

Stefania Gargioni Gummel
Centre Centre de Recherches Italiennes (CRIX),
Université Paris Nanterre
stefania.gargioni@gmail.com

Italogramma N.24 (2026)
<https://doi.org/10.58849/italog.2026.SGG>

***RESTITUIRE UNA VOCE. CANTO PER FRANCESCA DI CETTA BRANCATO
TRA MEMORIA CIVILE, GENERE E CONTRO-MONUMENTO NARRATIVO***

Abstract

This article analyses *Canto per Francesca* by Cetta Brancato as a work of civil theatre that challenges the dominant commemorative narratives surrounding the 1992 Capaci bombing. By giving voice to Francesca Morvillo, long marginalised within public memory and overshadowed by the figure of Giovanni Falcone, the play constructs a narrative counter-monument that resists heroic simplification and ritualisation. Drawing on memory studies, gender theory, and performance studies, the article explores how the monologue reclaims Morvillo's professional, ethical, and emotional subjectivity. The text is read as an act of reparative cultural memory, capable of reopening public mourning and questioning patriarchal structures of remembrance within Italian anti-mafia discourse.

Keywords: civil memory; documentary theatre; Francesca Morvillo; gender; anti-mafia culture; counter-memory; contemporary drama

Introduzione

Restituire voce a figure rimaste ai margini della memoria pubblica rappresenta uno dei compiti più significativi della letteratura e del teatro contemporanei. *Canto per Francesca* di Cetta Brancato¹ si colloca pienamente in questa prospettiva, adottando gli strumenti del teatro civile per riportare al centro del discorso collettivo la figura di Francesca Morvillo, magistrata, giudice minorile e unica donna in magistratura uccisa da Cosa Nostra.

Nonostante l'autorevolezza del suo profilo professionale, la memoria pubblica l'ha a lungo relegata alla posizione ancillare di "moglie di Giovanni Falcone", riproducendo un modello di narrazione patriarcale ben noto negli studi sulle biografie femminili in contesti di violenza politica. Come osserva Anna Rossi-Doria, le biografie femminili nella storia italiana vengono spesso ricondotte entro schemi narrativi centrati sugli uomini, che finiscono per assorbirne o attenuarne la specificità, mentre diversi studi sociologici e antropologici hanno mostrato come, nelle rappresentazioni pubbliche dei fenomeni legati alla mafia e alla violenza organizzata, il contributo delle donne venga spesso marginalizzato o reso invisibile, anche quando svolge un ruolo significativo nei processi sociali e istituzionali.²³

L'opera di Brancato interviene in questo spazio di disattenzione memoriale costruendo un monologo postumo a due voci: quella di Francesca e quella di una anonima voce narrante. Nel lavoro di Brancato, Francesca prende finalmente parola, assumendo una voce autonoma e riconoscibile. Il dispositivo del "discorso da dopo la morte", ampiamente utilizzato nel teatro testimoniale contemporaneo, permette di interrogare criticamente la selettività della memoria pubblica. Come ricorda Maurice Halbwachs, la memoria individuale non si costituisce mai in isolamento, ma prende forma all'interno di cornici sociali che ne orientano i contenuti e ne

¹ Cetta Brancato, *Canto per Francesca*, Milano, Melampo, 2017.

² Anna Rossi-Doria, «Un nome poco importante», in *A che punto è la storia delle donne in Italia*, a cura di Anna Rossi-Doria, Viella, Roma 2003, pp. 9-16.

³ Renate Siebert, *Le donne, la mafia*, Il Saggiatore, Milano 1994, pp. 9–28. Paula Salvio, *The Story-Takers. Public Pedagogy, Transitional Justice, and Italy's Non-Violent Protest against the Mafia*, University of Toronto Press, Toronto 2017.

delimitano i confini⁴; il monologo di Brancato opera esattamente in questa tensione tra cornice e scarto, poiché assume la memoria collettiva come materiale da rielaborare e non semplicemente da riprodurre. Aleida Assmann, nella sua teoria della “memoria culturale riparativa”, sottolinea come gli artefatti culturali possano contribuire a recuperare e reinserire nella sfera pubblica elementi del passato che erano stati rimossi o esclusi dalla memoria sociale.⁵ In questo senso, *Canto per Francesca* rappresenta un gesto di reintegrazione, capace di far emergere una soggettività rimasta a lungo sotto-rappresentata.

La costruzione dell’io narrante permette di sottrarsi alla logica della monumentalizzazione per orientarsi verso una ricostruzione biografica articolata. In questo quadro, le commemorazioni degli anniversari della strage di Capaci (1992) hanno rafforzato la centralità simbolica di Giovanni Falcone nel discorso nazionale, secondo un processo di eroicizzazione della memoria analizzato da Charlotte Moge.⁶ Questo processo ha rinforzato quella tendenza alla semplificazione simbolica delle figure civili che Giovanni De Luna descrive come un processo di ritualizzazione capace di cristallizzare la memoria più che di produrre conoscenza storica.⁷ L’opera di Brancato, in controtendenza, elabora un gesto anti-monumentale, che non mira alla glorificazione ma alla ricomposizione narrativa. I passaggi in cui la voce di Francesca ricorda la propria attività nel campo della giustizia minorile o la crescente consapevolezza del rischio — ad esempio: «Non c’era un momento in cui si potesse dimenticare»⁸ — mostrano la costruzione di una memoria che rifiuta la cristallizzazione iconica per farsi luogo di riflessione etica.

⁴ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France, Paris 1950, p. 78.

⁵ Aleida Assmann, *Forme e trasformazioni della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2018, p. 133.

⁶ Charlotte Moge, *La construction d’une mémoire publique de la lutte contre la mafia de 1982 à 2012 à partir d’un martyrologe : Pio La Torre, Carlo Alberto dalla Chiesa, Giovanni Falcone et Paolo Borsellino*, tesi di dottorato in Storia, Université Grenoble Alpes; Università degli Studi di Pisa, 2015, <https://theses.hal.science/tel-01470596> (consultato il 13 dicembre 2025).

⁷ Giovanni De Luna, *La Repubblica del dolore. Le memorie di un’Italia divisa*, Feltrinelli, Milano 2011, pp. 55–76.

⁸ Brancato, *Canto per Francesca*, p. 23.

Il teatro civile, secondo l'impostazione critica delineata da Tessari, non si limita a riflettere il reale come in uno specchio, ma lo rielabora mettendone in evidenza gli aspetti problematici: un atto di esposizione e interrogazione critica della realtà stessa.⁹ Allo stesso moodo, Gerardo Guccini e Ferdinando Taviani mostrano come la verità scenica prodotta da questo teatro non coincida con la verità documentaria, ma con un regime di verità relazionale, costruito tra scena e spettatore.¹⁰ In questa prospettiva, il monologo di Brancato non pretende di ricostruire la vita di Morvillo secondo criteri archivistici, ma di restituirne la densità emotiva, professionale e simbolica. Le riflessioni più recenti sul teatro di testimonianza — come quelle raccolte in *Performing Violence*¹¹ e negli studi di Diana Taylor¹² — mettono in luce come la *performance* possa farsi luogo di elaborazione collettiva del lutto e di contestazione delle narrazioni dominanti. *Canto per Francesca* partecipa esattamente a questa dimensione: costruisce un rito laico che rende possibile ascoltare ciò che la memoria istituzionale ha lasciato in ombra.

La questione di genere costituisce un ulteriore snodo teorico. Judith Butler ha mostrato come la riconoscibilità sociale delle vite — e dunque la loro «grieveability», la loro capacità di essere oggetto di lutto pubblico — sia profondamente condizionata da norme culturali e politiche.¹³ Morvillo rappresenta un caso paradigmatico di quanto Butler e Athanasiou descrivono come processi di *dispossession*:¹⁴ la sua esistenza è stata parzialmente riconosciuta — soprattutto attraverso la commemorazione — ma non le è stata attribuita una piena soggettività narrativa,

⁹ Roberto Tessari, *Il teatro civile in Italia*, Bulzoni, Roma 2004, p. 55.

¹⁰ Gerardo Guccini, Ferdinando Taviani, *Teatro civile. Regimi di verità*, Carocci, Roma 2012, p. 27.

¹¹ Solveig Gade Bosse, Peter Weiler, a cura di, *Performing Violence*, Palgrave Macmillan, London 2021, pp. 56-58.

¹² Diana Taylor, *Performance*, Duke University Press, Durham-London 2021, pp. 87-90.

¹³ Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London-New York 2004, pp. 107-110; Ead., *The Force of Nonviolence*, Verso, London-New York 2020, pp. 67-71.

¹⁴ Judith Butler e Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political*, Polity Press, Cambridge, 2013, pp. 1-2. Le autrici descrivono la *dispossession* come una condizione in cui, a individui o gruppi, vengono sottratti non solo diritti e riconoscimento, ma anche la possibilità di apparire come soggetti pienamente intelligibili nello spazio pubblico. L'applicazione di questo quadro teorico al caso di Morvillo costituisce un'interpretazione elaborata nell'ambito del presente lavoro.

poiché la sua storia non è stata raccontata. Adriana Cavarero ha insistito sulla necessità che le donne possano diventare narratrici del proprio sé,¹⁵ mentre Teresa de Lauretis ha posto l'accento sulla necessità di genealogie femminili alternative per colmare vuoti della storia ufficiale.¹⁶ La voce inventata da Brancato risponde a entrambe queste urgenze: non sostituisce la voce perduta, ma ne immagina una possibile, capace di sottrarre Francesca alla condizione di “personaggio accessorio” e restituirle una piena agency narrativa.

In un contesto in cui la memoria pubblica delle mafie è attraversata da significative trasformazioni — come mostrano gli studi di Umberto Santino sul passaggio da una memoria giudiziaria a una memoria civile¹⁷ e le analisi di Anna Cento Bull e Philip Cooke sulle forme di contro-memoria e sulle narrazioni alternative nei contesti di violenza politica.¹⁸ Opere come *Canto per Francesca* assumono la funzione di contro-monumenti narrativi: luoghi simbolici che, attraverso la voce immaginata, contrastano l'appiattimento memoriale e restituiscono complessità alle biografie vittime di marginalizzazione narrativa: non alzano statue, ma aprono spazi discorsivi; non chiudono il passato, ma lo rendono nuovamente interrogabile. L'opera di Brancato, attraverso l'intreccio tra lirica, testimonianza e invenzione, mette in scena ciò che Veena Das descrive come il modo in cui la violenza collettiva si iscrive nell'ordinarietà della vita, ferendola ma continuando a scorrele dentro.¹⁹ In questo quadro, il testo restituisce alle vite spezzate una presenza sensibile e complessa, non riducibile a una figura ritualizzata.

¹⁵ Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997, pp. 31-60.

¹⁶ Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1984, pp. 133-157.

¹⁷ Umberto Santino, *Storia del movimento antimafia. Dalla lotta di classe all'impegno civile*, Franco Angeli, Milano 2007, pp. 19-32, 89-112, 221-240.

¹⁸ Anna Cento Bull, Philip Cooke, *Ending Terrorism in Italy*, Routledge, London 2013, pp. 19-34.

¹⁹ Veena Das, *Textures of the Ordinary: Doing Anthropology After Wittgenstein*, Fordham University Press, New York 2020, pp. 123-140.

Dal punto di vista metodologico, l'articolo si colloca dunque all'intersezione tra studi sulla memoria culturale, teorie della narrazione femminile e analisi delle pratiche performative. L'approccio combina la *close reading* del testo con una sua collocazione nel sistema memoriale dell'antimafia contemporanea, assumendo la performance come forma di conoscenza e come strumento di elaborazione del lutto pubblico. In questo quadro, *Canto per Francesca* appare come un gesto di restituzione simbolica e politica: un atto poetico che tenta di colmare un vuoto della memoria collettiva, trasformando il silenzio imposto dalla morte in una parola che continua a interrogare il presente.

Contesto storico, culturale e commemorativo

La figura di Francesca Morvillo occupa un posto singolare nella storia dell'antimafia italiana. Magistrata con una lunga esperienza nel settore della giustizia minorile, impegnata in un ambito spesso considerato periferico rispetto alla narrativa più visibile della lotta a Cosa Nostra, la sua presenza nella memoria pubblica è stata a lungo filtrata attraverso la centralità, indiscutibile ma ingombrante, di Giovanni Falcone. Nel momento stesso in cui la strage di Capaci imprime un trauma nella storia repubblicana, la narrazione mediatica tende a sovradeterminare la figura di Falcone, oscurando quella di Morvillo secondo un modello che rispecchia quanto già osservato da studiosi e studiose del rapporto tra donne e memoria del terrorismo o della criminalità organizzata. Come osserva Anna Rossi Doria, nei suoi studi sulla storia delle donne in Italia, le biografie femminili tendono spesso a restare ai margini delle grandi narrazioni pubbliche, assorbite o rese invisibili dalle figure maschili che dominano il racconto storico.²⁰ Questa dinamica si riproduce con particolare forza nel caso di Morvillo, cui la memoria collettiva assegna uno spazio limitato, spesso definito per sottrazione, per omissione o per mera associazione con la figura del marito.

²⁰ Anna Rossi-Doria (a cura di), *A che punto è la storia delle donne in Italia*, Viella, Roma 2003.

Tale marginalizzazione non può essere compresa senza considerare le trasformazioni che la memoria pubblica della mafia e dell'antimafia ha attraversato negli ultimi trent'anni. Negli anni immediatamente successivi alle stragi del 1992, la memoria delle vittime è stata organizzata attraverso modelli commemorativi fortemente istituzionalizzati, caratterizzati da una crescente ritualizzazione dell'evento. Giovanni De Luna ha mostrato come la ritualità pubblica italiana tenda spesso a trasformare la memoria in un dispositivo emblematico, più orientato alla produzione di simboli condivisi che all'approfondimento storico. In questo processo commemorativo, la complessità delle biografie individuali rischia di essere sacrificata a favore di figure semplificate e altamente riconoscibili.²¹ Il processo di monumentalizzazione di Falcone e Borsellino, per molti versi necessario e generativo, ha tuttavia determinato un'inevitabile gerarchizzazione narrativa che ha lasciato in ombra figure collaterali ma essenziali per comprendere pienamente la portata storica delle stragi.

Nel 2017, in occasione del venticinquesimo anniversario di Capaci, questa retorica commemorativa ha conosciuto una nuova intensificazione. Le celebrazioni istituzionali hanno assunto una dimensione quasi pedagogico-civile, con un coinvolgimento massiccio delle scuole e con un'imponente copertura mediatica. John Dickie ha evidenziato come la memoria della mafia in Italia rappresenti un ambito in costante trasformazione, sempre più influenzato da dinamiche di spettacolarizzazione e da forme di consumo pubblico del passato.²² Le stesse istituzioni hanno costruito un modello celebrativo che tende a produrre un racconto nazionale coeso, in cui la complessità delle biografie viene ricodificata in funzione di una narrazione unitaria della legalità repubblicana. All'interno di questo scenario, la figura di Francesca Morvillo continua a occupare un ruolo laterale, poiché la commemorazione pubblica tende a

²¹ Giovanni De Luna, *La Repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Feltrinelli, Milano 2011, pp. 65–82.

²² John Dickie, *Cosa Nostra. A History of the Sicilian Mafia*, Hodder & Stoughton, London 2007, pp. 347–360.

privilegiare la rappresentazione del magistrato-eroe rispetto alle biografie che sfuggono a tale modello.

La distanza tra memoria istituzionale e memoria culturale diventa quindi un nodo cruciale per comprendere il contesto in cui nasce *Canto per Francesca*. Aleida Assmann ha sottolineato come la memoria culturale si costruisca spesso in opposizione o in alternativa alla memoria ufficiale, offrendo spazi di rielaborazione che permettono di recuperare ciò che la dimensione pubblica ha rimosso o semplificato.²³ L'operazione di Brancato si colloca precisamente in questa zona di intersezione, proponendo una narrazione che agisce contro l'inerzia simbolica delle commemorazioni istituzionali. Nel monologo, ad esempio quando la voce di Francesca riflette sul proprio quotidiano o sulla percezione crescente del pericolo – «E nella scia della violenza, il quotidiano: le abitudine contratte da un'urgente, pressante sorveglianza, il sociale continuamente schermato e l'intimità rubata all'ansia divenuta routine»²⁴ – emerge un'immagine che contrasta apertamente con la rappresentazione pubblica standardizzata, trasformando la figura della magistrata in un soggetto complesso, dotato di interiorità, competenza e agency.

Il rapporto tra memoria pubblica e memoria culturale non può essere indagato senza considerare il ruolo dei media e della dimensione digitale nel presente. Le analisi di Andrew Hoskins sul concetto di “memory ecology” mostrano come la circolazione digitale delle narrazioni memoriali produca forme di amplificazione e, allo stesso tempo, di saturazione, favorendo narrazioni brevi, facilmente fruibili, e penalizzando le storie meno aderenti ai modelli dominanti.²⁵ Nel caso delle stragi del 1992, la riproduzione ininterrotta delle immagini del cratere sull'autostrada e la reiterazione annuale dei gesti rituali contribuiscono a rafforzare

²³ Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 121-140.

²⁴ Brancato, *Canto per Francesca*, p. 23.

²⁵ Andrew Hoskins, *Digital Memory Studies. Media Pasts in Transition*, Routledge, London–New York 2017, pp. 30-42.

una memoria visiva e simbolica che lascia poco spazio all’emergere di figure come quella di Morvillo.

Parallelamente, anche la giustizia minorile — ambito centrale nella vita professionale di Francesca — è stata storicamente marginalizzata nella narrazione pubblica italiana, poiché percepita come un settore meno “eroico” rispetto al contrasto alla criminalità organizzata. Studi recenti sulla magistratura hanno mostrato che le funzioni giudiziarie legate alla tutela e alla protezione dei soggetti vulnerabili sono spesso associate, in modo implicito, a competenze “di cura” attribuite alle donne e quindi collocate in ambiti considerati meno prestigiosi all’interno dell’istituzione giudiziaria.²⁶ Questa marginalizzazione contribuisce a spiegare perché la figura di Morvillo abbia faticato a ottenere un riconoscimento stabile nella memoria collettiva, nonostante la sua autorevolezza professionale e il ruolo essenziale svolto nel sistema giudiziario palermitano.

È in questo scenario di ritardi, omissioni e narrazioni gerarchizzate che si colloca *Canto per Francesca*. L’opera di Brancato non si limita a inserire Morvillo nel discorso pubblico: ne ricostruisce la biografia attraverso un dispositivo performativo che rifiuta la logica celebrativa e introduce una dimensione intima, riflessiva e in parte sovversiva. Alcuni passaggi del monologo — per esempio, «Una bocca di ferro sulla strada elegante del centro ci ricordava che la mia morde»²⁷ — mostrano con chiarezza come la voce inventata della magistrata non intenda offrire una versione idealizzata della propria vicenda, ma piuttosto restituire l’esperienza di una vita segnata dalla responsabilità, dalla lucidità e dalla consapevolezza di vivere in un contesto storico particolarmente esposto alla violenza mafiosa.

²⁶ Costanza Agnella, *Questioni di genere in magistratura: tra femminilizzazione e complessità*, «Questione Giustizia», 4/2023, pp. 109–128, <https://www.questionegiustizia.it/articolo/questioni-di-genere-in-magistratura> (consultato il 12 dicembre 2025); Barbara Pezzini, *Questioni di genere nella magistratura*, Seminario del Gruppo di Pisa, 2020, pp. 5–14, <https://gruppodipisa.it/seminari/2020/pezzini.pdf> (consultato il 12 dicembre 2025).

²⁷ Brancato, *Canto per Francesca*, p. 23.

Nel quadro dell'antimafia culturale contemporanea, che diversi studiosi hanno descritto come un ambito segnato da pratiche simboliche, narrazioni pubbliche e processi di costruzione dell'immaginario,²⁸ il testo di Brancato assume una funzione specifica. Non rappresenta un semplice atto commemorativo, ma un intervento critico nel paesaggio della memoria pubblica italiana, che mette in questione le forme istituzionali del ricordo e apre lo spazio per una narrazione alternativa, meno mediata, più aderente alla complessità biografica e professionale di Morvillo. In questo senso, *Canto per Francesca* anticipa alcune delle riflessioni più recenti sulle forme di lutto pubblico e sulla necessità di restituire voce alle vite che la memoria istituzionale ha reso "minori" o periferiche, secondo quanto indicato da Jenny Edkins nei suoi studi sul carattere politico del lutto e sulle pratiche pubbliche di riconoscimento delle vite vulnerabili.²⁹

In conclusione, il contesto in cui nasce *Canto per Francesca* è segnato da tensioni profonde tra ricordo ufficiale e memoria alternativa, tra ritualizzazione e narrazione, tra monumentalizzazione dell'eroe e invisibilità delle figure collaterali. L'opera di Brancato interviene in questo campo complesso proponendo un contro-discorso che si colloca accanto — e talvolta contro — la memoria istituzionale, restituendo a Francesca Morvillo un posto centrale nella memoria culturale delle stragi del 1992.

Architettura narrativa di Canto per Francesca

La struttura narrativa di *Canto per Francesca* si fonda sul monologo come forma poetica e politica, articolando una voce postuma che costruisce un dialogo con il pubblico e con la memoria collettiva. Cetta Brancato sceglie la prima persona come dispositivo performativo capace di restituire interiorità, riflessione e presenza a Francesca Morvillo, trasformando la

²⁸ Santino, *Storia del movimento antimafia*, pp. 15-22 e 115-126; Umberto Santino, *L'antimafia difficile* (Rubbettino, Soveria Mannelli 2015), 37-45. Alberto Vannucci, *Atlante della corruzione* (Edizioni Gruppo Abele, Torino 2012), pp. 55-67 e 201-215.

²⁹ Jenny Edkins, *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 1-25; Ead., *Missing: Persons and Politics*, Cornell University Press, Ithaca 2011, pp. 3-18.

scena in un luogo in cui la soggettività negata o trascurata può finalmente riemergere. In un passaggio del testo in cui Francesca evoca la propria pratica quotidiana nella giustizia minorile – «In cui i figli non tuoi lo diventano nella culla della giustizia, laddove il rigore si piega alla guida comprensiva di chi ancora deve attraversare la vita»³⁰ – si manifesta con chiarezza la volontà dell'autrice di sottrarre Morvillo al destino di figura ancillare per restituirla come protagonista della propria storia.

Il monologo postumo si configura come un “tempo sospeso”, un cronotopo liminale che permette alla narrazione di muoversi tra vita e morte, tra passato e presente. Come osserva Ricoeur, la narrazione consente di riorganizzare il tempo vissuto — dando senso e coesione a ricordi ed eventi — operando una “umanizzazione” del tempo e aprendo la possibilità di rendere dicibili esperienze che altrimenti resterebbero frammenti anonimi del passato.³¹ La voce di Francesca, collocata in una dimensione ultraterrena ma non astratta, sospende la linearità cronologica e propone una lettura riflessiva degli eventi, mescolando ricordo, premonizione e consapevolezza retrospettiva. La temporalità del monologo non è lineare ma circolare, attraversata da ritorni, epifanie e momenti di autocoscienza che configurano un processo di rielaborazione del vissuto. In un punto in cui Francesca anticipa il presagio della morte imminente – «Il destino si compie alle spalle di chi vive. Nessun avvertimento fronteggia l'avverarsi della morte»³² – il tempo scenico si stringe, condensando emozione e destino in un'unica immagine.

La dimensione lirica è centrale in questa tessitura. La lingua del testo alterna registri intimi a toni più alti e invocativi, inserendosi nella tradizione del teatro civile che coniuga narrazione e canto come strumenti di testimonianza. Come ha osservato Marco Martinelli, il teatro civile

³⁰ Brancato, *Canto per Francesca*, p.29.

³¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome I: L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris 1983, pp. 52–87; Id., *Time and Narrative*, 3 vols., University of Chicago Press, Chicago 1984–85, vol. 1, pp. 52–87; si veda inoltre Id., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris 2000, pp. 576–580.

³² Brancato, *Canto per Francesca*, p.33.

si fonda su una parola che nasce da un gesto di esposizione etica : una parola che mette in gioco chi la pronuncia e che interpella direttamente chi ascolta, chiamandolo a condividere una posizione di responsabilità.³³ In questo senso, il “canto” di Francesca è una forma di esposizione : un atto vocale che reclama ascolto, chiede riconoscimento e restituisce dignità a un’esistenza troppo spesso narrata attraverso la sua stessa assenza. Il testo lavora su una musicalità discreta, fatta di ripetizioni, pause e intensificazioni emotive — ad esempio «E diventava riparo, il mio sorriso di donna che non è bastato al futuro, che non è bastato all’amore»³⁴ — in cui la voce di Francesca si fa cadenza rituale, quasi liturgica, pur restando pienamente laica.

L’intreccio tra vissuto professionale e affettivo costituisce un altro elemento fondamentale dell’architettura narrativa. L’opera non scinde mai la dimensione privata da quella istituzionale: la magistrata e la donna convivono nello stesso spazio discorsivo, producendo un ritratto complesso che rifiuta la separazione netta tra sfera pubblica e intimità. Diana Taylor sostiene che la performance — attraverso gesto, corpo, orality, canto o danza — consente di mantenere vivo ciò che l’“archivio ufficiale” rischia di cancellare, preservando memorie, identità e storie altrimenti escluse dalla storia scritta.³⁵ *Canto per Francesca* si muove esattamente in questa direzione: la narrazione di Francesca come giudice minorile non è mai disgiunta dalla sua esperienza di donna immersa in un ambiente maschile, né dal legame affettivo con Falcone, che viene evocato senza indulgere né nella retorica romantica né nella celebrazione eroica.

La costruzione della voce monologica utilizza inoltre una serie di strategie di coinvolgimento emotivo che avvicinano lo spettatore/ascoltatore alla soggettività di Francesca. Le immagini corporee, le sensazioni, i dettagli quotidiani – come nel passo in cui ricorda un

³³ Marco Martinelli, *Farsi luogo. Varco al teatro in 101 movimenti*, Cue Press, Cesena 2015, pp. 9–15.

³⁴ Brancato, *Canto per Francesca*, p.23.

³⁵ Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003, pp. 16–33.

gesto minimo della sua routine familiare : «Felicità' era fare compere con mia madre. E fingere che tutto non accadeva, mentre accadeva»³⁶ —svolgono la funzione di ancorare la narrazione a un corpo, a un vissuto concreto, contro la tendenza alla monumentalizzazione. La voce non è astratta: è situata, incarnata, vulnerabile. Judith Butler ha mostrato come la vulnerabilità non sia un semplice segno di esposizione o fragilità, ma una condizione relazionale che può diventare profondamente politica, rendendo possibile nuovi modi di agire e di resistere.³⁷ Nel monologo di Brancato, questa vulnerabilità della voce si trasforma così in strumento di resistenza, affermazione e riemersione.

L'ibridazione dei generi — tra lirica civile, testimonianza immaginata, meditazione etica e gesto performativo — contribuisce a definire *Canto per Francesca* come un dispositivo narrativo non classificabile rigidamente. L'opera opera su un terreno in cui documento e invenzione si intrecciano, secondo quella "verità relazionale" individuata da Guccini e Taviani nel teatro civile contemporaneo.³⁸ La voce postuma non pretende di sostituire la storia, ma di confrontarsi con essa, ampliando lo spettro delle possibilità interpretative. Il monologo diventa così uno spazio di elaborazione e di interrogazione: non offre risposte definitive, ma apre una soglia tra ciò che si sa e ciò che si ricorda, tra ciò che si racconta e ciò che si tace.

Attraverso questa costruzione narrativa, Brancato compie un atto di restituzione simbolica: consente a Francesca Morvillo di sottrarsi all'immagine statica della vittima e di riaffiorare come soggetto pienamente pensante, capace di raccontare sé stessa, il proprio lavoro, le proprie scelte e i propri timori. L'architettura narrativa del testo, attraverso l'intensità lirica e la densità emotiva, offre così una possibile contro-storia, in cui la voce di Francesca non solo torna, ma si fa generatrice di memoria.

³⁶ Brancato, *Canto per Francesca*, p.25.

³⁷ Butler, *Precarious Life*, pp. 19–49; si veda anche Ead., *Frames of War. When Is Life Grievable?*, Verso, London 2009, pp. 1–32.

³⁸ Guccini, Taviani, *Teatro civile*, pp. 31-33.

Letteratura e memoria civile

L'inquadramento di *Canto per Francesca* entro il campo della letteratura e della memoria civile consente di cogliere la portata politica della sua operazione narrativa. In Italia, la memoria delle vittime di mafia si è costruita attraverso un insieme di ritualità pubbliche, narrazioni giornalistiche e pratiche commemorative che, pur fondamentali, hanno spesso dato vita a una “memoria ufficiale” caratterizzata da toni solenni, semplificazioni simboliche e gerarchie interne. Come osserva De Luna, la memoria civile in Italia rischia — nell’attuale stagione commemorativa, dominata da un paradigma vittimario — di ridursi a un repertorio di icone e rituali commemorativi, piuttosto che costituire uno spazio di analisi storica articolata e di interrogazione critica.³⁹ In questo contesto, la letteratura può assumere un ruolo di contro-discorso, restituendo complessità e profondità emotiva a figure che la storia istituzionalizzata ha ridotto a simboli.

Il monologo di Brancato lavora precisamente contro questa riduzione, costruendo una voce che non celebra, ma interroga; non monumentalizza, ma ricompone. La voce di Francesca Morvillo — che nel testo proclama, ad esempio: «Il futuro era incerto. Era questa la nostra condanna: lasciare sospeso come infelice promessa, un atto di eroismo non voluto»⁴⁰ — non parla come figura ufficiale, ma come soggetto che attraversa la propria memoria, offrendo un angolo visuale interno e non filtrato da retoriche commemorative. In questo senso, l’opera si colloca all’interno di quella forma di scrittura civile che, come osserva Enzo Traverso, mira a riportare alla luce le ferite della storia e a impedirne la rimozione nel silenzio, affinché possano tornare oggetto di interrogazione critica.⁴¹

Nel campo della memoria delle violenze collettive, la letteratura può generare ciò che Michael Rothberg descrive come una memoria intrinsecamente *impura*: una memoria cioè

³⁹ De Luna, *La Repubblica del dolore*, p. 17.

⁴⁰ Brancato, *Canto per Francesca*, p.23.

⁴¹ Enzo Traverso, *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, La Fabrique, Paris 2005, pp. 17–34.

relazionale, intrecciata a più livelli, capace di connettere dimensioni pubbliche e private, storiche e affettive, evitando le semplificazioni che polarizzano tra vittima ed eroe, tra lutto e celebrazione.⁴² *Canto per Francesca* opera in questa direzione: la storia di Morvillo non è riproposta come una biografia lineare, ma come un ciclo di immagini e riflessioni che trasformano la scena teatrale in un luogo di elaborazione culturale. Questo tipo di approccio permette allo spettatore-lettore di entrare in un rapporto empatico con la figura di Morvillo, superando la distanza che la memoria istituzionale ha spesso imposto.

Una delle funzioni più evidenti dell'opera è la riappropriazione della soggettività. La memoria pubblica tende a organizzare le figure storiche in ruoli fissi — il magistrato-eroe, la vedova coraggiosa, la vittima silenziosa — generando narrazioni che raramente ammettono ambivalenze o complessità. Francesca Morvillo, ricordata quasi esclusivamente attraverso la relazione con Falcone, è stata per lungo tempo inglobata in un paradigma di “memoria riflessa”, in cui la sua identità si specchiava nella figura del marito. L'intervento di Brancato rompe questo schema: costruisce un luogo autonomo di parola, in cui Francesca può esprimere le proprie motivazioni, le proprie paure — come emerge, per esempio, nel passo in cui afferma

Angeli con i mitra fuori dai finestrini della automobili, dentro l'ascensore, davanti alla porta di casa. In una tensione non di volo, ma di vigile allarme per arginare il possibile nero della morte. Un battito d'ali al contrario, nell'orizzonte continuo del pericolo. Demoni come topi nelle case di lusso, nell'inferno del sole, nelle cavi delle armi, nel carcere borbonico, nel potere spietato dell'ignoranza.⁴³

Nel più ampio panorama della memoria civile, opere come *Canto per Francesca* svolgono una funzione di contro-monumento narrativo. Aleida Assmann ha mostrato come le società contemporanee non possano limitarsi a celebrare il passato, ma abbiano bisogno di rielaborarlo criticamente, utilizzando gli strumenti culturali che permettono di interpretarlo, discuterlo e trasformarlo.⁴⁴ Ciò significa mettere in discussione versioni monolitiche degli eventi e

⁴² Michael Rothberg, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Stanford 2009, pp. 1–29 e pp. 120–135.

⁴³ Brancato, *Canto per Francesca*, p.23.

⁴⁴ Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 120–145.

restituire voce a coloro che sono rimasti ai margini o che non hanno avuto la possibilità di raccontarsi. Il monologo postumo diventa così un mezzo per trasformare la memoria di Morvillo da ricordo passivo a memoria attiva.

La scelta della forma teatrale amplifica questo effetto. La performance introduce un corpo — anche quando, come in questo caso, è un corpo evocato e non rappresentato direttamente — e lo pone in relazione con la comunità degli spettatori. Diana Taylor sostiene che la performance costituisce una forma di “archivio vivente”, capace di trasmettere saperi incarnati e pratiche che non trovano piena espressione nei documenti scritti.⁴⁵ La voce di Francesca, posta sul crinale tra visibile e invisibile, tra presenza e assenza, diviene allora un gesto civile: un atto che convoca il pubblico a un ascolto che non è soltanto commemorativo, ma riflessivo.

Infine, *Canto per Francesca* si inserisce nella tradizione italiana del teatro civile, che dagli anni Novanta ha contribuito a rinnovare le forme della memoria pubblica, sottraendola all'univocità delle narrazioni mediatiche e istituzionali. Marco Martinelli descrive il teatro civile come una pratica fondata sulla responsabilità — un modo di intendere la scena come assunzione di compiti etici e relazionali nei confronti della comunità e del reale.⁴⁶ una pratica che non pretende di spiegare la storia, ma di farla risuonare nel presente. In questo senso, il testo di Brancato restituisce a Francesca Morvillo una dimensione dialogica e partecipativa, permettendo alla sua memoria di tornare parte attiva della comunità, non come icona, ma come voce.

La letteratura, nell'opera di Brancato, diventa così un dispositivo di memoria civile che non congela, ma rilancia; non riduce, ma espande; non chiude il passato in un rituale, ma lo trasforma in un campo di possibilità etiche e narrative. È in questa tensione tra ricordo e domanda, tra testimonianza immaginata e verità emotiva, che *Canto per Francesca* trova la

⁴⁵ Taylor, *The Archive and the Repertoire*, pp. 25-33.

⁴⁶ Martinelli, *Farsi luogo*, pp. 21-29.

sua ragione più profonda: quella di riaprire lo spazio della memoria per accogliere una voce che troppo a lungo è rimasta sospesa nell'ombra.

Scrittura e genere

La dimensione di genere rappresenta uno dei nodi interpretativi più significativi nell'analisi di *Canto per Francesca*. La rappresentazione pubblica di Francesca Morvillo, fin dalla strage del 1992, è stata segnata da una sistematica riduzione della sua identità professionale alla sfera privata, come se la sua presenza nella memoria nazionale dovesse transitare obbligatoriamente attraverso la relazione con Giovanni Falcone. La sua figura è apparsa, per decenni, come una “vittima collaterale”, un'espressione che riproduce e normalizza la gerarchia simbolica tra protagonismo maschile e marginalità femminile. L'opera di Brancato interviene precisamente su questo terreno, sottraendo Morvillo alla logica della subordinazione narrativa e costruendo per lei una voce autonoma, situata e complessa.

Il modo in cui *Canto per Francesca* rielabora la soggettività femminile può essere letto alla luce delle riflessioni di Adriana Cavarero sulla necessità della narrabilità del sé. Cavarero sostiene che la narrazione non è soltanto una rappresentazione, ma il luogo stesso in cui l'identità prende forma: la voce che si racconta compie un atto originario di esistenza.⁴⁷ Nel monologo di Brancato, Francesca compie esattamente questo gesto: non è narrata, ma si narra. In un passaggio particolarmente significativo — «C'è stata una bambina a cui avevano dato il nome di Francesca. Un nome uguale a tanti, lontano da qualsivoglia presentimento»⁴⁸ — la sua voce si afferma come centro di gravità della storia, rifiutando qualsiasi forma di oggettificazione.

Questa riappropriazione narrativa risponde anche alla dinamica, individuata da Judith Butler, secondo cui alcune vite sono ritenute più degne di lutto e di attenzione pubblica rispetto

⁴⁷ Cavarero, *Tu che mi guardi*, pp. 30-35.

⁴⁸ Brancato, *Canto per Francesca*, p. 21.

ad altre, in base alla loro conformità ai modelli dominanti di intelligibilità.⁴⁹ Nel caso di Morvillo, la selettività del lutto pubblico ha operato in modo evidente: mentre la figura di Falcone è stata elevata a simbolo nazionale, Morvillo è stata ricordata soprattutto in funzione di moglie e compagna. *Canto per Francesca* agisce dunque contro questo “dispossessimento narrativo”, conferendo a Francesca una forma di lutto narrato, ossia una presenza che non dipende dall’altrui narrazione, ma dalla propria.

Il testo rende inoltre visibile la dimensione istituzionale della professionalità di Morvillo, mettendo in luce il suo impegno nella giustizia minorile, un settore in cui la questione di genere si intreccia con quella della cura, della responsabilità e dell’etica. Come precedentemente ricordato in questo saggio, ricerche recenti nell’ambito del diritto e del genere hanno mostrato come, nelle istituzioni, le attività collegate alla cura, alla tutela o alla protezione siano spesso culturalmente associate alle competenze femminili e, proprio per questo, talvolta svalutate o rese meno visibili sul piano simbolico e professionale.⁵⁰ Nel monologo, tuttavia, Francesca reinterpretava tale ambito come luogo di giustizia e rigore professionale, non come appendice “naturale” della femminilità. In un passaggio evocativo — «Si era parlato di tresca fra i corridoi del Tribunale; una strana parola che ammorba l’ onore delle donne. Ma l’amore, anche duramente, sa avvolgere e divenire»⁵¹ — emerge la consapevolezza di dover conciliare l’impegno giudiziario con un ambiente istituzionale fortemente maschilizzato, ma senza che ciò determini una riduzione della propria identità femminile.

La scrittura di Brancato opera una sottrazione consapevole alla retorica della femminilità sacrificale, un dispositivo narrativo molto frequente nelle rappresentazioni delle donne vittime

⁴⁹ Judith Butler, *Undoing Gender*, Routledge, New York–London 2004, pp. 1–23.

⁵⁰ Anna Simone, Paola Guazzo, Angela Condello, *Femminismo giuridico. Teorie e problemi*, Mondadori Università, Milano 2019, pp. 41-58 e pp. 95-112, sui processi di naturalizzazione dei ruoli femminili e sulla svalutazione istituzionale dei lavori della cura; Enrica Rigo, *La straniera. Migrazioni, asilo, sfruttamento in una prospettiva di genere*, Carocci, Roma 2022, pp. 27-45 e pp. 89-106.

⁵¹ Brancato, *Canto per Francesca*, p. 21.

di violenza politica, come mostrato dagli studi di Teresa de Lauretis (1984).⁵² In *Canto per Francesca*, la sofferenza non è estetizzata né utilizzata come strumento per alimentare un *pathos* patriarcale della vittima silenziosa. Al contrario, la fragilità di Francesca – presente nei momenti più intimi del monologo: «L'estate era iniziata con una prova di morte dagli occhi azzurri. A causa della paura, persi la voce per un paio di giorni. Ma una donna sa perfino essere ombra, pur di proteggere ciò che la sua anima predilige»⁵³ – è sempre accompagnata dalla fermezza, dalla lucidità e dall'etica della responsabilità che caratterizzarono la sua vita professionale.

L'opera mette inoltre in discussione i meccanismi di costruzione delle genealogie femminili nell'antimafia. L'opera mette inoltre in discussione i meccanismi di costruzione delle genealogie femminili nell'antimafia. Come ricordato precedentemente in questo lavoro, studi sociologici hanno mostrato come, nella rappresentazione pubblica della lotta alla criminalità organizzata, il contributo delle donne venga spesso marginalizzato o ricondotto a ruoli ancillari, nonostante la loro presenza nei processi giudiziari e nella costruzione della memoria civile.⁵⁴ *Canto per Francesca* compie un gesto di restituzione, recuperando una genealogia femminile rimasta incompleta, e lo fa attraverso la parola, che diventa il vero luogo della riemersione. Francesca non è rappresentata come derivazione di un sistema maschile, né come anomalia isolata, ma come parte di una comunità professionale e umana che la storia ha finora raccontato parzialmente.

In questo senso, l'opera si inserisce nel più ampio movimento di rielaborazione letteraria e teatrale delle biografie femminili nel contesto della violenza collettiva. Le forme del teatro civile contemporaneo, come mostrano i recenti studi di Claudia Bosse e Christel Weiler,⁵⁵

⁵² Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't*, pp. 155-160.

⁵³ Brancato, *Canto per Francesca*, p. 27.

⁵⁴ Siebert, *Le donne. La mafia*, p. 25-28.

⁵⁵ *Performing Violence*, a cura di Claudia Bosse e Christel Weiler, Theater der Zeit, Berlin 2021, p. 7. La sezione introduttiva del volume discute il ruolo della performance come pratica capace di instaurare una relazione critica tra scena e spettatore, andando oltre la semplice esposizione rappresentativa.

consentono di attivare pratiche narrative che non si limitano a esporre, ma che costruiscono una relazione critica tra spettatore e figura rappresentata. È proprio questa relazione a permettere che la voce di Morvillo divenga agente di un nuovo immaginario: uno in cui le donne della magistratura e dell'antimafia non appaiono più figure secondarie o di contorno, ma soggetti in grado di pensare, agire, scegliere, resistere.

Attraverso la scrittura e la performance, Brancato restituisce a Francesca Morvillo un posto nel paesaggio narrativo italiano che non sia subordinato o riflesso. Il genere non è qui un tema marginale, ma la griglia attraverso cui si rilegge la costruzione stessa della memoria pubblica. *Canto per Francesca* mostra come la voce femminile, una volta liberata dalle gabbie commemorative tradizionali, possa diventare terreno di trasformazione simbolica e politica, un luogo in cui le narrazioni minorizzate si riappropriano finalmente del loro spazio.

Drammaturgia e rituale

La drammaturgia di *Canto per Francesca* si colloca in un territorio liminale tra parola scenica, invocazione rituale e dispositivo di memoria. L'opera di Cetta Brancato utilizza la forma del monologo non solo come strategia narrativa, ma come struttura rituale capace di fondare un momento di ascolto collettivo. All'interno del teatro civile contemporaneo, il monologo postumo assume spesso la funzione di un rito laico che permette alla comunità di confrontarsi con traumi storici e lacune memoriali. Come ha osservato Erika Fischer-Lichte, il teatro è un luogo privilegiato per la trasformazione percettiva e affettiva del pubblico, in cui la presenza della voce e del corpo produce un effetto di transizione tra dimensioni simboliche e concrete.⁵⁶

In *Canto per Francesca*, la voce di Morvillo non rappresenta soltanto un personaggio, ma un ritorno: un'epifania che rompe il silenzio imposto dalla morte e dalla memoria pubblica. Il fatto che la voce provenga da un "dopo" – uno spazio non cronologico ma liminale —

⁵⁶ Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Routledge, London–New York 2008, p. 38.

conferisce al monologo la qualità di un'interpellazione rituale. In un passaggio in cui Francesca evoca la propria morte e il suo lascito civile – «L'isola spesso tradisce i suoi figli migliori. Li marca a fuoco, ne pretende in qualche modo un sacrificio autentico»⁵⁷ — la parola assume la forma di una liturgia laica, capace di convocare la comunità degli spettatori in un atto di partecipazione emotiva e morale.

La ripetizione di alcune immagini, la cadenza lirica di certi segmenti e l'uso delle pause contribuiscono a costruire una drammaturgia che risuona come un rito. L'atto performativo non si limita a narrare, ma iscrive la parola in un ritmo che ricorda i tempi dell'invocazione. Joseph Roach, nel suo lavoro sulla *surrogazione rituale*, analizza come le pratiche performative tendano a colmare un'assenza attraverso processi sostitutivi, generando forme simboliche di continuità di fronte alla perdita.⁵⁸ In questo senso, ogni volta che Francesca nomina un frammento della propria vita — ad esempio il ricordo della sua infanzia: «Avevo le trecce, forse. O i capelli corti. Indossavo un abito, un cerchietto con le margherite in panno, un capottino nuovo, ogni Natale?»⁵⁹ — il testo produce una forma di surrogazione: un ritorno simbolico che non pretende di sostituire la realtà, ma la fa rivivere nella memoria collettiva.

La drammaturgia civile può essere letta come una forma di testimonianza rituale: un dispositivo scenico che trasforma un'esperienza individuale in memoria condivisa e che rende pubblico ciò che sarebbe altrimenti silenzioso o rimosso. Questa prospettiva è coerente con l'approccio performativo descritto da Erika Fischer-Lichte, che interpreta la performance come un processo trasformativo capace di attivare comunità e memoria.⁶⁰ L'assenza del corpo reale di Francesca è colmata dalla presenza vocale, che rende la scena un luogo di transito tra passato

⁵⁷ Brancato, *Canto per Francesca*, p. 31.

⁵⁸ Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press, New York 1996, pp. 2–6. Il concetto di *surrogation* è introdotto nell'Introduzione, dove l'autore descrive i processi performativi come tentativi di sostituzione simbolica rispetto a ciò che è venuto a mancare.

⁵⁹ Brancato, *Canto per Francesca*, p.20.

⁶⁰ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, pp. 23–47. Per l'edizione italiana del volume si veda: Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, Carocci, Rome 2011, pp. 31–52.

e presente, tra individuale e collettivo. Questo dispositivo performativo permette al testo di agire sul lutto pubblico non come chiusura, ma come apertura: la morte non è narrata per essere fissata, ma per essere elaborata. Nella sequenza in cui Francesca riflette sulle conseguenze della violenza mafiosa – «La mafia, sempre piu' spavalda, per colpire il generale Dalla Chiesa, uccide anche Emanuela. Senza rispetto alcuno per la sua grazia, ne chiede la vita per i loro denti»⁶¹ — il monologo non suggella un dolore, ma lo rende condivisibile, trasformandolo in responsabilità civica.

Una delle dimensioni più significative dell'opera è l'intreccio tra intimità e collettività. La scena è il luogo in cui la voce privata di Francesca diventa bene comune. Questa dinamica è stata analizzata con grande efficacia da Diana Taylor, che descrive la performance come una forma di memoria incorporata, un archivio vivente attraverso cui corpi, gesti e pratiche conservano ciò che l'archivio scritto non riesce a trattenere.⁶² *Canto per Francesca* appartiene a questa logica: il monologo mette in circolo una memoria incarnata, radicata nell'emotività e nell'etica della cura che caratterizzavano l'attività professionale di Morvillo. La voce scenica diventa così archivio vivente, reliquia laica, luogo di trasmissione.

Il testo produce inoltre un rituale di riparazione simbolica. Aleida Assmann ha osservato che le pratiche commemorative possono assumere una funzione di elaborazione collettiva quando offrono alla comunità modalità per confrontarsi con traumi rimossi o non adeguatamente affrontati ⁶³. *Canto per Francesca* svolge proprio questa funzione: offrendo a Morvillo una voce autonoma, il testo introduce la possibilità di una riconciliazione tra la complessità della sua vita e la rigidità della memoria pubblica. Non si tratta di una riparazione nostalgica, ma di una riparazione critica: la scena non invita a commemorare soltanto, ma a comprendere e a interrogare.

⁶¹ Brancato, *Canto per Francesca*, p. 17.

⁶² Taylor, *The Archive and the Repertoire*, pp. 2–20.

⁶³ Aleida Assmann, *Is Time Out of Joint? On the Rise and Fall of the Modern Time Regime*, Cornell University Press, Ithaca–London 2020, pp. 145–170.

Il rito laico che il monologo mette in atto è anche un rito di trasmissione. Francesca non parla soltanto a sé stessa o ai contemporanei, ma alle generazioni future, assumendo la forma di un testamento etico. In uno dei momenti finali – «Cosi' rimango, donna elegante e muta, nell'ultima dimora. Sola tra voi, nel vecchio giardino silenzioso, il cuore bracca le stelle»⁶⁴ — la sua voce sembra attraversare il tempo per affidare a chi ascolta la responsabilità della memoria e della giustizia. Questo gesto di affidamento proietta il monologo oltre il suo presente scenico, facendone non solo un atto di ricordo, ma un atto di continuità.

La drammaturgia rituale di *Canto per Francesca* si iscrive dunque nel solco delle pratiche teatrali che trasformano la testimonianza in un evento condiviso. Attraverso la voce, il ritmo, la sospensione temporale e la densità simbolica, il testo costruisce una cerimonia laica che riporta Francesca Morvillo al centro di una memoria pubblica capace di riconoscerne finalmente la gravitas, la professionalità e la presenza. Il rito non chiude il cerchio della memoria: lo riapre, invitando lo spettatore a una nuova forma di ascolto.

Canto per Francesca come contro-monumento narrativo

Nel quadro della memoria pubblica italiana, *Canto per Francesca* può essere interpretato come un contro-monumento narrativo, cioè una forma letteraria e performativa che agisce in direzione opposta rispetto ai modelli commemorativi tradizionali. Mentre la memoria istituzionale tende spesso a fissare figure e vicende in ruoli simbolici rigidi, il contro-monumento propone un modello dinamico, aperto, interrogativo. Come osserva James E. Young, i contro-monumenti non mirano alla fissità celebrativa dei monumenti tradizionali: al contrario, ne mettono in discussione i presupposti, proponendo forme memoriali che sollecitano movimento, partecipazione e interrogazione critica, aprendo la memoria alla possibilità del dubbio più che alla chiusura.⁶⁵ *Canto per Francesca* incarna pienamente questa

⁶⁴ Brancato, *Canto per Francesca*, p. 37.

⁶⁵ James E. Young, The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today, in «Critical Inquiry», 18 (2), 1992, pp. 267–296, <https://doi.org/10.1086/448632>.

logica: invece di congelare Francesca Morvillo in un'immagine iconica, la restituisce come voce viva, fragile, plurale.

L'efficacia del contro-monumento narrativo deriva proprio dalla scelta di Brancato di dare parola a una figura rimasta per lunga parte nell'ombra del racconto pubblico. Il testo non propone una forma statica di celebrazione, ma una pratica dinamica di riascolto. Quando Francesca afferma, ad esempio,

Forse chi non ha mai pensato alla morte diventa subito immortale. Ma chi l'ha masticata, vivendo, la riconosce. Vi entra e vi sosta. Così' io vidi le lenzuola stese ai balconi come quando un santo in processione [...] E scorsi l'isola, finalmente livida di orrore, dire di no alla mafia in un coro di anime coscienti.⁶⁶

L'effetto non è quello della citazione scolpita nella pietra, ma quello di una voce che tenta di raggiungere il presente per essere finalmente riconosciuta. Il monologo diventa così un luogo di contro-memoria, capace di decostruire la narrazione dominante che aveva collocato Morvillo in posizione ancillare.

La scelta di una voce autonoma riduce drasticamente la distanza fra figura rappresentata e comunità ricordante. In un sistema memoriale spesso dominato da figure maschili eroicizzate — basti pensare al modo in cui la cultura mediatica ha costruito l'immagine di Falcone — il testo di Brancato produce una nuova triangolazione: non più Falcone al centro, con Morvillo in posizione orbitante, bensì due soggetti dotati ciascuno di una propria densità biografica e simbolica. Questo spostamento ha conseguenze importanti sul piano simbolico e culturale. Come sottolinea Ann Rigney, la memoria culturale non è un deposito statico, ma un processo dinamico: viene continuamente rielaborata attraverso narrazioni, mediazioni e pratiche che rimettono in gioco il passato, adattandolo e ridefinendone il significato per il presente.⁶⁷ *Canto per Francesca* compie esattamente questo gesto: modifica gli equilibri della memoria pubblica,

⁶⁶ Brancato, *Canto per Francesca*, p. 37.

⁶⁷ Ann Rigney, "Cultural Memory and the Future", in *Rethinking Media Research for Changing Societies*, a cura di Kim Christian Schröder e Rasmus Helles, Routledge, London-New York 2020, pp. 57–70.

liberando Morvillo dalla posizione di figura laterale per attribuirle un ruolo centrale nel racconto dell'antimafia.

Il carattere contro-monumentale dell'opera risiede anche nella sua resistenza alla retorica. La memoria pubblica delle vittime di mafia corre spesso il rischio di ricadere in forme celebrative che, pur animate da intenzioni civili, appiattiscono la complessità delle biografie. *Canto per Francesca* rifiuta questa impostazione. La sua drammaturgia della voce non si presta a essere utilizzata come simbolo rigido o come slogan rituale; al contrario, si presenta come un campo discorsivo aperto, attraversato da domande più che da risposte. Il ricordo di Francesca non è idealizzato, ma restituito nella sua dimensione umana, con fragilità, contraddizioni e lucidezze. In un passaggio in cui Francesca riflette sull'angoscia del presente – «Ci ritagliamo tutto. Come a bocconi. Un apparire e scomparire continuo, in un gioco abituale e assurdo»⁶⁸ – il testo non celebra un eroismo astratto: mette in scena la consapevolezza, la vulnerabilità e la forza quotidiana che definivano il suo impegno professionale.

Questo modello di memoria alternativa appare particolarmente rilevante in un'epoca in cui, come mostrano gli studi di Aleida Assmann e Andrew Hoskins, la memoria pubblica è profondamente influenzata dalle trasformazioni mediali, dalle accelerazioni digitali e da processi narrativi che tendono alla semplificazione.⁶⁹ Il contro-monumento narrativo funziona, allora, come antidoto al rischio di compressione simbolica, offrendo uno spazio in cui la complessità può essere nuovamente messa in circolo. Nel caso di *Canto per Francesca*, la complessità riguarda non solo la biografia della magistrata, ma anche il suo inserimento nel sistema giudiziario, la sua identità professionale nel campo della giustizia minorile, il suo rapporto con la violenza mafiosa e la sua collocazione affettiva nella memoria nazionale.

⁶⁸ Brancato, *Canto per Francesca*, p. 29.

⁶⁹ Aleida Assmann, *Is Time Out of Joint?*, pp. 145–180. Andrew Hoskins (a cura di), *Digital Memory Studies: Media Pasts in Transition*, Routledge, London–New York 2018, pp. 1–25.

Il gesto contro-monumentale di Brancato produce inoltre un effetto di riapertura del lutto pubblico. La morte di Francesca Morvillo è stata elaborata, negli anni successivi alla strage, attraverso un lutto collettivo indirizzato quasi esclusivamente alla figura di Falcone. La mancanza di uno spazio dedicato alla sua voce ha generato una sorta di lutto sospeso, incompiuto. *Canto per Francesca*, restituendole parola, compie una forma di riparazione rituale: non annulla il trauma, ma permette alla comunità di reconsiderarlo da un'angolatura nuova. *Canto per Francesca*, restituendole parola, compie una forma di riparazione rituale: non annulla il trauma, ma permette alla comunità di reconsiderarlo da un'angolatura nuova. Questo processo si può leggere alla luce delle riflessioni di Judith Butler sul *public grieving*, inteso come pratica che rende riconoscibili vite altrimenti marginalizzate, e della teoria del trauma culturale elaborata da Jeffrey C. Alexander, secondo cui le comunità costruiscono narrazioni condivise per attribuire senso all'esperienza della perdita.⁷⁰

L'ultima dimensione contro-monumentale del testo riguarda la sua capacità di produrre continuità generazionale. Il monologo non si rivolge solo al presente, ma proietta la memoria di Francesca verso il futuro, trasformandola in eredità. Quando Francesca affida al pubblico un pensiero di responsabilità – «Poiché mi spensi donna, abbiate memoria dei fiori falciati a maggio»⁷¹ — il testo genera un gesto di trasmissione etica che supera la commemorazione e diventa pedagogia civile. Come nei contro-monumenti analizzati da Young, anche qui il senso dell'opera risiede nella sua capacità di evitare la chiusura interpretativa e di attivare invece un movimento aperto, interrogativo, che sottrae la memoria alla fissità.⁷²

Nel suo complesso, *Canto per Francesca* emerge come un potente strumento di rinnovamento della memoria pubblica: una narrazione che non si limita a ricordare, ma che

⁷⁰ Butler, *Frames of War* pp. 22-50; *Cultural Trauma and Collective Identity*, a cura di Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernard Giesen, Neil J. Smelser e Piotr Sztompka, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2004, pp. 1-30.

⁷¹ Brancato, *Canto per Francesca*, p. 38.

⁷² James E. Young, *The Counter-Monument*, pp. 270-274.

interroga, che non glorifica, ma restituisce, che non costruisce un monumento, ma un dialogo. Ed è proprio in questa dialettica tra voce e silenzio, tra passato e presente, tra perdita e restituzione, che l'opera trova la sua più profonda verità civile.

Conclusioni

Canto per Francesca di Cetta Brancato si configura come un dispositivo narrativo capace di rinnovare profondamente la memoria pubblica di Francesca Morvillo, restituendole voce, presenza e densità biografica. L'opera, attraverso la forma del monologo postumo, supera le rigidità della commemorazione istituzionale e apre uno spazio di ascolto in cui la magistrata può finalmente raccontare la propria storia, il proprio lavoro, le proprie paure e la propria etica professionale. In un passaggio emblematico – «Così io penso di essere stata nella dimora muta della donna. Dove c'era anche la guerra che ingannava il desiderio, dove c'era il timore che disossava il bene»⁷³ – la voce di Francesca riafferma una soggettività che la memoria ufficiale aveva relegato ai margini, imponendo la forza di un "io" che non accetta più di essere raccontato da altri.

Il testo di Brancato mostra come la letteratura e il teatro civile possano svolgere una funzione di contro-memoria, opponendosi ai processi di canonizzazione simbolica e restituendo complessità a figure storiche semplificate o subordinate. La memoria culturale dell'antimafia, per quanto fondamentale per la vita democratica del Paese, ha spesso privilegiato narrazioni centripete, costruite attorno a pochi protagonisti maschili.⁷⁴ L'opera introduce una frattura critica in questo sistema, proponendo una memoria policentrica in cui Morvillo non è più "moglie di Falcone", ma magistrata, donna, figura pensante e agente. Tale gesto risponde alle riflessioni di studiosi come Aleida Assmann, Judith Butler e Ann Rigney,⁷⁵ per i quali il

⁷³ Brancato, *Canto per Francesca*, p. 29.

⁷⁴ Charlotte Moge, «Eroe, uomo, santo? Il paradosso della memoria di Giovanni Falcone», in Tommaso Calìò, Lucia Ceci (a cura di), *L'immaginario devoto tra mafie e antimafia*, Viella, Roma 2017, pp. 219–233.

⁷⁵ Assmann, *Is Time Out of Joint?*, pp. 145–155; Butler, *Frames of War*, pp. 22–35; Rigney, "Cultural Memory and the Future", pp. 57–63.

rinnovamento della memoria pubblica dipende dalla capacità di includere voci rimaste escluse o indebolite dal racconto dominante.

La drammaturgia di *Canto per Francesca* svolge inoltre una funzione rituale che permette di rielaborare collettivamente un lutto rimasto per molti versi incompiuto. La morte di Francesca Morvillo, sebbene ricordata nelle cerimonie pubbliche, non è stata accompagnata da un'adeguata attenzione alla sua identità professionale e alla sua biografia autonoma. Il monologo di Brancato agisce come un rito laico che reintegra la sua figura nel tessuto della memoria civile, trasformando il silenzio che aveva avvolto la sua voce in un'occasione di ascolto condiviso. Come mostrano gli studi contemporanei sul lutto pubblico, la narrazione può costituire una forma terapeutica di “riparazione” quando permette alla comunità di riconoscere ciò che era stato escluso o dimenticato.⁷⁶ In questo senso, la restituzione della parola a Francesca rappresenta un atto di giustizia simbolica che si proietta oltre il limite del testo letterario.

Il valore politico dell'opera risiede anche nella sua capacità di ripensare la relazione tra genere e memoria. La scelta di far emergere la voce di una donna che ha agito in un ambiente istituzionale fortemente maschilizzato permette di riflettere non solo sulla marginalizzazione di Morvillo, ma più in generale sul modo in cui la storia pubblica delle donne è stata costruita e, spesso, rimossa. La narrazione che Brancato mette in scena non si limita a sovvertire l'immagine della “vittima collaterale”, ma ripropone Francesca come agente di giustizia, figura competente, professionista impegnata e consapevole. Tale prospettiva si inserisce pienamente nel dibattito contemporaneo sui processi di riconoscimento delle soggettività femminili nelle istituzioni e nei contesti di violenza politica, confermando la necessità di genealogie alternative che diano continuità alle voci delle donne nella storia.

⁷⁶ Ron Eyerman, *The Past in the Present: Culture and the Transmission of Memory*, in «Acta Sociologica», 47 (2), 2004, pp. 159–169, <https://doi.org/10.1177/0001699304043853>; Aleida Assmann, *Transformations between History and Memory*, in «Social Research», 75 (1), 2008, pp. 49–72, <http://www.jstor.org/stable/40972052> (data di consultazione: 11 dicembre 2025).

Infine, la natura contro-monumentale di *Canto per Francesca* apre una riflessione più ampia sulla funzione della letteratura e del teatro civile nella società contemporanea. L'opera non propone una versione definitiva del passato, né aspira a sostituire la memoria istituzionale, ma invita a problematizzarla, a rileggerla criticamente e a riconoscere le sue lacune. La voce di Francesca non è un monumento eretto per durare, ma un dialogo offerto al presente: un atto di interpellazione che chiede al pubblico di assumersi una responsabilità etica nei confronti della memoria. In questo senso, il monologo diventa un dispositivo di trasmissione generazionale: una forma narrativa che, nel momento in cui ricorda, affida al futuro un'eredità civile.

Canto per Francesca si conferma così un'opera capace di incidere nella memoria culturale italiana non per l'autorità della sua forma, ma per la forza della sua voce. La parola di Francesca — fragile e determinata, umana e civile — attraversa il testo con una luminosità che rifiuta la retorica e recupera la vita. È in questa vibrazione tra assenza e presenza, tra perdita e restituzione, tra silenzio e parola che l'opera di Brancato trova la sua più intensa ragione d'essere: quella di mostrare che la memoria non è un patrimonio fissato una volta per tutte, ma un territorio in continua trasformazione, che può essere ripensato ogni volta che una voce — una voce finalmente ascoltata — torna a farsi sentire.

Bibliografia

- Agnella, Claudia, «Questioni di genere in magistratura: tra femminilizzazione e complessità», «QuestioneGiustizia», 4/2023, pp. 109–128, <http://www.questionegiustizia.it/articolo/questioni-di-genere-in-magistratura> (consultato il 12 dicembre 2025).
- Alexander, Jeffrey C., *Cultural Trauma and Collective Identity*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 2004.
- Assmann, Aleida, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002.
- Brancato, Cetta, *Canto per Francesca*, Melampo, Milano 2017.
- Butler, Judith, *Frames of War. When Is Life Grievable?*, Verso, London–New York 2009.
- Butler, Judith - Athanasiou, Athena, *Dispossession: The Performative in the Political*, Polity Press, Cambridge 2013.
- Caliò, Tommaso - Ceci, Lucia (a cura di), *L'immaginario devoto tra mafie e antimafia*, Viella, Roma 2017. <https://doi.org/10.52056/9788867288380>
- Cavarero, Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997.
- Cento Bull, Anna - Cooke, Philip, *Ending Terrorism in Italy*, Routledge, London–New York 2013. <https://doi.org/10.4324/9780203786017>
- Das, Veena, *Life and Words. Violence and the Descent into the Ordinary*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 2007. <https://doi.org/10.1525/9780520939530>
- De Lauretis, Teresa, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1984. <https://doi.org/10.2979/1066.0>
- De Luna, Giovanni, *La Repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Feltrinelli, Milano 2011. <https://doi.org/10.3280/PASS2011-082001>

- Dickie, John, *Cosa Nostra. Storia della mafia siciliana*, Laterza, Roma–Bari 2004.
- Edkins, Jenny, *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge University Press, Cambridge 2003. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511840470>
- Fischer-Lichte, Erika, *Estetica del performativo*, Carocci, Roma 2014.
- Guccini, Gerardo - Taviani, Ferdinando, *La verità scenica*, Bulzoni, Roma 2007.
- Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, PUF, Paris 1950.
- Hoskins, Andrew, *Digital Memory Studies. Media Past in Transition*, Routledge, London–New York 2018. <https://doi.org/10.4324/9781315637235>
- Martinelli, Marco, *Aristofane a Scampia*, Einaudi, Torino 2016.
- Moge, Charlotte, «Eroe, uomo, santo? Il paradosso della memoria di Giovanni Falcone», in Tommaso Calì, Lucia Ceci (a cura di), *L'immaginario devoto tra mafie e antimafia*, Viella, Roma 2017, pp. 219–233.
- Moge, Charlotte, *La construction d'une mémoire publique de la lutte contre la mafia de 1982 à 2012 à partir d'un martyrologe : Pio La Torre, Carlo Alberto dalla Chiesa, Giovanni Falcone et Paolo Borsellino*, tesi di dottorato in Storia, Université Grenoble Alpes; Università degli Studi di Pisa, 2015, <http://theses.hal.science/tel-01470596> (consultato il 12 dicembre 2025).
- Pezzini, Barbara, «Questioni di genere nella magistratura», Seminario del Gruppo di Pisa, 2020, pp.5-14.
https://gruppodipisa.it/images/seminari/2020_Seminario_online/Barbara_Pezzini_Questioni_di_genere_nella_magistratura_versione_provvisoria.pdf
(consultato il 12 dicembre 2025).
- Rigney, Ann, *Imperfect Histories. The Elusive Past and the Legacy of Romantic Historicism*, Cornell University Press, Ithaca–London 2001. <https://doi.org/10.7591/9781501729683>
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, 3 voll., Seuil, Paris 1983–1985.

- Roach, Joseph, *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press, New York 1996.
- Rossi-Doria, Anna, *Diventare cittadine. Il voto alle donne in Italia*, Giunti, Firenze 1996.
- Santino, Umberto, *Giovanni Falcone e l'antimafia*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1995.
- Somigli, Luca, «The Mirror of Modernity: Marinetti's Early Criticism between Decadence and Renaissance Latine», «Romanic Review», 97 (3–4), 2006, pp. 331–352.
<https://doi.org/10.1215/26885220-97.3-4.331>
- Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham–London 2003. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11smz1k>
- Traverso, Enzo, *Il passato, istruzioni per l'uso. Storia, memoria, politica*, Ombre Corte, Verona 2005.
- Vacis, Gabriele, «Il disegno e la casa», «Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali», A. II, n. 1, marzo 1996, p. 7.
- Young, James E., *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven–London 1993.