Maia Giacobbe Borelli

Un thè dal sapore amaro

L'esperienza performativa di *The a Tre* a Roma (1978-1980)

Vogliamo essere all'altezza
di un universo senza risposte.
Manifesto di Rivolta Femminile, 1970

Vorrei riflettere sull'esperienza di The a Tre, gruppo di performance femminista della fine degli anni Settanta a Roma, a tutt'oggi estraneo alla pur meticolosa mappatura in corso nell'ambito degli studi teatrali[1]. Ho articolato questo mio saggio in due parti distinte: nella prima, di tipo storico-biografico, partirò dalla testimonianza che Ippolita Avalli, una delle protagoniste del gruppo, ha rilasciato a Ormete per la ricerca *Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista (1965-1985)*[2]. Il gruppo era composto, oltre che da lei, da Gloria Guasti[3], Caterina Casini[4] e Marzia Mealli (a cui si aggiunge successivamente Monica Gazzo)[5]. Si erano incontrate alla Casa delle donne del Governo Vecchio di Roma. E termina-

[1] Del gruppo non parla neppure l'ultimo libro di Ilenia Caleo, per il resto, segnaliamo una breve presenza antologica di I. Avalli, *L'altrove delle lucciole. The a Tre (1978-1980)*, in I. Caleo, P. Di Matteo e A. Sacchi (a cura di), *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, Venezia, editore Bruno, 2021, pp. 304-308.

[2] Intervista a Avalli Ippolita (Milano, 20 gennaio 1949) di F. Fava e M. Giacobbe Borelli, inedito, Roma 18 febbraio 2017, https://patrimoniorale.ormete.net/progetto/donne-di-teatro-a-roma-ai-tempi-della-mobilitazione-femminista-1965-1985/ (ultima consultazione: 23 ottobre 2023) Si tratta di una ricerca da me curata insieme a Roberta Gandolfi e Francesca Fava, parte di Patrimonio Orale ORMETE (Oralità, Memoria, Teatro), Progetto "Donne-di-teatro-a-roma-ai-tempi-della-mobilitazione-femminista-1965-1985".

[3] Gloria Guasti, ora ambientalista e astrologa e Marzia Mealli, poetessa, furono entrambe femministe militanti. Le loro poesie sono pubblicate in L. Di Nola (a cura di), *Poesia femminista italiana*, Roma, Savelli, 1978, pp. 176, e AA.VV., *Dal fondo – la poesia dei marginali*, Roma, Avagliano Editore, 2007, p. 188.

[4] Caterina Casini, attrice di prosa, dopo un diploma alla Scuola Fersen di Arti Sceniche e la partecipazione a The a Tre, intraprende una lunga carriera nel teatro di prosa, iniziata al Teatro della Tosse di Genova e al Fabbricone di Prato.

[5] Cfr. M. Gazzo, *L'anno delle donne*, in AA.VV., «Il Patalogo Due. Annuario 1980 dello spettacolo», I, Milano, Ubulibri Electa, 1980, pp. 72-73. La biografia di Monica Gazzo, oggi artista e docente di lingue, si trova al link: https://artawakening.com/monicagazzo/resume.html (ultima consultazione: il 19 settembre 2023). Esiste una sua interessante testimonianza dell'esperienza

rono l'attività comune dopo soli due anni con una performance "disperata" a casa dell'artista Mario Schifano[6].

La seconda parte del saggio è una breve riflessione critica dedicata all'esperienza di The a Tre alla luce di studi recenti sull'alterità della performance femminista in ambito teatrale. Negli interventi di questo collettivo, come in quelli di Gina Pane, Rita Renoir[7] e delle Nemesiache[8] negli stessi anni, vediamo infatti al centro della

con The a Tre in: M. Pulga, *Intervista a Monica Gazzo*, in Ead., *Donne in scena. Il teatro femminista della Maddalena negli anni Settanta*, Latina, Aracne, 2020, pp. 115-122.

[6] Cfr. E. Bargiacchi, *Dal nuovo teatro alla nuova performance*, in «Flash Art», 1980, n. 98-99, pp. 46-48; e in inglese, Id., *From New Theater to Performance*, in «Flash Art International», 1980, n. 100.

[7] Rita Renoir (Parigi 1934-2016), attrice teatrale e cinematografica, autrice e coreografa delle sue interpretazioni erotiche, acquista notorietà esibendosi ancora minorenne al Crazy Horse Saloon di Parigi e in molti altri locali notturni e nel contempo lavora nel teatro e nel cinema sperimentale (anche in *Deserto rosso* di Antonioni). La sua testimonianza è presente nel documentario femminista di Delphine Seyrig e Rony Daopoulos, *Sois belle et tais-toi!* (1976). Cfr. R. Tomasino, *Quando Artaud fa lo strip-tease*, in «Mimesis Journal», VIII, 2019, n. 1, pp. 95-114 Disponibile al link: https://journals.openedition.org/mimesis/1665 (ultima consultazione: 30 aprile 2023).

[8] Nemesiache (Napoli 1970-2020). Già nel 1970 avevano diffuso un proprio Manifesto, che ribadiva il voler riconquistare «quella capacità creativa del diverso, della originaria, indomita alterità», cfr. http://donnedinapoli.coopdedalus.org/wp-content/uploads/2013/12/manifesto-delle-nemesiache.pdf. Inizialmente guidate da Lina Mangiacapre (Napoli 1946-2002), detta Nemesi, grande personalità artistica, le artiste napoletane inventano generi performativi nuovi, come le "psicofavole" nelle quali capovolgevano i destini delle protagoniste: «la morale della favola è che si deve cambiare favola: la bella addormentata non deve più farsi svegliare dal bacio del principe...», cfr. https://efferivistafemminista.it/2014/11/le-belle-addormentate-e/..., in «effe», luglio 1977. Fondano a Sorrento dal 1976 un festival di cinema delle donne, *L'altro sguardo*, intervengono a sorpresa negli spazi napoletani con loro performance, aprono proprie gallerie d'arte, occupano simbolicamente con le degenti l'ospedale psichiatrico Frullone di Napoli per rivendicare la follia «non come malattia ma rivolta», sempre comportandosi come Niobe, Nemesi, Medea, Nausicaa... Cfr. tra gli altri, L. Mangiacapre, *Cinema al femminile*, Padova, Mastrogiacomo Editore, 1980. Per un breve percorso biografico e iconografico si segnala: https://www.bnnonline.it/custom-content/lenemesiache/index.html. Cfr. inoltre S. Campese, *La nemesi di Medea. (Una storia femminista lunga mezzo secolo)*, Pineto (TE), L'Inedito, 2019; G. Cipollone, *Nemesi performativa. Scritture, corpi e immagini nella ricerca di Lina Mangiacapre e delle Nemesiache*, in «Mimesis Journal», 2021, n. 2, pp. 41-53; ma anche, sempre di G. Cipollone, *Creare femminismo. Note sull'idea perfomativa di Lina Mangiacapre e delle Nemesiache*, e L. Di Girolamo *L'origine imprevedibile e la nemesi del tempo*, nel dossier L. Cardone, E. Marcheschi, G. Simi (a cura di), *Sperimentali. Cinema, videoarte e nuovi media*, in «Arabeschi», n. 16, luglio-dicembre 2020; la ricerca LeNove (a cura di), *Donne protagoniste a Napoli. Un contributo alla ricostruzione del movimento delle donne dagli anni Settanta ad oggi*, Casa delle Culture delle Differenze, 2013; C. Capobianco, *Interpreti e protagoniste del movimento femminista napoletano 1970-1990*, Napoli, Cartopili Edizioni, 1994. E infine la mostra G. Damiani (a cura di), *From the Volcano to the Sea. The Feminist Group Le Nemesiache in 1970s and 1980s Naples* (Amsterdam Rongwrong, 23 ottobre 2020-1° maggio 2021), https://www.artforum.com/picks/from-the-volcano-to-the-sea-the-feminist-group-le-nemesiache-in-1970s-and-1980s-naples-84865 (ultima consultazione di tutti i link: 23 ottobre 2023).

scena la ricerca di una nuova identità: un'*agency* di provocazione ma anche disorientamento, diversa – nonostante ne avesse ospitato il debutto – dai registri prevalenti nel più noto teatro del femminismo militante, la Maddalena, legato alle forme tradizionali della recitazione e del testo drammaturgico[9]. Lo spazio si proponeva come luogo politico e artistico insieme, fortemente connotato in senso femminista, mentre Avalli specifica di non considerarsi tale:

> io non ero femminista, non sono mai stata "femminista", io sono una persona che aveva una sua indipendenza ormai decennale, non dovevo rivendicare di liberarmi dai figli, dai mariti, dalla società, non mi interessavano questi temi. Cioè tornando a Roma sono entrata in un collettivo di poesia, ecco quale è stato il passaggio, non era il collettivo delle donne massacrate dai mariti[10].

Nell'ambito degli studi sul femminismo a teatro, l'analisi della breve esperienza performativa di The a Tre vuole sottolineare l'urgenza di nuove strategie cognitive radicalmente lontane da un "emancipazionismo" illusorio della donna presente nelle linee guida dei partiti della sinistra alla fine degli anni Settanta. La caratteristica di alcune delle esperienze più estreme dell'arte femminista di quel periodo

[9] Teatro La Maddalena (Roma 1973-1989). Prolifico luogo di produzione teatrale e di discussioni accanite, vede passare sulla sua scena centinaia di spettacoli e varie migliaia di donne tra il pubblico. Per tre anni, dal 1984 fino al 1987, la Maddalena promuove a Roma la rassegna estiva *L'altra metà della scena*, con ospiti prestigiose. In parallelo sono proposti alcuni corsi di formazione ai mestieri del teatro, nel 1979, nel 1982 e un'ultima volta nell'inverno 1988-1989, che vedranno la presenza di molte importanti artiste come docenti. Sono fondatrici de "La Maddalena" : Maria Clara (Maricla) Boggio, giornalista, Dacia Maraini ed Edith Bruck Risi, scrittrici, Saviana Scalfi, attrice, Maria Cristina Mascitelli, Annabella Cerliani, Anna Maria (Lù) Leone, registe e Giuliana Sacchetti Morandini. Alcune di loro, tra cui Saviana Scalfi, avevano già partecipato con Dacia Maraini alle precedenti esperienze di teatro militante a Centocelle e alla Magliana. Sul Teatro La Maddalena cfr. M. Pulga, *Donne in scena. Il teatro femminista della Maddalena negli anni Settanta*, cit.; R. Gandolfi, *Teatro e oralità nella stagione dei movimenti*, in L. Cavaglieri e D. Orecchia (a cura di), *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, Bologna, Dipartimento delle Arti e Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2018, pp. 167-180; M. Giacobbe Borelli, *Attrici d'avanguardia e teatro femminista a Roma negli anni Settanta: nuovi luoghi e linguaggi*, in M. Gurgul, M. Surma-Gawkowska e T. Migale (a cura di), «*Italica Wratislaviensia*», X, 2019, n.. 2 (*Donne del/nel teatro italiano: nodi storici, pratiche d'arte e di vita*), pp. 257- 274; e, di prossima pubblicazione, Ead., *Il collettivo della Maddalena, dal teatro di barricata all'apertura di nuovi circuiti: il segno e il senso dell'imprenditoria femminista, nella testimonianza dell'organizzatrice Carmen Pignataro*, in S. Bruno e L. Stendardo (a cura di), *Donne e impresa teatrale*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2023. Segnalo inoltre la tesi di dottorato, inedita, L. Peja, *Donne alla ribalta: perlustrazioni negli anni Sessanta e Settanta del teatro italiano* (Università Cattolica del Sacro Cuore, 2003) e AA.VV., *Herstory, Gruppi e collettivi femministi a Roma e nel Lazio dagli anni '70 ad oggi*, Roma, Associazione la Maddalena Archivia, disponibile a: https://herstory.it/associazione-la-maddalena (ultima consultazione: 19 settembre 2023).

[10] Intervista a Avalli Ippolita, cit., 01:01:40.

non era soltanto la ricerca di una nuova identità femminile, quanto la volontà di superare lo stesso concetto identitario rifiutando ogni tipo di classificazione di genere. È forse possibile individuare una corrispondenza in quello che oggi viene definito come un agire per "disfare" il genere, per dirla con Judith Butler. «Per amor di Dio, insiste Avalli, uno è libero di avere la sessualità che ritiene opportuna però apriamola, non deve essere direzionata per forza solo su un oggetto. Allora o maschio o femmina, cioè, non lo so, una si può innamorare perdutamente di un cane»[11].

Non si tratta solo di sottolineare come il lavoro performativo di questo gruppo di artiste sia stato ignorato dagli studi dedicati alla ricerca teatrale italiana nella seconda parte del Novecento; è necessario piuttosto rilevare l'irriducibilità di questo gruppo performativo al "normale" discorso storiografico, in una sorta d'intraducibilità tra i due sistemi: dalla parte delle performer, un agire che crea un linguaggio non interpretabile e non assimilabile, dall'altra una concezione dei saperi che affonda le sue basi nell'analisi coerente ed "evoluzionista" della storia del teatro, anche di ricerca.

Uno studio recente di Ilenia Caleo ci suggerisce di «costruire delle correlazioni tra le pratiche performative e le pratiche del pensare: dove si toccano, dove risuonano, dove divergono, quali problemi formulano»[12]. Allora diciamo che lo slancio creativo di The a Tre ha una sua correlazione in quegli orientamenti del pensiero che pongono la differenza sessuale come differenza incolmabile, ribadendo la propria estraneità al sistema binario maschile/femminile, attraverso una sorta di *decostruzione culturale*. Per cogliere e valutare la portata di tali correlazioni, è necessario accettare una concezione non totalitaria del sapere teatrale, e al contempo cogliere le risonanze fra pratica e teoria senza appiattire l'una sull'altra; perché, come dice Caleo, «non tutto ciò che viene generato dall'attività teorica può essere tradotto, trasferito, convertito in composizione artistica senza resti, così come ci dice che qualcosa dell'arte rimane irriducibile e, in ultimo, intraducibile in concetti»[13]. Non c'è dubbio tuttavia che la tensione di queste performer sta nella ricerca di una modalità specifica d'invenzione di sé, che sia in grado di disfare le categorie in uso per allontanarsi da ogni concezione rigida di identità. È possibile raccontare la proposta performativa di The a Tre come un insieme di frammenti provenienti dall'inconscio delle performer: più che un progetto preciso di spettacolo, una provocazione al senso comune, anche quello interno al femminismo, un desiderio di ostentare estraneità e differenza. Ci possono venire in aiuto le parole della filosofa Angela Putino che, a proposito della dirompente originalità dei gruppi femministi di quegli anni, spiega: «L'estraneità non era indifferenza al mondo, ma essere ricet-

[11] Ivi, 01:02:28.
[12] I. Caleo, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Roma, Bulzoni, 2021, p. 28.
[13] Ivi, p. 25.

tive, viverlo, per far esperienza di una potenza di divenire e di una potenza di pensiero, lasciando che l'interno, la differenza, apparisse come piega di un divergere»[14]. Parliamo allora di questa divergenza e di Ippolita Avalli in particolare.

Prima parte. Una proposta non narrativa per una vita che è già come un romanzo

È stata parecchio avventurosa la vita di Vera Ciossani, che sceglie come nome d'arte Ippolita Avalli, sottolineando così la sua volontà di amazzone[15]. Nella testimonianza raccolta per Ormete, lei si definisce così:

> ho interpretato diversi personaggi: sono stata uomo, donna, bambina, bambino, zia, lavoratore, lavoratrice, scrittore, scrittrice, insomma anche il genere mi ha sempre dato molto fastidio... nel senso che detesto tutti i termini: letteratura femminile, teatro femminile, cioè, no, è un caso, io ho questa vita, ammettendo che ce ne sia un'altra, io non lo so, ma in questa vita mi è toccato incarnarmi in questo corpo, è un corpo, è un corpo[16].

Avalli non si descrive come appartenente al genere "donna", ma come corpo, plasmabile a multipli travestimenti e refrattario a ogni chiusura identitaria, irriducibile alle imposizioni del discorso sociale, anche di quello femminista[17].

Nata a Milano nel 1949 e vissuta nella Bassa Padana, lascia la famiglia adottiva a diciassette anni e viaggia da sola in vari Paesi d'Europa per approdare a Roma in modo fortuito nel 1972 a lavorare come ballerina in una delle ultime compagnie di avanspettacolo, con Trottolino[18] e Cecè Doria[19], che erano stati nomi di spicco

[14] A. Putino, *Amiche mie isteriche*, Napoli, Cronopio, 1998, p. 51.
[15] Ippolita, figlia di Ares, è la regina delle Amazzoni secondo le scritture di Diodoro Siculo e di Apollodoro.
[16] Intervista a Avalli Ippolita, cit., da 08:40 a 09:36.
[17] Cfr. M. Wittig, *The straight mind*, in «Feminist Issues» n. 1, 1980. In italiano in «Bollettino del CLI», febbraio 1990, trad. di R. Fiocchetto: «"donna" ha un significato solo nei termini eterosessuali di pensiero e nei sistemi economici». Cioè la donna per Wittig è costretta in un rapporto binario che la vede come elemento complementare all'uomo, in un confronto nel quale è accessoria e necessariamente subordinata.
[18] Nome d'arte di Umberto D'Ambrosio (Napoli 1918-1981), attore comico e figlio d'arte, negli anni 1957-1958 protagonista dello spettacolo *Guerra e baci*, nel 1960 in *La dolce fifa*, con Nino Formicola, nel 1961 con *Donne d'Italia '61* insieme a Gisella Pagano, nel 1962 *I due monaci* sempre con Formicola, ultima interpretazione è nella parte del Sarchiapone in *Mistero napoletano* con Roberto De Simone, che debutta nel 1977.
[19] Nome d'arte di Cesare Campi, impresario e attore comico, attivo dal secondo dopoguerra, nel 1950 forma un trio con Ciccio Ingrassia e Maurel, negli anni 1955-1956 è attivo con lo spettacolo *Controsenso* di Margal con i fratelli De Vico, nel 1960-1961 con *Super parata '61*, nel 1965-1966 con *Io preferisco andare al Benfica*. Cfr. A. Olivieri e A. Castellano, *Le stelle del varietà*, Roma,

della rivista negli anni Cinquanta e Sessanta, e che in quel momento passavano in scena i loro ultimi anni. Di questa esperienza ricorda:

> A. V.: *Erano tutti sketch comici. La cosa che faceva correre la gente a teatro, maschi soprattutto, era che queste ballerine ballavano tipo in costume da bagno...*
> M. G. B: In topless?
> A. V.: *Scherzi, c'erano dei reggiseni enormi, erano in due pezzi, con le cose sfrangiate...*
> M. G. B: Tipo cancan, per far vedere le gambe?
> A. V.: *Sì, una roba... molto casta, che però all'epoca faceva... e facevamo 'ste coreografie, tutte da una parte con la gamba così, poi di là... una roba che se la vedi adesso dici "No, ti prego!"*
> [...]
> M. G. B: E quanto hai lavorato?
> A. V.: *Beh c'ho lavorato abbastanza, almeno 3 o 4 anni e nel frattempo, avevo situazioni mie sentimentali a Roma, e poi mi ero iscritta all'Università, o meglio, siccome ero andata via di casa che ero piccolissima, ho fatto degli anni di recupero per potermi iscrivere*[20].

Avalli continua il suo percorso, tra studi universitari e comparsate cinematografiche, fino a prendere una strada particolare, dopo un incontro decisivo con lo spettacolo di Rita Renoir, l'attrice francese che ha rivoluzionato il mondo dello *striptease* in Francia e in Europa. E decide di imitarne il percorso:

> Parlo di un'esperienza mistica, guarda è stata un'esperienza mistica. Ho visto una donna esibirsi lì. [...] Questa donna faceva una esperienza pubblica del suo corpo da lasciare senza fiato. Una roba che io non ho mai visto: un essere umano di genere arrivare a dare al proprio 'essere donna' quella bellezza, quella poesia, quella potenza, quell'eros, quella sensualità, quell'amore, quella grandezza che io non avevo mai visto. Io non pensavo che si potesse essere donne così, come lei. Per me è stata una rivelazione[21].

Ippolita sceglie di usare il corpo come Rita Renoir, che «non ha nessuna paura di essere com'è, ma anzi è orgogliosa di essere com'è, e tiene tutti in pugno»[22]. Decide quindi di proporsi non più come ballerina di fila ma come *vedette*, con il nome d'arte di Alexandra Fox, nei luoghi dello spettacolo erotico romano per un nume-

Gremese Editore, 1989 e il sito www.milanovarietà.it (ultima consultazione: 30 aprile 2023). I principali teatri del varietà erano, tra gli altri: Alcione e Smeraldo a Milano, Salone Margherita a Napoli, Ambra Jovinelli a Roma.

[20] Intervista a Avalli Ippolita, cit., da 16:40 a 18:00 e da 19:25 a 19:56.

[21] Ivi, da 30:00 a 31:19.

[22] Ivi, 31:22.

Fig. 1. Varietà con Umberto D'Ambrosio (detto Trottolino).

ro di diciassette minuti che vede il suo corpo nudo come protagonista assoluto, in modo nuovo rispetto a uno *striptease* classico. Il numero ha un grande successo in locali come il Volturno di Roma. Iniziano le tournée in Italia e all'estero, tanti soldi e un lavoro molto intenso per circa tre anni. Siamo così alla primavera del 1977, il movimento di rivolta in Italia la incuriosisce, lei si trova impegnata con il suo numero a Tel Aviv ma questo lavoro non la interessa più: «fino a quando io ho potuto sperimentare qualche cosa di nuovo nel mio rapporto con il pubblico mi è andato bene. Il momento in cui ho capito quello che dovevo capire e più di quello non potevo andare avanti, dovevo cambiare»[23]. Avalli torna a Roma e partecipa alle iniziative alla Casa delle donne del Governo Vecchio, sede del movimento femminista romano. Entra così in una nuova dimensione creativa; tra poesia e laboratori di scrittura incontra le sue future compagne di avventura, e la loro prima performance, *The a Tre*, debutta al Teatro della Maddalena nel 1978. È l'anno di una serie di avvenimenti tragici della scena politica italiana, primo fra tutti il rapimento il 16 marzo del presidente del partito della Democrazia Cristiana, Aldo Moro, assassinato cinquantacinque giorni dopo, e l'uccisione sul posto dei cinque uomini della scorta. Questo segna per le giovani generazioni la fine delle speranze in un cambiamento futuro e delle utopie degli anni precedenti. La disperazione giovani-

[23] Ivi, 45:40.

Fig. 2. I primi tempi di *The a Tre*: Ippolita Avalli disegna il suo simbolo per strada (1978).

le prende la forma di comportamenti violenti o autodistruttivi che si ripercuotono anche sulla scena dell'avanguardia[24].

L'ingresso negli spazi della Maddalena è provocatorio: «la prima cosa che abbiamo fatto era distruggere fisicamente la Maddalena, siamo entrate e abbiamo buttato via tutti gli orpelli, le tende, i sipari, le bambole»[25]. La performance di The a Tre dura tre mesi, l'intero periodo della loro occupazione del teatro, da settembre 1978

[24] Sulla crisi dei primi anni Ottanta cfr. V. Valentini, *Fra fine e rinascita: le linee dell'Ottanta (1978-1988)*, in V. Valentini (a cura di), *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 81-103. Segnaliamo anche, solo due giorni dopo il rapimento di Moro, la morte di due ragazzi, Fausto Tinelli e Lorenzo "Iaio" Iannucci, giustiziati a freddo a Milano da neofascisti, forse come risposta alla strage degli agenti della scorta di Moro. Erano anni pieni di violenza per il movimento giovanile nel suo complesso.

[25] Intervista a Avalli Ippolita, cit., 00:59:42.

alla data del debutto, il 12 dicembre. Invitano nello spazio femminista per la prima volta le artiste della nuova scena romana che cominciavano a esibirsi da sole, tra queste Angiola Janigro e Rossella Or[26].

L'insediamento nello spazio della Maddalena è dirompente, incompreso da molte femministe ma sostenuto da altre, tra cui la regista ed ex partigiana Lù Leone[27]. Dacia Maraini nella sua intervista ha espresso perplessità sul modo di agire, a volte prevaricatorio, del gruppo e ha così sintetizzato: «Pretendevano di eliminare il teatro di parola dalla Maddalena»[28].

Carmen Pignataro, in quegli anni organizzatrice del Teatro della Maddalena, ricorda: «Loro erano molto eccentriche»[29]. Perché eccentriche?

> F. F.: Le prove come avvenivano? Voi vi incontravate e...
> I. A.: *Noi ci incontravamo e più che altro parlavamo di quello che ci interessava fare. Per esempio, per la cosa che abbiamo fatto alla Maddalena, intanto abbiamo liberato tutto lo spazio. "Liberato" significa dipinto i muri, abbiamo lavorato come carpentieri, e già quello per noi faceva parte dello spettacolo.*
> F. F.: Avete trasformato lo spazio?
> I. A.: *Esatto, abbiamo trasformato lo spazio, dandogli una forma vicina a quella che noi desideravamo rappresentare lì dentro. Per cui abbiamo tolto tutte le "robe femminili", le pezze, le cose, e ognuna di noi ha cominciato a capire come voleva entrare in rapporto con questo spazio. Io, per esempio, ho appeso una scala dalla quale... Io mi muovevo in scena stando a testa in giù, stando appesa per i piedi alla scala, ma non è che facessi degli esercizi di funambolo, facevo dei gesti comuni che fanno non solo le donne ma anche gli uomini: pettinarsi, sistemarsi i vestiti, cosa che era impossibile, perché ero a testa in giù* [...].
> *Marzia costruiva dei piccoli muri con dei sampietrini dietro i quali ripararsi, come delle piccole gabbie, che dipingeva tutti di verde. Perché poi ognuna di noi aveva scelto un colore: io avevo l'argento, Marzia aveva il verde* [...].
> *Anche gli oggetti che usavamo erano particolari... Guarda in qualche modo potrei*

[26] Rossella Or, performer attiva dagli anni Settanta nelle cantine romane, debutta con Memè Perlini, e nel dicembre 1977 per la rassegna *La Città del teatro* organizzata dal Beat 72 e curata da S. Carella, U. Benedetti, G. Bartolucci e F. Cordelli, aveva diretto *Acqua ridente*, esperienza-performance nella piscina del Coni al Foro Italico, con la partecipazione di sedici ragazze.

[27] «Lù Leone, una delle fondatrici del teatro "La Maddalena", si rivelò una grande sostenitrice del nostro gruppo. Non solo si schierò al nostro fianco nel corso delle assemblee, ma sostenne le idee legate alla ricerca che volevamo sviluppare». Intervista a M. Gazzo, in M. Pulga, cit., p. 118.

[28] Intervista a Maraini Dacia, di F. Fava e M. Giacobbe Borelli, 2018, in Progetto "Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista (1965-1985)", Collezione ORMETE (ORMT-04s), 01:36:00.

[29] Intervista a Pignataro Carmen (Roma, 26 febbraio 2016) di M. Giacobbe Borelli, 00:18:30, http://testpo.ormete.net/interview/intervista-a-pignataro-carmen/ (ultima consultazione: 23 ottobre 2023). Si tratta del progetto "Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista (1965-1985)", Collezione Ormete (ORMT-04k).

> *dire che non c'era un filo logico sensato come succede nel testo tradizionale dove si parte da un punto e si fa una interpretazione di tutto quello che succede per arrivare a una conclusione, diciamo così*[30].

Sono stata spettatrice di quel debutto di *The a Tre* al Teatro La Maddalena: nei miei ricordi non c'era narrazione da seguire, né parole, solo azioni, isolate, realistiche e non rappresentative, senza legame tra loro. Tutto era muto. Le performer mostravano rabbia e fragilità insieme, sfidando il senso comune, quello femminista, in uso in quegli anni in quel luogo. Solo verso il finale la registrazione della voce di Maria Callas, che si spandeva in sala, provocava in noi spettatori un senso di sollievo. Le artiste uscivano, lasciandoci sole, e un segnale luminoso indicava la fine dello spettacolo. Avalli spiega l'urgenza di mettersi spesso nude e di agire in scena senza parlare:

> Il vestito è un qualcosa che per un verso o per un altro comunque rappresenta già un codice imposto dalla società. Anche se ti vesti da uomo, da donna, ti vesti da frate, da suora è sempre un qualcosa che ti metti addosso, se sei senza vestiti, sei senza vestiti, cioè è più facile arrivarti vicino. [...] È un discorso legato a un'identità, di faccia che viene coperta e invece un corpo di donna, che si vede che è un corpo di donna. [...] Sai anche qual è la differenza? Che un conto è che tu metti un uomo vestito in scena con una donna nuda e un conto è essere solo donne e tutte nude, è completamente diverso, è proprio tutta un'altra... non c'è una univocità di lettura e di intenzione e non ti arriva lo stesso messaggio, è una cosa completamente diversa[31].

La loro disposizione nello spazio creava *disorientamento*: si trovavano in cima a una scala, sdraiate, sopra o sotto il palco, intente in piccoli gesti *senza importanza* che comunicavano al pubblico uno stato di completa incertezza sul senso di quella stessa riunione. La medesima indeterminatezza coinvolgeva sia le loro identità che la durata della performance. Era la comunicazione di un malessere, percepita con disagio da alcuni del pubblico. Forse la proposta di un momento di piccola follia, di delirio, una sfasatura, una *déliaison* in senso psicanalitico, durante il quale il pubblico si sentiva in una *condizione di pericolo*. Scrive André Green nel 1971 che nella frammentazione della scrittura del corpo e del pensiero, il linguaggio si spezza, invaso dal corpo, e non nomina più. Resta separato, appunto *delié*: «Nel linguaggio corporeo, è a livello di una scrittura esplosa che il legame si è spezzato per

[30] Intervista a Avalli Ippolita, cit., da 01:09:00 a 01:12:55.

[31] Ivi, da 02:07:10 a 02:09:34. È da considerare che sulla presenza del nudo in scena c'era in quegli anni una *querelle* che opponeva Dacia Maraini e altre femministe alle cantine dell'avanguardia romana proprio per l'uso del nudo femminile. Cfr. M. Giacobbe Borelli, *La querelle del nudo sulle scene dei teatri d'avanguardia a Roma negli anni Sessanta e Settanta*, in «Arabeschi», 2018, n. 12 (dossier *Smarginature*).

lasciar apparire solo una frammentazione o una dispersione»[32]. L'azione proposta sfugge alla rappresentazione, per darsi piuttosto come esperienza in atto, evento frammentato che rinasce diverso ogni sera, in un'attitudine performativa già in uso da tempo nel mondo della performance e del teatro d'avanguardia. Per Avalli, come per gli altri protagonisti della sperimentazione italiana «l'attore è il vero motore dell'azione verso cui convergono e si relazionano tutti gli altri materiali, in un'organizzazione scenica che si sviluppa per accumulo e combustione di energie»[33]. L'apparato scenico delle performance, viene così «depurato da intenti di ricostruzione ambientale o da velleità estetico-decorative»[34]. Ridipingere di bianco i locali del teatro La Maddalena, con l'idea di ricominciare da zero il discorso teatrale femminista, era un gesto significativo[35].

Pignataro ci ha raccontato le vivaci proteste del pubblico a cui veniva impedito di lasciare il teatro prima della fine della performance:

> Ricordo una volta che iniziarono lo spettacolo e io stavo sopra negli uffici. Sentii le urla di alcune persone che volevano uscire a tutti i costi, scesi e ho visto che avevano messo una catena per impedire al pubblico di uscire. Qui io intervenni per aprire perché si rischiava la denuncia per sequestro di persona[36].

Non erano le uniche a cercare di sostituire il corpo al linguaggio, mute per sfuggire alle categorie in uso nel teatro tradizionale. In Italia erano emersi artiste e artisti, all'interno di spazi espositivi alternativi e rassegne di rilievo, in un dialogo serrato con lo scenario internazionale, di cui sono testimonianza le assidue presenze in Italia degli esponenti di Fluxus e della Body Art americana[37]. Ricordiamo l'opera di Gina Pane, artista e performer attiva dal 1968 in Francia per la quale era il corpo a costituire l'unico spazio di scrittura, spazio che sostituisce il linguaggio[38]. Ma anche la provocazione artistica di Tomaso Binga, nome d'arte della per-

[32] A. Green, *La déliaison*, in « Littérature », 1971, n. 3, pp. 33-52 (trad. di chi scrive).
[33] S. Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del Teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro*, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 703-736 (volume III).
[34] *Ibid.*
[35] Anche la Gaia Scienza il 20 marzo 1976 aveva fatto lo stesso nei locali bui del Beat 72, dipingendo di bianco le pareti in occasione del loro spettacolo d'esordio *La rivolta degli oggetti*.
[36] Intervista a Pignataro Carmen, cit., da 00:17:50 a 00:18:20.
[37] Cfr. tra gli altri https://www.thewisemagazine.it/2020/07/11/corpo-femminile-arte-performativa/ (ultima consultazione: 23 ottobre 2023).
[38] La Pane agli esordi si esibisce in azioni sadomasochistiche ferendosi con spine in zone simboliche, ad esempio sulla bocca, per rappresentare tutte le donne messe a tacere fino al 1990, anno della sua morte; Gina Pane esporrà le testimonianze fotografiche delle sue performance, trasformandole in reliquie e indagando la fragilità del corpo umano a confronto con il valore simbolico e immateriale che lo può permeare. Cfr. G. Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, a cura di B. Chavanne e A. Marchand, Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts, 2003.

former Bianca Pucciarelli Menna (Salerno, 1931)[39]. È proprio l'eccedenza irriducibile del corpo al linguaggio a costruire lo spazio teorico capace di ripensare e ridefinire i limiti del linguaggio stesso, perché «il linguaggio non è tutto discorso e linguaggio e corporeo non costituiscono i termini pendolari di un'opposizione necessaria»[40].

D'altra parte stavano esplodendo i confini delle arti, non solo quelle dello spettacolo[41]: «la maniera in cui le riflessioni sull'arte s'intrecciano con quelle sul femminismo spiega in effetti come l'ambiente delle arti visive sia attraversato da una serie di tensioni che non possono essere risolte all'interno dei limiti disciplinari nelle quali siamo troppo spesso portate a piazzare le forme artistiche»[42].

Quello che The a Tre ricerca è, a mio parere, una sistematica decostruzione del linguaggio scenico allora imperante nel teatro femminista, aprendosi a una riflessione di ordine metalinguistico, insieme a scelte personali di rottura.

Gli anni tra il 1977 e il 1984 sono, secondo Giuseppe Bartolucci gli anni delle rassegne, dopo quelli delle cantine romane[43]. Rassegne che sono luoghi di appuntamento e di richiamo di un folto pubblico per esibizioni di gruppo[44]. Sono anni dove nel Nuovo Teatro si assiste al declino del teatro di parola in favore di quello che viene chiamato "immaginario metropolitano" «in nome di un continuo sconfinamento e di una contaminazione con il paesaggio metropolitano»[45]. Una divisione si andava creando alla fine degli anni Settanta all'interno del mondo della ricerca

[39] Nel 1971, Bianca Menna assume il nome di Tomaso Binga. Scrive: «assumere un'identità maschile voleva essere una provocazione, un modo ironico e paradossale per denunciare i privilegi di cui gli uomini godevano anche nel contesto artistico», *Binga, la poetessa che scelse un nome di uomo. L'importanza di chiamarsi Tomaso*, Il Messaggero, 22 giugno 2019, https://www.ilmessaggero.it/mind_the_gap/tomaso_binga_dior_opere_poesie_bianca_pucciarelli_menna-4572474.html (ultima consultazione: 23 ottobre 2023).

[40] I. Caleo, *Performance, materia, affetti*, cit., p. 54.

[41] Nel campo delle arti visive, dal momento in cui si afferma l'Arte Povera – tra il 1967 e il 1968 – gli artisti si affidano a un'azione comportamentale effimera che sconfina dal campo circoscritto delle arti visive per invadere l'area dello spettacolo. Il pensiero critico si apre a uno scambio fertile con le altre pratiche artistiche. Cfr. a questo riguardo G. Celant (a cura di), *Identité italienne, L'art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra (Centre Georges Pompidou, Musée National d'art moderne, Paris, 29 giugno - 7 settembre 1981); F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1975, e quanto scrive S. Sinisi, cit., p. 716.

[42] M.L. Boccia, *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, Milano, La Tartaruga, 1990, p. 158.

[43] Per quanto riguarda il significativo contributo delle cantine romane come laboratorio delle nuove istanze performative ricordiamo che già nel 1966 si era inaugurato il Beat 72, punto di riferimento privilegiato dell'avanguardia romana degli anni Settanta; dal 1968 Mario Ricci è all'Abaco e Giancarlo Nanni al Teatro La Fede.

[44] Cfr. G. Bartolucci, *Dalle cantine ai gruppi emergenti*, in O. Ponte di Pino (a cura di), *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, Milano, La casa Usher, 1988, p. 28.

[45] M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano, Titivillus, 2015, p. 165.

teatrale, tra terzo teatro, o teatro di gruppo da una parte, e teatro d'influenza americana dall'altra, con l'emergere della Postavanguardia.

Il gruppo segue, più che gli spettacoli pedagogico-femministi delle piazze, le sfrangiate reti transnazionali della nuova scena performativa, che vedeva agire, oltre alla nostrana Postavanguardia, tante realtà internazionali ospiti dei nuovi festival italiani, in fertile confronto. Si annoverano in Italia in quegli anni realtà diverse e importanti, tra le quali lo Squat Theatre (1977-1991), gruppo di performer ungheresi che, dopo aver soggiornato a Parigi, si stabilisce a New York, proponendo spettacoli da una vetrina al numero 256 West della ventitreesima strada, con cui The a Tre condivide l'idea di abitare teatralmente spazi non teatrali.

Alla *Città dentro al teatro*, ottava edizione del Festival Internazionale di Teatro di Santarcangelo del luglio 1978, per esempio, si poteva assistere, oltre a Squat Theatre, alle performance dell'artista e cantante americana Laurie Anderson, o dei polacchi Akademia Ruchu[46].

The a Tre viene invitato alla Rassegna *Passaggio a Sud-Ovest – freddo/caldo* dal 22 al 24 giugno 1979 nella reggia di Caserta, dove si esibisce insieme a tanti altri protagonisti della Postavanguardia[47] con l'azione *Demetra goodbye*, nascondendosi tra le siepi per osservare gli spettatori che le rincorrono disorientati. La performance è così descritta dagli organizzatori: «Marzia, Ippolita, Monica, Gloria e Caterina, i cognomi non si possono dire, trascinavano il pubblico per viottoli e peschiere e castellucce in una *land art* che prevaleva sulle azioni brevi e spiazzanti che qua e là avvenivano»[48].

I critici seguono queste scene con attenzione, primo fra tutti Giuseppe Bartolucci[49], che non a caso era già in contatto con The a Tre. Le tre ragazze sono invitate a esibirsi a Belgrado, poi ad Amsterdam, nell'agosto 1979, dove versano chili di borotalco nei canali, per cambiarne il colore.

Nel 1980, dal 7 all'11 maggio, partecipano a Pistoia agli *Incontri internazionali Arte-Teatro/1 Italia/California* a cura di Enzo G. Bargiacchi e G. Bartolucci con

[46] Per approfondire il quadro sul teatro di matrice performativa, si può cominciare, per il panorama di livello internazionale, dai libri di V. Valentini, *Mondi, corpi, materie*, Milano, Mondadori, 2007, in particolare il capitolo II: *Visuale, performativo, mediatico*, e per quanto riguarda l'Italia, cfr. Ead., *Nuovo Teatro Made in Italy*, cit., in particolare il capitolo *Fra fine e rinascita: le linee dell'Ottanta (1978-1988)* dedicato al passaggio tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta.

[47] Partecipano a questa edizione, tra gli altri: B. Simonelli, R. Taroni e L. Cividin, G. Barberio Corsetti, F. Dal Bosco e F. Varesco, M. Martone e il Teatro Studio.

[48] Tratto da *Nella Reggia la sorpresa*, articolo letto durante l'intervista ad Avalli, a 01:25:30. Di questa ultima performance cfr. E. Bargiacchi, *Passaggio a sud ovest*, in «Segno» n. 13, 1979, al link: https://www.rivistasegno.eu/passaggio-a-sud-ovest/ (ultima consultazione: 29 aprile 2023); e M. Gazzo, *Demetra good bye!, Teatroltre-Dalla Postavanguardia alla Nuova Spettacolarità*, in «La Scrittura Scenica», 1979, n. 20, pp. 71-73.

[49] Sul pensiero di Giuseppe Bartolucci, cfr. G. Bartolucci, *Testi critici, 1964-1987*, a cura di V. Valentini e G. Mancini, Roma, Bulzoni, 2007.

importanti presenze internazionali, quali Snake Theater, Soon 3 e Kipper Kids, presentati da Michael Kirby e Theodore Shank. Le tre propongono *Invalid keyword: le ragazze* e sono giudicate «sotto il segno di crisi, violenza e droga»[50]. Avalli così descrive l'evento:

> *ognuna di noi ha preso uno spazio grande, nella città di Pistoia. Io ho creato una sorta di angolo tipo, non so, le Maldive, un posto da sogno, con una spiaggia finta, un ombrellone, una palma, io in costume da bagno dentro nel teatro, con una musica molto molto forte. Praticamente non succedeva niente, io stavo lì in piedi e prendevo il sole, il sole non c'era. Poi a un certo punto arrivava un cavallo (vero) dentro il teatro. [...] Poi a un certo punto smettevo di prendere il sole e mimavo una sorta di iniezione di eroina. Cioè passavo da questa situazione idilliaca del prendere il sole a un momento di tossicodipendenza brutale, finta ovviamente. Marzia invece girava per strada seguita dalla gente, dal pubblico, e tirava secchiate di vernice verde su tutte le strade di Pistoia. [...] E Monica si arrampicava di sera, lei aveva scelto la sera come momento, si arrampicava nuda sui tetti di un convento benedettino, con i frati dentro al convento. Io l'accompagnavo, facevo tipo la guardia lì sotto, e sia io che lei lanciavamo bottiglie di coca-cola addosso alla gente. Abbiamo preso pure un critico in testa[51], che è dovuto andare all'ospedale a farsi mettere tre punti... Eravamo già piuttosto incazzate in quel periodo lì. Ci stava prendendo male. I tempi erano cambiati, per cui... Insomma quindi avevamo un po' messo a ferro e fuoco la città di Pistoia ma d'altra parte c'era Benedetto Simonelli con una macchina che andava dentro una specie di garage chiuso. Andava a 150 all'ora con una macchina e si cappottava... Tutti quanti facevamo delle cose un po' hardcore[52].*

Anche l'ultima proposta performativa romana, *Tea Road*, a casa di Mario Schifano[53] nel dicembre 1979, le vede in scena senza più comunicazione tra loro: "i giochi erano finiti, non si poteva più scherzare. Per cui c'era molta angoscia, parecchia angoscia. Effettivamente... non erano begli anni, per niente". Nel ricordo di Avalli:

> Mi sono ricordata che Mario aveva un appartamento bellissimo. Siamo andate a chiedere la casa per la nostra performance. Abbiamo "sparapuntato" la casa con la plastica, topolini bianchi che giravano per la casa. Abbiamo dato appuntamento al pubblico a piazza Colonna, l'abbiamo rapito e l'abbiamo portato nell'appartamento di Schifano.

[50] E.G. Bargiacchi e R. Sacchettini, *Cento storie sul filo della memoria, il «Nuovo Teatro» in Italia negli anni '70*, Corazzano, Titivillus, 2017, p. 81.
[51] Si trattava del giovane Carlo Infante.
[52] Intervista a Avalli Ippolita, cit., da 01:30:10 a 01:33:47.
[53] Ivi, 01:34:43. Questa intenzione di performare le abitazioni private è condivisa anche dalla Gaia Scienza che nel dicembre 1977 aveva proposto *Una notte sui tetti* a casa di Marco Solari, in via Flaminia, e nel giugno 1979 i performer Silvio Benedetto e Alida Giardina avevano invitato il pubblico nel loro appartamento di via degli Scialoja a Roma.

Fig. 3. Marzia Mealli in azione con il fuoco a Pistoia per *Italia California* (1980).

> Ho assoldato un vero croupier, in una stanza abbiamo allestito "Il the violento di tre ragazze". [...] Lì da Mario (Schifano), Marzia a un certo punto si buttava questa vernice verde addosso come a Pistoia, e mangiava degli spaghetti verdi, in un piatto verde, con una forchetta verde[54].

Così continua:

> Ci congediamo aprendo una finestra sul capodanno del 1979, a casa dell'artista Mario Schifano, che ospita una cruda performance di *The a Tre*: per terra solo "ferro, vetro, carta, metalli, materiali di scarto". Le performer si rotolano sul pavimento, pelle e vestiti lacerati, si lanciano contro le pareti fino a esaurirsi. L'intesa tra donne non dura. Non può durare. Per tagli e per ferite si consuma in una notte[55].

Ogni componente del gruppo di The a Tre prenderà, già all'inizio degli anni Ottanta, altre strade. Ippolita Avalli pubblicherà nel 1982 per Feltrinelli il suo primo romanzo, *Aspettando Ketty*, un successo editoriale che racconta speranze e delusioni di una giovane artista degli anni Settanta, a cui ne seguiranno altri che andranno a consolidare in lei la strada della scrittura.

[54] Ivi, 02:10:05. Cfr. E. Bargiacchi, *Il the violento di tre ragazze*, in «Flash Art», 1980, nn. 94-95, pp. 51-52.
[55] I. Avalli, *L'altrove delle lucciole. The a Tre (1978-1980)*, cit., p. 308.

Seconda parte. Le irriducibili

La scena della performance era per queste giovani donne il luogo dove esibire la propria irriducibile estraneità. La stessa riaffermata nelle piazze dal movimento femminista con slogan come "Una donna sta a un uomo come un pesce a una bicicletta" e con l'ostentazione provocatoria del gesto che corrisponde al sesso femminile[56]. La pratica femminista di quegli anni era nel segno di un'assoluta e inestricabile continuità tra esperienza performativa e vita quotidiana, con l'intento di promuovere il cambiamento a partire da sé e dalla propria vita personale, all'insegna di slogan come "il privato è politico". In questo senso l'esperienza collettiva femminista è in quegli anni fortemente affettiva, relazionale e sensibile, più che razionale. Le azioni del movimento segnano un modo di raccontare che coinvolge le vite di ciascuna, sommerse dall'onnipresenza della voce maschile, segnando uno spartiacque fra prima e dopo. Proprio a partire dall'intensità dell'esperienza di movimento, il femminismo romano crea la sua teoria e il suo specifico linguaggio, attraverso la stampa femminista dell'epoca: il settimanale «effe», «Quotidiano Donna» o le pubblicazioni di «DWF». Oltre a questo, c'era per Avalli la rivendicazione della propria irriducibile "parzialità", il non riconoscersi nella posizione maggioritaria del pensiero femminista, né in un'avanguardia che parlava "in nome delle donne", tralasciando il cambiamento intimo e più profondo. Come per millenni gli uomini avevano parlato al posto delle donne, così non accetta che alcune donne parlassero a nome suo. Questa afasia, presente negli scritti di Rivolta Femminile[57], consente di descrivere in termini diversi da quelli puramente storiografici un'esperienza effimera come quella di The a Tre. Nella descrizione è infatti necessario includere anche i desideri e l'emotività che hanno messo in gioco, all'interno di una sensibilità che possiamo definire più percettiva-sensoriale che linguistico-narrativa, più corporea che teorica. La loro presenza trasgressiva nei luoghi delle lotte rende la ricaduta della loro azione molto più ampia della loro durata: «come un'ipotesi estetica e politica che fuoriesce definitivamente dalla rappresentazione»[58], un'anomalia che afferma con forza la propria esistenza, anche senza trovare le parole per spiegarsi.

Di fatto il soggetto donna tracima ogni volta la definizione nella quale si tenta di rinchiuderlo:

> senza questo radicamento nell'esistenza di singole donne, l'idea femminista non avrebbe mai potuto attingere l'universalità che invece possiede, ovvero la sua

[56] Cfr. P. Stelliferi, *Il femminismo a Roma negli anni Settanta*, Bologna, Bononia University Press, 2015.
[57] Cfr. M. Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Roma, Biblink, 2013 (Collana del Premio Franca Pieroni Bortolotti, Società Italiana delle Storiche, Consiglio Regionale della Regione Toscana).
[58] I. Caleo, *Performance, materia, affetti*, cit., p. 49.

> capacità di esprimere ciò che è di una donna, perché è di tutte le donne. La carica diffusiva e persuasiva che il femminismo contemporaneo ha avuto risiede in quello che è stato spesso considerato il suo tratto più elitario e antisociale, cioè proprio quel trarre a sé, dalla propria vita, da parte di una singola donna, sia il problema che l'indicazione di una risposta[59].

Scrive a questo proposito Angela Putino:

> Nel femminismo vi sono state molte tensioni e, fino agli anni Novanta, poche direttive normalizzanti; anche a partire da quel periodo è stato evidente come fosse in gioco un divenire-donna come enunciazione collettiva che consentiva di segnare di discontinuità il simbolico e smontarlo, inserendo, eliminando, o prendendo un'altra strada. Le donne hanno preso dall'ambiente e, di rimando, lo hanno strutturato. Destinate a divenire – e quindi a deviare e a evolversi in maniera divergente – ma anche chiamate a errare e a sbagliare. Molte sono state capaci di assumere la reciproca separazione, senza attenuarla, perché sapevano che si vive e si comunica solo quando non si ha un punto di vista comune, come un "proprio" che garantisca vita e comunicazione[60].

La parola chiave delle artiste è quindi "alterità": il desiderio di restare nel movimento femminista rivendicando nel contempo una differenza e una irrimediabile separazione dalle altre donne. Insomma, già nel 1970 emerge l'idea di un soggetto imprevisto che fa il vuoto attorno a sé, rifiuta ogni linguaggio, anche il più progressista. Per Lonzi, la corporeità della donna porta la possibilità di riconoscere *come mente* il suo corpo ed

> è dunque ancorandosi al corpo, che da sempre rappresenta la zona estrema di resistenza al pensiero, in quanto ineluttabilmente consegnato alla finitezza, che Carla Lonzi giunge a *pensare* la possibilità di spezzare il circolo dialettico, dando autonomia di soggetto e di coscienza alla donna. Questa "scoperta" teorica spezza allo stesso tempo non solo l'ordine teorico esistente, ma la modalità di fare teoria[61],

scrive Maria Luisa Boccia. In fondo, le azioni performative di The a Tre sono perfettamente coerenti con le istanze espresse dall'ala più intransigente del movimento delle donne di quegli anni, alla ricerca di un linguaggio che trova in se stesso la propria teoria. Tutti i confini vengono superati, in primis tra i generi sessuali, infatti le performer non si mostrano nelle vesti canoniche del femminile ma in travestimenti originali, androgini, sia nello spazio privato che in quello della rappresenta-

[59] M.L. Boccia, *L'io in rivolta*, cit., p. 21.
[60] A. Putino, cit., p. 61.
[61] M.L. Boccia, *L'io in rivolta*, cit., p. 110.

zione. Il regime della performance può inverarsi in tutti gli spazi e in tutti i momenti, particolarmente nelle strade, dentro ai cortei di protesta, o nelle case occupate dalle donne e nei centri di autocoscienza; con una serie di spostamenti del focus dell'azione dal testo al corpo dell'attrice, dall'opera all'evento, dalla rappresentazione al performativo. Tutto questo ci porta al grande cambiamento di paradigma, più visibile a partire dagli anni Novanta, che Caleo, richiamando Fischer-Lichte, sintetizza come passaggio «dalla cultura come testo alla cultura come performance»[62]. Sul finire degli anni Settanta, siamo ai prolegomeni di questo fenomeno di grande portata.

Proprio questa postura in bilico tra alterità e incertezza determina la verità artistica di queste esperienze. Se la performance di The a Tre riesce a provocare un "disorientamento", questo può indurre nella comunità delle spettatrici un momento di riconoscimento, una condivisione creativa, un contatto dovuto a una speculare inquietudine. Necessario è assumere una condizione di *désorientation* creatrice: «l'arte disorienta [...] perché ci invita a pensare in altro modo, a partire dallo sfasamento dei nostri punti di riferimento»[63]. Il disorientamento può essere condizione utile alla creazione[64], per esprimere la differenza ma anche la sofferenza, il rifiuto del mondo e il desiderio di altro, «dato che la questione è proprio quella di come fare il movimento, come bucare il muro, per smettere di sbatterci la testa»[65].

Nonostante la loro breve durata, alcune esperienze, apparentemente sommerse come fiumi carsici, si sono sedimentate ai margini, per riemergere molto più tardi con la forza della loro potenza trasformativa. Anche perché nel frattempo il sentimento comune ha accolto alcune delle istanze che sembravano dapprima estremamente radicali. Perché, come dice Agamben: «la contemporaneità è, cioè, una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente essa è *quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo*»[66].

[62] E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (2006), Roma, Carocci, 2014, p. 46.

[63] T. Trouvé, grande atlante della *désorientation*, esposto al Centre Pompidou dall'8 giugno al 22 agosto 2022. In originale: «L'art désoriente, explique-t-elle, parce qu'il nous invite à penser autrement, à partir du déplacement de nos repères».

[64] Cfr. J. Bacharach, E. Grossman e M. Goldschmidt (a cura di), giornata di studi *La désorientation à l'œuvre: arts, littérature, philosophie* (Parigi, Université Paris Cité, 21 aprile 2023).

[65] G. Deleuze, *Pourparlers*, in É. Grossman, *La créativité de la crise*, Paris, éditions de Minuit, 2020, esergo. In originale: «Car la question est bien comment faire le mouvement, comment percer le mur, pour cesser de se cogner la tête».

[66] Cfr. G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2008, pp. 8-9. E continua: «Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo».

La crisi dell'identità femminile

Le parti più radicali del movimento femminista rifiutano di accettare un'identità unidimensionale a favore di una "polidimensionalità" che vede le donne al centro di una serie contraddittoria di pulsioni, desideri ed esigenze, profondamente diverse da quelle delle generazioni precedenti. E il "personale" irrompe sulla scena politica portando con sé la crisi del soggetto, e provoca analoga crisi nei luoghi stessi della performance, in uno slancio *trans-soggettivo*, teorizzato in quegli anni dalla coppia Deleuze-Guattari nei loro testi più noti[67].

Alla fine degli anni Settanta, il territorio espropriato da riconquistare alle proprie istanze nelle lotte, è il corpo stesso delle donne in una società dominata dal maschile.

L'*agency* più profonda proposta dal gruppo di Ippolita Avalli affonda le sue radici in un desiderio che passa attraverso la provocazione artistica, simile a quello che il movimento giovanile del 1977 faceva emergere. Si trattava di una soggettività che cercava il suo linguaggio attraverso l'agire, e muoveva da un orizzonte simile al pensiero di Carla Lonzi che in *Sputiamo su Hegel* configura la donna come "soggetto imprevisto", soggetto nuovo che spariglia le carte, anche quelle della sinistra più estrema, fuori dai percorsi programmatici e dagli obiettivi di conquista di una maggioranza elettorale nel Paese[68]. E infatti

> se il femminismo ha potentemente ricollocato i temi del corpo, della sessualità, del desiderio al centro del discorso politico e teorico come luoghi (reali e simbolici) di assoggettamento e – dunque – di produzione di soggettività e di possibile liberazione, è però nel campo della sperimentazione delle arti visive che la categoria di performance e performatività emerge e prende forma, per poi essere utilizzata come lente di lettura e diffrazione in differenti ambiti disciplinari[69].

Non a caso l'ambito dove The a Tre trova maggiore attenzione, dopo un breve e contestato passaggio nei locali del Teatro della Maddalena a Roma, è quello delle arti visive, attraverso l'interessamento partecipe di Mario Schifano e di Giuseppe Bartolucci, infaticabile organizzatore di rassegne e convegni, nonché amico di tanti teatranti di nuova generazione. Ed è nei nuovi territori della performance artistica che vediamo emergere la nuova centralità del corpo e le questioni legate all'identità e alla politica, all'autorappresentazione, alla dimensione privata come strategia di resistenza e di autoaffermazione.

Esemplare anche l'esperienza, parallela per radicalità ma profondamente diversa

[67] Cfr. *L'Anti-Œdipe* (1972) e *Mille plateux* (1980) e, tra gli altri, E. Grossman, *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996.
[68] Cfr. C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1974 (ora in et al. Milano, Edizioni, 2010).
[69] I. Caleo, *Performance, materia, affetti*, cit., p. 22.

per linguaggio e durata, delle Nemesiache che, posizionandosi all'incrocio tra cinema, femminismo, mitologia e performance, decidono di vivere nel loro quotidiano come personaggi mitologici. Ma l'esperienza napoletana si rivela più gioiosa, meno angosciata di quella di The a Tre, dove invece emerge una profonda sofferenza esistenziale. Le attrici, sottratte ai compiti tradizionali di memorizzare un testo e incarnare un personaggio, si trovano libere di sviluppare creatività e immaginazione e di far emergere le loro conflittuali spinte interiori. Appare in scena l'angoscia esistenziale delle giovani donne di quegli anni, prese tra le nuove libertà ancora solo intraviste e le vecchie consuetudini patriarcali consolidate nel tempo. Ed è proprio l'inconscio che vediamo imporsi in maniera violenta nelle performance di The a Tre. Un discorso analogo è sviluppato da Silvana Sinisi a proposito del Teatro Immagine:

> Liquidata la scrittura drammaturgica, il Teatro Immagine si indirizza verso un recupero dei significati attraverso il ricorso ad un linguaggio non verbale, ma prevalentemente iconico e sonoro volto ad oltrepassare la superficie delle apparenze, per attingere una dimensione interna, una realtà "altra" che sfugge ai freni inibitori della ragione per rispondere ai dettami oscuri dell'inconscio[70].

L'esperienza di The a Tre somiglia a un'eruzione vulcanica che si brucia nella fase più alta ma già declinante del femminismo, in risonanza con quello che il movimento delle donne aveva saputo esprimere e che poi si sgretola in esperienze di vita ai margini, tra droga, autodistruzione e nomadismo. Forse va cercato proprio in questo intrecciarsi di pratiche di vita, movimento politico e performance il motivo della loro rimozione dallo spazio del canone, dalla storiografia teatrale italiana, anche di quella del teatro di ricerca del secondo Novecento.

Ciononostante la loro azione visionaria resta d'impatto all'interno del teatro femminista come esperienza tipicamente performativa. La breve avventura di The a Tre è, in conclusione, interna a una precisa filiazione, sia per un destino comune con altre esperienze teatrali femministe, tutte a lungo ignorate dalla storiografia teatrale, sia – e questo è un elemento ulteriore e più significativo – come sfasatura, in una sorta di accordo dissonante, con le ricerche performative di quegli anni. Ciò rende la loro esperienza ancora più interessante, e le questioni che ho provato a delineare si rivelano cogenti al dibattito contemporaneo sulla qualità e il destino di un'arte che si possa definire in sincronia con il proprio tempo.

[70] S. Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, cit., p. 707.