testo di Fonte. In particolar modo, l'esplorazione dei tagli e delle omissioni che la scrittrice ha apportato ha dato modo di illustrare come determinati elementi avvalorino l'ipotesi che Martelli abbia seguito un metodo per effettuare la riduzione del materiale originario, e allo stesso tempo di evidenziare come i criteri adottati suggeriscano che l'applicazione degli stessi sia complessivamente funzionale alla realizzazione di una versione semplificata del “programma” originario. L'esame delle strategie riconducibili alla fase che è stata definita di montaggio ha invece permesso di inquadrare quali manovre testuali sono state effettuate sia per organizzare il materiale selezionato che per garantire organicità, coerenza e coesione al nuovo testo. Infine, l'analisi delle espansioni testuali elaborate da Martelli ha consentito

---

<sup>54</sup> Nel saggio *Many Voices*, Janet Levarie Smarr afferma che sebbene sia stato suggerito da alcune studiose quali «Adriana Chemello, Paola Malpezzi Price, and Margaret King that Corinna, who certainly speaks the most and who is urged to write a book, comes close to being the mouthpiece for Fonte herself», la tesi di Collina risulta più accattivante in quanto permette di cogliere meglio «the use of multiple voices as a means to express the author's own ambivalences» (Smarr, 2005: 223).

da un lato di mettere in evidenza come l'intervento dell'autrice a volte si spinga fino alla deliberata inserzione di informazioni non contenute o per lo meno non esplicitate nel testo cinquecentesco, e dall'altro di reiterare che alcune di queste aggiunte si configurano come integrazioni di dettagli tecnici che rimandano a una dimensione non prettamente testuale, ovvero quella della messa in scena. Se la panoramica tracciata ha offerto l'occasione di approfondire quali strategie siano state utilizzate per adattare il "programma" de *Il merito delle donne* alla forma testo teatrale, rimane tuttavia da esplorare quali effetti queste scelte comportino sulla definizione del profilo del "lettore modello" della *pièce*, tema a cui sarà dedicata la seguente sezione.

### **III.3.1. Prevedere e istituire una "competenza": il "formato enciclopedico" del lettore**

Analogamente alla sfera del "veicolo", anche quella del "programma" svolge un ruolo attivo rispetto alla profilazione del "lettore modello" di un dato testo in quanto anch'essa ha la facoltà di determinare aspetti essenziali relativi a questa funzione testuale. Se nel corso della trattazione del presente capitolo l'analisi di alcuni effetti legati al *medium* utilizzato per la composizione dell'adattamento teatrale de *Il merito delle donne* ha già permesso di delineare una serie di tratti portanti del "lettore modello" del testo di Daria Martelli, per avere un quadro se non completo per lo meno più esaustivo è cruciale considerare anche come la dimensione del "programma" influenza e ne determina il profilo. A tal proposito, risulta utile al fine dello svolgimento dell'analisi dotarsi di due concetti operativi correlati teorizzati da Umberto Eco, ovvero le nozioni di "competenza enciclopedica" e di "formato dell'Enciclopedia del lettore modello": partendo dal presupposto che con "Enciclopedia" Eco intende un «complesso sistema di codici e sottocodici» che corrisponde a «un sapere massimale» del quale ogni individuo possiede «solo una parte» ma a cui può «eventualmente

accedere» in virtù del principio di “fiducia” che i membri di una comunità tendono a conferire alla divisione sociale del sapere,<sup>55</sup> ogni «testo presuppone nel lettore modello una enciclopedia di un certo formato», ossia un insieme di conoscenze e informazioni essenziali che il lettore deve possedere affinché il testo possa essere “interpretato”<sup>56</sup> (Eco, 1979: 77; Eco, 2018: 115, 140). Nonostante Eco stesso riconosca la difficoltà di valutare quale sia il “formato enciclopedico” richiesto da un testo al proprio “lettore modello”, il critico ne circoscrive comunque la definizione al testo stesso<sup>57</sup> e afferma che, in ultima analisi, sebbene rimanga verosimilmente «materia di congettura», delineare tale “competenza” equivale a svelare «la strategia dell’autore modello» (Eco, 2018: 140, 146, 147). La nozione di “formato enciclopedico” è rilevante nella misura in cui si considera che il dialogo cinquecentesco, in virtù della sua complessità, eterogeneità tematica e dei suoi riferimenti socioculturali è un testo che suppone un “lettore modello” con determinate conoscenze enciclopediche specialistiche, una condizione che non corrisponde al “lettore modello” che il progetto dell’adattamento teatrale programmaticamente intendeva prevedere. Come più volte sottolineato, uno dei principali obiettivi alla base della creazione della *pièce* era raggiungere un pubblico non specialistico: partendo dal presupposto che ogni testo definisce il “formato enciclopedico” del proprio “lettore modello” sulla base delle soluzioni tecniche e degli

---

<sup>55</sup> Nella conferenza *I boschi possibili*, Eco paragona l’“Enciclopedia Massimale” a «una immensa biblioteca composta di tutte le enciclopedie e libri del mondo e tutte le raccolte di giornali o documenti manoscritti di tutti i secoli, sino ai geroglifici delle piramidi e alle iscrizioni in caratteri cuneiformi» e successivamente afferma che l’accettazione di tale Enciclopedia come rappresentativa del «mondo reale» è basata sia sull’«esperienza» individuale che su «una serie di atti di fiducia nei confronti della comunità umana» compiuti da ogni individuo (Eco, 2018: 115-6). Da quest’ultima dinamica citata è conseguentemente possibile desumere perché Eco definisca in *Lector in fabula* la conoscenza del “mondo reale” basata sull’“Enciclopedia” un «costrutto culturale» (Eco, 1979: 132). Per approfondire quest’ultimo concetto vedi ECO, UMBERTO (1979), *Strutture di mondi*, in *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani («Studi Bompiani», 22), pp. 122-73.

<sup>56</sup> Per il valore che il termine “interpretazione” assume nella teoria di Eco rimando nuovamente a ECO, UMBERTO (1979), *Uso e interpretazione*, in *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani («Studi Bompiani», 22), pp. 59-60.

<sup>57</sup> Questa affermazione è d’altronde coerente con la definizione che Eco propone di “lettore modello”, ossia che il «profilo» di questa funzione testuale «è disegnato dal (e nel) testo» (Eco, 2018: 120).

espedienti che lo costituiscono, è possibile verificare se le modifiche apportate da Martelli al “programma” dell’opera originaria effettivamente determinino un “formato enciclopedico” differente da quello previsto dal testo di Fonte e al contempo coerente con il profilo di lettore che il progetto si era riproposto di delineare.

Il primo dato rilevante riguardo al tema in esame è che, come l’analisi delle strategie messe in pratica da Martelli per adattare il “programma” del dialogo cinquecentesco ha corroborato, la maggior parte dei segmenti testuali che compongono la *pièce* riproduce piuttosto fedelmente e accuratamente la lettera del testo di Fonte. Sebbene la postfazione della *pièce* de *Il merito delle donne* riporti un’affermazione di Martelli nella quale l’autrice dichiara di aver svolto con la creazione del testo teatrale un «lavoro di ammodernamento» dell’opera cinquecentesca, si può evincere dalla prefazione che tale “ammodernamento” riguarda principalmente la «forma» e la «grafia di certe parole» in quanto i «passi veramente riscritti», come d’altronde ha messo altrettanto in luce l’indagine condotta nella sezione III.3., «sono pochi e brevi» (Martelli, 1993: 34; Martelli in Rosada, 1993: 109). Ciò che si può evincere da questi dati, e confermare comparando il contenuto della *pièce* con quello dell’opera originale, è che Martelli non ha apportato modifiche concrete al “programma” che possano portare a classificare l’operazione svolta dalla scrittrice come un lavoro di “attualizzazione”, “modernizzazione” o analoghi processi di negoziazione contenutistica. A tal proposito, una riflessione di Eco, benché proposta in un contesto differente da quello in questione, ossia in concomitanza a un’analisi delle correlazioni tra opere e relative traduzioni in lingue naturali diverse, consente di mettere maggiormente a fuoco questo punto. Nel volume *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, lo studioso afferma che «una traduzione può essere sia *target* che *source oriented*, vale a dire che può essere orientata al testo fonte (o di partenza) o al testo (e al lettore) di destinazione o di arrivo»: a seconda

dell'approccio assunto, una traduzione può sia «condurre i lettori a immedesimarsi in una certa epoca e in un certo ambiente culturale – quello del testo originale →» oppure «rendere l'epoca e l'ambiente accessibili al lettore della lingua e della cultura di arrivo» (Eco, 2003: 170). Per illustrare meglio il proprio punto, Eco pone il seguente quesito:

In altre parole, data una traduzione da Omero, il traduttore dovrebbe trasformare i propri lettori in lettori greci dei tempi omerici, o costringere Omero a scrivere come se fosse un autore dei tempi nostri? (Eco, 2003: 171).

Sebbene l'adattamento di Martelli non rientri nella categoria di traduzioni a cui Eco si riferisce nelle sue osservazioni, le considerazioni proposte dallo studioso risultano rilevanti nella misura in cui permettono di problematizzare l'operazione svolta dall'autrice della *pièce*: se infatti, come è stato appurato, Martelli non è direttamente intervenuta sulla superficie del testo e quindi presumibilmente non ha “costretto” Moderata Fonte a «scrivere come se fosse un autore» moderno, quali strategie ha messo in atto per rendere accessibile a un pubblico non specialistico il “programma” del dialogo cinquecentesco? È possibile formulare una risposta a questa domanda richiamando in causa i criteri secondo cui Martelli ha realizzato la propria riduzione dell'opera di Fonte. Come è stato esposto nella sezione 3.III., la scrittrice ha provveduto a eliminare sia le parti che risultavano più complesse ed erudite che quelle a dominanza enciclopedica, eseguendo di fatto una semplificazione del “programma” originario. Questa scelta non dimostra solo come Martelli fosse consapevole delle criticità che il “programma” del dialogo poneva rispetto all'obiettivo del progetto di riproporre al pubblico designato il testo de *Il merito delle donne*, ma anche quali soluzioni sono state messe in atto per conseguire la finalità prestabilita. Giuseppe De Meo nella sua recensione alla *pièce* di Martelli offre una conferma dell'incisività delle strategie messe a fuoco: egli afferma che per quanto Martelli abbia mantenuto «il linguaggio e lo spirito»



dell'opera originaria, la riduzione ottenuta dalla scrittrice «sottrae al *Merito delle donne* il peso di una marcata letterarietà», avvalorando di fatto la tesi che le strategie applicate per la riduzione del “programma” abbiano avuto conseguenze concrete sulle caratteristiche dello stesso (De Meo, 1994: 23). Si può quindi non solo affermare che i parametri seguiti da Martelli per la creazione del testo teatrale abbiano contribuito attivamente a rendere più accessibile il “programma” del testo di Fonte, ma anche dedurre che tali operazioni abbiano giocato un ruolo cruciale nel definire il “formato enciclopedico” del “lettore modello” della *pièce*. Se da un lato infatti il rispetto filologico dell'«espressione originaria» può indurre a pensare che il testo, per quanto semplificato, richieda al proprio lettore una serie di conoscenze specifiche per la propria decodifica, dall'altro tali conoscenze più “specialistiche” risultano se non altro significativamente minori rispetto a quelle necessarie per interpretare l'opera originaria proprio in virtù dei tagli e delle omissioni operate da Martelli.

Un elemento che può essere assunto come esemplificativo della differenza tra il “formato enciclopedico” richiesto al “lettore modello” del dialogo *Il merito delle donne* e quello previsto dal testo teatrale basato su di esso corrisponde alla cosiddetta “competenza intertestuale”. In questo contesto con il termine «intertestualità» si intende adottare la definizione datane da Eco nel volume *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, ossia «una precisa strategia grazie alla quale l'autore fa allusioni *non esplicite* a opere precedenti» (Eco, 2003: 213). Si è già menzionato nella sezione I.1. che il testo di Fonte presenta un altissimo numero di richiami intertestuali: come Martelli stessa osserva in *Polifonie. Le donne a Venezia nell'età di Moderata Fonte*, «notevole nel dialogo è il peso degli elementi derivati da opere letterarie», nel quale è possibile per esempio rintracciare sia «collegamenti, non espliciti ma profondi, con le opere degli umanisti del Quattrocento» che

riferimenti a «conoscenze letterarie, filosofiche, retoriche, scientifiche, storiche, oltre a quelle bibliche» di cui solo occasionalmente viene indicata apertamente la «fonte libresca»<sup>58</sup> (Martelli, 2011: 73, 76, 423). L'“autore modello”, ossia la strategia narrativa alla base del dialogo cinquecentesco, presuppone che il proprio “lettore modello” colga questi riferimenti: per esempio, la reinterpretazione che Corinna nel corso della prima giornata propone di due racconti biblici, precisamente della successiva creazione di Eva rispetto ad Adamo e della responsabilità dell'esilio dei due dal paradiso terrestre, presuppone che il “lettore modello” del dialogo cinquecentesco conosca la versione canonica di tali narrazioni, pena la mancata percezione dello scarto e della portata retorica delle argomentazioni avanzate dal personaggio; in maniera analoga, l'opera di Fonte implicitamente richiede al proprio “lettore modello” di avere familiarità con il «dibattito cinquecentesco sul primato delle arti», così da essere in grado di coglierne i riferimenti presenti in un passo collocato nella seconda parte della seconda giornata, tra cui la ripresa del «motivo del rapporto tra pittura e poesia, noto come “*ut pictura poësis*”»<sup>59</sup> (Martelli, 2011: 423). I passi citati non sono presenti nel testo di Martelli: questa assenza è significativa in quanto illustra come la mirata riduzione del “programma” del dialogo di Fonte abbia inciso nel determinare l'ampiezza della “competenza intertestuale” richiesta al lettore della *pièce* e, conseguentemente, il grado di specializzazione del relativo “formato enciclopedico” presupposto. Sebbene l'operazione

---

<sup>58</sup> Per una panoramica sui riferimenti intertestuali presenti nel dialogo *Il merito delle donne* si veda MARTELLI, DARIA (2011), *La testimonianza di Moderata Fonte*, in *Polifonie. Le donne a Venezia nell'età di Moderata Fonte (seconda metà del secolo XVI)*, Padova, CLEUP, pp. 73-141. Anche Adriana Chemello fornisce una sintesi dei riferimenti intertestuali contenuti nell'opera di Fonte nel già citato saggio CHEMELLO, ADRIANA (1988), *Gioco e dissimulazione in Moderata Fonte*, in *Il merito delle donne: ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*, a cura di Adriana Chemello, Venezia, Eidos, pp. IX-LXIII.

<sup>59</sup> Nel rilevare il riferimento intertestuale citato, Martelli specifica che un segmento del contributo di Comelia alla discussione, ossia «“la pittura sarebbe corpo della poesia e la poesia anima della pittura”», richiama «l' aforisma, attribuito a Simonide di Ceo da Plutarco e molto ripetuto nel Cinquecento, “la pittura è poesia muta, la poesia pittura parlante”» (Martelli, 2011: 423). Per una lista di riferimenti bibliografici sul «detto di Simonide» nella trattatistica cinquecentesca vedi la nota n. 61 della sezione MARTELLI, DARIA (2011), *Note al capitolo XIX*, in *Polifonie. Le donne a Venezia nell'età di Moderata Fonte (seconda metà del secolo XVI)*, Padova, CLEUP, pp. 425-31.

effettuata da Martelli abbia ridotto i riferimenti intertestuali, le omissioni apportate al dialogo cinquecentesco non hanno completamente azzerato tali rimandi, una situazione d'altronde prevedibile se si considera ancora una volta che la scrittrice ha comunque «conservato l'espressione originaria» e ha «operato soprattutto con tagli, spostamenti, raccordi», mantenendo al contempo la riscrittura vera e propria al minimo (Martelli, 1993: 34). Si può tuttavia presupporre che Martelli non abbia trascurato lo scenario in cui un lettore potesse non cogliere i riferimenti intertestuali mantenuti nell'adattamento e conseguentemente ipotizzare che la scrittrice abbia presumibilmente valutato che il mancato riconoscimento di questi ultimi non compromettesse la comprensione della *pièce*. Questa ipotesi è per di più avvalorata dalla «doppia lettura» che secondo Eco ogni strategia testuale basata sull'intertestualità accetta, che corrisponde ai seguenti scenari:

(i) il lettore ingenuo, che non individua la citazione, segue lo stesso lo svolgersi del discorso e dell'intreccio come se ciò che gli viene raccontato fosse nuovo e inaspettato (e pertanto, dicendogli che un personaggio trafigge un arazzo gridando *un topo!*, anche senza individuare il rinvio shakespeariano, può godere di una situazione drammatica ed eccezionale); (ii) il lettore colto e competente individua il rinvio, e lo sente come citazione maliziosa (Eco, 2003: 213).

Come l'esempio offerto da Eco illustra, la mancata percezione del «rinvio» intertestuale di per sé non preclude a un lettore la fruizione di un testo che presenta le caratteristiche delineate: ciò che in ultima analisi cambia è il grado di «correttezza» dell'«interpretazione», che è determinato dall'accuratezza con cui un «lettore empirico» aderisce al profilo di «lettore modello» e ai comportamenti a esso associati previsti da un dato testo. Se si presuppone che la strategia testuale alla base dell'adattamento di Martelli sia stata effettivamente costruita così da istituire un «lettore modello» il cui «formato enciclopedico» non comprendesse nozioni specialistiche, e al contempo si prende in

considerazione che il testo di per sé non è integrato da informazioni aggiuntive che esplicitino i riferimenti intertestuali presenti, allora si può avanzare l'ipotesi che la percezione di tali rimandi sia una lettura possibile del testo, ma non un comportamento strettamente richiesto dall'"autore modello" che caratterizza il testo teatrale. L'ipotesi può inoltre essere ulteriormente comprovata se confrontata con ciò che Eco afferma riguardo alle "competenze" richieste da un testo al proprio "lettore modello": il critico infatti asserisce che un «testo non solo riposa su, ma contribuisce a produrre una competenza» nel lettore a cui intende indirizzarsi e che quindi l'«autore da un lato presuppone», ovvero dà per assodate certe nozioni e abilità cognitive, mentre «dall'altro *istituisce* la competenza del proprio Lettore Modello», fornendo informazioni che presumibilmente il lettore a cui l'opera è programmaticamente destinata non possiede (Eco, 1979: 56). Seguendo il ragionamento di Eco, l'assenza di elementi interni al testo che possano far supporre un intento della strategia testuale volto a dotare il proprio lettore di una "competenza intertestuale" potenzialmente conferma la tesi che il "lettore modello" della *pièce*, ammesso che combaci con il profilo prestabilito dal progetto, non sia tenuto a cogliere tali rinvii.

Sebbene tale tesi, come si è cercato di dimostrare, sia potenzialmente valida, è presente un altro elemento che caratterizza il testo teatrale di Martelli e che necessita di essere preso in esame, ossia il paratesto.<sup>60</sup> La considerazione di questa componente permette al contempo di ricollegarsi a una delle criticità rilevate nel contesto della riflessione preliminare sulle potenzialità e sui limiti di adattamento de *Il merito delle donne* a testo teatrale esposta nella sezione III.2., ovvero il divario storico-culturale tra l'epoca in cui l'opera di Fonte è stata concepita e quella in cui la *pièce* è stata creata. Non solo diversi studiosi del testo di Fonte

---

<sup>60</sup> Come ricorda Francesco Muzzioli nel manuale *Le teorie della critica letteraria*, il termine "paratesto" è stato coniato da Gérard Genette e indica «le parti che stanno attorno» a un testo quali «titolo, esergo, note, corollari editoriali ecc.» (Muzzioli, 2019: 100).

sottolineano come la conoscenza del contesto in cui il dialogo è stato creato giochi un ruolo considerevole nella fase di fruizione dell'opera,<sup>61</sup> ma la rilevanza di questa dimensione nel processo di "interpretazione" di un testo in generale è evidenziata anche da vari critici letterari. Per esempio, in *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* Eco rileva come le «circostanze di enunciazione», ossia tutte quelle informazioni che riguardano aspetti come «emittente, epoca e contesto sociale del testo», abbiano determinate funzioni quando si tratta di leggere «un testo scritto», specialmente se «enunciato in epoca lontana» da quella in cui lo si sta fruendo, tra cui anche fornire al lettore le basi per attuare «operazioni [...] di tipo "filologico"»: in tali circostanze, le operazioni volte a «ricostruire l'originaria localizzazione spaziotemporale» servono infatti a desumere «a che tipo di enciclopedia si dovrà far ricorso» per "interpretare" il testo (Eco, 1979: 72, 75). Un altro studioso che riflette sul ruolo della conoscenza del contesto generativo di un testo nella sua fase di ricezione è Hermann Grosser. Nel volume *Narrativa. Manuale/Antologia* il critico evidenzia che, se è vero che un «lettore non potrà mai, di necessità, proprio perché è un individuo diverso dall'autore, condividere tutti quegli elementi» che costituiscono il suddetto «contesto», lo scarto storico tra il periodo in cui un'opera è stata prodotta e quello in cui viene fruita è direttamente proporzionale al numero di «mediazioni» e di informazioni aggiuntive che risultano «indispensabili a una corretta comprensione del messaggio» alla base dell'opera stessa (Grosser, 1985: 38-9n52). Se si considera che l'adattamento del testo di Fonte è stato concepito per essere destinato a un pubblico non specialistico, e che il progetto di adattare *Il merito delle donne* per il teatro era nato proprio con l'obiettivo di far conoscere un'opera fino ad allora ignota ai più, si può presumere che Martelli non si

---

<sup>61</sup> Martelli stessa in *Polifonie. Le donne a Venezia nell'età di Moderata Fonte (seconda metà del secolo XVI)* afferma più volte che la «conoscenza del contesto sociale è indispensabile per la comprensione letterale di parecchi passi del *Merito*» (Martelli, 2011: 21).

aspettasse che tali lettori avessero una conoscenza, anche approssimativa, del contesto originario in cui il dialogo di Fonte era nato. Inoltre, se si soppesa nuovamente che il testo teatrale di Martelli non risulta provvisto di elementi che possano portare a ipotizzare la messa in atto di interventi volti a integrare informazioni esplicative nel corpo del testo, sembrerebbe che nessuna mediazione sostanziale sia stata apportata per ovviare ai problemi generati dallo scarto storico. Tuttavia, lo scenario precedentemente analizzato non contemplava «le parti» che per definizione «stanno attorno» al testo, ossia l'effettiva presenza di un paratesto (Muzzioli, 2019: 100). Questo elemento permette di riesaminare e ricalibrare l'ipotesi precedentemente avanzata, nella misura in cui il paratesto che correda il testo teatrale può essere considerato una strategia riconducibile all'“autore modello” della *pièce* di Martelli finalizzata a “istituire” una determinata “competenza” del “lettore modello” a essa correlato. Alcuni elementi del paratesto, nello specifico la *Prefazione* di Giovanni Calendoli e la *Parte Prima* del volume, contenente un capitolo sostanziale dedicato alla biografia di Moderata Fonte e il contributo a cui si è fatto più volte riferimento incentrato sull'operazione di adattamento del dialogo, entrambi a cura della stessa Martelli, nonché le note che li corredano, sembrano essere stati concepiti proprio con lo scopo di ovviare e sopperire all'ipotizzabile mancata conoscenza da parte del lettore di informazioni sia specialistiche che contestuali. Questi scritti sono infatti ricchi sia di dati riguardo al contesto in cui l'opera originaria è stata realizzata, come per esempio l'ambiente intellettuale nel quale il dialogo ha preso forma, il genere letterario a cui può essere associato, le norme sociali dell'epoca, che di informazioni critiche su Fonte in quanto “autrice empirica”, sul dialogo cinquecentesco stesso e sul progetto di adattamento. Seguendo questo filo logico, e supponendo quindi che tali elementi siano stati utilizzati per veicolare ai lettori informazioni che presumibilmente non possedevano, ma che allo stesso tempo si rivelavano necessarie

per la comprensione del testo teatrale, allora gli elementi paratestuali menzionati possono essere letti come parte integrante della strategia narrativa<sup>62</sup> alla base dell'adattamento di Martelli. In ultima analisi, questa seconda ipotesi risulta più accattivante della precedente: sebbene il paratesto non fornisca a un potenziale lettore gli strumenti necessari per cogliere tutti i riferimenti intertestuali conservati nel processo di trasposizione del "programma" del dialogo *Il merito delle donne*, se non altro permette di identificare la presenza di una strategia volta a provvedere informazioni contestuali che, come è stato evidenziato, sono considerate cruciali per l'"interpretazione" del testo originario e verosimilmente, in modo più ridotto e circoscritto, anche per la fruizione del testo teatrale di Martelli, al contempo ammettendo e prevedendo che il testo sia indirizzato a un "lettore modello" non specializzato.

Si può infine rilevare la presenza di un ulteriore elemento che può essere classificato come una strategia implementata per sopperire ai problemi generati dalla distanza culturale tra il contesto in cui il testo originario è stato prodotto e quello in cui il progetto di adattamento è stato concepito. Si tratta della presenza di stampe d'epoca riprodotte e integrate sia nel paratesto che nel corpo del testo della *pièce* e accompagnate da didascalie illustrative nonché indicazioni sulle fonti da cui sono state estratte. Tra queste si possono annoverare ritratti di personaggi storici (tra cui quello di Moderata Fonte posto in copertina e tratto dal manoscritto edito per Domenico Imberti, 1600); riproduzioni dei frontespizi di opere di Fonte (sia del manoscritto Imberti de *Il merito delle donne* che del componimento *Le feste*, 1581); scene di vita veneziana (ad esempio una rappresentazione del traffico marittimo presso il Ponte di Rialto, una raffigurazione di alcune novelle spose in gondola,

---

<sup>62</sup> La legittimità di questa ipotesi interpretativa è rintracciabile nel precedente istituito da Eco con l'analisi del racconto *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* di Edgar Allan Poe (1938 per Harper & Brothers) che il critico offre nel testo della conferenza *Entrare nel bosco*: sebbene il paratesto in questione presenti caratteristiche significativamente diverse e le motivazioni che lo studioso espone per argomentare la sua tesi siano considerevolmente differenti, Eco sostiene analogamente che determinati elementi paratestuali siano parte della strategia narrativa del racconto (Eco, 2018: 30-3).

dette anche “novizze”, «accompagnate da alcune parenti» e dirette «a visitare altre parenti monache» come da usanza tradizionale, e un’illustrazione di un gruppo di uomini mascherati che importunano presunte cortigiane «affacciate ai balconi di un bordello»); simboli della Serenissima (tra cui un’allegoria di Venezia e una riproduzione di una «nave da parata» utilizzata per celebrare «il rito solenne dello Sposalizio del Mare» in occasione della «Festa della *Sensa* (Ascensione)»); ma soprattutto illustrazioni di abiti femminili veneti (come per esempio le tavole denominate «Donna nubile con il volto coperto», «Sposa promessa con il volto coperto», «Donna sposata», «Cortigiana») (Martelli, 1993: 25, 31, 35, 55, 61, 67, 73, 79, 91, 103, 107). Se si considera nuovamente che il testo dell’adattamento teatrale de *Il merito delle donne* era stato programmaticamente concepito per essere destinato a un pubblico non specialistico, la presenza di stampe d’epoca nel volume può essere letta come una strategia volta a fornire al “lettore modello” una serie di riferimenti visivi riguardo al contesto storico-culturale dell’opera originaria, ossia come un ulteriore espediente per “istituire” una “competenza” necessaria per la fruizione. È infine utile rilevare che, in relazione alla strategia testuale della *pièce*, la componente iconografica svolge anche presumibilmente altre funzioni, tra cui sono degne di nota l’accentuazione della rilevanza che la dimensione visiva ricopre nell’adattamento di Martelli nonché la predisposizione di modelli illustrativi per orientare e direzionare la «messa in scena virtuale» del testo da parte del lettore.

In seguito all’analisi svolta, si può concludere che le modifiche e gli aspetti presi in esame forniscono elementi sufficienti sia per affermare che il “formato enciclopedico” richiesto al “lettore modello” del testo teatrale di Martelli è effettivamente più circoscritto e ridotto rispetto a quello previsto dal testo del dialogo cinquecentesco; sia per confermare che le soluzioni e gli espedienti riconducibili all’“autore modello” in questione rispecchiano o



per lo meno sono verosimilmente coerenti con il profilo di “lettore modello” che si intendeva verificare.

Se attraverso l’indagine proposta nel presente capitolo è stato possibile esplorare più nel dettaglio gli accorgimenti e le soluzioni tecnico-narrative che definiscono le strategie di adattamento utilizzate per la creazione del testo teatrale de *Il merito delle donne*, e al contempo delinearne i relativi effetti sulla figura del lettore, il quarto e ultimo capitolo dell’elaborato intende proporsi come un approfondimento delle correlazioni tra quanto analizzato e un’altra caratteristica essenziale del progetto di adattamento, ossia la sua dimensione di militanza culturale.

## CAPITOLO QUARTO

### UNA “PASSEGGIATA” ALTERNATIVA NEL “BOSCO NARRATIVO” COME STRATEGIA DI MILITANZA CULTURALE

#### IV.1. Mondi narrativi a confronto

Nel volume *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Umberto Eco espone due concetti che possono essere assunti come nozioni operative preliminari volte ad approfondire in che modo ciò che è stato evidenziato nel capitolo precedente e la dimensione militante del progetto di adattamento promosso dall'associazione Moderata Fonte siano interconnessi. All'inizio del contributo *Entrare nel bosco*, contestualmente alla spiegazione che lo studioso propone riguardo al titolo da egli scelto per le sue *Norton Lectures*, Eco scrive che il «bosco è una metafora per il testo narrativo», a prescindere dal genere di quest'ultimo, in quanto i testi appartenenti alla suddetta categoria inducono il lettore a compiere determinate scelte «a ogni albero che [...] incontra», ossia di fronte a ogni elemento o segnale testuale con cui entra in contatto, indipendentemente dal fatto che un dato testo presenti «sentieri tracciati» o meno (Eco, 2018: 15). Sebbene lo studioso ammetta che ogni lettore sia comunque libero di aggirarsi per un “bosco narrativo”, quindi di esperire un testo come preferisce, Francesco Muzzioli sottolinea che Eco in ultima analisi crede che il lettore sia «fortemente condizionato» a «percorrere il sentiero previsto dalle “istruzioni per l'uso” implicite nel

testo» (Muzzioli, 2019: 186). Dal momento che l'espressione "istruzioni per l'uso" corrisponde a un sinonimo di "autore modello",<sup>63</sup> emerge come «il sentiero previsto», se presente, sia determinato dalla strategia narrativa alla base di un testo e dunque coincida con il percorso designato per il "lettore modello" a essa correlato. Estendendo queste metafore alla pratica di adattamento, si potrebbe ipotizzare che adattare un testo significhi configurare una "passeggiata"<sup>64</sup> alternativa nel "bosco narrativo" dell'opera originaria in quanto tale operazione implica un'inevitabile alterazione della strategia narrativa di quest'ultima. Considerando che *strictu sensu* l'espressione "bosco narrativo" indica il testo nella sua totalità, e che pertanto due testi non identici, seppur significativamente simili, danno inevitabilmente luogo a due "boschi narrativi" diversi, risulta più accurato congetturare che un adattamento piuttosto che nel "bosco narrativo" si configuri come un percorso alternativo, quindi una "passeggiata", nel mondo narrativo dell'opera originaria. Tuttavia, è fondamentale tenere presente ciò che si è sottolineato nella sezione III.1., ovvero che non sempre gli adattamenti sono fedeli all'opera originaria: per verificare la validità dell'ipotesi avanzata, è perciò fondamentale problematizzare in primo luogo se effettivamente si possa parlare nel caso del testo di Moderata Fonte e di quello di Daria Martelli dello stesso universo narrativo.

---

<sup>63</sup> Sempre nella conferenza *Entrare nel bosco*, Eco puntualizza che l'"autore modello" «si manifesta come strategia narrativa, come insieme di istruzioni che ci vengono impartite a ogni passo e a cui dobbiamo ubbidire quando decidiamo di comportarci come lettore modello» (Eco, 2018: 26).

<sup>64</sup> L'espressione deriva altrettanto dalla teorizzazione che Eco espone nel volume *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Nonostante lo studioso usi il termine "passeggiata" anche per indicare le operazioni inferenziali compiute da un lettore nel processo di ricezione di un testo, in questo contesto il sostantivo richiama più propriamente l'accezione usata dallo stesso Eco per indicare sia la modalità di fruizione di un testo («Ci sono due modi per passeggiare in un bosco. [...] Ugualmente ci sono due modi per percorrere un testo narrativo»), che per designare appunto il percorso che l'"autore modello" prevede che il proprio "lettore modello" compia nella sua esperienza di lettura (Eco, 2018: 39). Se gli ultimi due punti verranno approfonditi nel corso della trattazione, per maggiori dettagli sul concetto di "passeggiata inferenziale" si veda ECO, UMBERTO (1979), *Le passeggiate inferenziali*, in *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani («Studi Bompiani», 22), pp. 117-9, e — (2018), *Indugiare nel bosco*, in *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo («i Delfini Best seller», 25), pp. 67-96.

Per indagare tale quesito risulta utile adottare alcuni concetti analitici afferenti al quadro teorico relativo ai “mondi possibili”,<sup>65</sup> tralasciando la dimensione metafisica, ontologica nonché filosofica sulla quale spesso le teorizzazioni legate a questo tema riflettono, così da focalizzarsi esclusivamente sulle nozioni che permettono di esplorare la relazione che persiste tra i due mondi narrativi: l’approccio delineato non solo consente di avvalersi di strumenti metodologici funzionali ad avanzare una serie di considerazioni rilevanti riguardo al rapporto sussistente tra gli universi narrativi dei due testi, ma anche di circoscrivere il campo di indagine.<sup>66</sup> Partendo dal presupposto che sia il mondo narrativo del dialogo cinquecentesco che quello della *pièce* teatrale possono essere definiti universi narrativi “chiusi”,<sup>67</sup> e prendendo come riferimento la tesi di Eco sui mondi possibili narrativi secondo cui «un mondo consiste di un insieme di *individui* forniti di *proprietà*», tra cui anche «*azioni*»,<sup>68</sup> è quindi possibile confrontare gli “individui”, le “proprietà” che li definiscono e

---

<sup>65</sup> Come ricorda Eco in *Lector in fabula*, «la nozione di “mondo possibile”» è strettamente legata alle discipline filosofiche, precisamente alle «discussioni di logica modale», grazie alle quali tale nozione è stata ampiamente studiata e sviluppata (Eco, 1979: 122). Per una «overview of the role of possible worlds in the development of modal logic» rimando alla prima parte del contributo di MENZEL, CHRISTOPHER (2003), *Possible Worlds*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy, [plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/possible-worlds/](http://plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/possible-worlds/) (data di ultima consultazione 07/12/2023), mentre per una sintesi delle potenzialità e delle criticità sia teoriche che metodologiche legate all’uso di questo concetto nel contesto di analisi e teoria testuale si veda ECO, UMBERTO (1979), *È possibile parlare di mondi possibili?*, in *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani («Studi Bompiani», 22), pp. 122-8. Per una riflessione critica più interdisciplinare sulla nozione di “mondi possibili” come “imaginary worlds” rimando invece alla prima parte del volume di WOLF, MARK J. P. (2014), *Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation*, New York, Routledge Taylor & Francis Group, Google Books, [www.google.it/books/edition/Building\\_Imaginary\\_Worlds/rc6HgH34s0wC?hl=en&gbpv=0](http://www.google.it/books/edition/Building_Imaginary_Worlds/rc6HgH34s0wC?hl=en&gbpv=0) (data di ultima consultazione 09/12/2023).

<sup>66</sup> Tale precisazione metodologica è essenziale: infatti, sebbene rivesta un ruolo rilevante nelle trattazioni relative all’ambito a cui appartengono le nozioni operative utilizzate, l’ontologia dei mondi possibili come degli universi narrativi non verrà contemplata dall’indagine in quanto l’obiettivo non è approfondire questo aspetto dei due mondi narrativi in questione, ma piuttosto comparare e indagare il rapporto che sussiste tra essi.

<sup>67</sup> Il suddetto presupposto si basa sulla teoria testuale dei mondi possibili di Eco: secondo lo studioso, sebbene i mondi narrativi siano «parassiti del mondo reale» in quanto riposano su un meccanismo generativo intrinseco il quale prevede che «tutto quello che il testo non nomina e descrive espressamente come diverso dal mondo reale deve essere sottinteso come corrispondente alle leggi e alla situazione» di quest’ultimo, dal momento che «i mondi della finzione [...] mettono tra parentesi» la maggior parte delle informazioni che riguardano il “mondo reale”, ossia non implicano una conoscenza totale di esso ma solo dei dati necessari alla propria decodifica, ognuno di essi si presenta in ultima analisi come «un mondo finito e conchiuso, molto simile al nostro, ma più povero» (Eco, 2018: 106, 107, 110).

<sup>68</sup> Paolo Bertetti nel contributo *Transmedia Storytelling: archeologia, mondi, personaggi* riassume così la posizione dell’autore di *Lector in fabula*: per Eco «un mondo possibile non è soltanto un possibile stato di cose,

il «*corso di eventi*» che costituiscono gli universi narrativi delle due opere (Eco, 1979: 128, 135). Se da un lato il mondo narrativo del dialogo *Il merito delle donne* e quello della *pièce* teatrale a cura di Martelli presentano un alto numero di analogie, dall'altro risultano caratterizzati anche da rilevanti differenze. Assumendo il mondo del dialogo cinquecentesco ( $W_1$ ) come mondo di riferimento su cui basare il confronto e raffrontando dunque il mondo del testo teatrale ( $W_2$ ) con quest'ultimo, si può notare che: (i) sebbene il mondo  $W_2$  spesso risulti più “povero”, limitato e semplificato rispetto al mondo  $W_1$ , la maggior parte degli eventi e degli individui che lo costituiscono, nonché le proprietà che li contraddistinguono, coincidono o possono comunque essere considerati corrispettivi di quelli presenti in  $W_1$  (condizione d'altronde prevedibile dal momento che il testo della *pièce* ricalca piuttosto fedelmente, seppur in maniera ridotta, l'opera originaria); (ii) talvolta alcuni eventi, individui o proprietà di  $W_2$  differiscono da quelli presenti in  $W_1$  (come è altrettanto intuibile se si riesamina quanto appurato contestualmente all'analisi comparata tra i “programmi” dei due testi, nello specifico le modifiche e le variazioni che Martelli ha apportato al materiale originario raggruppate nella seconda categoria di strategie di adattamento del “programma”); (iii) talvolta  $W_2$  presenta eventi, individui o proprietà che non trovano un corrispettivo in  $W_1$  (si prendano come illustrativi i casi analizzati nel capitolo precedente per la terza categoria di strategie di adattamento del “programma” originario). Dal quadro generale tracciato si può evincere che il mondo narrativo del testo teatrale ( $W_2$ ) è in parte analogo e in parte difforme da quello del dialogo cinquecentesco ( $W_1$ ), e che quindi non persiste un'esatta identità tra i due universi narrativi, ma piuttosto un rapporto di parziale identità. Sebbene quest'ultima osservazione sembrerebbe delinearci come una risposta, negativa, al quesito

---

ovvero un insieme di individui forniti di proprietà, ma è anche una serie di predicati d'azione che delineano un dato corso di eventi; per cui ogni diverso corso di azioni determina un mondo possibile diverso. In altre parole, un mondo possibile narrativo non è solo uno scenario, ma è anche l'insieme di tutte le azioni che in esso si svolgono» (Bertetti, 2019: 50).

precedentemente posto, ossia che per l'opera di Fonte e per quella di Martelli non si possa parlare dello stesso mondo narrativo ma più propriamente di due mondi narrativi simili, vale la pena soffermarsi su ulteriori considerazioni prima di decretare tale deduzione come conclusiva. Il confronto proposto non tiene conto infatti della relazione di subordinazione che il testo teatrale intende programmaticamente instaurare con il testo del dialogo cinquecentesco: dal momento che il paratesto della *pièce* segnala chiaramente la dipendenza e la derivazione del testo di Martelli da un'opera preesistente, ovvero dal dialogo di Fonte, e dichiara esplicitamente il proprio statuto di adattamento, e tenuto conto di quanto analizzato nella sezione III.1., ossia dell'effetto che determinati segnali paratestuali, specialmente titolo e sottotitolo, hanno nel direzionare e nel determinare la ricezione di un testo, è possibile avanzare l'ipotesi che una delle funzioni di questi elementi sia anche quella di creare nel lettore l'illusione che i due universi narrativi siano legati da un rapporto di identità. Ulteriori elementi, ad esempio l'omonimia dei personaggi e la virtuale assenza di considerevoli frizioni o incoerenze tra le informazioni biografiche fornite da Fonte e quelle esposte da Martelli, la scelta di utilizzare come tecnica di composizione estratti del testo originario, o il generale rispetto dell'intreccio nonché della consequenzialità della fabula, avvalorano tale interpretazione, in quanto possono essere letti come espedienti che potenzialmente incentivano la suddetta simulazione. Pertanto, se è vero che non si può effettivamente affermare che tra i mondi narrativi dei due testi sussista un rapporto di identità, gli elementi presi in esame permettono di corroborare la tesi secondo cui parte della strategia di adattamento sia finalizzata a simulare la percezione indicata. Questi espedienti possono in ultima analisi essere ricondotti anche alla dimensione militante del progetto: se l'obiettivo primario era far conoscere a un pubblico non specialistico l'opera di Fonte, è presumibile supporre che uno degli scopi della strategia di adattamento fosse, se non

garantire, per lo meno indurre il lettore a concepire il mondo narrativo della *pièce* come un equivalente di quello originario. Questa interpretazione è inoltre avvalorata dall'inverosimiglianza dello scenario opposto: la percezione di trovarsi davanti a un mondo narrativo differente avrebbe invero pregiudicato l'operazione di divulgazione dell'opera originaria per cui l'adattamento era stato in primo luogo ideato.

Alla luce delle considerazioni esposte, sebbene si sia sottolineato come secondo l'accezione della metafora proposta da Eco a livello tecnico ogni testo rappresenti un "bosco narrativo" a sé e quindi non sia teoricamente legittimo interpretare il testo della *pièce* come una "passeggiata" alternativa nel "bosco narrativo" del dialogo *Il merito delle donne*, è possibile ipotizzare uno scenario simile a quello dei mondi narrativi anche per questa dimensione. Dal momento infatti che alcune soluzioni tecniche sono verosimilmente funzionali a generare l'impressione nel lettore che i mondi narrativi dei due testi siano legati da un rapporto di identità, perché non supporre una dinamica analoga per il "bosco narrativo" della *pièce*, ossia la presenza di espedienti volti a far credere al lettore che addentrarsi nel "bosco narrativo" che costituisce il testo teatrale equivalga a esperire, benché in modo circoscritto, il "bosco narrativo" dell'opera originaria? Per vagliare questa teoria interpretativa verrà proposta nella seguente sezione un'indagine orientata a stabilire se sia possibile identificare una serie di elementi finalizzati a incentivare nel lettore la percezione delineata e se, in ultima analisi, tale interpretazione faccia parte dei comportamenti riconducibili al profilo del "lettore modello" previsti dall'"autore modello" che caratterizza il testo teatrale di Martelli.

#### **IV.2. “Boschi narrativi” a confronto. «Adattamento come nuova opera»,<sup>69</sup> versione alternativa o riproduzione equivalente dell’opera originaria?**

Si è precedentemente puntualizzato che due testi non legati da un rapporto di identità, per quanto simili, corrispondono tecnicamente a due “boschi narrativi” differenti. Tuttavia, questa condizione non preclude che parte della strategia narrativa di un adattamento sia finalizzata a creare nel lettore l’impressione che il relativo “bosco narrativo” sia una riproduzione equivalente di quello originario. Prima di verificare se sia possibile identificare la presenza di elementi sufficienti ad avvalorare l’applicabilità di tale tesi interpretativa al testo teatrale *Il merito delle donne*, risulta utile prendere in esame sia l’ipotesi che il testo teatrale si profili come quella che Umberto Eco definisce una “nuova opera” che la potenziale definizione dello stesso come versione alternativa dell’opera originaria: questo procedimento risulta non solo opportuno in quanto determinate componenti e caratteristiche del testo suggeriscono la potenziale validità delle interpretazioni critiche menzionate, ma anche funzionale in quanto permette di avanzare alcune considerazioni rilevanti che in ultima analisi sono intrinsecamente connesse alla tesi che si intende esaminare.

Nel volume *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* Eco usa l’espressione “nuova opera” per definire quel tipo di adattamenti che utilizzano il testo originario al quale si rifanno come «stimolo per trarne idee e ispirazioni» al fine di produrre un’opera per l’appunto “nuova”, così come Luchino Visconti nella creazione del film *La morte a Venezia* (1971) ha «tratto spunto» dall’omonimo romanzo breve di Thomas Mann (1912 per S. Fischer Verlag) per creare un «*proprio* testo» e per raccontare una «*sua* storia»<sup>70</sup> (Eco, 2003:

---

<sup>69</sup> L’espressione ricalca il titolo di una sottosezione del volume *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* a cura di Umberto Eco (Eco, 2003: 340).

<sup>70</sup> Per maggiori dettagli sull’analisi che il critico offre su questo caso specifico rimando a ECO, UMBERTO (2003), *Far vedere altro*, in *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani («Studi Bompiani. Il campo semiotico»), pp. 337-40.



340, 341). Nonostante l'esempio citato attesti come nella sezione del volume da cui la definizione è stata tratta Eco discuta principalmente di fenomeni di trasposizione intersemiotica, le considerazioni dello studioso sul tema in oggetto sono potenzialmente applicabili anche a casi analoghi a quello sotto esame in quanto non si focalizzano tanto sul codice e sul tipo di *medium* utilizzato nel processo di adattamento, ma sulla modalità di utilizzo delle fonti primarie nonché sul rapporto che intercorre tra l'opera adattata e quella originaria. Stabilita la validità critica di avvalersi di tali osservazioni, risulta funzionale analizzare le riflessioni di Eco sulla relazione che il film *The Orchestra* di Zbigniew Rybczynski (1990) instaura con la «musica della Marcia Funebre di Chopin», riportate nel medesimo volume, poiché forniscono ulteriori parametri che permettono di stabilire se l'adattamento teatrale de *Il merito delle donne* si possa definire una “nuova opera” (Eco, 2003: 342). Nel corso della propria analisi, Eco rileva come nel film di Rybczynski sia possibile identificare «il tentativo di rendere in qualche modo la musica fonte», in quanto nelle scene in cui viene eseguito il suddetto brano «i gesti dei personaggi sono determinati dalla ritmica» di quest'ultimo, «e le immagini, come pure certe apparizioni di sfondo [...] vogliono renderne l'effetto funebre»: dato che tali scene di *The Orchestra* consentono di cogliere «aspetti» rilevanti dell'opera di Fryderyk Chopin, Eco conclude che si potrebbe «legittimamente dire che l'opera di Rybczynski è una buona interpretazione dell'opera chopiniana» (Eco, 2003: 342). Nonostante ciò, sebbene «il rimando a Chopin» sia «parte integrante» del film, Eco sottolinea che il brano è stato utilizzato dal regista primariamente come «stimolo» per creare un'opera inedita: infatti, non solo le «scelte figurative» sono riconducibili esclusivamente a Rybczynski, ma il regista per la creazione di *The Orchestra* ha reinterpretato anche altre opere preesistenti, ad esempio il brano *Boléro* di Maurice Ravel, creando di conseguenza una “nuova opera” (Eco, 2003: 342). Eco evidenzia ulteriormente

questo particolare statuto del film focalizzandosi sulla questione autoriale in un passo che spiega anche l'enfasi posta dallo studioso sugli aggettivi possessivi utilizzati per descrivere lo scarto che differenzia il film di Visconti dall'opera di Mann. A tal proposito, l'autore di *Dire quasi la stessa cosa. Esperienza di traduzione* scrive:

Di fronte a una traduzione di un immaginario libro di Chopin a opera di Rybczynski, noi prima di tutto apprezzeremmo l'arte di Chopin e poi l'abilità di Rybczynski, tanto è vero che l'editore porrebbe il nome di Chopin in copertina e quello di Rybczynski solo (di solito) sul frontespizio, e più piccolo rispetto a quello di Chopin. [...]

Invece, nel caso di *The Orchestra* è anzitutto il nome di Rybczynski, e non quello di Chopin o di Ravel che appare nella dovuta evidenza nei titoli di testa. Rybczynski è l'autore del film che ha come soggetto l'adattamento visivo della propria colonna sonora, e – tranne qualche melomane ringhioso – lo spettatore non sta a giudicare se l'esecuzione della colonna sonora sia migliore o peggiore di altre esecuzioni chopiniane, ma focalizza la propria attenzione sul modo in cui Rybczynski interpreta attraverso immagini lo stimolo musicale (Eco, 2003: 343).

Partendo dagli elementi messi in evidenza da Eco, è possibile formulare alcune considerazioni sul rapporto che l'opera di Martelli instaura con il dialogo di Moderata Fonte e verificare se la definizione di “nuova opera”, così come intesa da Eco, è applicabile al testo della *pièce*. Innanzitutto, dal momento che il paratesto dell'adattamento teatrale indica chiaramente che l'autrice dello stesso è “Daria Martelli”, si potrebbe supporre di essere di fronte a una situazione analoga a quella delineata da Eco per *The Orchestra*: questo scenario è avvalorato dal fatto che le «scelte» operate nell'adattamento sono attribuibili unicamente a Martelli così come le «scelte figurative» che costituiscono le scene che accompagnano l'esecuzione della Marcia Funebre chopiniana lo sono in relazione a Rybczynski. Nonostante alcuni dei criteri costitutivi della concezione di “nuova opera” identificati da Eco siano

riscontrabili anche nella *pièce* di Martelli, è altrettanto essenziale rilevare che persistono differenze tra l'esempio analizzato dallo studioso e l'adattamento in esame: per esempio, al contrario delle fonti alla base di *The Orchestra*, il dialogo cinquecentesco non potrebbe essere classificato né come un semplice rimando a cui l'adattamento teatrale allude, né come una delle opere a cui Martelli si è ispirata per la composizione del proprio testo. Inoltre, dato che uno degli obiettivi primari che sottendeva la realizzazione dell'adattamento era la diffusione dell'opera di Fonte, è lecito supporre che tra gli intenti compositivi della curatrice della *pièce* non fosse presente la volontà di creare una "nuova opera", né tantomeno che la strategia di adattamento utilizzata fosse finalizzata a promuovere questa determinata percezione del testo nel relativo "lettore modello". Pertanto, è legittimo concludere che il concetto di "nuova opera" così come proposto da Eco non sia la descrizione più appropriata per definire l'adattamento prodotto da Martelli.

Dato che nella sezione IV.1. si è osservato che gli universi narrativi dei due testi sono legati da un rapporto di parziale identità, si potrebbe essere indotti a ipotizzare che la *pièce* teatrale si profili come una rivisitazione del testo originario, o più precisamente come una versione alternativa di tale opera. D'altronde, non solo la definizione di adattamento ammette questa lettura critica, ma anche il sostantivo «"riscrittura"», usato da Martelli per descrivere l'operazione di riduzione considerevole da lei effettuata per la composizione del testo, rende altrettanto plausibile la suddetta interpretazione (Martelli, 1993: 34). Tuttavia, è rilevante evidenziare che, tralasciando le omissioni, le modifiche apportate al materiale originario non si rivelano così significative da suggerire che l'intento alla base della creazione della *pièce* fosse quello di proporre una versione alternativa dell'opera originaria. Risulta inoltre utile valutare la pertinenza di un altro fattore che può virtualmente essere

classificato come una dinamica caratteristica della ricezione degli adattamenti, in modo particolare delle reinterpretazioni, così descritta da Julie Sanders:

Part of the sheer pleasure of the reading or spectating experience where adaptation is concerned [...] must be the tension between the familiar and the new, and the recognition of both similarity and differences, both between texts and between us as readers and receivers (Sanders, 2016: 17).

Basandosi sulle condizioni oggettive che determinano la dinamica di ricezione identificata da Sanders, la previsione di uno scenario che contempli l'esito descritto dalla studiosa non sembra realistica per il caso in analisi: dal momento che il progetto di adattamento era nato proprio dalla volontà di proporre *Il merito delle donne* a un pubblico non specialistico, è infatti verosimile avanzare che né Martelli né tantomeno le promotrici del progetto si aspettassero che i fruitori del testo teatrale conoscessero l'opera originaria tanto da coglierne analogie e differenze con un'ipotetica versione alternativa. Dati gli elementi presi in esame, è dunque presumibile congetturare che la strategia di adattamento non puntasse a generare questa percezione del testo nel "lettore modello" della *pièce* e che quindi tale configurazione, nonostante sia criticamente valida, avvalorata in primo luogo dalla similarità ma mancata uguaglianza effettiva degli universi narrativi dei due testi, si profili come una conseguenza dell'operazione di adattamento in sé piuttosto che l'obiettivo a cui il progetto ambiva. Ne consegue che la concezione del testo teatrale come versione alternativa dell'opera cinquecentesca risulta in ultima analisi inadeguata per descrivere il rapporto che il testo di Martelli intendeva instaurare con l'opera di Fonte.

Partendo dagli elementi evidenziati per confutare l'efficacia delle nozioni di "nuova opera" e di versione alternativa nel cogliere il carattere primario dell'operazione svolta da Martelli e il tipo di ricezione del testo teatrale perseguito dalle promotrici della realizzazione

dell'adattamento, è possibile avvalorare che lo scenario ipotizzato in chiusura della sezione IV.1. sia effettivamente una lettura critica pertinente nonché plausibile. Per esplorare se il testo teatrale si possa considerare sotto una determinata descrizione un "bosco narrativo" equivalente a quello del dialogo *Il merito delle donne* risulta utile prendere in esame un aneddoto personale che Eco propone all'inizio del volume *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* relativo all'opera *Les Misérables* di Victor Hugo (1862 per A. Lacroix, Verboeckhoven & C<sup>ie</sup>. Éditeurs):

Nei bei volumi della Scala d'Oro Utet che leggevamo da ragazzi ci venivano "riraccontati" i grandi classici, ma sovente si procedeva ad aggiustamenti *ad usum delphini*. Ricordo che, nella riduzione dei *Miserabili* di Hugo, Javert, preso dalla contraddizione tra il suo dovere e la riconoscenza che doveva a Jean Valjean, invece di uccidersi rassegnava le dimissioni. Trattandosi di un adattamento, quando ho scoperto la verità leggendo l'originale non mi sono sentito offeso (ho anzi rilevato che l'adattamento mi aveva per molti versi trasmesso bene e la trama e lo spirito del romanzo) (Eco, 2003: 21).

In aggiunta al fatto che l'esempio riportato da Eco è assimilabile al caso di Martelli in quanto il testo prodotto per la collana Scala d'Oro, oltre a essere sia un adattamento che una riduzione di un testo preesistente, secondo ciò che lo studioso evidenzia può anche essere analogamente definito il risultato di un'operazione di semplificazione del materiale originario, la menzione dell'aneddoto risulta rilevante nella misura in cui attesta come sotto determinati criteri anche il "bosco narrativo" di un'opera adattata possa considerarsi un equivalente di quello del testo su cui si basa. Oltre a evidenziare la criticità di stabilire i parametri che legittimano una tale lettura, il caso descritto da Eco è significativo in quanto

dimostra che anche i testi non classificabili come traduzioni nel senso canonico del termine<sup>71</sup> possono essere equiparati a riproduzioni dei “boschi narrativi” originari.<sup>72</sup> Infatti, il critico afferma che, nonostante le considerevoli discrepanze a livello di “programma” tra le due opere, il testo adattato gli sia apparso piuttosto efficace nel trasmettere due elementi portanti e costitutivi dell’opera di Hugo. Astenendosi dal proporre un giudizio di valore sull’efficacia dell’operazione condotta dalla curatrice della *pièce*, si può nondimeno indagare se siano presenti elementi che consentano di ipotizzare che il testo di Fonte e quello di Martelli siano legati da un rapporto simile a quello che Eco individua per il romanzo Hugo e il correlato adattamento per ragazzi pubblicato per UTET. Innanzitutto, a livello di “programma” è possibile sostenere che attuando un’analisi comparata per macroproposizioni, ossia confrontando il riassunto della *fabula* delle due opere che corrisponde allo «scheletro della storia» di ciascun testo, i risultati conseguiti dal processo di sintesi siano verosimilmente equivalenti: partendo dal presupposto che la trasformazione progressiva di «vasti brani testuali in *proposizioni* che li riassumono» è una dinamica propria del processo di decodifica di un testo, e allineandosi alla tesi di Eco secondo cui tale processo consente progressivamente a un lettore «di decidere quale sia la storia “profonda”» raccontata da un’opera e quali invece siano gli «eventi marginali o parentetici», si può altresì avanzare che la lettura del dialogo cinquecentesco e quella del testo teatrale conducano i rispettivi lettori

---

<sup>71</sup> Con l’espressione “traduzioni nel senso canonico del termine” si intende indicare i fenomeni che Eco descrive come segue: «tradurre vuole dire capire il sistema interno di una lingua e la struttura di un testo dato in quella lingua, e costruire un doppio del sistema testuale che, *sotto una certa descrizione*, possa produrre effetti analoghi nel lettore, sia sul piano semantico e sintattico che su quello stilistico, metrico, fonosimbolico, e quanto agli effetti passionali a cui il testo fonte tendeva» (Eco, 2003: 16).

<sup>72</sup> Tale tesi è inoltre avvalorata da una riflessione che Eco propone nel volume *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* riguardo alle “trasmutazioni”, termine utilizzato dallo studioso per indicare le “traduzioni intersemiotiche”. Il critico infatti scrive: «Si potrebbe osservare che molte trasmutazioni sono traduzioni nel senso che isolano solo uno dei livelli del testo fonte – e pertanto scommettono che quel livello sia l’unico che veramente conti per rendere il senso dell’opera originale» (Eco, 2003: 334). L’osservazione di Eco è significativa nella misura in cui mette in evidenza il fatto che anche fenomeni che non si classificano come traduzioni canoniche possono presentare dimensioni o aspetti assimilabili a quest’ultimo tipo di testi.

a produrre una serie di macroproposizioni se non completamente identiche per lo meno equivalenti (Eco, 1979: 70; Eco, 2003: 52). Ciò che si può desumere dal ragionamento proposto è che l'adattamento teatrale, per quanto si discosti dall'opera su cui è basato, verosimilmente rispetta e ripropone inalterata la "storia 'profonda'" del testo originario. Tale ipotesi è inoltre avvalorata dalla stessa analisi condotta da Eco, in quanto l'esempio sulla sorte di Javert dimostra che l'alterazione di alcuni elementi del "programma" non inficia necessariamente un'efficace trasmissione della "storia 'profonda'". Se quindi la trasmissione della "storia 'profonda'" può essere identificata come uno dei livelli del testo originario su cui Martelli ha presumibilmente puntato per cercare di creare l'illusione nel lettore che il proprio testo fosse una riproduzione parziale ma tuttavia equivalente del "bosco narrativo" del dialogo *Il merito delle donne*, si potrebbe supporre che anche altri elementi, ad esempio il mantenimento dell'espressione originale, l'inclusione di informazioni paratestuali, la volontà di riprodurre la dimensione temporale nonché i livelli narrativi dell'opera di Fonte e la scelta di concentrarsi su uno dei temi principali trattati in quest'ultima, siano analogamente funzionali a raggiungere il medesimo obiettivo, in quanto possono essere ricondotti al tentativo di trasmettere lo "spirito" del dialogo cinquecentesco. Sebbene non esaustiva, l'analisi proposta se non altro illustra come sia possibile identificare elementi che avvalorano l'interpretazione avanzata: pertanto, se è legittimo sostenere che la strategia di adattamento sia stata anche ideata in modo tale da incentivare l'illusione che entrare nel "bosco narrativo" della *pièce* teatrale equivalga a esperire parzialmente il "bosco narrativo" del dialogo cinquecentesco, è altrettanto lecito congetturare che questa ricezione del testo faccia parte dei comportamenti riconducibili al "lettore modello" dell'adattamento di Martelli.

In seguito a quanto analizzato nelle sezioni precedenti, si possono trarre alcune conclusioni sul modo in cui la dimensione militante del progetto sia interconnessa alla strategia di adattamento e al “lettore modello” del testo teatrale *Il merito delle donne*. Se infatti si ammette che parte della strategia di adattamento sia finalizzata a creare l’illusione non solo che i mondi narrativi dei due testi siano legati da un rapporto di identità, ma anche che attraversare il “bosco narrativo” del testo teatrale equivalga a percorrere parzialmente quello del dialogo cinquecentesco, si può dunque supporre che la stessa strategia sia strutturata così da far percepire la “passeggiata” prevista dall’“autore modello” al “lettore modello” della *pièce* come un percorso alternativo nel “bosco narrativo” dell’opera originaria. Seguendo quest’ottica, si potrebbe quindi ipotizzare che la strategia di adattamento sia inoltre volta a far concepire al lettore che la scelta di utilizzare un *medium* diverso per la trasposizione dell’opera originaria sia funzionale a offrirgli un accesso alternativo al testo di Fonte, e che pertanto ciò che in ultima analisi differenzia la lettura dell’opera originaria da quella della *pièce* sia principalmente la modalità di fruizione, non ciò che viene fruito. Se la dinamica delineata consente di mettere a fuoco un altro potenziale effetto previsto per il “lettore modello” dell’opera in oggetto, essa permette al contempo di approfondire ulteriormente in che modo un nucleo portante della dimensione di militanza culturale del progetto, ossia il proposito di far conoscere il testo originario de *Il merito delle donne*, sia stato concretizzato, o per lo meno quali espedienti e soluzioni tecniche siano state messe in atto al fine di raggiungere tale scopo.



### IV.3. Dall'“autore modello” all'“autore empirico”: l'autrice della “passeggiata”

Riprendendo la questione autoriale sollevata contestualmente all'analisi della concezione di adattamento come “nuova opera” di Umberto Eco, è possibile avanzare alcune considerazioni sull'operazione compiuta da Daria Martelli. Sebbene si sia concluso che tale definizione non risulti appropriata per cogliere al meglio il carattere principale del testo prodotto da Martelli, si è tuttavia evidenziato che il paratesto identifica chiaramente quest'ultima quale “autrice empirica” dell'adattamento teatrale. Dal momento che Martelli per la creazione del proprio testo ha riproposto, di fatto citando, passi di un'opera preesistente, ossia quella di Moderata Fonte, si rivela utile esaminare e approfondire su quali basi l'adattamento sia attribuibile alla scrittrice padovana. In primo luogo, Martelli può essere considerata autrice della *pièce* in quanto la realizzazione del testo è il risultato di un'interpretazione critica non solo del genere letterario testo teatrale, ma anche dell'opera originaria. Eco sottolinea infatti che anche nello scenario in cui per la composizione di un adattamento vengano individuati «alcuni livelli, giudicati fondamentali, e su quelli si cerchi di “tradurre”», ossia di crearne un equivalente nel nuovo testo, l'approccio comporterebbe a ogni modo una «*presa di posizione critica*» dal momento che «l'aver isolato alcuni livelli significa appunto *imporre la propria interpretazione del testo fonte*» (Eco, 2003: 335, 336). La prospettiva illustrata, per quanto valida, risulta incompleta nel delineare in che modo Martelli possa considerarsi autrice del testo teatrale. La riscrittura per il teatro del dialogo cinquecentesco può essere sì interpretata come l'esito della lettura critica di Martelli dell'opera di Fonte, ma anche come la modalità individuata dalla curatrice della *pièce* per mediare un'opera del passato e fare in modo che essa raggiungesse un nuovo pubblico. Invero, Martelli non ha solo creato un adattamento de *Il merito delle donne*, ma ha anche adattato l'opera di Fonte per un tipo di pubblico ben preciso e ha costruito la sua *pièce* in

funzione di una specifica idea di lettore. Pertanto, l'operazione di mediazione che sottende la realizzazione della *pièce*, e in particolare le modalità in cui si manifesta, ovvero la strategia di adattamento alla base del testo, sono altrettanto attribuibili a Martelli, e in ultima analisi illustrano secondo quale altro criterio la scrittrice possa essere ritenuta autrice dell'adattamento teatrale del testo di Fonte.

Se si considera che, come affermano Alessandro Benassi, Fabrizio Bondi e Serena Pezzini, «una volta scritta l'ultima parola di un'opera, essa inizia una nuova vita, multiforme e sorprendente, nella ricezione», e al contempo, per riprendere le parole di Laura Brignoli, che la «riscrittura nega l'unicità del libro, reintroduce la diegesi nel circuito narrativo, per farla proliferare e arricchire di significati e valori anche lontanissimi dal contesto di partenza», si possono proporre alcune conclusioni finali su quanto esaminato non solo nel presente capitolo, ma anche in quelli precedenti: l'analisi della strategia di adattamento, e in particolare l'intento di creare un'opera che generasse nel lettore l'illusione che esperire tale testo equivalesse a intraprendere una “passeggiata” alternativa nel “bosco narrativo” de *Il merito delle donne* di Fonte, hanno in primo luogo illustrato quali espedienti e soluzioni tecniche Martelli ha adoperato affinché il testo teatrale potesse fungere da strumento di militanza culturale, ma hanno anche messo in luce come la scrittrice, facendo ciò, abbia dato «una nuova vita» all'opera originaria e introducendo un adattamento del dialogo cinquecentesco «nel circuito narrativo» abbia implicitamente “arricchito” l'opera originaria «di significati e valori» di fatto «lontanissimi dal contesto di partenza», tra cui *in primis* la dimensione di militanza culturale (Benassi-Bondi-Pezzini, 2012: II; Brignoli, 2019: 28). È a Daria Martelli, e a Daria Martelli sola, che la creazione di questo *surplus* di significato è attribuibile: e come afferma Giovanni Calendoli in conclusione della sua prefazione al testo

della *pièce*, «*Il merito delle donne* teatrale, dunque, non è soltanto un merito di Moderata Fonte, ma anche di Daria Martelli» (Calendoli, 1993: 13).

## **ANALIZZARE UN TESTO COME “LETTORI MODELLO DI SECONDO LIVELLO”: UNA ‘POSTILLA’ CONCLUSIVA**

Dal momento che l’elaborato si è avvalso in numerose occasioni di teorie formulate da Umberto Eco per evidenziare ed esaminare determinati elementi e aspetti legati al testo teatrale *Il merito delle donne*, proporre una riflessione conclusiva basata su un concetto messo a punto dal medesimo studioso appare più che appropriato. Invero, le modalità e gli obiettivi dell’indagine proposta possono essere ricondotti all’approccio testuale che Eco definisce proprio del “lettore modello di secondo livello”. Nella conferenza *I boschi di Loisy*, raccolta nel volume *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, lo studioso spiega che il “lettore modello di secondo livello” è colui o colei che analizza un testo in quanto sistema per identificare il meccanismo che sottostà alla strategia narrativa e comprendere in che modo “autore modello” e “lettore modello” siano correlati (Eco, 2018: 39). Se quindi si considera che l’analisi testuale condotta nel presente elaborato è stata ideata così da poter mettere a fuoco le principali strategie di adattamento utilizzate per la creazione del testo teatrale e al contempo delineare in che modo gli elementi presi in esame contribuiscano a definire uno specifico profilo di lettore, emerge allora come tale procedimento sia conforme all’approccio che Eco associa alla figura del “lettore modello di secondo livello”.

Sebbene i criteri procedurali seguiti per strutturare la ricerca si configurino come una proposta interpretativa dell’argomento sul quale l’elaborato si è focalizzato, le osservazioni

e le riflessioni che sono emerse dall'indagine offrono elementi sufficienti a evidenziarne la validità critica. Francesco Muzzioli nel manuale *Le teorie della critica letteraria* rimarca che i «metodi non debbono essere considerati procedure rigide», ma, «piuttosto, ipotesi di lavoro, tutte da verificare»: ciò che si può pertanto concludere è che l'analisi testuale delineata ha consentito di «verificare» l'efficacia di avvalersi del procedimento scelto come «ipotesi di lavoro» in quanto ha permesso di conseguire il designato obiettivo di analizzare attraverso quali strategie di adattamento il testo teatrale è stato composto e quali espedienti tecnici sono stati adottati per perseguire uno degli scopi portanti del progetto (Muzzioli, 2019: 19). La validità e l'efficacia del metodo utilizzato non implicano che l'analisi condotta voglia presentarsi come esaustiva: le scelte operative sono state tuttavia motivate progressivamente, prestando particolare attenzione a evidenziarne limiti e criticità così da fornire un quadro analitico il più accurato possibile. Se da un lato il presente studio ha cercato di profilarsi come un contributo specialistico volto a colmare la mancanza di analisi critiche dedicate all'opera teatrale *Il merito delle donne*, dall'altro l'elaborato non ha potuto approfondire questioni e temi rilevanti connessi all'adattamento, ad esempio le correlazioni tra il testo teatrale e le *performances* sviluppate su di esso nonché la natura transmediale e la dimensione intersemiotica che caratterizza questa dinamica, che meriterebbero altrettanto di essere esaminati in ricerche future.

## BIBLIOGRAFIA

- ALLEGRI, LUIGI (2023), *Letteratura teatrale, copione, drammaturgia*, in *Leggere il teatro. Dieci testi esemplari*, Roma, Carocci editore («Studi superiori», 1373), pp. 13-33.
- AMBROSINI, FEDERICA (2011), *Prefazione*, in *Polifonie. Le donne a Venezia nell'età di Moderata Fonte (seconda metà del secolo XVI)*, a cura di Daria Martelli, Padova, CLEUP, pp. 13-5.
- ASSOCIAZIONE MODERATA FONTE, *L'Altra Storia*, [www.moderatafonte.it/introduzione/](http://www.moderatafonte.it/introduzione/) (data di ultima consultazione 19/09/2023).
- , *L'Associazione Moderata Fonte*, [www.moderatafonte.it/associazione/](http://www.moderatafonte.it/associazione/) (data di ultima consultazione 03/08/2023).
- BENASSI, ALESSANDRO – BONDI, FABRIZIO – PEZZINI, SERENA (2012), *Introduzione*, in *Futuro italiano. Scritture del tempo a venire*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, pp. I-III.
- BERTETTI, PAOLO (2019), *Transmedia Storytelling: archeologia, mondi, personaggi*, in «DigitCult – Scientific Journal on Digital Cultures», vol. 4, n. 1, pp. 47-58, DigitCult, [digitcult.lim.di.unimi.it/index.php/dc/article/view/100](http://digitcult.lim.di.unimi.it/index.php/dc/article/view/100) (data di ultima consultazione 08/12/2023).
- BERTOLOTTI, LAURA (2014), *Daria Martelli, intervista*, Lauradeilibri, [lauradeilibri.blogspot.com/2014/03/daria-martelli\\_13.html?spref=fb](http://lauradeilibri.blogspot.com/2014/03/daria-martelli_13.html?spref=fb) (data di ultima consultazione 04/04/2023).

- (2021), *Daria Martelli e il «Teatro per riflettere»*, Heraldo, [www.heraldo.it/2021/12/09/daria-martelli-e-il-teatro-per-riflettere/](http://www.heraldo.it/2021/12/09/daria-martelli-e-il-teatro-per-riflettere/) (data di ultima consultazione 18/09/2023).
- BRIGNOLI, LAURA (2019), *Introduzione*, in *InterArtes. Diegesi migranti*, Milano, Mimesis («Eterotopie», 572), pp. 9-41.
- CALENDOLI, GIOVANNI (1993), *Prefazione*, in *Moderata Fonte e il merito delle donne. Biografia e adattamento teatrale*, a cura di Daria Martelli, Venezia, Centro Internazionale della Grafica, pp. 9-13.
- CALVINO, ITALO (2016), *Rapidità*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, pp. 33-55.
- CELANI, SIMONE (2016), *Per una critica comparata delle macro-varianti*, in *Riscritture d'autore. La creazione letteraria nelle varianti macro-testuali*, a cura di Simone Celani, Roma, Sapienza Università Editrice («Collana Studi e Ricerche», 42), pp. 1-5.
- CHATMAN, SEYMOUR (1994) (London, 1978), *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, tradotto da Elisabetta Graziosi, Torino, Pratiche Editrice («Nuovi Saggi», 26).
- CHEMELLO, ADRIANA (1983), *La donna, il modello, l'immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinella*, in *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, a cura di Marina Zancan, Venezia, Marsilio, pp. 95-170.
- (1988a), *Gioco e dissimulazione in Moderata Fonte*, in *Il merito delle donne: ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*, a cura di Adriana Chemello, Venezia, Eidos, pp. IX-LXIII.

- (1988b), *Criteri e norme di trascrizione*, in *Il merito delle donne: ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*, a cura di Adriana Chemello, Venezia, Eidos, pp. LXV-LXVI.
- (1991), *Moderata Fonte*, in *Le stanze ritrovate. Antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*, a cura di Antonia Arslan, Adriana Chemello e Gilberto Pizzamiglio, Venezia, Eidos, pp. 69-82.
- (2016), *POZZO, Modesta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 85, Treccani, [www.treccani.it/enciclopedia/modesta-pozzo\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/modesta-pozzo_%28Dizionario-Biografico%29/) (data di ultima consultazione 04/08/2023).
- COLLINA, BEATRICE (1989), *Moderata Fonte e «Il merito delle donne»*, in «Annali d’Italianistica», vol. 7, pp. 142-64, JSTOR, [www.jstor.org/stable/24003863](http://www.jstor.org/stable/24003863) (data di ultima consultazione 07/09/2023).
- COMITATO VENEZIA (2015), *Le donne a Venezia nella seconda metà del '500*, Venipedia, [venipedia.it/it/tv/comitatovenezia/le-donne-veneziana-nella-seconda-meta-del-500](http://venipedia.it/it/tv/comitatovenezia/le-donne-veneziana-nella-seconda-meta-del-500) (data di ultima consultazione 03/11/2023).
- COSTA, ANTONIO (2004), *Trasposizione*, in *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, [www.treccani.it/enciclopedia/trasposizione\\_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/trasposizione_(Enciclopedia-del-Cinema)) (data di ultima consultazione 26/07/2023).
- COX, VIRGINIA (2004), *Fonte, Moderata (1555-1592)*, Italian Women Writers, [www.lib.uchicago.edu/efts/IWW/BIOS/A0016.html](http://www.lib.uchicago.edu/efts/IWW/BIOS/A0016.html) (data di ultima consultazione 12/09/2023).
- (2013), *The Female Voice in Italian Renaissance Dialogue*, in «MLN», vol. 128, n. 1, pp. 53-78, JSTOR, [www.jstor.org/stable/24463422](http://www.jstor.org/stable/24463422) (data di ultima consultazione 04/09/2023).



- (2018), *On Moderata Fonte's Feminist Reimagining of 16<sup>th</sup>-Century Venice*, Literary Hub, [lithub.com/on-moderata-fontes-feminist-reimagining-of-16th-century-venice/](https://lithub.com/on-moderata-fontes-feminist-reimagining-of-16th-century-venice/) (data di ultima consultazione 19/09/2023).
- COX, VIRGINIA–FERRARI, CHIARA (2011), *Introduzione. Verso una storia di genere della letteratura italiana*, in *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, a cura di Virginia Cox e Chiara Ferrari, Bologna, Il Mulino, pp. 7-29.
- DE MEO, GIUSEPPE (1994), *D. Martelli e «Il merito delle donne»*, in «Notiziario Bibliografico periodico della Giunta regionale del Veneto», n. 16, p. 23, Il Poligrafo, [www.poligrafo.it/notiziario-bibliografico/pubblicazioni](http://www.poligrafo.it/notiziario-bibliografico/pubblicazioni) (data di ultima consultazione 24/08/2023).
- ECO, UMBERTO (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani («Studi Bompiani», 22).
- (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani («Studi Bompiani. Il campo semiotico»).
- (2018), *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo («i Delfini Best seller», 25).
- FONTE, MODERATA (1988), *Il merito delle donne: ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*, a cura di Adriana Chemello, Venezia, Eidos, Scoprirete Biblioteche Romagna, [scoprirete.bibliotecheromagna.it/SebinaOpac/resource/il-merito-delle-donne/RAV2032973?tabDoc=tabloceb](https://scoprirete.bibliotecheromagna.it/SebinaOpac/resource/il-merito-delle-donne/RAV2032973?tabDoc=tabloceb) (data di ultima consultazione 08/09/2023).

- GARCÍA VALDÉS, PABLO (2020a), *Intervista con Daria Martelli*, Daria Martelli, [dariamartelli.it/pablo-g-valdes-intervista-con-daria-martelli-26-maggio-2020-tesi-di-dottorato-universita-di-oviedo-spagna/](http://dariamartelli.it/pablo-g-valdes-intervista-con-daria-martelli-26-maggio-2020-tesi-di-dottorato-universita-di-oviedo-spagna/) (data di ultima consultazione 13/08/2023).
- (2020b), *Historia, ficción y querella en «More Veneto»: una reinterpretación literaria de «Il merito delle donne»*, in *(Auto)narrativas: hacia la construcción de un canon alternativo en italiano*, a cura di Sara Velázquez García e Laureano Núñez García, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, pp. 99-110, Google Books, [books.google.it/books/about/Auto\\_narrativas.html?id=x785EAAAQBAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.it/books/about/Auto_narrativas.html?id=x785EAAAQBAJ&redir_esc=y) (data di ultima consultazione 23/04/2023).
- GENETTE, GÉRARD (1984) (Paris 1972), *Figure III. Discorso del racconto*, tradotto da Lina Zecchi, Torino, Einaudi («La ricerca critica. Letteratura», 36).
- GROSSER, HERMANN (1985), *Narrativa. Manuale/Antologia*, Milano, Casa Editrice G. Principato («Leggere Narrativa»).
- JENKINS, HENRY (2009), *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday)*, Pop Junctions, [henryjenkins.org/2009/12/the\\_revenge\\_of\\_the\\_origami\\_uni.html](http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html) (data di ultima consultazione 27/09/2023).
- JOHNSON, MARGARET E. – PUGH, TISON (2014), *Cinematic Adaptations of Literature*, in *Literary Studies. A Practical Guide*, New York, Routledge Taylor & Francis Group, pp. 178-207.
- MALPEZZI PRICE, PAOLA (1989), *A Woman's Discourse in the Italian Renaissance: Moderata Fonte's «Il merito delle donne»*, in «Annali d'Italianistica», vol. 7, pp. 165-81, JSTOR, [www.jstor.org/stable/24003864](http://www.jstor.org/stable/24003864) (data di ultima consultazione 07/09/23).

- MARTELLI, DARIA (1993), *Moderata Fonte e il merito delle donne. Biografia e adattamento teatrale*, Venezia, Centro Internazionale della Grafica.
- (2011), *Polifonie. Le donne a Venezia nell'età di Moderata Fonte (seconda metà del secolo XVI)*, Padova, CLEUP.
- (2012), *Introduzione*, in *Donne perdute. Adattamento teatrale di «Lettere dalle case chiuse»*, Padova, CLEUP, pp. 7-15.
- (2013), *La presenza femminile nella società e nella cultura del passato. MODERATA FONTE*, in «Storia Veneta», n. 20, pp. 42-6, *Pari e uguali*, [www.parieuguali.it/peu.asp?p=724#\\_edn2](http://www.parieuguali.it/peu.asp?p=724#_edn2) (data di ultima consultazione 24/09/2023).
- (2020), *Teatro. In scena per far riflettere*, Padova, CLEUP.
- MAZZONI, GUIDO (2011), *Una teoria della narrativa*, in *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, pp. 33-72.
- MEISEL, MARTIN (2011), *Introduction: The Art of Reading Plays*, in *How Plays Work: Reading and Performance*, Oxford, Oxford University Press, pp. 1-11, Oxford Academic, DOI: [doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199215492.003.0009](https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199215492.003.0009) (data di ultima consultazione 13/02/2023).
- METZ, CHRISTIAN (1977) (Paris 1971), *I codici non specifici. Codici del contenuto e codici dell'espressione*, in *Linguaggio e cinema*, tradotto da Alberto Farassino, Milano, Bompiani («Studi Bompiani», 20), pp. 250-6.
- MORIN, EMILIE (2018), *Ways of Reading a Play*, University of York, [www.york.ac.uk/english/about/writing-at-york/writing-resources/ways-of-reading-play/](http://www.york.ac.uk/english/about/writing-at-york/writing-resources/ways-of-reading-play/) (data di ultima consultazione 08/01/2024).
- MUZZIOLI, FRANCESCO (2019), *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci editore («Studi Superiori», 1165).

- OLIVA, GAETANO – PILOTTO, SERENA (2020), *Presentazione*, in *La scrittura teatrale nel Novecento. Il Testo Drammatico e il Laboratorio di Scrittura Creativa*, Arona, Editore XY.IT, pp. 11-23, Google Books, [www.google.it/books/edition/La\\_scrittura\\_teatrale\\_nel\\_Novecento/MXPLDwAAQB\\_AJ?hl=it&gbpv=1](http://www.google.it/books/edition/La_scrittura_teatrale_nel_Novecento/MXPLDwAAQB_AJ?hl=it&gbpv=1) (data di ultima consultazione 15/08/2023).
- OTTOLENGHI, VALERIA (1985), *La considerazione genetica*, in *Leggere il teatro. Un manuale per l'analisi del fatto teatrale*, a cura di Cesare Molinari e Valeria Ottolenghi, Firenze, Vallecchi Editore («Il pellicano. Teatro»), pp. 11-43.
- PILOTTO, SERENA (2020), *Il testo teatrale*, in *La scrittura teatrale nel Novecento. Il Testo Drammatico e il Laboratorio di Scrittura Creativa*, Arona, Editore XY.IT, pp. 25-78, Google Books, [www.google.it/books/edition/La\\_scrittura\\_teatrale\\_nel\\_Novecento/MXPLDwAAQB\\_AJ?hl=it&gbpv=1](http://www.google.it/books/edition/La_scrittura_teatrale_nel_Novecento/MXPLDwAAQB_AJ?hl=it&gbpv=1) (data di ultima consultazione 15/08/2023).
- REBERSCHAK, GIORGIA (1980), *Che cos'è il gruppo Donna Informazione*, in *Seicenta ovvero la vita di Elena Arcangela Tarabotti scrittrice e monaca nel '600 a Venezia*, a cura di Antonella Barina ed Eva Viani, Venezia, Tipografia Commerciale, pp. 3-4.
- RONDOLINO, GIANNI – TOMASI, DARIO (2018), *Il montaggio*, in *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET Università, pp. 187-274.
- ROSADA, BRUNO (1993), *Postfazione. Daria e Modesta*, in *Moderata Fonte e il merito delle donne. Biografia e adattamento teatrale*, a cura di Daria Martelli, Venezia, Centro Internazionale della Grafica, pp. 109-11.
- RYNGAERT, JEAN-PIERRE (2006) (Paris 1991), *L'analisi del testo teatrale. Un'introduzione alla comprensione della drammaturgia*, tradotto da Letizia Volpini, Roma, Dino Audino editore («Ricerche», 12).

- SANDERS, JULIE (2016), *Introduction. Going on (and on)*, in *Adaptation and Appropriation*, New York, Routledge Taylor & Francis Group, pp. 1-17.
- SMARR, JANET LEVARIE (2005), *Many Voices*, in *Joining the Conversation. Dialogues by Renaissance Women*, Ann Arbor, University of Michigan Press, pp. 190-230, JSTOR, [www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.17456?turn\\_away=true](http://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.17456?turn_away=true) (data di ultima consultazione 21/11/2023).
- STIPITIVICH, STEFANO (2003), *Prefazione*, in *Temporanea. Le realtà possibili del Caffè Florian. Irene Andessner: Donne Illustri*, Venezia, Caffè Florian, p. 10.
- STORTONI, LAURA ANNA (1997), *Moderata Fonte (1555-1592)*, in *Women Poets of the Italian Renaissance: Courtly Ladies & Courtesans*, a cura di Laura Anna Stortoni e Mary Prentice Lillie, New York, Itaca Press, pp. 209-19, JSTOR, [www.jstor.org/stable/j.ctt1t88v0b](http://www.jstor.org/stable/j.ctt1t88v0b) (data di ultimo accesso 19/09/2023).
- VERRIER, FRÉDÉRIQUE (2002), *Les mérites du «Mérite»*, in *Le mérite des femmes di Moderata Fonte*, tradotto da Frédérique Verrier, Parigi, Éditions Rue d'Ulm, pp. 213-59.
- YEATS, WILLIAM BUTLER (1921), *At the Hawk's Well*, in *Four Plays for Dancers*, Londra, Macmillan & co., pp. 1-24.
- ZERBI, MYRIAM (2003), *Il Merito delle Donne / The Worth of Women / Das Verdienst der Frauen 1600/2003*, in *Temporanea. Le realtà possibili del Caffè Florian. Irene Andessner: Donne Illustri*, Venezia, Caffè Florian, pp. 61-71.