

LAURA FORTINI

Scrittrici e drammaturghe: per un teatro delle origini

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LAURA FORTINI

Scrittrici e drammaturghe: per un teatro delle origini

Il contributo prende in esame le modalità della riscoperta di secondo Novecento del nesso donne-teatro e della sua specificità sul doppio versante della storia del teatro in Italia e del rapporto donne-scrittura. Particolare attenzione è riservata alla bibliografia secondaria soprattutto di marca anglosassone, nonché ai contributi qui stesso accolti di Scarsella e Messina.

Nella sua *Storia del teatro italiano* Mario Apollonio già nel 1940 dedicava alcune pagine alle donne di teatro, a partire da Roswita di Gandersheim, ricordata accanto a Dante come autore «originale e individualissimo e lirico»,¹ di cui è nota la sua predilezione per la castità e vale qui ricordarla quale modello esemplare di riferimento, pure se scrisse in latino e nel latino della fine del primo millennio, avendo però come modello Terenzio. Si sofferma, poi, Apollonio - poiché si tratta di una storia del teatro italiano - su attrici come Vincenza Armani, ma anche autrici come Isabella Andreini, che in qualità di Donne della Compagnia dei Gelosi furono compartecipi del costituirsi della seicentesca commedia dell'arte, che coniugò la tradizione comica popolare con il gusto letterario dell'accademia. Non si trattò di un vero e proprio programma, osserva lo studioso, ma di un atteggiamento di cui si ha riscontro proprio in quello che viene definito uno dei «cavalli di battaglia» di Isabella Andreini, che era la *Pazzia d'Isabella*:

dove certo l'attrice sapeva trovar modo di mettere a frutto la sua dottrina ripetendo temi celebri, "loci communes" della poesia, da Olimpia ad Armida abbandonate: dove la pazzia, non più sorvegliata come nel poema dell'Ariosto, da una superiore visione d'amorosa armonia, anticipava, vagamente melanconie funeste, eroici furori, abissali smarrimenti.²

Le è concorrente e rivale Vittoria Piissimi, di cui notoriamente Tommaso Garzoni nella sua *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, pubblicato per la prima volta nel 1584, scrive con entusiasmo che in scena faceva metamorfosi di se stessa;³ e osserva a questo proposito Apollonio che

potremmo supporre che, in quello scorcio del Cinquecento, la recitazione d'Isabella mirasse a un raccoglimento smarrito più elegiaco e più accordato alle tradizioni letterarie; mentre la recitazione di Vittoria doveva prodigarsi in più ardite veemenze e strappi e procellose collere. Come quasi sempre, e soprattutto nelle epoche fervide (teatralmente quella fu un'epoca fervidissima, in Italia e in tutta Europa) atteggiamenti diversi e opposti si scambiano, combattendosi, il meglio di sé.⁴

Con il vivido stile dello studioso di rango la questione è già posta nei suoi elementi essenziali, ovvero quelli dell'inscindibilità, rispetto il farsi del teatro, dell'esperienza di attrice ed autrice, di quel farsi corpo nella stessa e medesima esperienza di un qualcosa

¹ M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, prefazione di S. Dalla Palma, Milano, RCS Bur, 2003, vol. I, 251; per la complessa vicenda editoriale dell'opera si rimanda alle *Note all'edizione* di F. Faschini, vol. I, XXI-XXIV, assumendone l'osservazione per cui nonostante le ripetute edizioni la storia «non presenta, tuttavia, nei contenuti, variazioni significative dalla prima edizione del '38-'50 a quella del '58» (p. XXI).

² Ivi, I, 559-560.

³ Si tratta del Discorso CIII de *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* di Tommaso Garzoni, in Venetia, Gio. Battista Somasco, 1588, dedicato a *De' Comici, e Tragedi, così Auttori, come Recitatori, cioè de gli Histrioni*, 737-741, di cui le 738-739 sono dedicate in particolare a Isabella Andreini e Vittoria Piissimi; la bella definizione è a 739.

⁴ Ivi, 560.

di cui il teatro si nutre intimamente fin dalle origini, ovvero la differenza delle donne e delle loro performatività sceniche, riconosciuta, anche se non nominata come tale, già allora da Mario Sansone nelle pagine dedicate a autori di drammi pastorali, «uomini e donne»,⁵ tra i e le quali si incontrano la citata Isabella Andreini, e poi Leonora Bellati, Maddalena Campiglia, Laura Guidiccioni Lucchesini, delle quali risuonano nomi e parole scritte e dette, accanto a quelli di Raffaello Borghini, Pietro Cresci, Leone Ebreo e altri, «bellissimi nomi di signori, gentildonne, cortigiani, principi».⁶

Si tratta di quell'insieme di relazionalità che fa sì che il teatro delle origini si ponga come il luogo privilegiato cui guardare, «quando l'azione del personaggio sporge appena dal coro come un'ombra che cade fuori dello spazio che lo contiene» scrive Sisto Dalla Palma,⁷ là dove si ha ancora un punto di intersezione tra l'area della scena e quella della platea, in cui si supera la discrasia tra il coro che genera l'azione con la sua voce e la distanza da essa, la sua contemplazione in forma di spettatore. È nella drammaturgia delle origini che è possibile una scena prima che il processo si formalizzi, l'opera si chiuda, lo spettatore si separi, in quella caduta del dionisiaco che inaugura «l'episteme dello sguardo e l'eclisse della corporeità»⁸ di nietzschiana definizione.

Un dato, questo, colto fin dagli esordi dalla critica femminista, che a partire dagli Settanta del Novecento si è concentrata proprio sulle attrici in quanto autrici esse stesse dei testi messi in scena, e su quanto ciò fosse da attribuirsi all'eccellenza di alcune, sì, ma anche alla relazionalità che caratterizza il teatro e senza la quale non può esservi rappresentazione compiuta. Se mi è accaduto più e più volte di porre in evidenza quanto e come gli studi e le ricerche sulle scritture delle donne abbiano il loro momento fondativo negli anni Settanta del Novecento, tanto più quel periodo è stato particolarmente significativo in special modo per quanto riguarda il nesso donne e teatro, individuato da subito il teatro come il luogo in cui il corpo e la sua sessuazione non poteva eclissarsi: come non ricordare anche solo a titolo emblematico il teatro della Maddalena di Roma?⁹ Non è casuale che i primi sguardi si siano focalizzati sulle attrici, pensiamo agli studi di Laura Mariani sul *Tempo delle attrici* e sull'arte del travestimento in Sarah Bernhardt e Colette,¹⁰ contemporanei a quel *Gender Trouble* di Judith Butler che ha rappresentato un punto di snodo grazie alla categoria della performatività femminile e femminista, nell'ambito degli studi internazionali sia in direzione *queer* che più ampiamente decostruzionista almeno di quello che si intende comunemente con la categoria di *gender*.¹¹

Nel medesimo periodo, però, soprattutto in area anglosassone un folto gruppo di studiose ha lavorato nel corso di questi anni alla ricomposizione tra testo scritto e rappresentazione scenica, uno dei cui momenti costitutivi è l'interazione tra scena e

⁵ Ivi, 624.

⁶ Ivi, 624-625; ma si veda l'intervento di Alessandro Scarsella.

⁷ S. DALLA PALMA, *In principio era il coro*, prefazione a M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano...*, I, V-XX: VI.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Per lo sguardo che Maraini dedica proprio a partire dalla stagione del Teatro della Maddalena di Roma alle scrittrici del Rinascimento si veda l'intervento di Claudia Messina, e la preziosa ricostruzione nei due volumi *Le Isabelle. Dal teatro della Maddalena alla Isabella Andreini*, a cura di M. Boggio e con gli apporti di F. Angelini et al., Nardò (LE), Besa, 2002.

¹⁰ L. MARIANI, *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Bologna, Mongolfiera, 1991; EAD., *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Bologna, Il mulino, 1996.

¹¹ JUDITH BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York – London, Routledge, 1990.

pubblico che vede le donne scrittrici conquistare insieme con le attrici in forma pionieristica a partire dal XVII secolo uno spazio nell'assai variegato mondo del palcoscenico: il riferimento fra tanti è ai volumi curati da Raffaella Baccolini e Vita Fortunati,¹² da Paola Bono e Roberta Gandolfi,¹³ che hanno anche messo in evidenza l'importanza delle donne nella macchina scenica, qualcosa di cui curiosamente, ma non poi tanto e non solo in questo settore, si tace sempre, ovvero le costumiste, le scenografe, come non ricordare ovviamente le coreografe, ma anche le impresarie, le segretarie di edizione e tutto quell'indispensabile mosaico di relazionalità vasta che fa sì che si abbia una scena, significativa e all'altezza di questo nome.

Insomma, quell'insieme tra *Il puro e l'impuro*, titolo di un libro di Colette a cui si ispira anche un convegno della fine degli anni Novanta promosso da Franca Angelini¹⁴ che della vita delle attrici fa testo, come accade per quel testo canovaccio di Isabella Andreini che mette in scena la sua pazzia, metamorfosi "sragionata" di una singolarità apparentemente isolata e sola nel panorama italiano, studiata, eccellentemente, per altro, da Maria Luisa Doglio tra le prime.¹⁵

Se il teatro è il luogo dove tutto si mescola sapientemente - in modo puro e impuro, la letteratura, le arti, la scena - a partire dalla singolarità di ognuna, il movimento da compiere, quindi, per cogliere le potenzialità e la particolarità del contributo delle scrittrici, e che qui si è voluto compiere in modo aurorale, è quello verso il luogo dell'origine del pensiero critico sulle scritture delle donne, ovvero gli anni Settanta del Novecento, intrecciato strettamente a quello verso le scritture "natali", quelle che segnano il primo affacciarsi delle scrittrici alla scena, che sia essa scena pubblica e/o

¹² *Il teatro e le donne. Forme drammatiche e tradizione al femminile nel teatro inglese*, a cura di R. Baccolini, V. Fortunati, R. Zacchi, Urbino, Edizioni Quattroventi, 1991, che nell'*Introduzione* (pp. I-IX) ricordano alcune occasioni accademiche che negli anni Ottanta del Novecento «hanno messo in evidenza i complessi problemi metodologici che la ricerca in questo settore solleva» (p. I): si trattava del primo convegno a ciò dedicato, tenutosi a Warwick nel 1985 e dedicato a "Transformations and Transpositions: Changing Pattern in Women's Theatre History", mentre il secondo si svolse a Bologna nel 1989 e fu dedicato a "Forme drammatiche e tradizione al femminile nel teatro inglese", parte dei cui materiali è poi confluita in questo volume, mentre nel 1988 ebbe luogo sempre a Bologna presso il "Centro di Documentazione, Ricerca e Iniziativa delle Donne" la tavola rotonda dal titolo "Voce e testo: il teatro inglese e le donne" (p. IX); per le questioni metodologiche si veda in questo volume, in particolare, S. BASSNETT, *In lotta con il passato: il teatro delle donne alla ricerca di una storia*, pp. 7-20.

¹³ *Spectacular women*, ed. by P. Bono and R. Gandolfi, London, SAGE, 2004, numero monografico di «The European Journal of Women Studies», 11, 3, nel cui editoriale (259-262) le curatrici osservano come «the articles collected here take into account the multifaceted aspect and areas of live performance, from theatre to the fashion world, from visual and body art to the spectacle of politics, from acting and dancing practices to the creative confrontation with the dramatic text which grounds and modifies its realization in a gendered perspective. They all consider woman not so much as the object of the politics of representation, but as a subjects actively involved in its shaping. The realms of the spectacular are realms of invention, transformation, moulding of (gendered) identities, in the form of bodily images, bodily narratives and icons, apt to have a collective/social resonance, and women practitioners are seen in these articles as the creators/disseminators of such discourses. Through artistic performance they can construct, confirm and emphasize the hegemonic standard of female gender, and/or they can criticize, deconstruct, parody and grotesque these same standard, thus working towards a different imagery and a different narrative of gendered identities» (p. 259); si veda anche R. GANDOLFI, *La prima regista. Edith Craig fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, Roma, Bulzoni, 2003.

¹⁴ *Il puro e l'impuro*, a cura di F. Angelini, Roma, Bulzoni, 1998, che raccoglie gli interventi «svolti nel corso di tre giornate di studio dedicate al tema: donne, scrittura, teatro (7-8-9 marzo 1997). Il titolo *Il puro e l'impuro* è tratto da quello di un romanzo di Colette e allude alle donne e al teatro: puro – il teatro, impuro – le donne; oppure il contrario, come vi piace»: così nella *Premessa* di Franca Angelini (p. 9).

¹⁵ I. ANDREINI, *La Mirtilla*, a cura di M. L. Doglio, Lucca, Pacini Fazzi, 1995.

teatrale in senso ampio. Si tratta di un doppio movimento che permette di cogliere non solo la singolarità eccellente, le singole voci, ma le figure della relazionalità, dell'eccellenza, questa sì, d'amore, così come nelle parole di Monica Farnetti nell'introduzione a questa sezione.

Che vi sia un rapporto stretto tra scrittrici drammaturghe a partire dalla reciprocità di lettura oltre che di pratica scenica, emerge dal contributo di Alessandro Scarsella, che dopo essersi soffermato sulla necessità argomentata di una ricognizione non episodica della scrittura teatrale femminile dei primi secoli della letteratura italiana, dedica un'analisi specifica alla favola pastorale di Valeria Miani, il cui titolo, *l'Amorosa speranza*, rimanda esplicitamente all'*Amorosa visione* del Boccaccio, declinata però e strettamente intrecciata alla *variatio* di luoghi deputati della *Mirtilla* di Isabella Andreini, di poco antecedente. Il testo di Miani presenta, infatti, affascinanti forme di continuità con quello di Andreini, là dove la scabrosità drammaturgica della vendetta della ninfa sul satiro che ha tentato di approfittarsi di lei, rispetto cui Scarsella avanza l'interessante ipotesi della possibile influenza delle stampe erotiche di Agostino Carracci, richiama il terzo atto della *Mirtilla*, in cui vi è un allontanamento dall'*Aminta* tassiana ed una possibile ripresa del *Sacrificio* di Agostino Beccari, come ha osservato con la consueta proprietà Maria Luisa Doglio.¹⁶ Ma, nota la studiosa,

a differenza della Melidia del Beccari, Filli gioca d'astuzia, fingendo di aver nascosto il suo amore per il Satiro solo per metterlo alla prova e acconsentendo a baciarsi, purché egli si lasci legare a un albero ad evitare che nel trasporto i passione egli la stringa troppo forte al punto di farla svenire. Nella scena di Filli che lega lentamente il Satiro e continua a ritardare ad arte il momento del bacio, la Andreini riscrive antichi *topoi* misogini sulle malizie delle donne e insinua fremiti di sensualità nel graduale crescendo degli atti della ninfa sul Satiro legato.¹⁷

La medesima sensualità risuona nella scena di Valeria Miani, che dimostra così, se mai ce ne fosse ancora bisogno, che le scrittrici sono anche lettrici delle loro antecedenti, cui si rivolgono come modelli autorevoli per interloquire con la tradizione letteraria canonica, sia essa rappresentata da Boccaccio come da Tasso; sensualità che accomuna le due scrittrici anche nella attenzione alla drammaturgia dei testi,¹⁸ entrambi destinati alle scene, non solo alla lettura, pure se di entrambe è la tensione all'accreditamento intellettuale della donna che scrive.¹⁹

¹⁶ M. L. DOGLIO, *Introduzione* a I. ANDREINI, *La Mirtilla...*, 5-29: 10.

¹⁷ *Ivi*, 11-12.

¹⁸ Faccio mia in questo contesto la definizione posta a chiosa del volume di M. ARIANI e G. TAFFON, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Roma, Carocci, 2001, i quali scrivono, pure se riferito a tutt'altro contesto storico-letterario, che «la 'letteratura teatrale' è dunque l'insieme delle varie, diverse, contraddittorie scritture edite (e, a volte, inedite) dalle quali la pratica scenica attinge per trasformare una drammaturgia virtuale nel presente vissuto della recitazione e della visualizzazione. Lo studio dell'universo testuale che la costituisce [...] considererà i *libri per il teatro* come i copioni altamente formalizzati di una drammaturgia *in nuce* che la scrittura contiene e offre a chi decide di interpretarla scenicamente, come in un rapporto di collaborazione tra due partner» (pp. 9-10).

¹⁹ Su cui sempre M. L. DOGLIO, *Introduzione...*, 5-6. L'importanza della relazionalità per un accreditamento in tal senso è indagata anche da S. CARANDINI, *Donne in difesa della commedia: Isabella Andreini, Demoiselle de Beaulieu e la legittimazione della scena in Francia nel primo '600*, in *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*, a cura di B. Alfonzetti, D. Quarta e M. Saulini, Roma, Bulzoni, 2002, 81-92, la quale scrive: «Può accadere in epoca tardorinascimentale che intorno a un personaggio femminile di rilievo si stabilisca una eccezionale trama di rapporti fra donne, si raccolga una nobile congrega di nobili signore attive nel campo delle lettere, delle arti e della vita sociale, la cui esistenza brilla di luce riflessa e quando conquista

Un nesso forte che connota la scrittura drammaturgica a firma di donne fino ai nostri giorni, come rilevato da Claudia Messina nelle pagine dedicate allo sguardo che Dacia Maraini ha rivolto alle scrittrici del Rinascimento, che presenta le caratteristiche di una vera e propria ricerca genealogica condotta secondo i dettami dell'amore, cortigiano nel caso di Veronica Franco, mistico nel caso di Suor Juana Inés de la Cruz, misura della vita per entrambe. L'estetica dello sguardo di cui scrive Claudia Messina a proposito di Maraini è un'estetica che nella relazionalità trova infatti la propria forma rappresentativa migliore: non di monologhi si tratta, infatti – sarebbe stato facile, e anche più economico, se si vuole -, ma di dialoghi in cui l'altra, che sia essa amica, serva o nune tutelare, svolge il ruolo di un'alterità di vi è bisogno perché la scena e prima ancora il testo teatrale siano davvero tali.

Si tratta di una relazionalità dialogica che dal Novecento si volge al Rinascimento come luogo dell'origine da cui ripartire per ripensare il presente, ed è un Rinascimento europeo quello a cui si volge Maraini, che parla più lingue e abita geografie diverse ma non per questo dissimili: vi è da seguire con pienezza di convinzione il suo sguardo, in modo che “tra un atto e l'altro”²⁰ si levi il sipario sulle scrittrici drammaturghe, a partire dal teatro delle origini.

anche fortuitamente la nostra attenzione rivela un piccolo universo fervido e conchiuso, facilmente eclissato dai fasti della politica e della storia ufficiali» (p. 81), per poi concludere che l'opuscolo di Mlle de Beaulieu in difesa di Isabella Andreini, stampato durante l'ultimo soggiorno della scrittrice drammaturga a Parigi, «documenta, oltre il forte impatto che la presenza italiana aveva prodotto sulla scena parigina, l'elegante e appassionato stile di un'amicizia “virile” fra donne, una corresponsione di esperienze e interessi» (p. 91).

²⁰ Il riferimento è a al woolfiano *Between the Acts*, portato a conclusione nella revisione da Virginia Woolf nel 1941, mentre sono in corso i bombardamenti su Londra, dedicato alle artiste di strada e a un fare teatro il cui sipario è continuamente modificato dall'irrompere della vita - e sul sipario, appunto, si conclude l'opera.