

II.

GALLETTI, Monica e CONTU, Fabio. 2016.
*Fuori controllo. Donne e teatro tra Cinque
e Seicento in Italia.* Sevilla: Benilde.

Con questo bel volume si apre la collana «Teatro» della casa editrice sivigliana Benilde, collana diretta da Milagro Martín Clavijo, docente di Lingua e Letteratura Italiana presso la Facoltà di Filologia dell'Università di Salamanca, la quale cura anche l'Introduzione al libro. E proprio lei chiarisce, fin da subito, l'obiettivo della pubblicazione:

Non credo che il Rinascimento sia proprio l'inizio di una rivoluzione per la donna, ma sono certa, e questo libro che qui mi accingo a presentare mi conferma nell'idea, che vi furono donne rivoluzionarie nel Rinascimento e anche nell'epoca della Controriforma, e che vi sono state donne che hanno preso la penna per riflettere su diversi aspetti della loro esistenza, di cui ci offrono prospettive certamente diverse dalle voci tante volte uniformate al modo patriarcale di concepire la società e il mondo. Esistono ma bisogna farle emergere.

Molto appropriato, per questo, è il titolo *Fuori controllo*, che esprime l'intento di far emergere questo potenziale rivoluzionario delle donne, riproponendo l'urgenza –molto attuale– di una critica e di una storiografia intese come forma d'azione politica militante e femminista.

Il volume si compone di due corposi saggi, solidamente fondati nelle loro argomentazioni: il primo di Monica Galletti, dottoranda presso l'Università di Alcalá de Henares in Storia del Libro Antico; il secondo di Fabio Contu, dottorando presso l'Università di Siviglia in Teatro Contemporaneo. Entrambi gli autori sono specializzati in

Gender Studies e adoperano la prospettiva di genere per analizzare temi e problemi delle rispettive discipline di studio.

Il primo saggio tratta del tema dello stupro nella favola pastorale del Seicento, affrontandolo sia in una prospettiva storica, sia alla luce dell'attualità.

Su un piano storico, il tema rappresenta un elemento specifico dell'epoca e del genere teatrale presi in considerazione. Com'è noto, i temi della favola pastorale sono, normalmente, equivoci e schermaglie amorose e si alternano, il più delle volte, stile tragico e stile comico. Ma, nei momenti tragici, tipica è la scena in cui il Satiro tenta di stuprare la Ninfa. Galletti confronta tre testi: *Il sacrificio*, di Agostino Beccari, *L'Aminta* di Torquato Tasso e, soprattutto, *La Mirtilla* di Isabella Andreini. Nelle due favole pastorali maschili emerge un'idea precisa dei rapporti tra donne e uomini. Nulla viene concesso alle ragioni femminili e sia Tasso (che tende più al tragico) sia Beccari (che tende più al comico farsesco) sanciscono la sconfitta della donna già nel corso dell'aggressione satiresca. In entrambi i casi, infatti, sono i protagonisti maschili a sventare i piani del Satiro, loro antagonista: in Beccari vi sono più tentativi, ma è l'ultimo quello risolutivo, in cui la ninfa non riesce a difendersi; in Tasso la possibilità che la donna possa almeno provare a difendersi da sé non è neanche presa in considerazione. Per loro, il tentato stupro è una pratica che viola i rapporti di proprietà (o perché la donna è sposata, o perché è promessa, o anche perché già ambita da chi ne abbia –per qualche motivo– più diritto), non un'espressione di una società patriarcale. L'arte è, qui, chiaramente il prodotto di una struttura di potere, contribuisce a costruirne l'ideologia e la legittimazione.

Al contrario, l'autrice de *La Mirtilla*, agendo all'interno delle rigide strutture del genere teatrale, le erode a poco a poco e introduce significative varianti al *topos* dell'aggressione satiresca e, quindi, al tema della

violenza sulla donna. La donna aggredita, ne *La Mirrilla*, è proprietà di se stessa. Nella scena della Andreini, infatti, è la ninfa a tirarsi fuori dai guai e a liberarsi, senza bisogno di affidarsi al maschio liberatore. Così, nella *Mirrilla* si crea uno spazio di integrità femminile, in cui la donna è capace di difendersi da sola, in maniera magistralmente astuta. In questo modo, oltre alla misoginia della società (che Isabella ben conosceva, perché le donne di teatro erano comunque considerate prostitute), nel testo viene mostrata e minata anche la misoginia strutturale del genere pastorale, nel rovesciamento dei ruoli vittima-aggressore.

In questa storicizzazione del tema, però, emerge anche la sua attualità. Nella cultura della classe dominante c'è un elemento di paura e intimidazione; si escludono per le donne le attività che le possono rendere pericolose: le si vogliono senza parola e senza difesa, cioè senza *logos* e senza autonomia. Guardando, per esempio, al pensiero che viene comunemente espresso –almeno in Italia– sullo stupro, l'attenzione morbosa a com'era vestita la donna rivela l'idea (patriarcale) che lei, essendo per natura priva di *logos*, non sia in grado di riflettere adeguatamente sul pericolo che corre e sulle conseguenze delle proprie azioni. Così, la donna è anche colpevolizzata dell'aggressore subita. E l'attenzione costante al fatto che la donna fosse sola riflette l'idea (sempre patriarcale) che lei, essendo priva di autonomia, non possa fare a meno di un maschio che la protegga: oggi, come nella favola pastorale.

Il secondo saggio del volume è centrato sulla condizione delle donne monacate a forza e del loro particolare rapporto col teatro. La monacazione forzata è una pratica che ritroviamo fin dal Medioevo: le famiglie di rango elevato impongono la monacazione alle proprie figlie, per salvaguardare i loro patrimoni ed evitare le elevate spese dotali per i matrimoni. Dal Cinquecento, questa pratica si sviluppa ancora, grazie alla legge

del maggiorascato, che non lascia alle donne alcuna scelta sul futuro: eccezion fatta per le maritate, per le altre l'unica strada sono i voti e una vita interamente vissuta in convento. Naturalmente, a condurvele è la volontà del padre, che in tal modo riesce a risparmiare molta parte di una dote e a mantenere integro (e nelle proprie mani) il patrimonio familiare. Il patriarcato va definendo, quindi, i ruoli sociali delle donne: moglie, cortigiana o monaca. La Chiesa del Concilio di Trento –di fatto– darà il suo *placet* alla pratica, perché le famiglie nobili che monacano forzatamente le figlie sono, non di rado, le stesse da cui provengono gli alti prelati della Chiesa cattolica, i quali fanno carriera nell'istituzione ecclesiastica proprio per difendere gli interessi di famiglia.

In questo contesto fiorisce, tra Cinque e Seicento, molto spesso come strategia di resistenza femminile, il fenomeno del teatro nei conventi. Nel suo saggio, Contu riporta tre casi. Uno di questi è quello di Arcangela Tarabotti. Lei scrive un testo (che, non a caso, resterà nascosto in convento in forma di manoscritto e non vedrà edizioni a stampa fino al tardo Novecento), intitolato *L'Inferno monacale*. Qui, il teatro –col suo apparato di finzione, di messinscena, di creazione di un mondo perfetto che nasconde la sua opposta realtà– è adoperato non come linguaggio (non è un testo teatrale), bensì come grande metafora dell'ipocrisia della vita monacale. La società non nasconde il fenomeno delle monacazioni a forza, però ne stravolge la narrazione, affidandola tutta a coloro che impongono quella scelta. In questo modo, essa viene spesso raccontata come una meta agognata dalle fanciulle: l'ingresso in convento come un momento di giubilo, la presa dei voti come un banchetto nuziale e la vita fuori dal mondo come la vita ideale. La Tarabotti parte da questa narrazione e ne fa emergere il carattere reale di finzione, di falsità e di inganno.

Ma le donne «rinchiuse» adoperano anche direttamente il linguaggio e gli strumenti del teatro: per questo, si danno a una produzione di opere teatrali, in cui esprimono –implicitamente– la loro condizione carceraria, riflettono sulla condizione sociale delle donne e condividono questa riflessione. Naturalmente, queste opere sono recitate nel chiuso del convento, dalle suore per le suore: nulla deve trapelare fuori. Contu analizza due casi. Il primo è quello di Beatrice Del Sera, che scrive *Amor di virtù*: una protesta contro la prigionia delle donne nel convento, in cui le immagini di rocca, mura e torre rappresentano il chiostro dove le donne sono prigioniere contro la propria volontà. Esse non sono nate per la felicità –si lamenta uno dei personaggi– ma per essere fatte prigioniere, schiave e suddite. Il secondo è quello di Maria Clemente Ruoti, che scrive due opere: *Natal di Cristo* e *Giacob patriarca*. In particolare, nel *Giacob patriarca*, le donne sono tutte piene di contraddizioni, limiti, spesso in contrapposizione tra di loro. E questo è il loro problema, soprattutto perché la competizione è alimentata dalle figure maschili (compreso il patriarca Giacobbe, che –è il caso di dire– rappresenta il patriarcato), le quali ottengono, così, esattamente tutto ciò che vogliono. Il senso dell'opera è che non è dal potere maschile che deve partire il cambiamento della società, ma dalle donne: il progresso è frutto di conquiste ottenute con la lotta, non di magnanime elargizioni concesse dall'alto.

A partire dagli anni Novanta s'è diffusa, in Italia, una storiografia (di cui Gabriella Zarri è l'esempio più noto) volta a far apparire la Chiesa come un'istituzione che, in un panorama sociale patriarcale, garantiva forme di emancipazione femminile: i monasteri sono interpretati come luoghi in cui le donne, emancipandosi dal proprio ruolo biologico, potevano costruirsi e praticare la cultura. Ma il saggio di Contu confuta

quest'interpretazione, chiarendo che il monastero fungeva da apparato di potere e di indottrinamento, che le donne erano controllate anche in quello che potevano leggere e che la mistica si fondava sulla negazione della corporeità: da vive, le donne non diventavano sante, ma, negando il proprio corpo, diventavano anoressiche e sessualmente represses; le mistiche rinunciavano al cibo fino a morire perché solo questo avevano come potere, mentre gli uomini, nella stessa situazione di aspiranti santi, rinunciavano alle ricchezze e al mondo. Oltretutto, non sempre il monastero, pur strutturato in forma chiusa, proteggeva dalla violenza maschile, anche sessuale (come dimostra la vera storia della monaca di Monza). Infine, i testi teatrali delle monache avevano il preciso divieto di essere rappresentati fuori dalle mura del convento. Quel teatro doveva restare un fatto privato.

In entrambi i saggi emerge la natura militante e femminista dell'approccio critico degli autori. La misoginia è un demone che infesta la contemporaneità ovunque, anche nelle sue espressioni intellettuali, non ultime la critica letteraria e la storiografia. Quanti critici hanno mai posto il problema della misoginia strutturale della favola pastorale? Quanti l'hanno mai intesa come un prodotto delle esigenze ideologiche del potere patriarcale? Quante migliaia di ragazze, per sempre sconosciute e cancellate dalla storia, hanno passato la vita nel monastero senza averne nessuna voglia, trovando piccole strategie di sopravvivenza per resistere a una condizione carceraria imposta? Si può accettare che la storiografia odierna neghi o revisioni questo dato di realtà? Non si tratta di introdurre censure moralistiche nei confronti dell'arte o della ricerca, ma di dare una chiave di lettura nuova ai fenomeni, non più solo estetica o all'insegna dell'eruzione, ma anche politica e civile.

NICOLA FLORIO
Università di Salamanca