

STORIA

a cura di Roberto Bianchi

Donne del/nel teatro italiano: nodi storici, pratiche d'arte e di vita, a cura di Monika Gurgul, Monika Surma-Gawłowska, Teresa Megale, «Italica Wratislaviensia», X, 2019, n. 2, pp. 348.

La rivista «Italica Wratislaviensia», nata nel 2010 per iniziativa di italianisti dell'Università di Breslavia, ha dedicato un numero monografico alla pubblicazione degli atti del convegno internazionale «Donne del/nel teatro italiano: nodi storici, pratiche d'arte e di vita», organizzato a Cracovia il 16-17 novembre 2018 dal Dipartimento di Italianistica dell'Università Jagellonica. La relazione tra donne e spazi teatrali in età moderna e contemporanea costituisce l'asse tematico attorno al quale ruotano i 18 contributi che compongono il fascicolo, scritti da studiose di varie discipline (*performance studies*, storia del teatro e della danza, musicologia, filologia e letteratura italiana, studi culturali, letterature comparate, storia) afferenti a università di ambito europeo (italiane, polacche, tedesche e austriache). Seguendo una partizione cronologica e un approccio interdisciplinare, i saggi sono articolati in due sezioni centrate rispettivamente sui secoli XVI-XVIII e XIX-XXI, ma sono legati da una serie di questioni trasversali nel tempo e nello spazio: i caratteri del professionismo delle artiste, il rapporto tra discorsi, modelli e realtà, i processi di transfer culturale, le modalità di conservazione/produzione delle fonti, di trasmissione e legittimazione dei saperi femminili.

Le compagnie dell'Arte italiane, che si esibivano nelle corti del centro-nord della penisola, sono il contesto all'interno del quale nella seconda metà del Cinquecento, per la prima volta nella storia europea, le donne compaiono sulla scena in modo sistematico, come recitanti e come figure e tipi drammaturgicamente rilevanti. Non più relegate all'esercizio delle arti del teatro di strada o all'intrattenimento privato di principi e nobildonne, le attrici-cantanti si configurano come professioniste con tecniche recitative proprie, seppure nell'ambito della famiglia o della coppia d'arte. Un'apparizione in carne e ossa e senza maschera, che cambia il senso della 'vista' degli spettatori, suscita fascinazioni e strali in una fase di intenso disciplinamento dei costumi segnata dai dettami tridentini. Se l'attrice 'professionista' viene presto risucchiata nella zona d'ombra del peccato tramite la definizione di «meretrice onesta», ancora più sfuggente è la spettatrice d'*ancien régime*, fatta oggetto incrociato di divieti e condanne, di omaggi e paternalistiche concessioni (cfr. TERESA MEGALE, *Il professionismo delle attrici: stato degli studi e nuove domande*, pp. 15-36 e MARZIA PIERI, *Il pubblico femminile a teatro in età moderna*, pp. 37-50).

Ancora negli anni Novanta del Novecento, nel volume collettaneo curato da Giulia Calvi (*Barocco al femminile*, Laterza 1992), tra i ritratti delle nove personalità ritenute significative degli stili vita e del pensiero delle donne europee dell'età moderna non era inclusa l'attrice. I saggi presenti nella prima sezione del fascicolo di «Italice Wratislaviensia» danno corpo e voce a questa assenza, esplorando attraverso una varietà di fonti (iconografiche, notarili, letterarie, teologiche, giornalistiche) la condizione economica, sociale e culturale di donne attive in ambito musicale, teatrale, poetico e coreografico tra XVI e XVIII secolo (v. i saggi di Antonia Liberto, Paola Besutti, Susanne Winter, Annamaria Corea); la complessa trama di rapporti con agenti, corti e impresari grazie alla quale alcune capocomiche esercitavano responsabilità organizzative, gestionali e artistiche tra Mantova e Venezia (Michela Zaccaria), il peso del condizionamento dei modelli di virtù femminile sulla percezione pubblica e sull'autorappresentazione delle artiste (Bernadette Majorana). Come risolvere il contrasto tra l'ideale monacale di segregazione, compostezza e modestia dell'Italia della Controriforma e le pratiche di mobilità, promiscuità, nomadismo, appariscenza espressiva e relazionale, esibizione pubblica delle compagnie d'arte miste? Studi recenti sul teatro monastico femminile (cfr. Elissa B. Weaver, *Scenes from Italian convent life. An anthology of convent theatrical texts and contexts*, Longo 2009) – vietato dalle normative post-tridentine ma diffuso in capitali europee, qual era Napoli nel primo Settecento, come documentano la memorialistica e la letteratura da viaggio coeve – offrono squarci inediti sul modo in cui attraverso le pratiche teatrali e musicali si plasmava un gusto, si esprimevano nuove sensibilità e inquietudini, si costruivano reti di sociabilità tra spazi religiosi e mondani, tra monasteri, corti e palazzi nobiliari (Elisa Novi Chavarria).

Nel tentativo di riportare le artiste sulla scena, laddove le fonti lo consentono, altri contributi indagano le forme delle esibizioni delle attrici, le tracce performative sparse nei testi e nelle testimonianze, il rapporto tra attrice, copioni e interpretazioni (v. i saggi di Jolanta Dygul e Francesca Simoncini). Per quanto riguarda i meccanismi di scambio culturale particolare attenzione viene dedicata all'adattamento di opere di autori italiani nelle diverse piazze teatrali europee: *Il mondo alla roversa* di Goldoni, satira misogina contro il crescente potere delle donne, non viene allestito allo stesso modo a metà Settecento a Praga, Lipsia, Amburgo o Mosca, neppure dalla stessa compagnia italiana (Tatiana Korneeva); ci si interroga, inoltre, sul ruolo svolto dalle relazioni amicali, dalle reti intellettuali tra donne nei progetti di traduzione e divulgazione tramite lo studio di corrispondenze inedite come quella intercorsa tra Sibilla Aleramo e la giornalista e scrittrice polacca Emilia Szenwicowa durante il Ventennio fascista (Anita Kłos).

Il saggio di Laura Mariani (*Dopo l'Ottocento delle attrici, qualche punto fermo sulle attrici italiane del Novecento*, pp. 195-222) ripercorre fasi e figure che hanno caratterizzato al femminile l'Ottocento delle «invenzioni» e del «grande attore», sottolineando la difficoltà con cui la categoria di genere è entrata negli studi di critica teatrale. A chi dobbiamo guardare per capire come cambiano linguaggi e condizioni di lavoro delle artiste italiane nel Novecento nella crisi della cultura dell'attore di tradizione e del capocomico femminile? A lungo le ricerche hanno privilegiato le rotture prodotte dalle avanguardie e dalle rivoluzioni registiche dell'inizio e della metà del Novecento in cui la presenza delle donne non era immediatamente evidente. Anche la storia del Nuovo Teatro degli anni Sessanta e Settanta, che vide la messa in discussione della parola stessa di «attrice» tramite la sperimentazione di linguaggi vocali e corporei nello scavo di stati di coscienza, appare ancora in gran parte da scrivere da un punto di vista femminile. Prezioso e urgente appare, dunque, il lavoro di raccolta di documentazione e fonti orali, come quello portato avanti dal Progetto Ormete (Oralità Memoria Teatro) – diretto da Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri in collaborazione con l'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi di Roma e il Museo biblioteca dell'Attore di Genova – sul teatro della seconda metà del Novecento, in cui si inserisce la ricerca di Maia Giacobbe Borelli sugli intrecci tra mobilitazioni femministe e donne di teatro a Roma tra 1965 e 1985, o la piattaforma digitale per la conservazione delle estetiche e dei linguaggi della performance (arti visuali, arti plastiche, fotografia, danza, graphics, musica, land-art, bio-arte) di artiste dell'area del Mediterraneo, frutto del gruppo di ricerca collettivo (*L'archivio della performance femminile in area mediterranea. Prove digitali*) coordinato da Silvana Carotenuto all'Università L'Orientale di Napoli (Annalisa Piccirillo). Il numero si chiude con due interventi di Anna Barsotti ed Ewa Bal sul «caso eccezionale» di Emma Dante (attrice, autrice, capocomico, regista di cinema, teatro e opera) che riflettono sulle strategie sceniche e recitative utilizzate dall'artista nella rappresentazione della violenza patriarcale della famiglia (*mPalermo* 2001, *Carnezzeria* 2002, *Vita mia* 2004) e del potere della mafia (*Cani di bancata* 2006), lasciando aperta una domanda: è possibile indurre una presa di coscienza, cambiare la situazione delle donne stimolando con l'arte performativa una riflessione etica, un atteggiamento critico verso la cosiddetta culturale locale?

CLARA MAZZANTI, *Venga con noi. Dagli attentati del '69 a Piazza Fontana*, Milano, Colibrì 2019, pp. 312.

Il 12 novembre 1969 Clara Mazzanti, ventiduenne, viene prelevata dalla casa di Viareggio e rinchiusa nel carcere milanese di San Vittore con il suo compagno, Giuseppe Norscia. Sette mesi prima era stata condotta all'ufficio politico della Questura di Milano ed interrogata dal commissario Luigi Calabresi. Il poliziotto sta indagando sulle bombe che, il 25 aprile 1969, sono scoppiate allo stand della Fiera di Milano e all'ufficio cambi della stazione centrale provocando una ventina di feriti.

Clara frequenta qualche amico libertario, legge molti libri e vive il suo amore con Giuseppe, uomo sposato e con due figli, come una sfida alla morale tradizionale, e conservatrice, della sua famiglia. La coppia, anche se respira il clima elettrico prodotto dagli *événements* parigini del maggio 1968, non si occupa certamente di politica. Calabresi, e il capo dell'ufficio Antonino Allegra, sono tuttavia convinti che Clara e Giuseppe siano parte di una rete terroristica di matrice anarchica in contatto con Giangiacomo Feltrinelli e la moglie Sibilla Melega.

Il racconto, un'autobiografia in cui l'esperienza personale si mescola agli eventi politici del periodo, si apre a San Vittore. Per giorni, Clara è in isolamento e viene privata di ogni diritto: non riceve visite, non incontra avvocati, e, soprattutto, non conosce nemmeno le accuse che le sono rivolte. Precipita in un limbo in cui diventa difficile percepire anche lo scorrere del tempo. Intanto, gran parte del movimento operaio e delle piazze esprime istanze anti-capitalistiche, anti-imperialiste, libertarie e percepisce la rivoluzione come un processo non ineluttabile, ma certamente possibile.

Al rumore delle folle politicizzate, si contrappone il silenzio della cella di Clara. Per settimane l'arrestata viene interrogata dalla polizia e dai magistrati che si servono di ricatti, false notizie e pressioni psicologiche, continuando a non sapere quale reato le sia ascritto. In questo periodo la sezione femminile di San Vittore è gestita dalle suore ed il carcere è un *panopticon* ottocentesco umido, sporco e inumano.

L'inchiesta è in mano al magistrato Antonio Amati e l'ufficio politico coinvolto è quello guidato da Antonino Allegra, con l'apporto dei brigadieri Vito Panessa e Pietro Mucili. Insieme a Calabresi, questi funzionari saranno gli stessi che interrogheranno Giuseppe Pinelli, fermato perché sospettato di essere l'autore, insieme a Pietro Valpreda, dell'attentato di piazza Fontana del 12 dicembre 1969. Pinelli, come noto, morirà precipitando dalla finestra di quell'ufficio. Per la polizia, in sintesi, le bombe

del 25 aprile e la strage di piazza Fontana sono connesse da un *fil rouge*: la violenza terroristica degli anarchici milanesi. L'inchiesta per le bombe alla fiera di Milano ed alla stazione centrale ruotano intorno agli anarchici Tito Pulsinelli, Paolo Braschi, Paolo Faccioli e Angelo Pietro Della Savia. Clara Mazzanti e Giuseppe Norscia, amici di alcuni dei sospettati, appaiono alla stessa polizia come delle comparse di secondo piano, ma comunque coinvolte negli attentati e vengono accusati di strage. Giangiacomo Feltrinelli e Sibilla Melega, che hanno fornito degli alibi ad alcuni sospettati, sono invece indagati per falsa testimonianza.

Clara Mazzanti racconta le sue vicende citando le carte processuali depositate presso l'Archivio di Stato di Milano ed alcuni articoli di giornali. Le stesse fonti utilizzate dal giornalista Paolo Morando che, nel 2019, ha pubblicato per Laterza *Prima di piazza Fontana. La prova generale*.

Mazzanti è quindi una testimone, e *Venga con noi. Dagli attentati del '69 a Piazza Fontana* è, innanzitutto, un libro di memorie. Ricordi traumatici con cui l'autrice ha deciso di confrontarsi, cercando di intrecciare verità giudiziaria ed esperienza personale. Mazzanti non ha la pretesa di scrivere un libro di storia su sé stessa: piuttosto, sembra calarsi nel ruolo del testimone per condividere pubblicamente una sofferenza che ha lasciato tracce profonde. Del resto, siamo ancora immersi in quella che Annette Wieviorka ha chiamato «l'età del testimone» e Mazzanti, con le sue pagine, vuol ricondurci agli effetti della genealogia della «strategia della tensione» sulle persone. Questa definizione, introdotta da Leslie Finer, giornalista inglese che si occupa di cronaca italiana in questi anni, è l'orizzonte interpretativo di Mazzanti e dello stesso Morando: i due libri convergono, con prospettive diverse, a riconnettere le bombe del 25 aprile a quelle del 12 dicembre. I colpevoli, infatti, sarebbero stati decisi prima ancora di avviare le inchieste per giustificare una repressione allargata della contestazione politica di questo periodo.

Il primo focus delle pagine di Mazzanti è l'esperienza carceraria che, dal novembre del 1969, arriva fino al maggio 1971. San Vittore appare come l'emblema dell'istituzione totale che ha studiato Michel Foucault: una sorveglianza continua, opprimente, anonima e non per questo meno violenta. I mesi di prigionia, per l'autrice, non sono segnati dall'impegno attivo: Clara è spaventata e respinge perfino i gesti di solidarietà che provengono dai circoli anarchici. Solo la speranza che tutto possa finire al più presto, e le prime lettere del compagno Giuseppe, riescono a dare un sostegno psicologico a Clara.

Nella seconda parte del libro viene ricostruito il processo per le bombe del 25 aprile. Durante le udienze Clara rifiuta ogni battaglia politica e civile e si chiude in sé stessa. Gli altri imputati, invece, denunciano quella che

definiscono una «montatura giudiziaria» contro il movimento anarchico e, durante le udienze, succede di tutto. In aula, l'atteggiamento degli anarchici è sfrontato: alcuni fumano, altri entrano con la maglietta di Mao alzando il pugno, altri ancora usano la camicia per scrivere delle frasi in onore della Comune di Parigi. I giovani, solo in piccola parte amici di Clara, vogliono dimostrare di non essere dei criminali, ma esponenti di un movimento di avanguardie e «di popolo» che ha alle spalle una lunga storia internazionale. Sono sostenuti da un collegio di avvocati che, da lì a poco, costituirà il cuore del Soccorso Rosso Militante. Davanti alla magistratura sfilano Calabresi, Valpreda, Feltrinelli e, sulle principali testate giornalistiche, si assiste ad un vero e proprio linciaggio mediatico degli 'anarchici bombaroli'. Solo il giornalista Enzo Tortora sottolinea, fin da subito, la debolezza dell'impianto accusatorio. Nel corso delle udienze tutte le prove contro gli imputati prima vacillano, e poi crollano: il Pubblico Ministero Antonio Scoppelliti (verrà ucciso dalla mafia nel 1991) chiede il proscioglimento. Ad esclusione di alcune condanne per reati minori, vengono tutti assolti. Clara Mazzanti, in seguito alla sentenza, viene scarcerata la notte del 28 maggio 1971.

Nelle ultime pagine l'autrice riprende ed approfondisce un filone che percorre tutto il libro: il racconto degli effetti di lungo termine della repressione. Mazzanti ha scontato 18 mesi di carcere che, negli anni seguenti, le sono costati il sospetto dei vicini e dei datori di lavoro e nuovi fermi ingiustificati da parte della polizia. Il volume ci riconduce ad alcuni aspetti della storia di quegli anni: alla cultura violenta della polizia, alle inchieste «fabbricate» dalla magistratura, alla paura respirata dalle generazioni che hanno partecipato alle mobilitazioni. In sintesi, il libro ci fa sentire la voce di una donna che ha subito sulla sua pelle le tendenze autoritarie della Repubblica italiana. Mazzanti, in realtà, non ci parla solo degli anni Settanta e ci riporta a un problema di lungo corso della storia di questo Paese: alla debolezza della cultura democratica delle istituzioni ed in particolare del Ministero degli Interni. Una storia che inizia con la fine del XIX secolo, quando lo Stato comincia a costruire, con lo schedario dei sovversivi, dispositivi moderni di controllo politico e sociale che costituiscono il perno delle montature giudiziarie e dell'inquinamento deliberato delle prove contro gli oppositori. È questa cultura repressiva che attraversa il fascismo, arriva in età repubblicana e sconvolge la vita dell'autrice.

Compito degli storici – il cantiere è ormai aperto da tempo – è raccogliere testimonianze come quelle di Clara che, oltre a rappresentare una fonte imprescindibile per ricostruire la storia politica e sociale degli anni Settanta, ci aiutano a capire la storia italiana tra XIX e XXI secolo. L'autrice non vuol proporre interpretazioni storiografiche o politiche e, nelle conclusioni del suo libro (p. 278), scrive:

In definitiva, il messaggio che vorrei che giungesse a chi legge non è un messaggio di speranza, ma di angoscia, perché, purtroppo, non sono sola ad aver subito questo trattamento e non sarò l'ultima. E nessuno è al sicuro, nessuno può essere certo, in un sistema bislacco come il nostro, di non incappare in qualche tranello. Tutti dobbiamo essere consapevoli di ciò e non pensare sempre che se uno va in galera è perché *di certo qualcosa avrà fatto*. Non è così. E troppe persone lo hanno imparato a proprie spese.

ANDREA VENTURA