

LA DONNA NEL DRAMMA ITALIANO
DELLA SECONDA METÀ DEL XX SECOLO
TRA SPETTACOLO, COMUNICAZIONE E
RIFONDAZIONE DEL LINGUAGGIO ORALE
(Woman in the Italian Drama of the Second Half of the 20th Century
among Show, Communication and Reflection of the Oral Language)

Rocío Luque*

Università degli Studi di Udine

Abstract: If the literature from the seventies of the 20th century, at first timidly and then with ever greater force, manages to give voice to women, to make it visible, the theatre “represents” it in all its being claiming the right to impose itself in the world, recognizing them the ability to affect the social fabric and to make epochal transformations. In fact, it is undeniable that the theatre, born from anthropological pulsions in the boundary zone where multiple genres and languages intersect, give life to a process of synthesis and contaminations in which it is perpetuated, with the exploits of more less mythical, a popular wisdom that is revived according to techniques and models of oral communication, especially for women.

Keywords: female subject, drama, literature, society, oral language.

Riassunto: Se la letteratura dagli anni Settanta del XX secolo, dapprima timidamente e poi con forza sempre maggiore, riesce a dare voce alla donna, a renderla visibile, il teatro la “rappresenta” in tutto il suo essere rivendicando il diritto di imporsi nel mondo, riconoscendole la capacità di incidere nel tessuto sociale e di operare trasformazioni epocali. È innegabile difatti che il teatro, nascendo da pulsioni d’ordine antropologico nella cui zona di confine s’intersecano generi e linguaggi molteplici, dia vita così ad un processo di sintesi e di contaminazioni in cui si perpetua, con le gesta di personaggi più o meno mitici, una saggezza popolare che si ravviva secondo tecniche e modelli della comunicazione orale, specie femminile.

Parole chiave: soggetto femminile, dramma, letteratura, società, linguaggio orale.

* **Dirección para correspondencia:** Rocío Luque. Dipartimento di Lingue e Letterature, Comunicazione, Formazione e Società. Università degli Studi di Udine. Via Petracco, 8 - 33100 Udine - Italia (rocio.luque@uniud.it).

1. Premessa

Prima di affrontare la presenza della donna nel dramma della seconda metà del XX secolo, è necessario addentrarci, sia pure sommariamente, nella labirintica connessione tra letteratura e teatro – limitatamente all’espressione drammatica –, per cercare di chiarire alcune direttrici fondamentali nell’evoluzione del rapporto letteratura e teatro. Ciò risulta particolarmente importante se si vuole catturare il “significato” che, nel cogliere le relazioni fra le parti e il tutto della vita, implica una storia passata e consente di concepire l’affinità tra gli eventi di un dramma sociale. In esso, problemi e conflittualità generano rotture di uno *status quo* che conducono alla crisi, con il compito di evidenziare le iniquità di schemi oppressivi ed obsoleti, come ad esempio quelli relativi alla condizione femminile. Uscire dallo spazio degradante dell’“altro”, varcare la soglia di casa, percorrere sentieri difficili, superare vere e proprie prove iniziatiche, si è rivelato un ricco materiale sia per la letteratura che per il teatro, imperniato sulle discriminazioni di genere. La prima difficoltà della donna è stata quella di trasformare lo stereotipo di donna=natura in donna=cultura, senza per questo rinunciare alla propria essenza, alla forza nascosta formata di istinti e di creatività. Tramite l’atto linguistico, il soggetto femminile ribadisce la necessità di esistere nella duplice qualità di donna naturale e di individuo storico, tra ciò che è – essere un corpo – e ciò che vuole – avere un corpo –. Se la letteratura dagli anni Settanta del XX secolo, dapprima timidamente e poi con forza sempre maggiore, riesce a dare voce alla donna, a renderla visibile, il teatro la “rappresenta” in tutto il suo essere – voce e corpo – rivendicando, con la vista e con l’udito, il diritto di imporsi nel mondo, riconoscendole la capacità di incidere nel tessuto sociale e di operare trasformazioni epocali. Autrici come Natalia Ginzburg, Alba de Céspedes e Dacia Maraini¹, portano sulla scena del “Teatro della Maddalena”, da loro stesse fondato, le prime vere battaglie sociali delle donne, anche se in via sperimentale, acquisendo maggiore importanza a livello nazionale soltanto negli anni Ottanta. Con il “Teatro delle donne” (1991), poi, si concretizza un progetto di teatro realizzato esclusivamente da donne, senza per questo incentivare massicciamente la produzione teatrale al femminile che, a tutt’oggi, continua ad essere alquanto limitata².

Senza risalire troppo indietro nel tempo, ci sono stati precedenti tentativi, sia pure isolati, come quelli attuati dal Goldoni – ma siamo in ambito maschile – che ha messo in scena donne spregiudicate, lavoratrici e con idee di indipendenza economica, rappresentate in maniera indimenticabile, ad esempio, da Mirandolina, di *La locandiera*³. Ed ecco ancora donne che rompono schemi canonici di moglie, di madre e di figlia, nel teatro di fine XIX secolo e inizio XX secolo. Ciò si deve soprattutto ad interpreti di alto livello come Giacinta Pezzana (Torino, 1841-1919) che, scrive Bajini, «nel corso della

1 Per approfondimenti su queste autrici, si vedano Balbo (2017), Treccani (2018a), Graci (2012) e Fioravanti (2017).

2 Per un *excursus* generale, si veda Grifone (2013).

3 Si tratta, certamente del personaggio più rappresentato nel teatro contemporaneo. Tra le interpreti più famose, si ricordano Adelaide Ristori, Eleonora Duse, Rina Morelli, Annamaria Guarnieri, Adriana Asti, Valeria Moriconi, Carla Gravina, Marina Malfatti: tutte attrici che hanno saputo rendere con efficacia il ritratto di donna “moderna”, delineato dall’abile penna di Goldoni.

sua feconda carriera – dal 1858 al 1914 – si rivelò donna di grande temperamento, in grado di affrontare esperienze d'avanguardia, come recitare Amleto *en travesti*⁴ e realizzare “Serate Dantesche” decisamente sperimentali» (Bajini 2012: 148-149). Non solo; sempre contro corrente e in anticipo sui tempi, formatasi al teatro dialettale, ella partecipa alla costituzione di compagnie stabili e a Roma spera di fondarne una in dialetto romanesco e di dirigerla lei stessa. La sua fama travalica l'oceano e a Buenos Aires, nel 1910, festeggia le nozze d'oro con il teatro⁵.

La cultura, e il suo essere “animale da palcoscenico”, sono il tratto distintivo dell'allieva Eleonora Duse che, attiva all'interno del movimento femminista, riuscirà a migliorare le condizioni economiche delle giovani attrici, grazie alla sua magistrale interpretazione di Nora in *Casa di Bambola* di Henrik Ibsen. Convinta del valore “educativo” per infondere coscienza di sé alle donne, oltre a rappresentare opere di Giovanni Verga e di Gabriele D'Annunzio, fondò la Libreria delle Attrici: i tempi però non erano ancora maturi e tale iniziativa fallì dopo pochi mesi.

Altro nome da ricordare è quello di Marta Abba, l'interprete fedele e la musa ispiratrice di Pirandello – definito da Sciascia, com'è noto, lo scrittore più femminista della letteratura italiana (Sciascia 1991: 1000) – che le dedicò i lavori drammatici, quali *Diana e la Tuda*, *L'amica delle mogli*, *Trovarsi* e *Come tu mi vuoi*.

Mitiche eroine ricalcano le scene, con il loro coraggio; in *primis* Antigone – figlia del tebano Edipo e di sua madre Giocasta – che, giovinetta, accompagna il padre cieco nel suo esilio e, dopo la sua miracolosa scomparsa, ritorna a Tebe per mettere pace tra i fratelli in lotta. Per dare sepoltura al fratello Polinice – secondo la versione di Sofocle –, ella sfida il divieto del tiranno di Tebe, Creonte, che la condanna a essere rinchiusa viva in una caverna, dove si suicida⁶. Ed ancora la sventurata Medea che si ribella al marito: famoso ormai il suo discorso “femminista” sui patimenti che affliggono le donne, divenendo simbolo dei drammi coniugali ottocenteschi. Scrive in proposito Maria Rosaria Grifone «la Medea di Euripide può accompagnare a contrasto la lettura dei drammi di Ibsen sul matrimonio, in particolare *Casa di bambola* (1879), *Spettri* (1881), *Hedda Gabler* (1891) e la rilettura recente del dramma euripideo operata da Christa Wolf, che ha scritto un romanzo su Medea ed ha realizzato una delle più interessanti interpretazioni moderne di questo mito» (Grifone 2013: s.p.).

Perfino la fedelissima Penelope che attende lo sposo per vent'anni è presa a modello da intere generazioni di donne le quali rivendicano la propria autonomia non solo in ambito familiare. Tuttavia, come ogni riproduzione mitologica, l'interpretazione non è mai univoca, per cui è suscettibile di correzioni, capaci di cogliere aspetti secondari o

4 «Il suo Amleto», scrive Laura Mariani, «richiedeva una fatica d'attrice sostenibile solo eccezionalmente ed ebbe vita stentata [...] apprezzato in America latina, osteggiato dalla critica nazionale, rivendicato dalle nostre emancipazioniste per evidenti ragioni politiche, rimase per Giacinta Pezzana un motivo di orgoglio artistico» (Mariani 2005: 24-25).

5 Per un approfondimento, si veda Mariani (2005).

6 «La figura di A. [Antigone] ha esercitato largo influsso sulla letteratura e l'arte. Oltre al rifacimento della tragedia sofoclea di L. Alemanni (1533), si ricordano le omonime tragedie di R. Garnier (1580), di J. Rotrou (1638) e, su tutte, quella di V. Alfieri (1783). Anche i moderni hanno ripreso il tema, dandogli nuove interpretazioni: Da Jean Cocteau a Walter Hasenclever, a Jean Anouilh, a Bertolt Brecht» (Treccani 2018b: s.p.).

nascosti, utili a rovesciare la linearità della narrazione originaria. Eloquente è la Penelope di Oriana Fallaci del primo romanzo *Penelope alla guerra* (1962). Come osserva Paola Mildonian, a partire da tale momento «l'uso che si è fatto di questo nome era antifrastrico rispetto al racconto mitologico che l'ha reso celebre» (Mildonian 2014: 151).

Accanto alle donne del passato, vi sono nuove eroine nascoste nella quotidianità, interpreti di storie eccezionali come quelle raccontate da *Donne come noi*⁷. Sono vicende drammatiche che rendono particolarmente necessario l'approfondimento sulla retorica del dramma sociale e di conseguenza sulla forma dell'argomentazione.

2. Letteratura/oralità e teatro: breve excursus del dramma

È ormai assodato che non può esistere produzione letteraria al di fuori di un sistema di scrittura, nonostante la nozione di testo esuli dal concetto di letteratura meccanicamente fissata, per essere quest'ultima variabile e mutevole. Tuttavia, è possibile farne risalire l'origine al mondo dell'oralità in quanto l'evoluzione della scrittura è generalmente collegata al tentativo di una popolazione di simbolizzare il proprio linguaggio, la propria articolazione fonemica. Secondo Jakobson le funzioni dominanti del linguaggio scritto esulano sia dall'attività conativa (che riguarda il destinatario), sia da quella fática (che serve a stabilire e a interpretar la comunicazione), sia da quella referenziale (ovvero il contesto) (1989: 24-28). In questo senso si potrebbe dire che il principio basilico dell'organizzazione di un testo consiste nella strutturazione interna dei suoi significanti e che, per contro, il discorso orale si organizza parzialmente in relazione alla situazione in cui si attua.

L'esperienza dimostra che esigenze di spettacolo possono plasmare la parola letteraria secondo dinamiche extraletterarie (Bachtin 1979: 67-230). Così i momenti di crisi sociali forniscono materiali drammatici, rivelando relazioni tassonomiche tra gli attori, considerati attraverso i legami di parentela (padri/madri, figli e nipoti), di provenienza sociale, di afferenza politica, di interessi personali, di relazioni d'amicizia, di appartenenza di genere. Di fondamentale importanza sono pure i malesseri e le inquietudini individuali di origine affettiva, ideologica, spirituale, da cui il teatro sembra attingere a piene mani per poi inviare messaggi, consapevole del potere dei simboli nella comunicazione umana. Non è una novità che tale potere investa, non solo il lessico e la grammatica dei linguaggi parlati e scritti, ma anche la costruzione individuale del discorso, retorica o poetica, attraverso tropi atti a persuadere, quali metafore, metonimie e ossimori⁸. Ad essi si affiancano una molteplicità di “codici sensoriali”, per usare la definizione di

7 *Donne come noi*, tratto dall'omonimo libro in cui 34 giornalisti di *Donna Moderna* raccontano le storie di 100 italiane che nella loro vita hanno fatto qualcosa di straordinario, è diventato anche uno spettacolo teatrale prodotto in collaborazione con il Teatro Franco Parenti di Milano e offerto gratuitamente da L'Oréal Paris. Frutto del lavoro di Giulia Minoli ed Emanuela Giordano, *Donne come noi* è un dialogo fra alcune delle protagoniste del libro, accompagnato da pianoforte, violoncello e fisarmonica. Interprete principale è l'attrice e cantante Tosca. Con lei, sul palco, altre cinque artiste: Giovanna Famulari, Maria Chiara Augenti, Eleonora De Luca, Rita Ferraro e Fabia Salvucci. Insieme per uno scopo: «Raccontare donne che hanno cambiato la loro vita e quella delle altre, che sono una speranza, che possono essere prese come esempio», dice Tosca (Schirinzi 2018: s.p.).

8 Per un approfondimento, vedasi Turner (1986).

Claude Lévi-Strauss⁹, quali la posizione del corpo, i gesti delle mani, la tonalità della voce, silenzi, movimenti relazionati alla danza, ai giochi, ai rituali di coppia... Tutto ciò contribuisce a suscitare emozioni, a sollevare problemi su cui riflettere in un crescendo di tensioni che caratterizzano l'evolversi del dramma occidentale da Aristotele in poi, per sfociare in una rottura dell'ordine sociale. L'inizio può essere fornito da una lieve trasgressione di un codice di comportamento, da un banale incidente, da una lite per futili motivi, per poi giungere a un atto di violenza estrema come l'omicidio. Da qui, l'esplosione della "crisi" da appianare, applicando meccanismi di "compensazione" – Victor Turner *docet* –, ovvero ricorrendo a mezzi giuridici o a rituali religiosi, o a interessi comuni di ordine morale. Non è un caso se lo spettacolo medievale si avvale di un evento mitico-religioso, mentre quello rinascimentale utilizza una situazione mitico-laica: entrambi giungono a modificare lo statuto della rappresentazione attraverso un modo diverso di concepire lo spazio e il tempo della visione, di organizzarlo, fondando quel tipo di comunicazione teatrale destinato a diffondersi e a sopravvivere come modo del teatro occidentale.

È innegabile che il teatro – come pure il romanzo, d'altra parte – nasca da pulsioni d'ordine antropologico nella cui zona di confine s'intersecano generi e linguaggi molteplici – un esempio evidente lo offre Pirandello con *Sei personaggi in cerca d'autore* –, dando vita ad un processo di sintesi e di contaminazioni in cui si perpetua, con le gesta di personaggi più o meno mitici, una saggezza popolare che si ravviva secondo tecniche e modelli della comunicazione orale. È un flusso di notizie, trasmesse nei secoli sul filo di un percorso segnato, nel tempo e nello spazio, dalle esibite seduzioni di una 'scena'¹⁰, dove le primitive passioni cartesiane – ammirazione-amore/odio-desiderio-gioia, e loro contrari – hanno il potere di attrarre l'attenzione dello spettatore, immutata nel corso degli anni. Consapevole di ciò si è dimostrato Cartesio il quale, nel trattato *Les passions de l'âme* (1649), fissa una griglia tipologica delle scene e dei generi teatrali, validi a tutt'oggi.

Tematiche eterne, che si arricchiscono di nuove interpretazioni: Metastasio conduce lo spettatore attraverso il labirinto del discorso e l'enigma della favola¹¹, temperando gli estremi nella formula del sognare in presenza della ragione – funzione essenziale della scena dei sentimenti –, facendo uscire dalla rappresentazione la follia¹², perché essa si sottrae alle leggi del discorso. Nel secondo Settecento, poi, il teatro europeo ruota intorno alla "strategia delle lacrime"¹³, mentre in Italia si preferisce il *genre sérieux* nell'esposizione dialogica degli *Entretiens sur le Fils Naturel* di Diderot (1751). Ciò si deve al suo carattere referenziale rispetto alle contemporanee condizioni della drammaturgia e all'aspetto pratico della sua riforma.

La storia e l'esperienza rappresentano i due strumenti critici alla successiva tragedia classica francese e a quella dell'Alfieri, rispetto alle quali Manzoni parla in nome del vero, cioè della coscienza che il poeta ha della storia attraverso l'esperienza del pre-

9 Si vedano in particolare i volumi di Lévi-Strauss (1964, 1966a, 1966b, 1970).

10 Per un approfondimento in proposito, si vedano Toschi (1955), Muscetta (1970) e Fontana (1972).

11 Cf. Metastasio (1947).

12 Cf. Foucault (1972).

13 Cf. Roubine (1973).

sente¹⁴, dove l'introduzione della musica pone le basi per un rinnovamento del teatro. Ancora una volta, l'uomo e la società continuano ad essere al centro del dramma che esprime – in modo diverso, ma ugualmente prepotente rispetto al romanzo – la forma drammatica del conflitto moderno tra le due categorie citate. Ben lo evidenzia Giorgio Arcoleo, l'allievo di De Sanctis, in *Letteratura contemporanea in Italia* (1875) il quale sviluppa le tesi del maestro incentrate sull'essenza del mondo nei due generi del romanzo e del dramma: mentre il teatro ha il compito di rappresentare la vita in azione, il romanzo analizza la scena per vedere ciò che accade oltre le quinte.

Se l'analisi del fenomeno psicologico è dominio della narrativa, il racconto di una storia popolare spinge il narratore verso l'oralità del parlato-recitato, secondo la teoria verista – *Lettera* a Salvatore Farina che precede *L'amante dei Gramigna* del Verga –. Da qui nascono, di necessità, il racconto e il dramma ad esso ispirato, nella direzione sperimentale di spingere al massimo il narrato verso il rappresentato e il rappresentato verso il narrato. Narrare e rappresentare sono per Verga, come poi lo sarà per Pirandello, il nucleo di una ricerca continua sull'espansione e sui limiti delle due forme di scrittura. Nel dramma “intimo” *Portineria*, scritto in ossequio alla teoria dei livelli sociologici che si traduce in una teoria dei livelli espressivi e rappresentativi (Madrigani 1979: XI-XII), Verga individua per primo i limiti delle possibilità sperimentali del suo teatro. Contemporaneamente, Pirandello scrive l'*Epilogo* – primo titolo della *Morsa*, in *Ariel* 1898 –, aprendo al naturalismo che già contiene gli elementi della sua dissoluzione¹⁵. Infatti, nell' “atto unico” di Verga, di Pirandello e di Svevo (*Terzetto spezzato*), insieme ai diversi ambienti, viene rappresentato il dramma dell'esistenza, dell'omicidio psichico, della parola che uccide, trascurando il riferimento alle leggi dell'ambiente, della natura o della società, punto centrale del verismo. A tale proposito, Giorgio Bàrberi Squarotti, analizzando le più recenti tragedie del Novecento, come casi di una comune impraticabilità del genere tragico nel mondo contemporaneo, rileva che «il realismo psicologico [...] riduce ai margini la tragedia, che è invece smisurata, sia nei gesti sia nei sentimenti» (Bàrberi Squarotti 1978: 113). Una fine, quella del tragico, che va di pari passo con l'apparizione di estetiche marginali e sostitutive, quali il grottesco di Baudelaire, il brutto di Karl Rosenkranz, il comico di Bergson, il *Witz* di Freud, l'umorismo di Pirandello, l'ilarotragedia di Palazzeschi.

Se le iniziali radici del dramma affondano nel sociale, in perfetto accordo con la forma drammatica che Aristotele ha ricavato dalle opere dei tragici greci, nelle società urbane, in continuo sviluppo e ansiose di sperimentare nuove modalità di rappresentazione, l'antico modello non è più perseguibile. Tuttavia, è in atto il tentativo di attribuire significato agli eventi sociali-drammatici mediante ciò che Richard Schechner definisce «recupero del passato» (1984: 214). Ciò conduce alla *performance* teatrale che travalica l'esperienza immediata per tradurre il movimento interiore e per rivivere l'esperienza originaria del dramma sociale vissuto individualmente. Una forma che, con parole di Turner, «diventa poi parte integrante della sapienza comunicabile, e aiuta gli altri (mediante il *Verstehen*¹⁶, l'intendere) a capire

14 Cf. Manzoni (1965).

15 Il modello di questa drammaturgia anti verista è imputabile ai *Creditori* (1888), prima rappresentazione il 9 marzo 1889) di J. August Strindberg e a Arthur Schnitzler.

16 Il filosofo e storico tedesco Wilhelm Dilthey (1833 -1911), nell'elaborare una “critica della ragione

meglio non solo se stessi ma anche i tempi e le condizioni culturali dei quali si compone la loro “esperienza” complessiva della realtà» (Turner 1986: 44). Ciò è in perfetta consonanza con le teorie del postmodernismo che, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, diffondono una disincantata rilettura della storia, in cui è abolita ogni residua distinzione tra i prodotti “alti” della cultura e quelli della cultura di massa. Si esaltano il “pensiero debole”¹⁷, la mancanza della visione unitaria di un mondo postmoderno dove, invece, sono compresenti molteplici interpretazioni¹⁸. Con la globalizzazione si è plasmato una società decentralizzata e dominata dai media, nella quale le idee sono semplici simulacri e solo rappresentazioni autoreferenziali e copie tra di loro, mentre mancano fonti di comunicazione e di senso realmente autentiche, stabili o anche semplicemente oggettive. Da qui l’importanza delle *performances* teatrali, dove gli attori colgono, ciascuno a proprio modo, la realtà dell’esperienza per comprendere se stessi e gli altri, in una sintesi interculturale. Siamo lontani dalle rigide interpretazioni degli attori del passato che hanno suscitato la rabbia di Eleonora Duse condensata nella famosa frase posta in epigrafe al saggio di Craig, *Il mio teatro*, «Perché il teatro si salvi, bisogna che sia distrutto; che tutti gli attori e attrici muoiano di peste [...] essi rendono l’arte impossibile» (Craig 1971: 74). Una previsione, resa palpabile nel film *Nosferatu* di Herzog, dove l’immagine si fissa su tavole imbandite su cui scorrazzano indisturbati diversi topi, sotto lo sguardo incredulo e appannato di persone che stanno cedendo al morbo della peste. Improvvisa, sorge una danza/pantomima seguendo le note musicali: è la nascita di un nuovo teatro che – proprio dalla peste – risorge come l’Araba Fenice.

3. Voce di donna: dal teatro alla società

Dopo la fase di sperimentazione delle avanguardie in cui si mettono da parte i linguaggi tradizionali e si rimuove l’obbligo dell’unità di linguaggio, si apre un periodo di crisi. In esso, coesistono attivismo frenetico ed esasperato individualismo, un’ansia di ricerca e di negazione della comunicazione, con pesanti conseguenze nel rapporto arte/pubblico. Tuttavia, il movimento futurista di Marinetti ha assegnato al teatro un ruolo centrale distinguendosi dalla cultura italiana a lui contemporanea, non solo perché l’ha considerato un micro modello di metodi e di forme della ricostruzione del mondo, ma per la visibilità del modello stesso, reso spettacolo. Un teatro che non ammette altra evidenza se non quella di esistere¹⁹.

Tale crisi segna un’inversione di tendenza anche nelle relazioni tra teatro e letteratura, soprattutto in Italia dove la completa rottura con il passato, e specialmente con l’idealismo crociano, esprimerà l’esigenza di ripensare *ex novo* le basi di una cultura storicamente contemporanea. Inevitabile rivedere anche il ruolo della donna, in prospettiva

storica”, ossia nel rinvenire le fondamenta del sapere storico – sulla scia della cultura neokantiana, positivista e romantica tedesca –, sostiene l’interazione totale tra uomo e ambiente. Da qui, ogni espressione culturale – compresi il rito, la cerimonia, il teatro, la poesia –, ha il potere di portare in superficie il “significato” che reclama una comprensione (*Verstehen*) per spiegare l’esistenza stessa.

17 Ne *Il pensiero debole* Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti teorizzano l’abbandono delle pretese di fondazione della metafisica e la relativizzazione di ogni prospettiva filosofica (1983: 13 e ss.).

18 Cf. Lyotard (1979).

19 Per un approfondimento del tema, cf. Mallarmé (1945).

femminile, per ricostruire un'identità frammentata all'interno di una società, scossa da conflitti politici e culturali. Da qui, il tentativo di rompere i canoni che la società ha imposto alle donne. Senza sentirsi in colpa, senza avvertire la necessità di una lotta cosciente o totalmente aperta contro il potere patriarcale, senza discutere specifiche cause o tesi femministe, le nuove "eroine" –sia letterarie che teatrali–, si scontrano con le convenzioni morali e sociali in atto, che le opprimono, impedendo loro libertà sessuale e d'azione. Il discorso, tuttavia, si consolida in una presa di posizione sempre più responsabile e di lotta, contestualizzando le situazioni oppressive. Come ben osserva Maria Rosa Grifone,

Proprio per la mancanza di una tradizione teatrale al femminile, è sorprendente la ricca ma spesso sconosciuta produzione per il teatro di tante scrittrici, tra cui la pioniera Anna Bonacci con *L'ora della fantasia* nel 1944, Lina Wertmüller che esordisce nel 1968 con *2+2 non fa più quattro*, Gina Lagorio, i cui testi teatrali sono raccolti nel volume "Freddo al cuore" del 1989, Franca Rame con *Parliamo di donne* del 1992, in cui sono racchiuse molte sue opere, Lella Costa con *La daga nel loden* pubblicato nel 1992, una raccolta dei testi dei suoi spettacoli, Margaret Mazzantini con *Manola* del 1999, Franca Valeri che ha raccolto parte della sua vasta produzione in *Toh quante donne* del 2004, Dacia Maraini con i suoi quasi settanta testi raccolti nei due volumi *Fare teatro 1966-2000* e Cristina Comencini con *Due partite*. Sicuramente, comunque, sono Natalia Ginzburg e Dacia Maraini le due autrici che rappresentano meglio nel Novecento le due tendenze del teatro, la commedia la prima e la tragedia la seconda (Grifone 2013: s.p.).

In teatro i drammi, che sviscerano l'esistenza delle donne, hanno sovente una ripercussione amplificata, in quanto coinvolgono tutti i sensi dello spettatore/trice. Oltre alla parola, si utilizzano le luci e i colori, le forme cinestetiche della danza e del gesto, i molteplici repertori culturali di espressioni facciali, la musica per trasmettere tensioni emotive. Sottili analogie legano il corpo dell'attrice al ritmo musicale, alla sua dinamica in cui si snodano il linguaggio intimo, privato tramite il ricorso alla memoria. Tutto ciò rivaluta con efficacia la corporeità femminile, assegnandole una centralità da tempo agognata. Non a caso le numerose teorie femministe, applicate alla letteratura, al di là delle pretese politiche o letterarie, hanno favorito l'emergere di un nuovo corpo sensoriale, un corpo da vivere nella relazione con l'altro, facendolo uscire dal dualismo spiritualità-fisicità, superiore-inferiore, uomo-donna, per ricomporlo attraverso nuove rappresentazioni²⁰. Ancora una volta il legame fra teatro e opera letteraria nella mimesi scenica di un'azione drammatica – delineata da un testo d'autore/trice –, è inevitabile per rappresentare drammi sociali, attraverso approcci individuali. Non è un caso; l'esperienza temporale femminile è, infatti, considerata come paradigma di un modo di usare e di esprimere il tempo, tipico della società postmoderna che ha frantumato l'ipotesi, certamente più rassicurante, di un unico e monolitico macro-sapere, capace di dare sempre una risposta.

20 Vedasi in proposito Suleiman (1988), Braidotti (1988), Scramaglia (1997), Galimberti (2003) e Goldmann (1996).

Tutto ciò sprona la donna, di per sé soggetto poliedrico, ad ampliare la sua visione per plasmare la propria identità, attraverso le mutevoli componenti dell'Io. Da qui, derivano le astuzie della scena al femminile in cui le donne superano i conflitti tra ordini temporali diversi e rispondono con flessibilità alle rigidità sociali. Ben lontano dalle sincronie che hanno sostenuto il decollo e la diffusione dell'industrializzazione, il tempo dell'epoca postmoderna è molteplice ed eterogeneo come le sfere dell'agire sociale nei confronti delle quali è chiamato a svolgere una nuova funzione normativa. Padroneggiare il tempo significa, pertanto, sapersi muovere nella frammentarietà, ovvero scomporre e ricomporre il mosaico dei tempi multipli entro i quali le donne riproducono se stesse e la società. Una volta presa coscienza di sé, dopo avere accettati le ambivalenze e limiti della condizione di 'essere in assenza', esse iniziano ad esprimere il proprio sentire con monologhi che si basano su esperienze dirette, autobiografiche: il passato si fa presente per modificare il futuro, tramite sfumature del linguaggio e tessendo reti alternative nell'ordine simbolico.

Non sono che casi isolati, purtroppo, in quanto il teatro delle donne tarda ad avere la diffusione che merita. Le attrici sono ancora una minoranza nel panorama generale dei drammaturghi; qualche regista in più è riuscita ad imporsi accanto a coraggiose attrici che, per amore della scena, per non scomparire, ingoiate dal cinema o dalla televisione, o per non cedere alle lusinghe di lautissimi compensi, devono affrontare una lotta quotidiana. Devono anche far fronte a un grave disagio del teatro *tout court*, «quello – scrive Angelini – di una condizione postuma (senza aggiunta di etichette estensive) che mentre impone di continuare i teatri anche non crede a una loro funzione essenziale. Le rappresentazioni memorabili somigliano oggi a cerimonie mondane destinate a non lasciare traccia» (1986: 225).

4. Conclusione

Dal mondo del discorso, fondamentalmente orale, al testo in cui la memoria del parlato diviene scrittura, per ritornare al significato della parola teatrale che travalica la sua nozione lineare e fonetica. Attore/trice e regista propongono un significato e un significante, tramite il linguaggio – compreso quello del corpo –, che vengono catturati dallo spettatore, a sua volta attivo nel comparare il mondo immaginario con quello reale. In proposito afferma Osvaldo Pellettieri: «Estas concretizaciones se operan en dos etapas: la de la ficcionalización del texto espectacular – surge un mundo probable o imaginario que el receptor compara con el real y a partir de esa comparación nace el sentido del texto – y de la ideologización que consiste en identificarlo con una ideología. Siempre el referente imaginario expresa una visión de mundo, una propuesta de mundo real» (2001: 37-38).

Ed è proprio a tale referente immaginario che il teatro femminile ricorre in modo più che mai specifico, chiedendo aiuto per modificare una situazione *in progress*, per sensibilizzare ideologicamente l'operato della società nei confronti delle donne. Esse rivendicano il diritto di "parlare", di scrivere e di agire sulla scena, imponendosi con quella autorevolezza che *le physique du rôle* richiede, convinte di possedere l'attitudine,

sia fisica che mentale, per svolgere, attraverso la professione teatrale, una precisa funzione sociale.

Il linguaggio usato per comunicare ha subito varie fasi di trasformazione in accordo con il tempo storico, vissuto in prima persona: dal realismo riflessivo degli anni Sessanta che, partendo dalla rappresentazione di una realtà esterna, finisce per implodere nel mondo interiore dei personaggi femminili, alla frammentarietà della visione, propria dell'epoca postmoderna. Ovvero il personaggio, non più imprigionato nell'immagine, sviluppa su di essa un punto di vista in prospettiva, in cui entrano in gioco immaginario e desiderio, fuori dagli schemi del potere tirannico della scrittura²¹ che rinforza le istanze coercitive della supremazia intellettuale dominante. È esattamente quanto accade nel periodo dell'oralità, apparentemente condizionata dallo spazio mitico di un immaginario sfrenato.

L'atto verbale che instaura un rapporto con l'altro, un dialogo aperto con lo spettatore in una sorta di patto di ricezione, negli anni Ottanta, sull'onda delle teorie femministe proveniente soprattutto dalla Francia e dall'Inghilterra, in un intreccio tra psicanalisi lacaniana e semiotica²², desacralizza i legami familiari, il rapporto di coppia. I monologhi si fanno sempre più "drammatici" nell'esprimere l'estetizzazione di mitologie personali, raccontate in spettacoli unipersonali dove la donna, nei suoi ruoli simultanei di sposa, di madre, di amante e di domestica, assume un protagonismo assoluto.

Al di là di specificità formali e semantiche, tali spettacoli strutturati sull'autoreferenzialità sviluppano il progetto produttivo e ricettivo, proprio della scrittura dell'io. Da un lato si assiste all'intenzione di approdare ad un bilancio personale positivo – caricato di evidente narcisismo e di esibizionismo –, di dare significato alla propria interiorità. Dall'altro lato, attraverso il recupero del passato, si giunge al presente di una conquistata identità non testuale, la quale permette di assumere il controllo della propria esistenza.

Parallelamente si consolidano spettacoli di narrazioni orali che costituiscono la variante del modello di spettacolo, attuato da una sola interprete, la quale rivendica l'importanza della voce e della parola come mezzi espressivi e di comunicazione fondamentali. Tale narratrice orale assume i ruoli di mediatrice tra la parola e lo spettatore/trice, di autrice delle storie che narra, di regista, di «*conversador social con la subyugante atracción que ejerce el cuentista popular, capaz de rescatar y transmitir la memoria de los pueblos*» (Sikora 2001: 453).

Tuttavia, il dramma si caratterizza sempre più per una sua eterogeneità linguistica che riproduce i conflitti sociolinguistici della comunità contemporanea: l'uso decostruttivo della lingua, la crisi delle categorie spazio-temporali e la moltiplicazione delle situazioni caotiche, tipiche delle società in crisi, per citarne alcuni. La sua rappresentazione più idonea è resa dalla *performance*, variabile, per il suo carattere non omogeneo, da autore ad autrice, da attore ad attrice. A questo proposito, scrive Perla Zayas de Lima:

21 Significativa è la seguente definizione: «La nozione di testo è legata storicamente a un insieme di istituzioni: diritto, Chiesa, letteratura, insegnamento. Il testo è un oggetto morale, è lo *scritto* in quanto fa parte del contratto sociale; esso esige che lo si osservi e rispetti, ma in cambio marchia il linguaggio con un predicato raro che questo non possiede naturalmente: è *irrevocabile*» (Barthes e Marty 1890: 84).

22 Cf. Loureiro (1994).

La performance trunca las fronteras entre los géneros, rechaza la idea de obra maestra perdurable, y acepta, en cambio, la de obra transitoria, evanescente, en la que cada artista reinventa sus propias leyes. Está en juego no tanto el valor estético del proyecto realizado, como el efecto que produce en el público y en el mismo “performer”; es decir, la forma en que la obra se integra a la vida, manipula el cuerpo y el espacio (2001: 513).

La costante sperimentazione del linguaggio teatrale apre, pertanto, a nuove possibilità creative messe in scena da un'unica interprete o da gruppi di attrici che avvertono una comune necessità: fissare nuovi limiti scenici ricorrendo all'autoreferenzialità, senza precludere la via allo sviluppo di percorsi innovativi, sia pure ancora *in nuce* e non del tutto manifesti.

BIBLIOGRAFIA

- ANGELINI, Franca (1986): “Teatri moderni”, AA.VV. (eds.). *Letteratura italiana*. Vol. 6. Torino: Einaudi, 69-225.
- ARCOLEO, Giorgio (1875): *Letteratura contemporanea in Italia*. Napoli: Perrotti.
- BACHTIN, Michail Michajlovič (1979): “La parola nel romanzo”. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 67-230.
- BAJINI, Irina (2012): “Artiste con la valigia. Giacinta Pezzana tra Buenos Aires e Montevideo (1909-1914)”. *Oltreoceano*. Vol. 6: 145-152.
- BALBO, Laura (2017): “Natalia Levi Ginzburg”. *Enciclopedia delle donne*. <www.enciclopediadelledonne.it>.
- BARTH, Roland; MARTY, Eric (1890): “Orale/scritto”, *Enciclopedia*. Vol. X. Torino: Einaudi, 60-86.
- BRAIDOTTI, Rosi (1988): “Modelli di dissonanza: donne e/in filosofia”, Patrizia Magli (ed.). *Le donne e i segni. Percorsi della scrittura nel segno della differenza femminile*. Ancona-Bologna: Transeuropa, 23-37.
- CRAIG, Edward Gordon (1971): *Il mio teatro*. Milano: Feltrinelli.
- DESCARTES, René (1967): *Les passions de l'âme*, Eugenio Garin (ed.). *Opere filosofiche*. Vol. II. Bari: Laterza.
- DIDEROT, Denis (1951): *Entretiens sur le Fils Naturel*, André Billy (ed.). *Œuvres*. Paris: Gallimard.
- FIORAVANTI, Arianna (2017): “Dacia Maraini”. *Enciclopedia delle donne*. <www.enciclopediadelledonne.it>.
- FONTANA, Alessandro (1972): “La scena”, Ruggiero Romano e Corrado Vivanti (eds.). *Storia d'Italia*. Vol. I. Torino: Einaudi.
- FOUCAULT, Michel (1972): *Storia della follia nell'età classica*. Roma: Rizzoli/BUR.
- GALIMBERTI, Umberto (2003): *Il corpo*. Milano: Feltrinelli.
- GOLDMANN, Annie (1996): *Le donne entrano in scena*. Firenze: Casterman.
- GRACI, Salvatrice (2012): “Alba de Céspedes: spirito eclettico”, Salvatore Bartolotta (ed.). *Storie di donne che non si arrendono*. Roma: Aracne, 73-94.

- GRIFONE, Maria Rosaria (2013): “Il teatro e il femminile”. *La casa virtuale della drammaturgia contemporanea*. <<http://www.dramma.it/dati/monografie/teatroefemminile.pdf>>.
- JAKOBSON, Roman (1989): *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1964): *Il pensiero selvaggio*. Milano: Il Saggiatore.
- (1966a): *Antropologia strutturale*. Milano: Il Saggiatore.
- (1966b): *Il crudo e il cotto*. Milano: Il Saggiatore.
- (1970): *Vita familiare e sociale degli Indiani Nambikwara*. Torino: Einaudi.
- LOUREIRO, Ángel (1994): “Diferencias feministas”, Ángel Loureiro (coord.). *El gran desafío: feminismo, autobiografía y posmodernidad*. Madrid: Megazul/Endimión, 9-32.
- LYOTARD, Jean-François (1979): *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit.
- MADRIGNANI, Carlo Alberto (1979): “Introduzione”, Giovanni Verga. *Drammi intimi*, Palermo: Sellerio, XI-XII.
- MALLARMÉ, Stéphane Étienne (1945): *Crayonné au théâtre*. Paris: Gallimard.
- MANZONI, Alessandro (1965): *Lettre à M. Chauvet*, Giulio Bollati (ed.). *Tragedie*. Torino: Einaudi.
- MARIANI, Laura (2005): *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*. Firenze: Le Lettere.
- METASTASIO, Pietro (1947): *Estratto dell'arte poetica*, Benito Brunelli (ed.). *Tutte le opere*. Vol. II. Milano: Mondadori.
- MILDONIAN, Paola (2014): “Viaggi di Penelope III: da Cuba a Boston via Miami. Juana Rosa Pita”, Silvana Serafin (ed.). *Ritratti di donne. Studi dedicati a Susanna Regazzoni*. Venezia: La Toletta, 151-167.
- MUSCETTA, Carlo (ed.) (1970): *La letteratura italiana. Storia e testi*. Vol. I. Bari: Laterza.
- PELLETTIERI, Osvaldo (2001): “Introducción: para una historia del teatro argentino en Buenos Aires”, AA.VV. (eds.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Vol. V. Buenos Aires: Galerna, 13-39.
- ROUBINE, Jean-Jacques (1973): “La stratégie des larmes”. *Litterature*. Vol. 9: 56-73.
- SCHECHNER, Richard (1984): *La teoria della performance*. Roma: Bulzoni.
- SCHIRINZI, Silvia (2018). “Intervista al cast di ‘Donne come noi’”. *Donna Moderna*. 07/03/18. <<http://www.donnamoderna.com/news/speciali/donne-come-noi/donne-come-noi-spettacolo-teatro-tosca-tour?aggregatore=642928>>.
- SCIASCIA, Leonardo (1991): “Pirandello e il pirandellismo”, Claude Ambroise (ed.). *Opere 1984-1989*. Milano: Bompiani, 999-1039.
- SCRAMAGLIA, Rosantonietta (1997): *Femminismo*. Milano: Editrice Bibliografica.
- SIKORA, Marina (2001): “Recepción”, AA.VV. (eds.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Vol. V, 443-453.
- SQUAROTTI, Giorgio Barberi (1978). *Le tragedie del Novecento italiano in Le sorti del “tragico”. Il Novecento italiano: romanzo e teatro*. Ravenna, Longo.

- SULEIMAN, Susan Rubin (1988): “(Ri)scrivere il corpo: poetica e politica dell’erotismo femminile. Le donne e i segni”, Patrizia Magli (ed.). *Percorsi della scrittura nel segno della differenza femminile*. Ancona-Bologna: Transeuropa, 78-94.
- TOSCHI, Paolo (1955): *Le origini del teatro italiano*. Torino: Einaudi.
- TRECCANI (2018a): “Alba de Céspedes”. *Enciclopedia Treccani*. <<http://www.treccani.it/enciclopedia/alba-de-cespedes/>>.
- (2018b): “Voce Antigone”. *Enciclopedia Treccani*. <<http://www.treccani.it/enciclopedia/antigone/>>.
- TURNER, Victor (1986): *Dal rito al teatro*. Bologna: il Mulino.
- VATTIMO, Gianni; ROVATTI, Pier Aldo (1983): *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli.
- VERGA, Giovanni (1969): “L’amante dei Gramigna”. *Tutte le novelle*. Milano: Mondadori, 199-205.
- ZAYAS DE LIMA, Perla (2001): “Performance y teatro moderno tardío”, AA.VV. (eds.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Vol. V. 513-523.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Rocío Luque es profesora adjunta en la Universidad de Udine (Italia) y profesora colaboradora de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) de Madrid. Sus ámbitos de investigación son la lingüística contrastiva italiano-español, la traducción y la estilística de los autores traducidos. Ha publicado monografías como *Sobre el uso de las perífrasis verbales en español y su traducción al italiano* (2017); coediciones como *Léxico Español Actual V* (2017); y varios artículos en revistas y volúmenes nacionales e internacionales. Además, ha traducido novelas, antologías de poesía, obras de teatro y ensayos desde y hacia el español.

Fecha de recepción del artículo: 24-05-2018

Fecha de aceptación del artículo: 19-6-2018