

**Theatre And Dance In *Effe* (1973-1982): The Feminist Magazine As An Archive
Of Femininity And Corporeality**

Roberta Pierangela Gandolfi

robertapierangela.gandolfi@unipr.it

Effe was the most important voice of Italian feminism during the Seventies. The magazine shared its premises with the feminist Teatro della Maddalena, in Rome, and dealt at large with women's cultural production, including the performing arts — from theatre to dance, from happenings to community art. Through *effe*, the critique regarding woman's body in the public sphere (a key-instance of the Women's Movement) developed also through articles and chronicles about the stage. This essay argues that such discourse moved between two poles: the radical critique of the commodification of naked actresses on theatrical stages (*pars destruens*), and, on the other hand, the intellectual appreciation of dance as a site for a female reappropriation of woman's body (*pars costruens*).

Keywords: *effe*, the body, feminism, theatre, dance.

Teatro e danza su *effe* (1973-1982): la rivista come archivio del discorso femminista sulla corporeità

di *Roberta Gandolfi*

robertapierangela.gandolfi@unipr.it

effe was the most important voice of Italian feminism during the Seventies. The magazine shared its premises with the feminist Teatro della Maddalena, in Rome, and dealt at large with women's cultural production, including the performing arts — from theatre to dance, from happenings to community art. Through *effe*, the critique regarding woman's body in the public sphere (a key-instance of the Women's Movement) developed also through articles and chronicles about the stage. This essay argues that such discourse moved between two poles: the radical critique of the commodification of naked actresses on theatrical stages (*pars destruens*), and, on the other hand, the intellectual appreciation of dance as a site for a female reappropriation of woman's body (*pars costruens*).

Rotocalco femminista, autogestito, in edicola mensilmente in Italia dal 1973 al 1982, *effe* è la rivista del femminismo italiano che conosce maggiore diffusione nel corso degli anni Settanta, eppure è stata finora oggetto di rari saggi critici. Questo contributo la prende in considerazione come archivio del discorso femminista sul corpo e sulla corporeità che ha caratterizzato quel decennio¹, mettendo particolarmente in rilievo l'attenzione portata verso le pratiche performative – il teatro e danza – quali luoghi emblematici di condensazione e declinazione di tale discorso.

La ricerca ha avuto inizio grazie a un primo parziale spoglio della rivista compiuto da Silvia Palmieri per la sua tesi di laurea², che ho poi completato e che pubblico qui in appendice anche grazie alla recente accessibilità del sito internet di *effe*

¹ C. Palmisani, "Il femminismo degli anni Settanta e la riflessione sul corpo. Analisi degli scritti della rivista *effe*", tesi di laurea inedita in Sociologia dei processi culturali, Università La Sapienza di Roma, relatore prof. L. Salmieri, a.a.2005/06.

² S. Palmieri, "Il teatro femminista in Italia attraverso la rivista «*effe*»", tesi di laurea inedita in Beni Artistici e dello Spettacolo, Università di Parma, relatrice prof.ssa R. Gandolfi, a.a. 2014/15.

(<http://efferivistafemminista.it/>), un'utile archiviazione in fieri che permette la consultazione on-line di buona parte dei numeri della rivista.

La rivista nasce a Roma per iniziativa di giornaliste di diversa generazione, convinte della necessità di un periodico di informazione che affiancasse il movimento delle donne: della prima redazione fanno parte professioniste di esperienza quali Adele Cambria (la direttrice), Gabriella Parca, Grazia Francescato, Vanna Vannuccini, Danielle Lantin Turone, Daniela Colombo e altre ancora. Pur passando, nei dieci anni della sua esistenza, attraverso varie crisi e ridefinizioni del collettivo redazionale, *effe* si distingue, rispetto ad altri fogli femministi, innanzitutto per l'ampia diffusione e per la sua regolarità: l'uscita è periodica, a cadenza mensile; fondamentale è la capillare distribuzione in edicola su tutto il territorio nazionale e la tiratura supera stabilmente le 30.000 copie (con apici fino a 80.000 copie e oltre 12.000 abbonamenti negli anni caldi delle lotte femministe, intorno al 1978)³; il sistema degli abbonamenti garantisce l'indipendenza economica.

Al centro della rivista è un progetto di informazione e divulgazione delle tematiche e delle lotte femministe: il giornale si pone come «alternativa alla pubblicistica femminile improntata a consumismo e superficialità»; «aderisce a tutto campo a una nuova sensibilità femminista»⁴. La rivista è progettata come rotocalco ad ampia diffusione e intende dare vita a un'informazione capace di raccontare ad ampio spettro il movimento delle donne nei vari luoghi di lotta (le fabbriche, le scuole, le piazze, gli ospedali), valorizzare la pratica dell'autocoscienza e del partire da sé, ragionare sul rapporto del movimento femminista con le istituzioni, «oscillando tra dentro e fuori, fra partecipazione e osservazione»⁵. Così *effe* apre le sue pagine a testimonianze di collettivi femministi, gruppi, realtà ed esperienze di ogni tipo, e soprattutto si preoccupa di divulgare una nuova soggettività femminista oltre i circoli militanti e si rivolge alle tantissime persone che «sono lontane dai centri più vivaci e dinamici della politica delle donne» e seguono il femminismo in proprio, vivendo in provincia, nei piccoli centri, in periferia.

³ D. Colombo, "Ricordando *effe*" [on-line]. Consultato in data 6/8/2018. DOI: <http://efferivistafemminista.it/ricordando-effe/>

⁴ F. Paoli, "La controinformazione femminista nelle pagine di *effe*", *Genesis*, VII/1-2, 2008, p. 252.

⁵ *Ivi*, p. 251.

Ma *effe* fin dall'inizio vuole anche essere un luogo di elaborazione dei discorsi femministi, a partire dalla questione prioritaria per i movimenti delle donne degli anni Settanta in Occidente: il discorso sul corpo e la corporeità. È questo infatti il fulcro dal quale si dipartono quali raggi di una ruota – come ha ben scritto Laura Mulvey – tutte le istanze rivoluzionarie del movimento, sia nella sfera delle relazioni familiari e sociali, che nella sfera della rappresentazione e del simbolico.

The Women's Movement of the early 1970's insisted on the political significance of certain spheres of apparently non-political experience. The key instance of this, which generated campaigns, actions, and then debates and theories, like the spokes leading out from the central part of a wheel, was the woman's body. In the politics of the early Women's Movement, the body was a site of political struggle. Campaigns for women's right to control reproduction and motherhood were accompanied by, for instance, the Miss World demonstration and the 'this exploits women' campaigns. And it gradually became clear that the question of the woman's body had a significance that crossed the frontiers of the physical, organised by the discourse of the law and medicine, into the realm of representation. Women's struggle to gain rights over their bodies could not be divorced from questions of image and representation⁶.

Dalla ricerca dello spazio che *effe* dedica alla danza e al teatro, mi sono accorta quanto il dibattito sulla corporeità orienti anche l'attenzione portata verso le arti della scena: perciò mi è sembrato essenziale mettere a fuoco come si vada definendo e strutturando tale questione sulla rivista e inserire in questa cornice l'interesse verso le pratiche performative. Per questo le pagine che seguono saranno articolate in una *pars costruens* e una *pars destruens* dei discorsi sul corpo.

⁶ L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1989, p. VIII.

Corpi politici: «una nuova soggettività»

Come è noto, in quegli anni il movimento delle donne esprime con forza «una nuova soggettività»⁷ e la rivista è uno dei luoghi dove questa istanza politica viene registrata, declinata e proposta. Come ha scritto Federica Paoli in uno dei pochi scritti dedicati ad *effe*:

[...] fortissima è l'urgenza comunicativa, soprattutto nei primi anni della rivista: comunicare e mostrare al maggior numero possibile di donne che esiste un modo altro di pensare il femminile, che è necessario rivendicare il diritto alla felicità e alla realizzazione di sé e che l'immagine isterica e aggressiva del femminismo, che emerge dalla stampa maschile, è una rappresentazione distorta.⁸

La rivista registra prontamente l'orgoglio di esistere in quanto donna già a partire dalle sue copertine, attraverso il discorso visivo, per immagini: è per bocca di una bambina, ad esempio, che una copertina del 1976 fa proprio uno degli slogan più celebri del movimento, «io sono mia», come a suggerire un futuro diverso, liberato, per le generazioni a venire (figura 1). Questa nuova soggettività va incorporata, sembra suggerire un'altra copertina di *effe* (figura 2): qui la sagoma di una individuo-donna assimila dentro di sé le pratiche e le istanze politiche del movimento – autocoscienza, creatività, diritto all'aborto, sessualità, liberazione – e le digerisce metabolizzandole in istanze che riguardano la sfera della rappresentazione e della comunicazione. Anche così *effe* suggerisce una visuale analoga a quanto messo in luce da Laura Mulvey (cfr. nota 6): è attraverso la corporeità che passano le questioni-chiave della politica delle donne. Indubbiamente il femminismo degli anni Settanta, in Italia e in Occidente, è quello delle grandi lotte che denunciano l'aborto clandestino e ne chiedono la legalizzazione, quello dei consultori e delle lotte per la contraccezione e una libera sessualità, quello che lotta contro le violenze sessuali, contro la mercificazione del corpo femminile, quello che discute e critica la rappresentazione del femminile nei media, nel cinema, in letteratura, sulle scene, nello spazio pubblico. I piani dei vissuti individuali, dei quadri normativi e legislativi, delle politiche della

⁷ E. Guerra, «Una nuova soggettività: femminismo e femminismi nel passaggio degli anni Settanta», in T. Bertilotti, A. Scattigno (a cura di), *Il femminismo negli anni Settanta*, Viella, Roma 2005, pp. 25-68.

⁸ F. Paoli, «La controinformazione femminista nelle pagine di *effe*», cit., p. 254.

rappresentazione, si intrecciano, nella nuova discorsività femminista, proprio intorno alle politiche del corpo. Lo si potrebbe dimostrare appunto anche a partire da una più ampia carrellata delle copertine di *effe*, che costituiscono per la rivista, come è già stato notato, una forte marca identitaria⁹: sempre lungamente discusse e collettivamente approvate, svolgono nel loro insieme un discorso visivo sul corpo che, non diversamente da quello scritto che si snoda nelle pagine interne del giornale, si ispira a un creativo principio di controinformazione. Cercherò di articolare qui di seguito la complementarità fra i due piani discorsivi, quello iconico e quello verbale, per quanto pertiene alla messa a fuoco dei discorsi sul corpo.



Fig. 1: Copertina di *effe*, IV/12, dic. 1976

⁹ A. Cambria, *Nove dimissioni e mezzo. Le guerre quotidiane di una giornalista ribelle*, Donzelli, Roma 2010; L. Iamurri, “Agnese De Donato, il movimento femminista e la rivista *effe*”, in C. Casero, E. Di Raddo, F. Gallo (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia, Roma 2017, pp. 137-144.



Fig. 2: Copertina di *effe*, V/10-11, ott.-nov. 1977

I discorso sul corpo: *pars costruens* e *pars destruens*

Fin dai primi numeri *effe* propone alle lettrici due riferimenti forti, due matrici del discorso sul corpo legate a dei fortunati best-seller femministi destinati a una vasta appropriazione da parte del movimento delle donne. Da un lato fa riferimento a Germaine Greer, che in quegli anni con *L'eunuco femmina*¹⁰ mette a fuoco l'immagine della donna sottomessa, repressa e castrata nella propria sessualità, subordinata al feticcio dell'Eterno femminile impostole dal potere patriarcale, rintracciando lo stereotipo femminile in una formidabile quantità di fonti letterarie e visive di ogni epoca storica e ogni latitudine. Dall'altro *effe* sostiene l'approccio pragmatico e operativo alla psiche, alla salute e al corpo della donna proposto da *Noi e il nostro corpo*, un libro che proviene dal femminismo nordamericano e

¹⁰ G. Greer, *L'eunuco femmina* (1970), tr. it. di A. Govi e S. Stefani, Bompiani, Milano 1972.

che esce nel 1974 in edizione italiana¹¹: una sorta di manuale dove si ripercorrono le tematiche della sessualità, del controllo delle nascite, dell'aborto, del parto, della maternità, dell'assistenza sanitaria, intrecciando strettamente sapere scientifico e esperienza vissuta, per stimolare ogni donna verso la pratica del *self-help*, verso il coraggio e la fiducia nella capacità di ascolto e nell'esplorazione del proprio corpo. *effe* recensisce prontamente e positivamente il volume riportandone alcuni stralci e valorizzandone l'approccio di fondo, il suo essere costruito da donne e per le loro simili¹².

Entrambi i discorsi, quello di Germaine Greer e quello del Collettivo di Boston, sono caratterizzati da una fortissima *pars costruens* che tende verso la liberazione del corpo e dell'eros, la naturalità. È un'istanza molto importante anche per capire la successiva valorizzazione della danza elaborata e proposta da *effe*. Cercherò di metterla meglio a fuoco a partire da "Il nudo non è in vendita", il primo articolo sulla sessualità femminile che appare sulla rivista a firma di Germaine Greer, scritto su invito della redazione¹³.

L'articolo oppone all'immagine «commerciale e falsificata» del nudo femminile, agli «impresari del nudo» quali *Playboy*, alla «bellezza confezionata» tramite la chirurgia plastica e l'intervento cosmetico, un forte invito a riscoprire in altri termini «la libertà e la disponibilità di sé», la naturalità della libidine femminile: «il corpo della donna», vi si legge, «ha bellezze che dipendono essenzialmente dall'armonia esistente dalle parti di esso, dal movimento e da ciò che può esprimersi in tutto l'insieme». Greer parla di «vera bellezza della donna naturale», agli antipodi dai «fantasmi seno-natiche»: «dobbiamo adoperare il corpo femminile come strumento di espressione della nostra speranza, del nostro futuro». Il collettivo di redazione assegnò alla fotografa Agnese Di Donato il compito di accompagnare visivamente il contributo di Germaine Greer «con nudi femminili bellissimi, ma senza trucchi e falsificazioni»¹⁴; sono le foto di una madre in attesa, immortalata su un balcone che affaccia sul paesaggio umbro, e due nudi femminili sulla spiaggia – un'amica posò per la fotografa sdraiandosi nuda sulla battigia, la faccia affondata

¹¹ Boston Women's Health Book Collective, *Noi e il nostro corpo* (1971), tr. it. di A. Miglietti, Feltrinelli, Milano 1974.

¹² D. Francescato, "Libri. Noi e il nostro corpo", *effe*, II/10-11, 1974, pp. 50-51.

¹³ G. Greer, "Il nudo non è in vendita", *effe*, I/1, 1973, pp. 46-49 (da queste pagine traggio le citazioni del paragrafo successivo).

¹⁴ A. Cambria, *Nove dimissioni e mezzo. Le guerre quotidiane di una giornalista ribelle*, cit., p. 200.

nella sabbia – accompagnate dalla didascalia «il vero: un corpo naturale di donna senza trucchi, senza falsificazioni. L'opposto dell'immagine della pin-up creata unicamente per eccitare gli uomini» (figura 3); a fianco è invece riprodotta una copertina di *Playboy*, accompagnata dalla didascalia «il falso: un profilo di donna ritoccato». Di questa valorizzazione del “corpo naturale” Greer stessa era un'icona, anche in termini performativi e di stile comportamentale: negli anni '60 aveva posato nuda insieme a tutta la redazione del magazine australiano *Oz*, che presto divenne la bandiera della rivoluzione sessuale di quegli anni, gli anni della *swinging London* e della *beat revolution*, di cui Greer era indubbiamente un'esponente. Adele Cambria ricorda con affetto la presenza di Greer a Roma, nel 1973, quando fu l'ospite d'onore per l'inaugurazione della palazzina liberty dove si trovava la sede di *effe*, e ironizza sulla fama che l'accompagnava, quella di donna scatenata, ninfomane e imprevedibile, in una Roma dalla mentalità ancora bigotta nonostante gli anni Sessanta fossero ormai alle spalle¹⁵.



Fig. 3: fotografie di corpi «veri» di donna, *effe*, 1/1, 1973

¹⁵ Ivi, p. 36.

Vale la pena notare (e ringrazio per questo commento Antonia Trasforini) che l'orizzonte del corpo femminile «vero» opposto a quello «falso» confezionato dai media e dall'industria culturale – orizzonte che sottostava, come vedremo, anche alla valorizzazione della danza sulla rivista – rimandava a una concettualizzazione femminista molto diversa da quella odierna. Esso precedeva, infatti, sia il riferimento al «sistema sesso/genere» come costruito sociale¹⁶, che le successive frontiere decostruttive dei discorsi sulla “naturalità” del corpo che caratterizzano gli scritti di Judith Butler e altri testi del femminismo odierno¹⁷.

L'orizzonte femminista di quegli anni poggiava piuttosto sui paradigmi del discorso critico precedente, quello degli anni Sessanta, che miravano a un orizzonte di liberazione dai falsi bisogni indotti della società dei consumi (i riferimenti potrebbero essere tanti, si pensi almeno a Herbert Marcuse e all'importanza del suo libro, *L'uomo a una dimensione*, ma anche a *La società dello spettacolo* di Guy Debord). Il movimento delle donne adattò e riscrisse quelle analisi tenendo conto della soggettività femminile e sostenne che il corpo e i suoi bisogni “autentici” andavano non solo liberati, ma anche ritrovati, di fronte a una società che imponeva e proponeva immagini e stereotipi abusati di femminilità: «non più puttane, non più madonne, finalmente solo donne», recitava uno slogan che *effe* scelse per la copertina del fascicolo n. 9-10 del 1976, dedicato alla sessualità. Fu l'utopia e l'esperienza–che appartenne a molte ragazze e donne in quegli anni–di un corpo esente da trucchi ed orpelli, volitivo nell'espressione, nella postura e nel gesto: i corpi e i volti di ognuna, colta nella “naturalità” espressiva che gli è propria, poterono così anche diventare

¹⁶ Di «sex-gender system» ha scritto Gale Rubin in un saggio del 1975, “The Traffic in Women. Notes on the «political economy» of sex” (in R. Reiter, *Toward an Anthropology of Women*, Monthly Review Press, New York, 1975, pp.157-210), contribuendo così a delineare i paradigmi dei *gender studies* degli anni Ottanta. Rubin spiega l'oppressione femminile in termini antropologici, facendo riferimento alla costruzione sociale e culturale di un asse binario e di genere (gli uomini come agenti di scambi di doni, le donne come merce da donare), nel quale viene incanalata e ingabbiata la sessualità.

¹⁷ Il quadro concettuale dei *performance studies* informa la riflessione epistemologica di Judith Butler, da *Corpi che contano. I limiti discorsivi del «sesso»* (1993, tr. it. di S. Capelli, Feltrinelli, Milano 1996) a tutti i volumi successivi. Va notato però che, a torto o a ragione, l'inno alla naturalità del corpo e il sogno di una psiche femminile de-colonizzata dall'egemonia maschile sono orizzonti che vibrano come correnti carsiche nelle culture delle donne, senza mai tramontare: si pensi al grande successo editoriale del volume di Clarissa Pinkola Estés, *Donne che corrono coi lupi* (1993); si pensi anche come un immaginario del femminile associato alla potenza della natura sia alla base delle potenti utopie degli odierni femminismi indigeni, sia quelli latino-americani che quelli del sub-continente asiatico.

il grande corpo collettivo del movimento delle donne, come nella copertina di Agnese De Donato del 1977, dove un mosaico dei visi delle militanti diventa il corpo simbolico dell'azione politica, che impone la propria presenza nello spazio pubblico (figura 4)¹⁸.

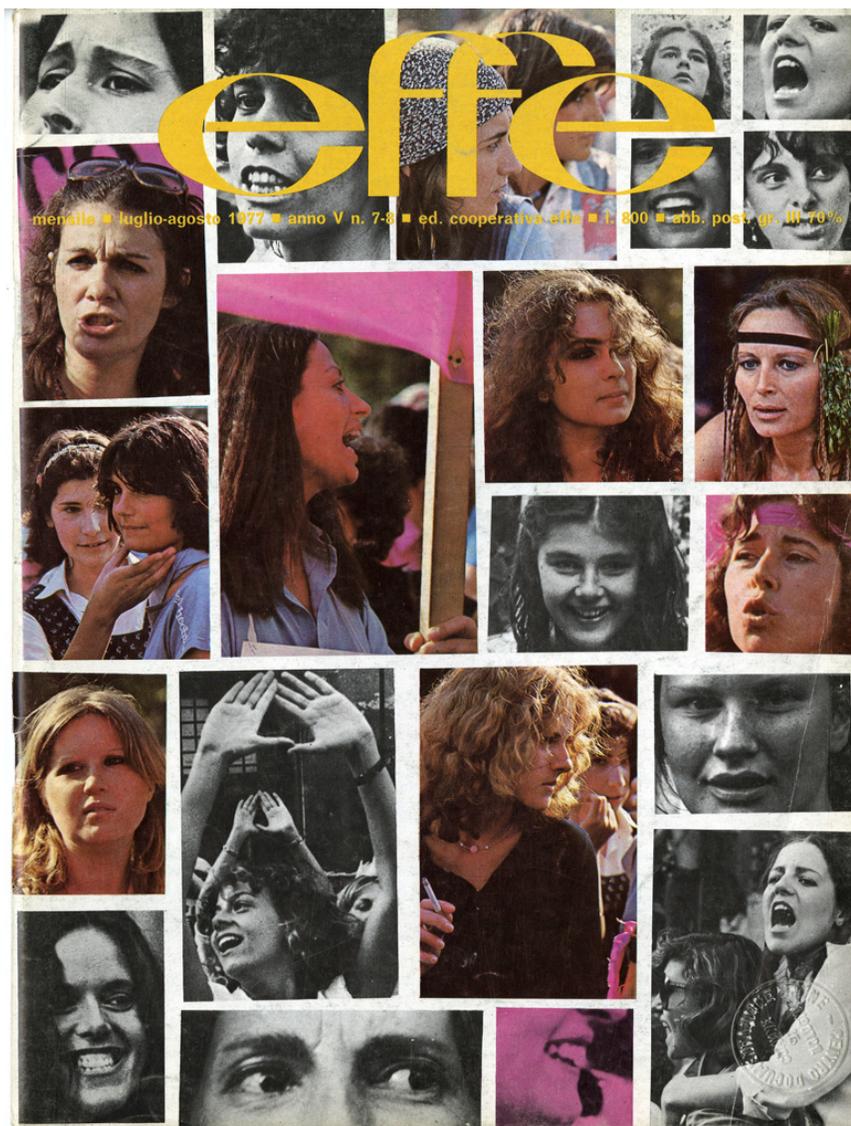


Fig. 4: Copertina di *effe*, V/7, 1977

¹⁸Laura Iamurri racconta che nel corso della sua collaborazione con *effe*, Agnese De Donato passò dal ricorso a immagini che provenivano dai suoi scatti famigliari, amicali o di archivio, alla predilezione per i reportage delle manifestazioni e delle feste del movimento delle donne (L. Iamurri, "Agnese De Donato, il movimento femminista e la rivista *effe*", cit.; si veda in particolare l'ultimo paragrafo, pp. 140-142).

Contemporaneamente la rivista, in quasi ogni numero, intraprese un'energica e sistematica *pars destruens* riguardo all'immagine della femminilità costruita dall'industria culturale ed egemone nei media e nel sistema dell'informazione, e passò al vaglio gli italici «miti d'oggi»¹⁹, in una serie di articoli efficaci fin dai titoli e dalle illustrazioni che li accompagnano; procedette così ad una corrosiva decostruzione di stereotipi e luoghi comuni. Ad esempio, nel fascicolo del maggio 1975 c'è un esilarante intervento di Grazia Francescato, “Sanremo Requiem per un festival”, che esplicita i *cliché* della puttana o della madonna di cui sono infarciti i versi delle canzoni in concorso; nel luglio 1975, con “Miss Italia 1975. Donne allo sbaraglio”, *effe* denuncia il business che ruota attorno alla mercificazione del corpo femminile nei concorsi di bellezza, ricorrendo anche ad un disegno eloquente (figura 5); con “Il nostro corpo/l'abito non fa la donna” nell'aprile del 1978 prende invece di mira il linguaggio e le proposte degli stilisti. Questi e altri contributi lucidi e graffianti decostruiscono con taglio ironico gli stereotipi di genere dell'affettività e della sessualità²⁰.



Fig. 5: Copertina di *effe*, III/6-7, ott.-nov. 1975

¹⁹ R. Barthes, *Miti d'oggi* (1957), tr. it. di L. Lonzi, Milano, Lerici 1966.

²⁰ Cfr. l'appendice con lo spoglio della rivista.

Analizzando gli articoli, le testimonianze e le riflessioni dedicate al teatro e alla danza, notiamo che esse sono attraversate molto spesso da questa stessa polarità, fra *pars costruens* e *pars destruens* del discorso sul corpo, e anzi contribuiscono ad esplicitarla e formarla.

Contro il nudo a teatro: invettive, inversioni

La mercificazione del corpo femminile viene denunciata anche dove non ci si aspetterebbe di trovarla, ad esempio sulle scene del teatro d'avanguardia. Il discorso viene aperto da un gruppo di liceali femministe che nel maggio del 1974 inviano a *effe* una lettera eloquente, "La invitano a cena purché venga nuda". Le attiviste si riferiscono all'ultimo spettacolo di Carmelo Bene, *La cena delle beffe* di Sam Benelli, e denunciano che l'*enfant terrible* del nuovo teatro non fa eccezione ai registi di tradizione, «abituati da sempre a considerare la figura femminile come carne da esporre in vetrina». La loro critica è diretta e tagliente: «Perché questa avanguardia deve così inutilmente e stupidamente passare per il nudo femminile, perché a tutte le attrici de *La cena delle beffe* si è imposto di recitare, dalla prima all'ultima scena, spogliate?», «E per quale istinto sadomasochista» si chiedono ironicamente le ragazze «il signor Bene rifiuta questo privilegio liberante al suo sesso, visto che tutti gli attori erano completamente imbacuccati in sfarzosi costumi?»²¹.

Due anni dopo la scrittrice e drammaturga Dacia Maraini, colonna del teatro femminista della Maddalena, riprende e rilancia questo discorso su *effe*. "Strappiamo il sipario, facciamone dei vestiti" è un *j'accuse* che punta il dito contro le scene del teatro italiano (d'avanguardia e non) e il loro vendere il nudo femminile²². Nella sua lunga analisi, Maraini prende in considerazione gli spettacoli della stagione 1975-76, argomentando come sia le scene del teatro ufficiale sia le cantine dell'avanguardia si mostrino impermeabili alle problematiche femministe (i ruoli, la famiglia, la sessualità, l'aborto, ecc.) e soprattutto come nulla stia cambiando rispetto alla mercificazione del corpo femminile: i nudi in scena abbondano senza alcuna necessità drammaturgica e per

²¹ Un gruppo di liceali femministe, "La invitano a cena purché venga nuda", *effe*, II/4-5, maggio 1974, p. 49.

²² D. Maraini, "Strappiamo il sipario, facciamole dei vestiti", *effe*, IV/7-8, ag.-sett. 1976, pp. 24-26.

«arruffianarsi il pubblico»²³; la donna-oggetto oltre che nuda spesso è completamente muta, come in *Locus solus* dell'avanguardista Memè Perlini o in un successo di cassetta come *Appuntamento con la signorina Celeste*, una trita storia di triangolo e adulterio. Le attrici sono ricattate, denuncia Maraini, il potere è nelle mani degli uomini, registi, organizzatori e impresari; e propone, fra le altre cose, una carta dei diritti delle attrici che prenda in considerazione «l'integrità morale e psicologica della persona umana»²⁴. Anche se qui il riferimento è assente, viene in mente la triste vicenda di Maria Schneider, costretta a sorpresa sul set di *Ultimo Tango a Parigi* alla scena della sodomizzazione, un'umiliazione fortemente lesiva della sua integrità psicofisica. Il pensiero va anche all'odierno movimento *metoo*, che ha giustamente conquistato le prime pagine dei media e dell'informazione, denunciando il ricatto sessuale che veniva esercitato sulle attrici da impresari, registi e produttori di quella che, ieri, si chiamava "industria culturale": fra le donne di teatro Maraini non fu l'unica, già allora, ad alzare la voce²⁵.

Al ricatto del nudo sulle scene dello spettacolo e alla sessualizzazione della donna-oggetto sui rotocalchi e nel sistema dei media e dell'informazione²⁶ le attiviste non opposero solo un discorso critico²⁷, ma proposero anche un ironico e provocatorio ribaltamento delle parti. Così possiamo leggere la tattica del "denudare il maschio", un gioco forse facile, ma divertente e graffiante, che accomuna l'immaginario visivo costruito da *effe* alle scene teatrali femministe. Si veda qui di fianco la copertina ad effetto del numero 0 della rivista, che ebbe grande eco mediatica (figura 6): è la fotografia di un uomo-oggetto, un piacente maschione in pelliccia. La didascalia recita: «chi è costui?

²³ Ivi, p. 25.

²⁴ Ivi, p. 26.

²⁵ Penso a un atto unico poco conosciuto di Franca Rame, *Alice nel paese senza meraviglie*, che l'attrice negli anni Settanta recitava talvolta nel suo *Tutta casa letto e chiesa*: cfr. M. Ferrari, "Franca Rame e il femminismo", tesi di laurea inedita in Beni Artistici e dello Spettacolo, relatrice prof.ssa Roberta Gandolfi, a.a. 2016/17, pp. 63-66.

²⁶ Cfr. G. Maina, "Fine anni Sessanta: l'Italia vede nudo", in Maina, G., *Corpi che si sfogliano. Cinema, generi e sessualità su "Cinesex" (1969-1974)*, ETS, Pisa 2018, pp. 7-16.

²⁷ *effe* bersagliò la mercificazione dei corpi femminili in ogni ramo dell'industria culturale, dalla stampa quotidiana ai rotocalchi, dalle scene cinematografiche alla pubblicità; per riferimenti ulteriori cfr. R. Gandolfi, "Corpi politici. *effe* (1972-1983) e la questione della corporeità femminile nello spazio pubblico: il cinema e l'industria culturale", *Arabeschi, rivista di studi su letteratura e visualità*, II/12, 2018. Consultato in data 6/8/2018, disponibile all'indirizzo: <http://www.arabeschi.it/collection/pelle-e-pellicola-i-corpi-delle-donne-nel-cinema-italiano/>

Assolutamente nessuno. È l'equivalente delle donne seminude che si vedono sulle copertine dei rotocalchi»²⁸. Anche questo scatto era di Agnese di Donato, e Cambria racconta divertita che il giovane attore che aveva posato per lei si arrabbiò moltissimo del commento femminista apposto alla sua immagine²⁹.



Fig. 6: Copertina di *effe*, a. I, n.0, 1973

Due anni dopo, ad illustrare l'articolo di Dacia Maraini sopra citato, accanto ad alcuni

²⁸ An., retro di copertina di *effe*, I/0, febbraio 1973.

²⁹ A. Cambria, *Nove dimissioni e mezzo. Le guerre quotidiane di una giornalista ribelle*, cit., p. 197.

scatti che documentano l'abuso dei nudi femminili sulle scene, vi è un'unica fotografia con un nudo di scena maschile: si tratta di *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, un atto unico di Maraini che aveva debuttato poco tempo prima al Teatro della Maddalena (figura 7). L'uomo nudo, che è disteso sul proscenio volgendo schiena e fondoschiena a spettatrici e spettatori, è ovviamente il cliente, mentre la donna recita vestita; il dialogo fra loro inizia in maniera cruda e spiazzante, con Manila, la prostituta, che apostrofa senza indugio il cliente, «Allora, ti spogli?»³⁰.

A livello discorsivo, nel teatro militante come nella scelta editoriale della rivista per la propria copertina, si tratta di irridenti strategie di inversione dei ruoli³¹.



Fig. 7: foto di scena di *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* di Dacia Maraini (*effe*, IV/7-8, 1976)

³⁰ D. Maraini, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* (1973), BUR, Milano 2001, p. 9. Questo breve e pungente atto unico scritto ad hoc per le scene femministe consiste in una sorta d'impetosa indagine sulla sessualità maschile, messa a nudo nelle sue ossessioni: l'autrice mette a fuoco gli aspetti idealistici e patetici, feticisti e violenti della psiche di un uomo che ricorre al sesso al pagamento, nel quadro di una mentalità che faticava e fatica a tramontare e secondo la quale, come dice il cliente in una battuta, «il matrimonio è una cosa, il sesso un'altra» (ivi, p. 23).

³¹ In realtà l'uomo-oggetto, che pure fa la sua comparsa negli anni Settanta nel mercato dei consumi culturali, non piace ad *effe*, che ne critica l'uso in un articolo firmato da "Magda" e intitolato "Il maschio nudo", pubblicato nel fascicolo del maggio 1975.

Corpi, comportamenti e performance: *pars destruens* attraverso il surreale e il grottesco

Dunque, la *pars destruens* relativa agli immaginari egemoni sulla corporeità femminile passa anche, su *effe*, attraverso la documentazione delle tante azioni artistiche che decostruiscono cliché, stereotipi, comportamenti e maschere del femminile: in particolare la rivista registra a tutto campo le spassose invenzioni sceniche dei teatri militanti nella forma diffusa del teatro di strada e della performance occasionale e d'intervento³². Ad esempio, un'immagine documenta l'ironica scena di strada di uno «spettacolo-happening» che il collettivo comunista femminista inscena in un campiello veneziano l'otto marzo del 1975, aggregando divertiti passanti. Con pochi ed efficaci oggetti scenici e una prossemica stile agit-prop, attiviste e attivisti mimano un marito che arranca intorno ad una donna-flipper, eccitato dalla partita di calcio trasmessa dalla televisione: «l'orgasmo coincide con il terzo goal dell'Inter», racconta la didascalia (figura 8)³³.



Fig. 8: fotografia di una performance femminista a Venezia (donna-flipper), *effe*, III/4, 1975

³² Per altri esempi di teatri di strada femministi cfr. R. Gandolfi, “Teatro e oralità nella stagione dei movimenti”, in L. Cavaglieri, D. Orecchia (a cura di) *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, Dipartimento delle Arti e ALMADL - Area Biblioteche e Servizi allo Studio, Bologna 2018, pp. 167-180 (disponibile anche on-line all'indirizzo: <http://amsacta.unibo.it/5812/>).

³³ An., “Teatro”, *effe*, III/4, maggio 1975, p. 46.

La documentazione delle scene militanti tocca anche la danza: nel fascicolo del giugno 1974 un lungo articolo, intitolato “Una danza femminista”, racconta e discute una coreografia di Elsa Piperno, *Cliché*³⁴. La colonna sonora è composta da slogan pubblicitari, mentre la danzatrice incarna una serie di ruoli sociali femminili attraverso una partitura di movimenti espressivi e grotteschi, fino a cadere svuotata su una sedia, sostituita infine da un manichino di plastica. La compagnia è quella del Teatrodanza contemporanea di Roma, che Elsa Piperno ha fondato da poco insieme al Centro Professionale di Danza Contemporanea, un luogo pioniere di divulgazione della tecnica Graham in Italia cui la rivista dedica una certa attenzione anche negli anni successivi³⁵.

Da notare che il gioco scenico parodico e grottesco con le maschere del femminile è una pratica ripresa in mille modi dall’arte femminista: ad esempio, il secondo mediometraggio del Collettivo Cinema Femminista, *La lotta non è finita* del 1973, inizia con la sequenza di «un simpatico e dissacrante cabaret brechtiano», dove le militanti femministe si improvvisano donne di scena «travestite» da diverse tipologie di donne: «la romantica, la cow-girl, l’androgina, la sensuale, l’alternativa, la casalinga, la studentessa...»³⁶. L’arte militante delle donne utilizza di frequente questa formula scenica in sintonia con il discorso critico delle scienze sociali del periodo (e non solo) che ricorre con insistenza alla metafora teatrale per spiegare il nostro assumere parti e ruoli sulla scena sociale: basti pensare al volume di Erwin Goffmann, *La vita quotidiana come rappresentazione*, scritto nel 1959 e tradotto in italiano un decennio più tardi. Fare il verso, in scena, ai ruoli sociali del femminile è una pratica di successo, già patrimonio della comicità femminile alla Franca Valeri, orientata al dato di costume, fra cabaret e rivista, che l’arte militante femminista rende più mordente e ideologicamente orientata declinandola in svariati modi. A questa

³⁴ W.G., “Una danza femminista”, *effe*, II/6, giugno 1974, pp. 46-47.

³⁵ Cfr. ad esempio l’intervista a Elsa Piperno, “Corsi per le femministe”, nel dossier a cura di L. Bentivoglio, M. S. Conte e M. Pasqua, “Ballo. Il corpo danzante”, *effe*, VII/6, giugno 1979, p. 41.

³⁶ A. Marazzi, “L’aggettivo donna. I primi passi del cinema femminista italiano”, in I. Bussoni, R. Perna (a cura di), *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell’arte*, DeriveApprodi, Roma 2014, pp. 152-153. Marazzi riferisce che, nel filmato, Alma Sabatini (fondatrice del Movimento di Liberazione della Donna) esprime un commento riguardo al «piacere della messa in gioco dei ruoli e dei modelli», ed esterna con soddisfazione che «attraverso il teatro e la musica abbiamo usato l’azione oltre la parola» (ivi, pp. 153-154).

tipologia possiamo infatti ricondurre vari altri spettacoli documentati da *effe* e dalla stampa militante dell'epoca, che ci sono stati raccontati in prima persona nel corso della ricerca "Donne di teatro a Roma ai tempi del movimento femminista (1965-1985)" che conduco insieme alle colleghe Maia Borelli e Francesca Fava nell'ambito del progetto ORMETE³⁷. Ricordo almeno *Liquididi* di Lucia Poli, del 1976, che declina il gioco delle maschere del femminile in chiave drammatica; l'onirico spettacolo di sapore surrealista delle ragazze del Teatro Viola, *Shoe Show*, all'inizio degli anni Ottanta; o ancora la commedia *Casa Matrix. Madri affitansi*, della drammaturga argentina Diana Raznovich, che Saviana Scalfi ha portato a lungo in tournée col Collettivo Isabella Morra negli anni Novanta³⁸.

***effe* e il teatro: La Maddalena**

Ma andiamo con ordine, perché teatro e danza su *effe* richiedono anche due differenti messe a fuoco. Il legame col teatro è costitutivo per la rivista, perché in via della Stelletta nel cuore di Roma, negli spazi lasciati liberi da una tipografia, nel 1973 avevano trovato sede e avevano aperto contemporaneamente i battenti la redazione della rivista, la libreria Maddalena Libri e il Teatro della Maddalena. Centro di produzione teatrale gestito collettivamente, quest'ultimo divenne la più attiva e duratura esperienza di teatro delle donne nel corso degli anni Settanta che creò testi drammatici e spettacoli *ad hoc*, progettò interventi e animazioni, portò avanti stagioni teatrali ospitando anche altri teatri militanti³⁹.

³⁷ Cfr. il sito on-line di Patrimoniorale. Consultato il 20 ottobre 2019. DOI: <http://patrimoniorale.ormete.net/progetto/donne-di-teatro-a-roma-ai-tempi-della-mobilitazione-femminista-1965-1985/>.

³⁸ Questi spettacoli colpevolmente dimenticati dalla storiografia del nuovo teatro italiano hanno girato anche all'estero con successo, *Shoe Show* ad esempio ha meritato l'attenzione di Jill Dolan su *The Drama Review* (J. Dolan, "Theatre Report: Teatro Viola's *Shoe Show*", *The Drama Review*, XXVI/3, 1982, pp. 111-114). Per una loro parziale ricostruzione, a partire dalle testimonianze raccolte da ORMETE (cfr. la nota precedente), si vedano le tesi di laurea inedite di G. Cosentino, "Lucia Poli e l'indagine teatrale sulla femminilità" (Università di Parma, relatrice prof.ssa R. Gandolfi, a.a. 2014/15); G. Pipitone, "Saviana Scalfi attrice e capocomico: dal Teatro della Maddalena al Collettivo Isabella Morra" (Università di Parma, relatrice prof.ssa R. Gandolfi, a.a.2016/17) e B. Ravarino, "Un teatro femminista e nomade: storia del teatro Viola (1978-1989)" (Università di Parma, relatrice prof.ssa R. Gandolfi, a.a.2016/17).

³⁹ Studi e bibliografia riguardanti il Teatro della Maddalena sono purtroppo scarsi. Fondamentali sono le memorie di alcune protagoniste (Mariela Boggio, Adele Cambria, Dacia Maraini: vedasi rispettivamente *Le Isabelle. Dal teatro della Maddalena alla Isabella Andreini*, Besa, Nardò, 2002; *Nove dimissioni e mezzo. Le guerre quotidiane di una giornalista ribelle*, cit; *Il sogno del teatro: cronaca di una passione*, BUR, Milano 2013); i testi drammatici editi e alcune ricerche inedite, fra le quali segnalo il capitolo relativo alla Maddalena della tesi di dottorato di Laura Peja, "Militanza femminista: l'esempio della Maddalena. Storia di un teatro",

Il cordone ombelicale fra le tre esperienze fu molto stretto, anche nei travasi di scrittura fra giornalismo e drammaturgia: ad esempio Adele Cambria, direttrice di *effe* nei primi anni, diventò poi autrice di testi drammatici per la Maddalena⁴⁰ e Dacia Maraini e Maricla Boggio, animatrici della Maddalena, scrivevano sulla rivista.

Di conseguenza il periodico è una miniera straordinaria per recuperarvi notizie, testimonianze e interventi dei teatri militanti, nonché i punti di vista delle femministe sulla scena contemporanea. Le informazioni e gli approfondimenti privilegiano gli spettacoli prodotti o ospitati alla Maddalena, ma accolgono anche cronache e racconti di vari collettivi teatrali che in tutta Italia ricorrono ai codici del teatro d'animazione, del teatro di figura o del teatro di strada meticcianoli con la politica femminista (cfr. lo spoglio in appendice). Così come molte attiviste che si rivolgono alla comunicazione teatrale ritenendola assai efficace in termini di sensibilizzazione e propaganda, anche *effe* è convinta che «fra le forme della creatività femminile (o femminista?) quella teatrale è la più liberatoria, la più affascinante, la più riuscita»⁴¹.

La danza e le pratiche del tempo libero, dallo sport al ballo: *pars costruens*

Non altrettanto si può dire per la danza: scritti e interventi a questo riguardo sono infatti più sporadici rispetto al teatro, con l'eccezione delle ultime quattro annate di *effe*, che inaugurano una nuova rubrica dedicata alle recensioni dai mondi della scena e dello schermo. Ma ad una più attenta considerazione è interessante notare che in realtà una riflessione sulla danza, se appare solo raramente nel quadro di attenzione verso le arti della rappresentazione (teatro e cinema), si affaccia però sulla rivista come diretto contributo a quel discorso sul corpo che ho cercato di mettere a fuoco, che distingue fra corpi «veri» e «falsi» e tende alla naturalità. Presto, infatti, *effe* volge il proprio interesse verso le pratiche corporee del tempo libero, risemantizzandole in positivo ad uso e consumo della

cap. 1 di "Donne alla ribalta. Perustrazioni negli anni Sessanta e Settanta del teatro italiano", Università Cattolica del Sacro Cuore, coordinatore prof. P. Bosisio, a.a. 2002/03. La ricerca di ORMETE a cura di Maia Borelli, di Francesca Fava e mia, "Donne di teatro a Roma al tempo del movimento femminista, 1965-1985", sta raccogliendo varie testimonianze sul Teatro della Maddalena.

⁴⁰ A. Cambria, *Nove dimissioni e mezzo. Le guerre quotidiane di una giornalista ribelle*, cit.; cfr. in particolare le pp. 208-212 che riguardano *Nonostante Gramsci*.

⁴¹ An., "Teatro", *effe*, III/4, maggio 1975, p. 46.

liberazione femminile. Nell'aprile del 1975, ad esempio, la rivista si occupa di sport auspicando «un modo nuovo» di farlo, non finalizzato alla competitività, sul modello del professionismo, ma legato alla socialità, al piacere del corpo, alla salute, e accoglie in positivo i primi passi della UISP, l'Unione Italiana Sport Popolare legata all'Arci⁴².

Il merito di aprire la riflessione sulla danza va a Leonetta Bentivoglio, con un lungo intervento intitolato “Sulle orme di Isadora”⁴³. Giornalista e studiosa, Bentivoglio aveva pubblicato nel 1972 *La danza moderna* (alla sua seconda ristampa nel '77); l'articolo nasce da un suo incontro con le animatrici del Teatro della Maddalena, alle quali l'autrice propone di leggere la danza moderna di Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey e Mary Wigman come contributo all'emancipazione femminile, alla riappropriazione del corpo, alla liberazione dal codice maschile dei coreografi e degli impresari del balletto classico, dal loro modello «astratto e spiritualizzato» di femminilità. Bentivoglio riflette in termini autobiografici, secondo quel partire da sé che caratterizza il femminismo:

adolescente goffa e con troppi chili in più, cercavo il mio corpo senza riuscire a trovarmi. Il balletto classico mi piaceva, ma allo stesso tempo detestavo tutto il romanticismo deterioro implicato in questo genere [...]. Poi qualche anno fa ha cominciato a muoversi qualcosa: quando mi sono resa conto che la mia riscoperta della danza in forme nuove era avvenuta di pari passo con la scoperta del femminismo, ho voluto approfondire il nesso.⁴⁴

L'articolo prosegue facendo riferimento alla realtà di quegli anni, alle applicazioni della danza nelle scuole e negli ospedali psichiatrici, una danza al servizio dell'espressività della persona. E conclude: «Perché tante donne alla loro prima lezione di danza moderna rifiutano di appoggiare le natiche per terra, di muoverle, contrarle, sentirle? Perché il nostro corpo si rifiuta di compiere dei movimenti che dovrebbero risultare naturali?»⁴⁵.

È l'inizio di un fecondo dibattito teso alla valorizzazione dell'espressività danzante. Il mese successivo Stella Conte riprende il discorso con un intervento intitolato “Il nostro

⁴² An., “Un nuovo modo nuovo di fare sport”, *effe*, IV/3, aprile 1975, p. 16.

⁴³ L. Bentivoglio, “Sulle orme di Isadora”, *effe*, VI/2, febbraio 1978, pp. 17-19.

⁴⁴ Ivi, p. 17.

⁴⁵ Ivi, p. 19.

corpo. Come stai nel tuo corpo?»⁴⁶. L'autrice critica la dicotomia anima/corpo di marca cattolica e sostanzia la proposta della danza «al di là di una finalizzazione professionale», «come valida alternativa per riacquistare la coscienza di un corpo dimenticato, umiliato, sfruttato»⁴⁷. L'intervento è illustrato con immagini di corpi danzanti; (da un lato una coreografia di Doris Humphrey (figura 9), nella pagina accanto fotografie del gruppo Bella Hutter di Torino, una realtà di grande interesse per la pedagogia della danza contemporanea)⁴⁸, che paiono suggerire un ponte ideale fra il periodo delle pioniere e le esperienze degli anni Settanta.



Fig. 9: Articolo dedicato alla danza, *effe*, VI/3, marzo 1978

⁴⁶ S. Conte “Il nostro corpo. Come stai nel tuo corpo?”, *effe*, VI/3, marzo 1978, pp. 14-15.

⁴⁷ Ivi, p.15.

⁴⁸ Cfr. almeno A. Pontremoli, A., E. Zo, *Anna Sagna*, Utet, Torino 2005.

Particolarmente interessante è poi il dossier che le due giornaliste preparano insieme a Mariella Pasqua per il fascicolo di giugno 1979, intitolato “Ballo. Il corpo danzante”⁴⁹, che tenta una lettura non elitaria delle diverse forme espressive del corpo danzante (figura 10).



Fig. 10: Corpo danzante, desiderio, libertà: un'immagine a piena pagina (*effe*, a. VII, n. 6, 1979)

⁴⁹ L. Bentivoglio, M. S. Conte, M. Pasqua, “Ballo. Il corpo danzante”, *effe*, VII/6, giugno 1979, pp. 39-42 (considerazioni sul “travoltismo”, interviste a Gillian Hobarth e a Elsa Piperno, articolo sul matriarcato nella danza moderna).

Scartando la polarizzazione fra la connotazione positiva della danza contemporanea e delle scuole popolari di musica, e quella negativa del «travoltismo» e del ballo in discoteca (che sarebbero causa di alienazione e massificazione del corpo), le tre giornaliste tentano altri assi di lettura:

Il giudizio emerso da queste due realtà così diverse è lo stesso. La risposta di massa alla discoteca ci parla di una *realtà di desiderio* che a nostro parere non si discosta molto da quella che emerge dall'aumento delle iscrizioni a corsi alternativi di danza e musica [...] E pensiamo ad un rapporto con la musica che supera l'ascolto. Spesso si danza ad occhi chiusi, il corpo assorbe il ritmo e restituisce l'unità corpo-musica-danza. Il bagno sonoro in cui è immerso un corpo di bambino fin dalla nascita e prima...⁵⁰

Negli ultimi due anni, nella stagione della nuova *effe*, con cambi di formato e di collettivo redazionale, il discorso sul corpo si fa più banale e la danza diventa a questo riguardo una cartina di tornasole. La scena professionale, quella della danza da palcoscenico, è più seguita di prima, grazie alle *news* collocate nella rubrica fissa di appuntamenti "Cinema televisione teatro musica e danza". Va ricordato che siamo in un periodo di grande effervescenza per le scene della danza postmoderna e del teatrodanza, ed *effe* riferisce della rassegna Roma-New York svoltasi nella capitale nel 1982, dove si esibiscono Simone Forti e Steve Paxton, e si sofferma su Pina Bausch, che è a Roma con la compagnia del Wuppertal Tanztheater, dopo il debutto italiano a Parma, e presenta *1980* e *Café Müller*, il suo capolavoro⁵¹. Donatella Bertozzi, la giornalista che in questi anni prende in carico la danza, privilegia però la cronaca, mentre la riflessione arretra a binari più sterili. Tramonta ad esempio la costruzione discorsiva del nesso fra le scene professioniste e l'accessibilità della danza come pratica di riscoperta del corpo e si banalizzano gli interrogativi di fondo. Spendere tempo a discutere se la danza sia un'arte femminile⁵² significa porsi questioni che hanno troppo spesso ingabbiato, negli ultimi decenni, la produzione artistica delle donne, creando nuovi stereotipi. D'altronde, nello

⁵⁰ Ivi, p. 39.

⁵¹ D. Bertozzi, "Café Müller", *effe*, X/11-12, nov.-dic. 1982, p.72.

⁵² D. Bertozzi, "Danza. Dopo Isadora l'androgino", *effe*, X/6, 1982, p. 54.

stesso periodo, anche i testi e le immagini di *effe* sul corpo e il nudo, la bellezza femminile, la cosmesi, si avvicinano pericolosamente a quelli delle riviste femminili, con un accento appena più impegnato⁵³.

La stagione più radicale e movimentista del femminismo sta declinando e l'impressione, a partire dalla parabola di *effe*, è che mentre l'industria culturale fa spazio anche alle consumatrici femministe (con le rassegne di cinema, teatro, arte delle donne) si attenuino le bussole ideologiche di riferimento che avevano caratterizzato la grande stagione delle battaglie e delle riforme, gli anni Settanta.

effe chiude nel 1982, proprio a cavallo di un'epoca durante la quale, sia in Italia che all'estero, le prospettive della soggettività femminile vengono invece elaborate a tutto campo dalla danza: penso alle proposte di Pina Bausch ma anche a quelle di Susanne Linke, Reinhild Hoffmann e altre coreografe. Ma ho l'impressione che anche il racconto del *feeling* fra movimento femminista e danza contemporanea sia ancora in gran parte da scrivere, almeno per quanto riguarda l'Italia.

⁵³ Cfr. ad es. l'articolo di an., "La bellezza è un fiore punk", *effe*, X/7-8, lu.-ag. 1982, p. 3.

APPENDICE: IL TEATRO E LA DANZA SU *EFFE*⁵⁴

1973 (a. I)

n. 1: Centro Teatrale La Maddalena, “La Maddalena”, pp. 58-59 (rubrica “Documenti femministi”); Lorenza Mazzetti, “Alice nel ghetto”, pp. 52-53 (testimonianza su un lavoro di animazione teatrale nelle borgate romane)

1974 (a. II)

n. 1: an., “Maddalena Teatro”, p. 55.

n. 2: an., “Teatro a Milano”, p. 61 (Teatro Officina e gruppo Teatro Rigorista di Pesaro con spettacolo sull’aborto); an., “Teatro Bimbi”, p. 61 (Teatro Gioco Sfera a Roma).

n. 3: Maricla Boggio, “Teatro La Maddalena – Teatro femminista alla Magliana”, pp. 60-61 (*Mara Maria e Marianna* di Dacia Maraini, Edith Bruck e Maricla Boggio; *Eguaglianza e libertà* di Annabella Cerliani e Scilla Finetti; *Biancaneve... e chi la beve?* della compagnia La Scatola e burattini di Maria Signorelli).

n. 4-5: A.D.D., “Teatro. *Storia di una cosa*”, p. 48 (spettacolo delle ragazze del Movimento Femminista Romano); Un gruppo di liceali femministe, “La invitano a cena purché venga nuda”, p. 49.

n. 6: A.D.D., “Teatro. *Ecce homo*”, p. 46 (spettacolo di Barbara Alberti, con Saviana Scalfi, al Teatro della Maddalena); W.G., “Una danza femminista”, pp. 46-47 (sulla coreografia di Elsa Piperno, *Cliché: donna chi sei veramente? Essere umano o un cliché di un oggetto consumato?*)

n. 7: A.D.D. “Teatro. *Per il tuo bene* di Edith Bruck”, p. 68 (al Teatro della Maddalena)

n. 10-11: A.C. [Annabella Cerliani?] “*La donna perfetta*”, p. 58 (lo spettacolo di Dacia Maraini e della Maddalena presentato alla Biennale di Venezia. Il tema è l’aborto)

1975 (a. III)

n. 1: A.D.D., “*Guglielmo e Marinella*”, p. 33 (in scena alla Maddalena)

n. 2: an., “Teatro. *Lo sciopero dei giocattoli*”, p. 45 (teatro bimbi alla Maddalena)

n. 3: an., “Teatro. *La Madonna della Maddalena*”, p.46

⁵⁴ Lo spoglio procede per ordine cronologico; il nome di autori e autrici è riportato per esteso; fra parentesi, brevi specifiche riguardo all’oggetto.

n. 4: an., “Teatro”, p. 48 (performance di strada del collettivo comunista femminista a Venezia)

1976 (a. IV)

n. 6: Alida Giardina, “*Rosa Luxemburg: una monografia teatrale*”, pp. 38-39 (sullo spettacolo omonimo di Faggi e Squarzina)

n.7-8: Dacia Maraini, “Strappiamo il sipario, facciamole dei vestiti”, pp. 24-26 (come le scene del teatro italiano vendono il nudo femminile); Centro femminista di Padova, “Teatro in cassetta”, p. 45 (nella rubrica ‘Controinformazione femminista’)

n.11: Gruppo Romano di Teatro Femminista, “Perché *le streghe*. Cronaca del viaggio in Sicilia”, pp. 34-36 (informazione circa la ripresa del laboratorio di teatro S. Marta del Circolo La Comune di Milano).

n.12: Laura Migliorini, “Animazione in borgata”, p. 39 (recensione del libro di Maria Rita Parsi, *Animazione in borgata. Cronaca, esperienze e riflessioni sullo spettacolo «Parliamo di Diabolik»*, Savelli, Roma, 1976).

1977 (a. V)

n. 1: Gruppo del Sole, “Un’esperienza di animazione”, pp. 26-30 (lunga autobiografia di un collettivo che lavora nel quartiere Quadraro-Tuscolano di Roma).

n. 3: An., “Dalla parte delle ombre ovvero le donne di Shakespeare in scena a Roma”, p. 44.

1978 (a. VI)

n. 1: Cooperativa Animatori Accademia Belle Arti, Venezia, “Riflessioni su donne e burattine”, pp. 28-30 (resoconto a più voci sull’attività di animazione estiva al quartiere della Giudecca, su incarico del Comune).

n. 2: Leonetta Bentivoglio, “Sulle orme di Isadora”, pp.17-19.

n. 3: Stella Conte, “Il nostro corpo. Come stai nel tuo corpo?”, pp. 14-15 (con immagini dei danzatori del Gruppo di Danza Contemporanea Bella Hutter, Torino)

n. 4: Muzi Epifani, “Teatro. *Di madre in madre*”, p. 39 (uno spettacolo in scena alla Maddalena)

n. 9: Silvia Costantini, “Nora e le altre” (riflessioni sul 150° anniversario della nascita di Ibsen); Simonetta Simoni, “Creatività femminile ovvero «femmage»”

n. 10-11: Pia Candinas, “Incontri /insieme ad Amsterdam”, pp. 42-44 (cronache di un festival delle donne con molta musica, teatro, cinema...)

1979 (a.VII)

n. 1: Stella Conte, “Una intervista mancata”, pp.39-40 (a Franca Rame); Ombretta Coppi e Sabrina Varroni, “Tutta casa letto e... emancipazione”, p. 40 (sullo spettacolo di Rame, *Tutta casa letto e chiesa*)

n. 2: Collettivo del mercoledì, Brescia, “Creare un corpo per comunicare”, p. 2 (il gruppo bresciano spiega la decisione di rivolgersi a varie forme di espressione corporea)

n. 3: An., “Intervista a Paola Borboni”, pp. 12-14

n. 4: Collettivo Teatra, “Basta una «a» per mutare il teatro”, pp. 57-58 (il collettivo si racconta)

n. 5: “Teatro: Alberico e La Maddalena”, p. 6 (nella nuova rubrica “Cinema televisione teatro musica e danza”)

n. 6: Leonetta Bentivoglio, Maria Stella Conte, Mariella Pasqua, “Ballo. Il corpo danzante”, pp. 39-42 (considerazioni sul “travoltismo”, interviste a Gillian Hobarth e a Elsa Piperno, articolo sul matriarcato nella danza moderna); An., “Teatro”, p. 67 (segnalazione di due spettacoli, *Giocasta e Sofocle* di Teatro Noi, e *Com'è bello dire no! Ovvero il capriccio della Rosa* del Gruppo della Rosa).

n. 7-8: Maria Grazia Mostra, “Dialogo: fuori dal dominio maschile”, pp. 10-12 (intervista a un'anziana attrice).

n. 10-11: Maria Stella Conte, “La scimmia viola. Trenta giorni di teatro e musica alla Maddalena di Roma”, p. 42.

1980 (a. VIII, nuova serie)

n. 3-4: Maria Stella Conte, “Teatro e musica delle donne”, p. 20.

n. 10: “Teatro e danza”, p. 22 (rubrica “Cinema televisione teatro musica e danza”, annunci di eventi vari).

1981 (a. IX):

n. 1: An., “Una normale ambiguità”, p. 4 (lunga intervista con Lucia Poli); “Teatro”, p. 21 (rubrica “Teatrodanzatelevisionecinemaappuntamenti e varie”);

n. 3: Teatro, p. 21 (rubrica “Teatrodanzatelevisionecinemaappuntamenti e varie”)

1982 (a. X)

n. 4: Valeria Moretti, “E se Artemisia fosse Giuditta?”, pp. 58-59 (l’autrice ha tenuto un seminario sulle pittrici del passato ed è regista dello spettacolo Giuditta al Teatro dell’Orologio)

n. 5: Donatella Bertozzi, “Danza. Il balletto, la cultura, la felicità”, pp. 58-60 (dialogo con Vittoria Ottolenghi); Stefania Scotti, “Teatro/una regista per il pubblico”, p. 57 (dialogo con André Ruth Shammah)

n. 6: Donatella Bertozzi, “Danza. Dopo Isadora l’androgino”, pp. 54-56 (riflessioni a partire dalle rassegne di danza a Roma e New York, e intervista con Dana Reitz); Maria Stella Conte, “Il guerriero stanco”, p. 10 (conversazione con le donne del Teatro del Guerriero di Bologna)

n. 11-12: Donatella Bertozzi, “*Café Muller*”, p.72 (sullo spettacolo di Pina Bausch in tournée a Roma)