

Introduction: Italian Women's Theatre

Maria Morelli

Maria.Morelli@unimi.it

This special issue gathers some of the papers presented on occasion of the international conference *Women Representing Women in Theatre*, held at the University of Milan on 20th-21th May 2019. With no pretence of being exhaustive and adopting a diachronic perspective, the following contributions examine women's theatre in Italy in the last five decades—from the educational theatre of the early 1900s to the feminist dramaturgy and from the literary rendition of intergenerational conflicts to contemporary rewritings of the patriarchal script. Their differences notwithstanding, all the dramaturgical forms examined in this issue share a marked concern for existing (theatrical and social) conventions and the willingness for their authors to reclaim new form of self-representation — indeed, *a stage of their own*.

Keywords: feminism, theatre, Italian women's writing, gender

Le donne e il teatro in Italia

Maria Morelli

Maria.Morelli@unimi.it

Questo numero nasce da una selezione dei lavori presentati al convegno *Women Representing Women in Theatre – Le donne rappresentano le donne a teatro* che ho organizzato all’Università degli Studi di Milano nei giorni 20-21 maggio 2019. Ma ancor prima, nasce dall’esigenza che aveva ispirato il convegno stesso: guardare al rapporto tra l’autorappresentazione del genere femminile e il mezzo teatrale in Italia e far luce su alcuni aspetti estetici e ideologici della drammaturgia femminile moderna e contemporanea. Questo è il *fil rouge* che unisce gli interventi critici qui raccolti che, senza pretese di esaustività, offrono un quadro quanto mai variegato delle diverse esigenze che hanno sotteso e sottendono tutt’oggi la scrittura delle donne per il teatro e la rappresentazione del sé.

La qualità andropocentrica del soggetto sovrano della tradizione classica occidentale denunciata dalla filosofa Adriana Cavarero, che in essa vi riconosce la causa dell’atopicità del femminile¹, investe, inevitabilmente, anche il teatro. In quanto mezzo espressivo che utilizza il linguaggio (a sua volta elemento imprescindibile dell’ordine simbolico che ci definisce come “soggetto”)², la storia del teatro è una storia fatta di esclusioni³. L’etimo stesso della parola (dal latino *theātrum* che a sua volta deriva dal verbo greco *thá’ sthai*, “osservare”) rimanda al concetto dello sguardo, del guardare e del farci guardare. Come ci ricorda la critica cinematografica Laura Mulvey, tradizionalmente nelle arti visive lo sguardo non è mai sessualmente neutro, bensì connotato al maschile. Per esprimere al meglio questo concetto, la Mulvey conia l’efficacissima locuzione *to-be-looked-at-ness*, la cui incisività, purtroppo, si perde un po’ nella traduzione italiana, che

¹ A. Cavarero, *Differenza e relazione. Critica al soggetto sovrano*. Relazione tenuta all’Università degli Studi di Milano il 6 novembre 2019 nell’ambito del ciclo organizzato dal Dipartimento di Filosofia, *CON/TRADDIZIONI. Prospettive di teoria femminista e Queer*.

² È inconcepibile pensare al di fuori del linguaggio, in quanto, per dirla con le parole della Cavarero, «siamo immersi e parlati nel/dal linguaggio» (C. Cavarero, *Differenza e relazione*, cit.)

³ Si veda al riguardo C. Bellana, C. D’Angeli, “La “mancanza” delle drammaturghe italiane”, *Atti&Sipari* 3, 2008, pp. 8-13.

potremmo rendere approssimativamente con “l’essere guardate” o, più propriamente, “l’essere oggetto dello sguardo”. Nel concetto è insita la tradizionale condizione di oggettività della donna nel suo rapporto con la scena: essa vi può comparire in quanto oggetto dello sguardo altrui, aderendo perlopiù ai ruoli, altamente stereotipati, che nella vita reale le sono attribuiti arbitrariamente in virtù del proprio genere, con una perfetta coincidenza tra il ruolo attoriale ed il ruolo sociale.⁴ Un paradigma rappresentativo di questo tipo è evidente già dal teatro greco antico, caratterizzato per una forte presenza di figure femminili—basti pensare che quasi la metà dei drammi che conosciamo hanno per titolo nomi di donna, quali Medea, Euripide, Alceste o Elena per citare i più noti. Si tratta tuttavia di parti femminili (rigorosamente interpretate da uomini) che tendono ad identificare la donna con il suo legame alla sfera familiare ed in particolare alla linea paterna, per cui spesso si sacrifica, o fa compiere sacrifici. Antigone, la protagonista dell’omonima tragedia sofoclea, preferisce la morte all’impossibilità di compiere gli onori funebri per il fratello. Alceste, nel dramma euripideo omonimo, accetta di morire al posto del consorte. E così è per l’Elettra di Sofocle ed Euripide quando senza pietà incita il fratello a vendicare il padre, ucciso dalla madre Clitennestra assieme all’amante di lei. La donna, insomma, nel teatro antico il più delle volte compare come figura di secondo piano o comunque subordinata all’ordine familiare di cui si fa garante.

È doveroso però ricordare che non sempre le donne sono state escluse dalla scena né sono sempre state rappresentate in modo stereotipato. Per esempio, nella Commedia dell’arte, nata in Italia nel XVI secolo e rimasta in voga fino alla metà del XVIII, sono arrivate a ricoprire il ruolo di capocomico. Spetterà a Carlo Goldoni (colui che decreterà il passaggio da Commedia dell’arte a Commedia di carattere) il merito di aver creato un personaggio femminile, diremmo oggi, sorprendentemente emancipato—la celebre locandiera Mirandolina—letta più volte come femminista *ante litteram*. Mirandolina è un’astuta donna d’affari dedita anima e corpo al buon andamento della sua locanda, e per questo è stata vista da molti come il primo esempio di donna emancipata e moderna che il

⁴ La nozione di “genere” si fonda sulle differenze, socialmente e culturalmente stabilite, tra l’identità maschile e quella femminile. Come sancito dalla teoria della performatività formulata dalla filosofa statunitense Judith Butler, si tratta di comportamenti normativi appresi e poi interiorizzati dall’individuo, che non hanno dunque, a differenza di quanto si crede, matrice naturale (biologica), bensì sociale.

teatro nostrano abbia saputo offrirci. Non mancano poi casi esemplari, nella storia del teatro fra Otto e Novecento, di centralità al femminile, come avviene con Eleonora Duse, il cui repertorio artistico costituisce tutt'oggi un lascito culturale di estrema importanza. La prima vera importatrice di Ibsen sulla scena italiana (memorabile è la sua interpretazione di Nora in *Casa di bambola*), la Duse non si limita soltanto a rappresentare ruoli di figure femminili emancipate, ma si farà essa stessa portatrice di quei valori profemministi che iniziavano a scuotere il paese all'alba del primo conflitto mondiale.

Ma occorrerà attendere l'ondata rivoluzionaria del Sessantotto, che in ambito artistico si traduce nella ricerca di un nuovo linguaggio e nello scardinamento delle forme estetiche vigenti, per vedere le donne, finalmente, protagoniste di una profonda spinta rinnovatrice.⁵ Come ricorda Maricla Boggio, che assieme a Dacia Maraini è stata una figura cardine della riappropriazione della scena da parte delle donne di quegli anni:

In una serie di manifestazioni teatrali tutto questo andava prendendo forma e parola, ma il teatro appariva tutt'al più come un possibile mezzo di rivendicazione generale contro le prevaricazioni politiche e sociali riferite a tutti gli oppressi; non si era ancora determinata quella svolta che si sarebbe verificata quando le donne avrebbero deciso di esprimere direttamente quello che sentivano come sopruso riferito al loro sesso. Eppure erano soprattutto le donne ad essere protagoniste dei fermenti di quella società in ebollizione. Esse ad un certo punto, quasi come una inevitabile esigenza, imboccarono la strada del teatro con lo scopo di esprimere il disagio e la ricerca di un nuovo equilibrio nell'ambito della loro posizione in seno alla società⁶.

Le donne di cui ci parla la Boggio sono le esponenti del nascente movimento neofemminista, che hanno saputo utilizzare il mezzo teatrale come strumento privilegiato della loro lotta politica, facendone un veicolo dei dettami filosofico-politici del movimento stesso. Il neofemminismo italiano, come tiene a precisare la storica Fiamma Lussana,

⁵ Siamo nell'ambito del cosiddetto *Sessantotto teatrale*, intendendo con ciò un periodo di insoddisfazione nei confronti delle convenzioni estetiche del tempo sviluppatosi in concomitanza con l'ondata di contestazioni socio-politiche che investe l'Italia, e l'Europa, sul finire degli anni Sessanta. Si veda al riguardo: M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*. Bompiani, Milano, 1987.

⁶ M. Boggio, *Le Isabelle. Dal teatro della Maddalena alla Isabella Andreini. Vol I*, Besa Editrice, Nardò, 2002, pp. 15-16.

«parte da una semplice considerazione: la “differenza” femminile non richiede tutela o protezione, ma diritto di esistenza.⁷» In Italia il femminismo sceglie dunque la non omologazione della donna all’ordine sociale vigente, un ordine che, dimentico della specificità del femminile, la incorpora al maschile, universale e neutro. Come ribadito da Carla Lonzi, voce storica del femminismo nostrano, l’emancipazione sociale riafferma la subalternità delle donne nel momento stesso in cui queste vengono inglobate nel maschile, obliterandone così la specificità. La contromossa del movimento femminista consiste dunque nella pratica filosofica e politica del *pensiero della differenza sessuale*, che altro non è che il recupero della specificità femminile—il dato biologico dell’essere donna—finalizzato alla creazione di un nuovo ordine simbolico, ossia di un nuovo sistema di significazione che consenta la soppressione di qualsiasi logica di assimilazione all’Altro. Il problema dell’invisibilità del femminile è ben espressa dalla Cavarero: «Una donna è, nell’ordine patriarcale del mondo, *di per sé* insignificante trovando la sua significazione solo nel suo essere *per l’uomo*»⁸. Muovendosi in quest’orizzonte, la storia del movimento femminista è stata la storia del “partire da sé”: ha messo in discussione la tradizionale costruzione metafisica del soggetto ed elaborato una nuova ontologia dell’esperienza fondata sulla materialità e corporeità in quanto elementi imprescindibili dell’identità. Il sé, in questa prospettiva, diventa un sé materiale, profondamente radicato nel corpo tangibile e sessuato con cui ciascuno di noi si presenta al mondo, per dirla nuovamente con le parole della Cavarero, «unico e immediatamente espressivo nella totalità fragilissima del suo esporsi».⁹

In un momento in cui il teatro in Italia in quegli anni, come afferma Franca Angelini, «abolisce il testo e lo dissacra, lo contamina con tecniche specialmente di nuova visualizzazione, derivate dalla pittura, limita la parola e la usa in modo illogico, sviluppa la

⁷ F. Lussana, *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie*, Carrocci Editore, Roma, 2012, p. 33.

⁸ A. Cavarero, “Dire la nascita”, in P. Azzolini, A. Cavarero, L. Comba, L. Muraro, A. M. Piussi, D. Sartori, W. Tommasi, C. Zamboni (a cura di), *Diotima. Mettere al mondo il mondo*, La Tartaruga, Milano, 1991, p. 104.

⁹ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 54

gestualità»¹⁰, si afferma per contro una drammaturgia femminile e femminista che ha saputo reinventare il genere teatrale, riscattandolo dall'eccesso di sperimentalismo della neoavanguardia e riaffermandone la funzione civile, ideologica ed educativa. Una drammaturgia di *parola* che ha sancito il primato dei contenuti sulla forma. Riappropriandosi del corpo femminile, le autrici del teatro femminista italiano ne fanno non più oggetto bensì *soggetto* della rappresentazione, riconcettualizzando allo stesso tempo tutto il sistema di codici sociali e culturali che lo circoscrivono. Così facendo, questa nuova generazione di drammaturghe riesce a dare voce a una delle rivoluzioni sociali e culturali più significative del Novecento, quella femminista, cui viene riconosciuto il merito di aver portato al superamento dell'ambito domestico e materno in quanto orizzonte privilegiato della realizzazione personale femminile. Attraverso la rappresentazione del sé, cambia per la donna il modo di sentire e abitare il proprio corpo, che diviene soggettività incarnata. In controtendenza con la maggior parte dei movimenti femministi occidentali, un tratto distintivo del femminismo italiano è la sua opposizione al modello emancipazionista ed egualitario affermatosi nelle società liberali moderne a cavallo tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. In questo contesto di trasformazione culturale e sociale, il teatro vive stagioni di intenso rinnovamento, rispecchiando o reinterpretando, a secondo dei casi, i mutamenti di quegli anni. Si assiste alla creazione di nuovi linguaggi, all'utilizzo differente dello spazio scenico, all'istituzione di un diverso rapporto con il pubblico e alla rivisitazione del ruolo dell'artista. Pur nella loro polifonia, le esperienze teatrali dei diversi collettivi femministi operanti negli anni Settanta e Ottanta sono accomunate dalla drammatizzazione delle tematiche affrontate e discusse dal movimento coevo, con al centro la donna e la promozione della sua emancipazione. La scena diventa un luogo non più di esclusione bensì di inclusione del femminile, e il teatro si apre alla realtà di tutti i giorni. Altre volte si assiste al recupero di figure del passato, reali o mitologiche, come la regina scozzese Maria Stuarda nell'omonima opera di Dacia Maraini, o la tragica figura di Medea, che ritroviamo sia in Maricla Boggio che in Franca Rame, o la

¹⁰ F. Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Laterza, Roma, 1976, p. 149.

mistica Caterina da Siena, ancora una volta in Dacia Maraini nel suo *I digiuni di Santa Catarina*. Al rifiuto di un'identità attribuita dalla società patriarcale in cui vivono, si accompagna per molte di queste eroine una ricerca identitaria e un'inevitabile scontro frontale con l'ordine fallogocentrico¹¹, spesso accompagnato dall'isolamento o talvolta dalla morte. Le tematiche prescelte determinano forme e soluzioni estetiche ricorrenti, tra cui la predilezione per la metateatralità, concepita però non come esercizio sperimentale ma come un modo di oggettivizzare l'azione drammatica per coinvolgere il pubblico e renderlo partecipe della scena. Al fine di dare risalto ai contenuti, la trama viene essenzializzata e l'azione, intesa in senso aristotelico, lascia spazio all'atto locutorio, vero fulcro del teatro femminista. È una drammaturgia a basso contenuto mimetico, non tanto realistica quanto piuttosto *verosimile*, dunque assai distante dalle soluzioni naturaliste del primo Novecento. Allo stesso tempo, il teatro femminista prende le distanze dagli esperimenti formali delle neoavanguardie teatrali degli anni Sessanta e Settanta la cui ricerca estetica sconfinava spesso in uno stile recitativo fortemente e forzatamente astratto e meccanizzato. A un teatro inteso come «teatro-corpo», «teatro-rito», «teatro immagine» e così via, il femminismo vi contrappone, sulla scorta pasoliniana, un «teatro di parola»¹². Va subito precisato che il linguaggio adottato non ha nulla a che vedere né con quello letterario e manierato della scuola naturalista né con le soluzioni più estreme di afasia o riduzione della parola a mera produzione fonica delle già citate neoavanguardie. Dal punto di vista sia morfosintattico sia lessicale, si ricorre perlopiù a ciò che in linguistica viene identificato come italiano standard, un registro colloquiale che non manca di coloriture verbali spinte fino al turpiloquio. Una scelta, questa, che si ricollega ad una necessità di realismo e di democrazia linguistica in un'epoca in cui il pubblico aderisce sempre meno a modelli letterari astratti. Il dialogo, non solo tra le personaggi¹³ in scena ma anche tra queste e il pubblico, si colloca

¹¹ Si deve alla filosofa francese Luce Irigaray l'elaborazione del concetto di «fallogocentrismo», a designare un sistema di significazione connotato al maschile. Si veda L. Irigaray, *Speculum de l'autre femme*, tr. it. di L. Muraro, *Speculum. L'altra donna*, Feltrinelli, Milano, 1975.

¹² Per la concezione pasoliniana del teatro si rimanda a P. Pasolini, «Manifesto per un nuovo teatro», *Nuovi Argomenti*, 9, 1968, pp. 6-22.

¹³ Il neologismo «personaggia» è stato coniato dalle storiche della Società italiana delle letterate (SIL) in occasione del convegno *Io sono molte. L'invenzione delle personagge*, svoltosi a Genova il 20 novembre 2011, per il quale si rimanda al sito ufficiale www.societàdelleletterate.it. Una soluzione provocatoria, e grammaticalmente lecita, alle locuzioni «personaggi femminili» e «personaggi donna» in cui la lingua italiana

al centro della scrittura drammaturgica, sollecitato da temi quali la famiglia borghese, la prostituzione, la maternità, la memoria storica. Nel teatro femminista la *parola* restituisce un punto di vista, uno sguardo verso il mondo, verso il presente, al femminile.

Il primo e principale teatro femminista italiano nasce a Roma nel 1973. Un'esperienza che sarebbe limitativo circoscrivere all'elenco degli spettacoli messi in scena o delle esponenti artistiche che vi hanno collaborato in maniera più o meno continuativa, il Teatro della Maddalena altro non è che uno scantinato in Via della Stelletta 18 quando, il 7 dicembre 1973, apre le sue porte al pubblico con *Mara, Maria, Marianna. Materiali per un discorso sulla condizione attuale della donna, scelti ed elaborati da Maricla Boggio, Edith Bruck e Dacia Maraini*. Paratestualmente e come si evince già dal titolo, l'intento programmatico dello spettacolo consiste nell'«affrontare attraverso gli strumenti della cultura, i problemi della liberazione della donna».¹⁴ Dal punto di vista contenutistico, un gruppo di donne raccontano se stesse in una dimensione monologica che fa proprio il famoso slogan sessantottino «il pubblico è privato», in una sorta di seduta di autocoscienza *ante litteram*.¹⁵ Si tratta di un teatro, soprattutto agli inizi, dichiaratamente polemico e d'intervento, e che per questo è stato più volte letto in chiave *agit-prop*. Le donne divengono dunque protagoniste, ora raccontate attraverso rivisitazioni dei miti classici, spesso adattati al presente storico, ora ritratte nella loro condizione attuale di vittime di soprusi ed ingiustizie. L'obiettivo non è, però, creare un teatro per sole donne. Come ci ricorda la Maraini, co-fondatrice del Teatro della Maddalena e protagonista indiscussa del movimento femminista italiano, «Noi volevamo dare spazio alle donne perché si esprimessero in prima persona. Ma era rivolto a tutti».¹⁶ Oltre ad allestire spettacoli, il collettivo La Maddalena offre anche laboratori di scrittura teatrale e momenti di riflessione

inciampa spesso, il neologismo vuole rendere omaggio alle poliedriche protagoniste di cui è ricca la scrittura al femminile.

¹⁴ M. Fraire, R. Spagnoletti, M. Viridis (a cura di), *L'Almanacco: luoghi, nomi, incontri, fatti, lavori in corso del movimento femminista italiano dal 1972*, Edizioni delle donne, Roma 1978. Manoscritto originale dono di Anna Maria Frabotta al "Centro Alma Sabatini". Archivio privato della Casa Internazionale delle donne, Roma. Le pagine del manoscritto non sono numerate.

¹⁵ L'autocoscienza è una pratica politica di analisi del privato nata all'interno dei primi gruppi femministi italiani agli inizi degli anni Settanta sulla scorta del *consciousness raising* praticato dalle compagne nordamericane. Consisteva nel riunirsi privatamente in piccoli gruppi di donne per "acquisire coscienza del sé" attraverso l'apertura all'altra e la discussione di temi collegati alla sfera personale, sessuale e familiare.

¹⁶ D. Maraini, E. Murrari. *Il sogno del teatro. Cronaca di una passione*, Rizzoli, Milano, 2013, p. 37.

e discussione sui temi cari al movimento, quali l'aborto, lo stupro, il lavoro domestico e la prostituzione. Organizza inoltre incontri con esponenti di spicco del femminismo europeo ed internazionale, tra cui ricordiamo Luce Irigaray, Hélène Cixous e Kate Millett. A questa prima fase del collettivo teatrale appartiene il celebratissimo *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* (1973).¹⁷ Inserito in un'ottica marxista, il testo marainiano presenta la prostituzione come un paradigma della condizione femminile all'interno del matrimonio poiché, in entrambi i casi, il corpo della donna diverrebbe oggetto di scambio, assoggettato sempre e comunque al controllo maschile, che sia del protettore o del marito. Lo spettacolo è volutamente provocatorio, soprattutto quando, ricorrendo al meccanismo di estraniamento, la protagonista esce dal suo personaggio per confrontarsi con il pubblico sul tema della mercificazione del corpo. Il ricorso all'espedito metateatrale, qui come in altre opere femministe, serve ad eliminare ogni residuo psicologico, convogliando così l'attenzione del pubblico verso la situazione di sfruttamento della protagonista, eletto ad emblema della condizione femminile. Il Teatro della Maddalena, che durante gli anni Settanta arriva a produrre fino a cinque spettacoli per stagione, chiude nel 1990 a casa del mancato sostegno economico statale. Maraini lamenta un mancato supporto istituzionale, che ricollega a una politica economica cospirazionista: «È stata una politica suicida per la cultura di innovazione. Evidentemente la consideravano inutile, o fastidiosa. Insomma volevano farci chiudere»¹⁸. Neppure un provvedimento così drastico è stato tuttavia sufficiente per esaurire la vena drammaturgica di questa poliedrica autrice, che ha continuato a produrre testi teatrali fino ai giorni nostri, costruendo personaggi femminili forti e determinati e aggiornando sempre il suo repertorio per includervi tematiche di grande attualità, come ha fatto per esempio con *Passi affrettati* (2007), nato dalla rielaborazione di testimonianze raccolte dall'organizzazione non governativa internazionale impegnata nella lotta per i diritti umani Amnesty International.¹⁹ Alla Maraini va

¹⁷ *Dialogo di una prostituta* rimane ad oggi uno dei testi più tradotti e rappresentati della Maraini. È stato allestito, tra le varie città, a Parigi, Londra, Bruxells, Monaco, Utrecht, Lisbona, Vienna, Sydney e Melbourne.

¹⁸ J. Farrell, D. Maraini, *La mia vita, le mie battaglie*, Della Porta Editori, Pisa, 2015, p.154.

¹⁹ È doveroso sottolineare, a testimonianza dell'impegno politico dell'autrice, che *Passi affrettati* viene di volta in volta adattato per il paese in cui viene allestito ed allineato agli specifici problemi di discriminazione di genere relativi a quel determinato contesto. Recentemente ho assistito, in occasione del convegno

riconosciuto il merito di aver creato un teatro socialmente e storicamente impegnato dove il didatticismo non è mai fine a se stesso, ma è sempre accompagnato da un'indagine linguistica, imperniata sull'efficacia dell'atto locutorio, ed estetica, incentrata sul fare teatro. Uno sperimentalismo, il suo, che non si esaurisce in un ribaltamento della forma, ma che investe anche la sfera dei contenuti, guidato sempre dalla volontà di mettere in discussione gli assiomi culturali dell'epoca, visti come subordinati a un'ideologia strettamente patriarcale. In aperta polemica con la tradizione umanistica occidentale, la drammaturgia marainiana pone la materialità del corpo femminile al centro della propria ricerca epistemologica. Sebbene esplicitamente declinato al femminile, il suo non è però un teatro *di genere* bensì, ci tiene lei stessa a specificarlo, una forma di espressione artistica inevitabilmente sessuata, ossia segnata dalla prospettiva che la investe, poiché «le donne che scrivono hanno in comune un passato storico da cui attingono sentimenti e vocazioni che hanno introiettato»²⁰.

Affianca e complementa il collettivo La Maddalena il lavoro di altri gruppi teatrali che in quegli anni hanno contribuito, seppur in modo parziale e circoscritto, a ricercare forme alternative per fare del teatro veicolo di denuncia e azione politica. Tra questi ricordiamo Le Streghe, nato nel 1974 nell'ambito del collettivo femminista romano Pompeo Magno e composto originariamente da nove donne per cui il fare teatro è indissolubilmente legato alla pratica di autocoscienza. Dopo aver portato i propri spettacoli al teatro La Maddalena, nel 1976 la compagnia teatrale inaugura l'occupazione dello stabile romano in via del Governo Vecchio da parte del Movimento di Liberazione della Donna (MDL), cui prendono parte, tra le altre, anche Dacia Maraini e Michela Caruso. Le Streghe si colloca da subito al di fuori del professionismo, facendo recitare le donne del movimento che si riconoscono in un dato personaggio. Una decisione, questa, piuttosto difficile, come anche quella della regia collettiva—scelte che testimoniano l'intento programmatico di

interdisciplinare *Indelible/Indelebile – Representations in the Arts of (in)visible violence against women and their resistance* tenutosi alla Flinders University, Adelaide, alla versione inglese di *Passi (Hurried Steps)*, tradotto da Sharon Wood e portato in scena dalla compagnia RedVentures) in cui si parlava, appunto, di infibulazione. La mutilazione genitale femminile, come mi hanno spiegato le mie colleghe australiane, è una triste realtà in Australia e una pratica che trova larga diffusione tra le comunità di immigrati provenienti soprattutto dall'Africa.

²⁰ D. Maraini, E. Murrari, *Il sogno del teatro*, cit., p. 23.

raggiungere un effetto di realtà volto all'immedesimazione del pubblico, oltre che di instaurare una dimensione democratica all'interno del collettivo attraverso l'abolizione delle gerarchie di ruolo. Degno di nota è sicuramente il gruppo teatrale napoletano Nemesiache, fondato nel 1970 dall'irriverente e poliedrica figura di Lina Mangiacapre che ha saputo situare l'esperienza della fruizione teatrale all'interno di una dimensione mitologica ai fini di «rievocare a partire dall'immagine estetica, il "tiaso" dell'antica Grecia dove sublimi maestre come Saffo insegnavano alle giovinette musica, poesia, amore: prima di quel matrimonio che le avrebbe relegate nei ginecei»²¹. Al collettivo viene riconosciuta la paternità della primissima forma di teatro femminista in Italia, la psicofavola, rappresentata per la prima volta a Napoli nel 1973 in un teatrino dell'Arenella e rivolta esclusivamente a un pubblico femminile. Un metodo teatrale e di autocoscienza ideato dalla stessa Mangiacapre, la psicofavola è una forma liberatoria e psicoemotiva che attinge i propri contenuti dalla dimensione dell'irrealtà, del mito e del sogno, recuperandoli e riattualizzandoli come elementi fondanti di un nuovo simbolico femminile. Come si legge nel manifesto del gruppo:

In ogni donna c'è quel mondo interiore di sogno che respinto dalla società o dagli altri essa ha tenuto gelosamente custodito. È questa dimensione che noi vogliamo far vivere riconquistandola ed affermandola. Nemesis: la femminilità originaria, l'indomita natura ribelle senza alcun limite è l'immagine che noi vogliamo riprendere di noi stesse e la possibilità che a livello storico oggi vogliamo assumere. Inventeremo e creeremo la nostra lotta come la nostra sessualità, la nostra cultura²².

Pur nelle loro differenze estetiche, questi diversi collettivi teatrali femministi sono accomunati da un'ideologia democratica e dall'intento programmatico di rendere il teatro fruibile a un pubblico più ampio. Operano pertanto al di fuori delle istituzioni e nell'ambito del decentramento che in quegli anni vede fiorire circuiti teatrali nelle zone periferiche delle principali città italiane, segnando non soltanto un'estensione quantitativa e geografica, ma anche e soprattutto una nuova dimensione sociale del teatro.

²¹ A. Cambria, "Postfazione. Ritratto di lei", in P. Mattei (a cura di) *Amazzoni e Minotauri. Poesie e grafiche di Lina Mangiacapre*, Raffaelli Editore, Rimini, 2008 p. 89.

²² L. Mangiacapre cit. in F. Lussana, *Il movimento femminista in Italia*, cit., pp. 195-96.

L'espressione più emblematica della *teatralità* del movimento delle donne rimane forse il teatro di strada, che a partire dagli anni Settanta coniuga la marcia e la manifestazione di piazza tipiche del femminismo con una nuova ricerca estetica fondata sull'improvvisazione. La Maraini sottolinea l'importanza di questa forma drammaturgica, che lei stessa ha continuato a praticare estesamente durante tutti gli anni del femminismo: «Il teatro di strada trattava in maniera semplice, con tamburi, canti e scene improvvisate, i grandi temi sociali: la mancanza di case per i senzatetto, la povertà, la delinquenza dei quartieri di periferia, l'aborto clandestino, l'emigrazione forzata, la violenza in famiglia, il degrado dei manicomi, delle prigioni»²³. La vita si fa dunque teatro e, giocoforza, il teatro si fa vita, uscendo dai luoghi convenzionali e divenendo itinerante, parte di cortei o spettacolo nelle piazze—insomma diventa tessuto urbano e sociale allo stesso tempo. Siamo nell'ambito di quella forma artistica che un decennio prima l'artista americano Allan Kaprow aveva identificato come «happening», intendendo con ciò un'arte partecipativa che coinvolgeva direttamente il pubblico, facendone *soggetto* e non più oggetto della rappresentazione.²⁴ Non soltanto viene meno il confine tra “arte” e “vita”, tra oggetto artistico e quotidianità, il teatro viene anche privato di ogni artificio letterario e restituito alla strada, alla folla, riappropriandosi così del suo carattere originario di arte sociale.

Tra le voci femminili che hanno contribuito al rinnovamento del ruolo delle donne in una forma d'arte da cui nel corso dei secoli sono state largamente escluse ricordiamo: Natalia Ginzburg, Franca Valeri e Franca Rame. La copiosa attività teatrale della Ginzburg, più nota come romanziera che come scrittrice per il teatro, risale alla fine degli anni Sessanta. Esordisce con la celebre commedia *Ti ho sposato per allegria* (1964), opera bollata da un'impetosa Morante come «zuccherata» e «leziosa». Vi ritroviamo situazioni e personaggi che saranno una costante nella produzione teatrale dell'autrice, come i *leitmotive* della coppia fedifraga, le costrizioni parentali, la dipendenza amorosa. Alla

²³ J. Farrell, D. Maraini, *La mia vita, le mie battaglie*, cit., p. 152.

²⁴ Non mancano, sulla scena contemporanea, esempi di recupero dell'happening teatrale, soprattutto da parte di compagnie sperimentali. Ne è un esempio l'interessantissimo lavoro *I Can't Believe We're Still Having This Conversation (#metoo)* della compagnia australiana Triage Live Art Collective, ospitato in versione italiana al Wonderland Festival 2019 di Residenza Idra (Brescia, il 22-24 novembre 2019) dove il pubblico viene invitato a immergersi in conversazioni, provocazioni e giochi con le performers, in uno spettacolo dalle forme di una festa in casa.

Ginzburg viene riconosciuto il merito di esser stata l'unica autrice italiana a esser riuscita, sul finire degli anni Sessanta, a pubblicare e rappresentare un discreto numero di spettacoli a dispetto del conservatismo delle istituzioni teatrali del tempo. Nonostante il suo atteggiamento ambiguo nei confronti del femminismo, con cui condivide i presupposti ma con cui non riesce a immedesimarsi interamente a causa del suo bagaglio esperienziale²⁵, la Ginzburg è spietata con le sue protagoniste, a cui condanna la dipendenza dall'universo maschile e l'impossibilità di reagire e riscattarsi dalla propria condizione di subalternità. A livello tematico, la caratterizzazione femminile ginzburghiana rappresenta una delle divergenze più eclatanti rispetto al teatro marainiano, dove al contrario si dà spazio a personaggi esemplari che non mancano di opporsi al patriarcato anche a fronte di una sconfitta inevitabile. Ma è soprattutto nell'uso del linguaggio, idiosincratico e musicale, che risiede la cifra dell'originalità del teatro della Ginzburg che la avvicina ai grandi drammaturghi europei della parola e dell'assurdo, quali Beckett, Pinter o Ionesco. Sicuramente originale è inoltre la produzione di Franca Valeri, cui spetta il merito di aver saputo creare nei suoi monologhi personaggi femminili iconici sfruttando la tipizzazione delle differenze regionali e di classe della borghesia italiana degli anni Sessanta. In *Le donne* (1961), la Valeri riesce a costruire un mosaico di donne di ogni età, e lo fa con una forza comica incisiva ma calibrata allo stesso tempo, dando voce a figure di forte spessore psicologico a tutt'oggi estremamente attuali. Eletta a simbolo del femminismo nostrano è invece France Rame. *Tutta casa, letto e chiesa* (1977) è il suo primo spettacolo scritto a quattro mani assieme al compagno di vita e di scena, il Nobel Dario Fo. È una raccolta di monologhi satirici sulla condizione delle donne che la Rame ha portato in tournée in Italia e in Europa tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta. A Milano, sempre con Fo, ha fondato il collettivo teatrale La Comune, basata sull'abbattimento delle gerarchie teatrali verticali e su pratiche decisionali democratiche, allestendo i propri spettacoli in circuiti alternativi e usando la scrittura per spostare i riflettori sulla società contemporanea. Sono gli anni del femminismo, cui la Rame aderisce seppur con alcune riserve nei confronti delle

²⁵ «Sono cresciuta nel patriarcato: credo di essere imbevuta di patriarcato dalla testa ai piedi. Capisco bene la necessità assoluta di pensare oggi “secondo linee che il pensiero tradizionale nega” ma lo trovo ben difficile. Le immagini virili e femminili che ho in testa, sono, e lo so, distorte, antiche e tarate: ma non riesco a distruggerle». N. Ginzburg, *Donne e uomini*, *La Stampa*, 10 dicembre 1977, p. 9.

sue manifestazioni più estreme, che condanna alla stregua di un antitetico «crogiolarsi nel vittimismo e il pianto sulla condizione femminile»²⁶. Tra le pieghe del comico e del grottesco che caratterizzano la sua scrittura c'è sempre una spinta alla riflessione, alla ricerca di risposte ai tanti interrogativi che la storia sociale contemporanea ha lasciato irrisolti. Come la Maraini, anche la Rame si rifà a una parola teatrale diretta e ripulita dalla pretenziosità letteraria, creando personaggi femminili che prima d'ora mai avevano avuto spazio in scena.

Alle drammaturghe femministe va riconosciuto l'indubbio merito di aver concepito un nuovo modo di fare teatro, aprendo la scena alle donne e creando nuovi immaginari e nuove forme espressive, affermandosi così come eredità storica imprescindibile per il teatro nostrano contemporaneo. Si inserisce in questo contesto il relativamente recente fenomeno della riscrittura dei miti classici in ottica decostruzionista e femminile, che ha investito tanto la letteratura quanto la scrittura per la scena. Riacciandosi alla risemantizzazione dei paradigmi mitici avviata già dalle drammaturghe femministe—si pensi ai *Sogni di Clitemnestra* di Dacia Maraini (1978) o all'*Antigone di Sofocle* (1975), *Fedra* (1978), e *Medea* (1981) della Boggio—ritroviamo nel teatro contemporaneo soluzioni di interessante originalità. Ne è un esempio *Verso Medea* di Emma Dante (2016)²⁷, dove la protagonista della tragedia di Euripide, incinta per buona parte dello spettacolo, si presenta in scena in lungo abito nero scollato e scarpe rosse. In una Corinto che è un paese del Sud, questa attualissima Medea incarna il duplice concetto di alterità—in quanto donna (tradita) e straniera—restituendoci tratti profondamente umani e incarnando il rifiuto all'assoggettamento a un mondo interamente maschile.

Prima ancora della rivoluzione femminista degli anni Sessanta e Settanta, ci ricorda nel suo saggio introduttivo Daniela Cavallaro, le donne hanno scritto per il teatro già nel primo Novecento e nel secondo dopoguerra. Cavallaro ci parla dunque di autrici pressoché sconosciute di radiodrammi e, campo di ricerca ancora più ampio per ricostruire una genealogia teatrale femminile, del teatro educativo del primo Novecento. Tali opere teatrali,

²⁶ B. De Micheli, *Il mio femminismo e lui*, *La Repubblica*, 4 dicembre 1977. Accessibile online: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=10600&IDOpera=51>

²⁷ Prima di lei, nel repertorio della Dante c'era già stata una Medea napoletana (2003/2004) prodotta dal Mercadante.

messe in scena sui palcoscenici degli oratori o delle scuole cattoliche, dovevano offrire un messaggio educativo che si riallacciava a tematiche spesso facilmente prevedibili perché quelle degli anni del dopoguerra—la necessità di trovare un impiego a causa della morte del coniuge o il contrasto generazionale tra genitori e figli—ma anche, talvolta, inaspettate, come per esempio il tema della separazione o dei figli illegittimi. Si tratta insomma di un esempio importante, che è doveroso ricordare, di drammaturgia al e per il femminile in cui la donna è già protagonista.

Non soltanto il protagonismo delle donne, ma anche e soprattutto la loro *agentività* verranno sancite definitivamente dalla drammaturgia femminista. Su questo tema, Roberta Gandolfi approfondisce in maniera rigorosa il nesso tra performatività e movimento femminista, offrendoci un'analisi del rapporto tra il discorso femminista e l'utilizzo dello strumento corporeo nelle arti della scena—il teatro e danza—visto attraverso le pagine del rotocalco femminista autogestito *effe*, la più importante voce del femminismo italiano negli anni Settanta. Ne emerge un interessante dialogo che, secondo la lettura di Gandolfi, si muove entro il duplice polo della liberazione del corpo femminile da una tradizione teatrale di oggettificazione (*pars destruens*) da un lato e, dall'altro, della valorizzazione della danza come luogo privilegiato per la riappropriazione della corporeità (*pars costruens*).

All'interno della tradizione delle autrici note per lo più per la loro attività romanzesca ma che pure si sono dedicate, in forma più o meno continuativa, alla scrittura per il teatro, ritroviamo Fabrizia Ramondino, del cui pressoché sconosciuto dramma autobiografico *Terremoto con madre e figlia* (1994) ci parla Stefania Lucamante. La studiosa ci restituisce l'immagine di una delusione storica bruciante, il venir meno degli ideali che avevano fomentato la rivoluzione sessantottina, che Lucamante collega in modo convincente alla sconfitta del materno, intesa come l'incomunicabilità tra la madre e la figlia del titolo e la non assimilazione della seconda ai valori della prima. Sullo sfondo si staglia l'immagine del sisma, una catastrofe naturale che diventa correlativo oggettivo del fallimento delle lotte della protagonista, ma anche del suo stesso essere madre.

Spostandoci in un terreno più contemporaneo e sperimentale, il saggio conclusivo di Michela Baldo esplora il teatro *faux queen* di una performer attiva nella scena romana, Senith, e in particolar modo il legame con l'attivismo *queer* in Italia. Baldo ci spiega come

il genere del *faux queen* venga tradotto e riadattato per la scena italiana e le esigenze (e urgenze) che sottendono questa operazione di transcodificazione culturale. L'articolo esplora le nozioni di *Fem* o *femme* (Serano 2007; Dahl 2009), la sua genealogia e il rapporto con il femminismo lesbico, nonché la connessione tra le tematiche sviluppate dalle performance *faux queen* in generale e quelle discusse in ambito di attivismo *queer* in Italia. Ne emerge un quadro quanto mai originale e attualissimo della riappropriazione del controllo del proprio corpo e della propria sessualità—già capisaldi del movimento femminista e ora reinterpretati (nel duplice senso di adattati e performati) in chiave *queer*.

Situandosi in una prospettiva diacronica e guardando agli ultimi cinquant'anni della storia del teatro italiano, questo numero speciale di *Itinera* vuole ripercorrere alcuni dei contributi femminili per la scena ad oggi pressoché sommersi, se non addirittura nascosti, partendo dal teatro educativo di inizio Novecento e passando per la rivoluzione femminista, per arrivare alla resa teatrale di conflitti storici e intergenerazionali od ancora al sovrverchiamento dei ruoli di genere di attribuzione patriarcale. Si materializza così un percorso originale e affascinante che testimonia la creatività teatrale femminile, vuoi drammaturgica o registica (o attoriale) nelle condizioni più disparate, facendosi portavoce di un nuovo immaginario che cerca riferimenti simbolici altri rispetto ai modelli neutri e maschili della tradizione culturale. Un punto di vista nuovo cui corrisponde un nuovo modo di narrare il mondo, la scena delle e per le donne è anche e soprattutto un luogo “politico” in cui l'altra metà del cielo diviene protagonista della ricerca di un proprio lessico teatrale, una sfida ancora aperta che si concretizza in un rapporto con la scena in continua evoluzione e nella creazione di originali ed efficaci soluzioni per “dire donna”.