

(IN Il Teatro e le donne
e una di Beaulieu - Fontana -
Zocchi
1981)

Susan Bassnett

1991

**In lotta con il passato:
il teatro delle donne alla ricerca di una storia ***

Nel grande fermento di attività incentrata sulla creatività delle donne che ha fatto seguito ai movimenti femministi dei tardi anni Sessanta, il teatro è il campo che ha ricevuto minore attenzione. Questo fenomeno appare curioso, specie se si considera la lunga storia della partecipazione femminile al teatro e la pubblica attenzione dedicata alle attrici. Nondimeno resta il fatto che gli studi sulle donne e il teatro sono molto più rari degli studi sulla scrittura, sulla pittura, sulla musica o sul cinema delle donne.

Assente in maniera ancor più evidente è uno studio sulla storia del teatro femminile, ed è difficile non concordare con Tracy Davis quando osserva che

feminist theatre historians have yet to seriously attempt an all-embracing manifesto of methodological design for research. This may account for why much current research focuses on feminist theatre groups and attempts to recognize feminist methodology in the production and performance of plays – essentially a descriptive rather than an analytical endeavour that does not redesign the historian's craft.¹

Poiché così poco è stato scritto sulla storia del teatro femminile, continuano a prosperare concezioni erronee di ogni genere. L'importante ruolo delle donne nell'organizzazione teatrale è stato largamente trascurato e nessuna analisi approfondita è mai stata condotta sulla ragione per cui, in determinati periodi della storia, nei teatri dell'Occidente come in quelli dell'Oriente, l'artista donna venga ad essere esclusa.

Se consideriamo il teatro occidentale, ad esempio, osserviamo che è tuttora prevalente il «mito» della tardiva comparsa dell'attrice sul palcoscenico. Nella Londra di Shakespeare, dove i ruoli femminili erano recitati da giovani uomini in un teatro intensamente omofilo, era ritenuto offensivo per le donne comparire sulla scena. Eppure, nell'Europa continentale, la morte di Isabella Andreini, celebre artista della commedia dell'arte, avvenuta nel 1604, fu segnata da una massiccia partecipazione pubblica al suo splendido funerale. L'attrice (che era anche autrice di testi) aveva quarantadue anni, aspettava un bambino e stava ancora recitando insieme alla sua compagnia a Lione. L'allontanamento delle donne dai palcoscenici londinesi è ciò che viene principalmente ricordato, tuttavia l'esclusione delle donne dalla scena variava considerevolmente persino nell'ambito circoscritto dei teatri europei. Il successo internazionale delle donne nella commedia dell'arte è stato cancellato.

Gli studiosi sono convenzionalmente concordi nell'affermare che il più antico dialogo drammatico del teatro occidentale, dopo il declino del teatro romano, sia il tropo *Quem Quaeritis*, che risale alla seconda metà del decimo secolo dopo Cristo. Il teatro, ci viene detto, scomparve con il crollo della tradizione romana e apparve nuovamente nelle chiese, attraverso la drammatizzazione di momenti significativi della liturgia. Tuttavia nel tardo quindicesimo secolo un erudito tedesco scoprì un manoscritto di commedie religiose sul modello del commediografo romano Terenzio, composte all'incirca nel medesimo periodo del *Quem Quaeritis* da Hrosvitha di Gandersheim, una suora sassone.

Sin dal tempo della loro scoperta le commedie hanno continuato ad essere oggetto controverso di discussione: possibile che fossero realmente state scritte da una suora, considerato il senso dell'umorismo spesso salace di cui fanno mostra? Erano mai state recitate? E, se sì, da chi? Se le suore di un convento tedesco del decimo secolo allestivano rappresentazioni teatrali, a chi erano rivolte tali rappresentazioni? Poteva dunque esservi stata nei conventi una tradizione teatrale, in seguito scomparsa?

La maggior parte della critica tradizionale è incline a pensare che l'opera di Hrosvitha costituisca un'aberrazione, che l'autrice era una «donna fuori dalla norma», che le commedie, in ogni caso, non vennero probabilmente mai recitate. Tuttavia, come sottolinea Suor Mary Marguerite Butler ancora nel 1960, vi è stata la tendenza a giudicare l'opera di Hrosvitha secondo un'ottica letteraria, e non secondo un'ottica teatrale. Il libro della Butler sulla qualità teatrale dell'opera di Hrosvitha è importante, poiché offre una riconsiderazione della storia del teatro basata su un punto di vista alternativo che merita di essere ulteriormente sviluppato. Riferendosi a due classici della storia del teatro, *The Medieval Stage* di Chambers e *The Development of the Theatre* di Allardyce Nicoll, l'autrice afferma:

Contrary to traditional opinion, a theatrical vacuum did not exist during this period. It can be proved that Hrosvitha wrote in an age in which there have been found traces of three distinct dramatic streams – classical, mimetic and liturgical – all of which left an impress on her plays. Chambers calls attention to the continual issuance of prohibitive bans by the Church against the secular theatre from the seventh through the tenth century. Nicoll enumerates these pronouncements, which vehemently attacked the degraded remnants of classical and mimetic theatre in some detail.²

Un'importante affermazione si cela in questo commento; Suor Mary Marguerite sostiene che i dati concreti relativi al teatro femminile nell'Alto Medioevo sono rintracciabili in opere di critica scritte da uomini. La questione che l'autrice non affronta è il motivo per cui tali fatti sono stati così deliberatamente ignorati e l'eliminazione delle donne dalla storia del teatro così totale e duratura.

Persino le studiose del teatro femminista corrono il rischio di cadere nella medesima trappola. Sue-Ellen Case, nel suo libro *Feminism and Theatre*, mostra una straordinaria mancanza di familiarità con la storia del teatro quando afferma che «Hrosvitha remained an anomaly for 700 years» e che le suc-

cessive scrittrici di teatro furono quelle della generazione di Aphra Behn nell'Inghilterra del diciassettesimo secolo³. Se si può sostenere che le scrittrici di questa generazione furono le prime autrici del teatro inglese di cui si abbia memoria certa, occorre anche rilevare che altre donne avevano lavorato altrove in Europa, incluse coloro che componevano commedie nei conventi, come la critica più recente ha cominciato a mostrare.

Parte del problema deriva dal rilievo che tanta critica teatrale conferisce al teatro basato sul testo. Questo è in parte comprensibile, giacché il teatro ha natura effimera e il testo scritto è tutto quello che rimane, materialmente, dopo che la rappresentazione si è conclusa. Ma concentrarsi sul testo scritto origina uno squilibrio. Nella storia delle rappresentazioni pre-rinascimentali, ad esempio, l'attore che recitava uno «scenario» o commedia non era che un componente di un gruppo molto più ampio di danzatori, cantori, musicisti, giocolieri e artisti di ogni genere.

Tutto ciò emerge molto chiaramente dall'atto contro il vagabondaggio emesso nel 1572 durante il regno di Elizabeth I d'Inghilterra. In esso si tratta anche degli artisti, che erano divisi in due distinte categorie. Coloro che appartenevano ad una compagnia formalmente costituita e avevano un patrono regolare venivano accettati dalla legge. Coloro che non erano in grado di «gyve no reckninge how hee or shee dothe lawfullye get his or her Lyving» dovevano «bee adjudged and deemed Roges Vacaboundes and Sturdy Beggars»⁴. Erano inseriti in questa categoria spadaccini, ammaestratori di orsi, attori di interludi, menestrelli, giocolieri, stagnini e venditori ambulanti.

Il mondo del teatro era, dunque, nettamente suddiviso in due parti, la metà accettata, che era tutta maschile, e coloro che ne restavano al di fuori. Significativamente, gli artisti accettati lavoravano nell'ambito delle convenzioni del testo scritto, debitamente registrato e dunque passibile di censura, mentre il teatro alternativo praticava una mescolanza di forme e lottava per sopravvivere ai margini.

Se si ignora il teatro alternativo e si fa del teatro basato sul

testo l'unico oggetto di attenzione, il quadro cambia radicalmente e le donne davvero svaniscono dalla scena. Con l'opera di un drammaturgo, William Shakespeare, vista come il punto culminante del teatro inglese del Rinascimento, l'attenzione si è dunque focalizzata sul teatro omoerotico dell'Inghilterra elisabettiana e giacomiana. Non ci si domanda più perché le donne fossero escluse dal teatro in quella fase, ma piuttosto quando vi ritornarono, e i termini utilizzati non implicano tanto un ritorno quanto una prima comparsa.

Sulla prima data che attesti in Inghilterra l'apparizione di un'artista donna su un palcoscenico pubblico non vi è accordo pieno. La data comunemente accettata è il 1656, anno in cui Mrs. Davenant apparve nel dramma *The Siege of Rhodes*. Nel 1629 e nel 1633, tuttavia, una compagnia francese che comprendeva alcune donne si era esibita a Londra ed era stata doverosamente cacciata a fischi dal palcoscenico. In Germania le prime donne attrici si registrano nel diciassettesimo secolo; l'attore Johannes Velten nel 1686 aveva tre donne nella sua compagnia.

È interessante notare come nei paesi cattolici si registrino molte più donne attive nel teatro. In Spagna, nonostante la tendenza a considerare il regno di Filippo II repressivo, la situazione delle donne nel teatro era molto più illuminata rispetto all'Inghilterra protestante. Le donne vennero autorizzate a recitare nel 1587, anche se a condizione che fossero sposate a membri della loro compagnia, e già nel 1534 vi sono testimonianze che attestano la presenza di donne attrici. Ancor prima del 1660 due compagnie di Siviglia erano organizzate da donne, Francisca Lopez e Juana de Cisneros.

Dallo sviluppo della «cazuela», un'area speciale separata e provvista di custode che era riservata alle donne, appare chiaro che esse costituivano anche una parte del pubblico. In Francia si registra l'esibizione dell'attrice Marie Faret già nell'anno 1545; in Italia è piuttosto lunga la lista delle attrici che recitarono durante tutto il sedicesimo secolo.

La legge spagnola che impone alle attrici di essere sposate

rivela un'attitudine ambigua nei confronti della donna artista, che è riscontrabile anche altrove. Nell'orazione funebre per Vincenza Armani, attrice della commedia dell'arte che morì nel 1570, Adriano Valerini sottolinea la vita virtuosa che questa condusse. L'artista era, egli asserisce:

religiosissima, di fede, di devozione e di carità ripiena; era di vita continente e sobria, né di Bacco, o di Venere, o dell'ozio troppo amica. [...] Era di corpo bellissima e di rado avien che ad un bel corpo non sia bell'alma unita, essendo il bello e 'l buono un'istessa cosa [...].³

Per contro, come sottolinea Fidelis Morgan⁶, l'attrice Nell Gwynn è ricordata principalmente come l'amante di Carlo II e il suo contributo come artista di teatro ne viene di conseguenza sminuito.

La riduzione della donna sul palcoscenico ad oggetto di desiderio, fenomeno che è stato estesamente documentato e che continua tuttora immutato, aveva già cominciato a manifestarsi nel sedicesimo secolo, come suggeriscono gli esempi citati. Il processo non si verificò all'improvviso, ma era strettamente collegato al graduale svilimento dello status sociale delle donne in altri ambiti, svilimento che pure andò intensificandosi verso la fine del sedicesimo e l'inizio del diciassettesimo secolo.

Benché Elizabeth I fosse una donna molto colta, cresciuta nella grande tradizione umanistica sviluppatasi durante la generazione precedente (Caterina d'Aragona, madre della sorellastra di Elizabeth, Maria, era stata educata da una donna, Beatrice Galindo, che era professoressa di retorica all'Università di Salamanca), la situazione connessa all'educazione delle donne subì un progressivo peggioramento nel corso del suo regno. Lady Ann Clifford annota nel suo diario quanto sia scarsa la propria istruzione a causa del suo sesso; un secolo più tardi le donne colte costituivano oggetto di derisione.

Allo stesso tempo declinò rapidamente nell'Europa del diciassettesimo secolo la partecipazione delle donne alla vita politica. Le nuove discipline emergenti quali la «scienza» erano vi-

ste come riserve maschili; l'eliminazione delle guaritrici, in seguito alle persecuzioni della grande caccia alle streghe, fu accompagnata dall'istituzione della medicina come professione e dalla sua restrizione ad appannaggio esclusivamente maschile; infine, diminuì e finì per scomparire quasi completamente la partecipazione delle donne nelle corporazioni.

In maniera simile si deteriorò l'atteggiamento religioso verso le donne. Il Luteranesimo, nelle sue fasi iniziali, rileva la presenza di molte donne coraggiose che elaborarono modi di vita alternativi, ma occorre notare che vi era una sempre maggiore riluttanza a consentire il sorgere di congregazioni protestanti femminili. La visione del matrimonio nel sedicesimo secolo diventò più rigida e nel 1604 la Chiesa Anglicana si è già dichiarata contraria al divorzio. Ciò si poneva in netto contrasto con l'atteggiamento blando manifestato dalla Chiesa prima della Riforma verso lo scioglimento del vincolo matrimoniale. Nel corso del diciassettesimo secolo l'emergere di una classe media ridusse le donne ad oggetti sociali, caratterizzati semplicemente dalle qualità fisiche, dalla ricchezza e dall'inattività.

Se consideriamo la posizione delle donne nell'ultima parte del sedicesimo secolo in generale, appare dunque chiaro che si stava attuando un processo in grado di sminuire ulteriormente lo status delle donne nella vita pubblica e di relegarle sempre di più all'interno della cornice domestica, e che tale processo era particolarmente marcato nei paesi protestanti. È necessario dunque che la storia delle donne nel teatro sia collocata in questo contesto e che venga affrontata una serie di domande differenti.

Una volta accettato che la tardiva comparsa dell'artista donna nel teatro europeo è una nozione comune priva di reale fondamento, possiamo cominciare a domandarci non perché le donne apparvero sulla scena, ma in primo luogo perché ne vennero escluse, specialmente nell'Inghilterra al culmine dell'«età dell'oro» del teatro. E poiché una caratteristica di quella età dell'oro è il testo drammatico scritto, ci si può chiedere con ragione se l'esclusione delle donne avvenuta nel tardo sedicesi-

mo secolo non fosse in qualche modo collegata all'accresciuta considerazione verso il teatro basato sul testo, in opposizione ad un teatro alternativo che mescolava le forme drammatiche. La relazione tra lo status del testo e il favore accordato alla rappresentazione maschile è un argomento interessante da esplorare.

Un'altra ricca area di indagine sembrerebbe essere quella delle possibili connessioni tra l'esclusione delle donne nel teatro inglese, in un primo tempo, e il loro successivo ritorno sulla scena nel diciassettesimo secolo, epoca in cui il teatro era stato riorganizzato su basi completamente commerciali. Altrove in Europa, dove il teatro commerciale si era sviluppato precedentemente, il processo fu diverso. Lungi dall'essere escluse dalla scena, le donne erano annunciate come prime attrici e conquistavano larghe schiere di sostenitori tra il pubblico, benché nei teatri francesi, spagnoli e italiani grande rilievo venisse attribuito al mantenimento della rispettabilità esteriore.

Questo, ancora una volta, deve essere visto in un contesto più ampio. Pur non essendo ovviamente in alcun modo un'invenzione del Rinascimento, la virtù divenne in quel periodo una merce di scambio, percepita in termini diversi rispetto all'epoca che precedeva l'invenzione della stampa e le teorie copernicane. Lo sviluppo del protestantesimo e la Controriforma ristrutturarono la gerarchia tra l'ideale *attivo* e l'ideale *contemplativo*. Nel Medioevo, seguendo la distinzione biblica tra il rispettivo valore di Marta e Maria, all'ideale contemplativo era conferita una più alta considerazione. Gradualmente, con il nuovo peso accordato al valore del lavoro, la vita attiva venne investita di valore ideale più elevato rispetto a quella contemplativa. Oggi, nella cultura occidentale, la ruota ha compiuto un giro completo e la vita contemplativa è oggetto di scherno o al più di incredulità, data l'esaltazione delle virtù attive da parte del sistema legale, politico ed educativo.

La tendenza a conferire uno status superiore all'ideale attivo, in opposizione a quello contemplativo, portava con sé anche alcune implicazioni legate alla condizione femminile. Il sim-

bolo dell'unicorno adagiato sul grembo di una vergine mostra come si potessero associare la passività, la femminilità, la purezza e la forza; la scelta della vita religiosa per le nobildonne riflette l'importanza attribuita dalle varie società ad un modo di vita che escludesse fermamente il mondo materiale.

Nondimeno, la distruzione di molti conventi nel nord Europa durante la Riforma e la conseguente accettazione del valore del matrimonio non produssero una maggiore libertà per le donne. Piuttosto si osserva lo sviluppo di una situazione anomala: da un lato le donne erano spinte a disertare il convento e a prendere parte al «vero» mondo attivo, compiendo i loro doveri di mogli e di madri; dall'altro, esse erano progressivamente poste in posizioni di sempre maggiore restrizione, fisica e legale.

Nell'Europa del sud, parallelamente alla lotta della Chiesa cattolica contro la nuova ideologia, la Controriforma condusse all'imposizione di maggiori restrizioni per le donne che vivevano nei conventi. Non è forse del tutto sorprendente, dunque, trovare profonde ambiguità intorno alle donne che comparivano in pubblico sul palcoscenico, in un'epoca in cui sia la società cattolica sia quella protestante erano unite almeno in una cosa: l'ulteriore restringimento dello spazio e dei diritti pubblici e privati delle donne.

Un altro anello della catena può essere individuato nella serie di leggi, volte a controllare l'aspetto esteriore delle donne, che vennero approvate in tutta l'Europa a partire dal quindicesimo secolo. Leggi e precetti che limitavano l'uso di certi tipi di vestiario a membri di particolari classi sociali rimasero in vigore per molto tempo, ma è interessante considerare le norme sugli abiti in relazione al loro impatto sulle donne. Ovviamente le restrizioni concepite in termini di classe limitavano la mobilità sociale verso l'alto per entrambi i sessi, ma in alcuni contesti sociali vi era anche un complesso apparato di leggi che governava l'aspetto esteriore delle cosiddette donne «pubbliche».

La Venezia del sedicesimo secolo offre così un esempio di elaborata regolamentazione del vestiario e una varietà impres-

sionante di termini atti a classificare le donne che concedevano i propri favori per denaro. Vi era una distinzione tra «cortigiane, cortigiane fuori casa, concubine, meretrici, puttane, prostitute al bordello, ruffiane»⁷, e vi erano leggi che determinavano l'uso di zoccoli dai tacchi alti, i tipi di tessuti per gli abiti, i copricapi e i gioielli. Alle donne pubbliche non era consentito indossare perle (simbolo di castità) e solo le «cortigiane» e le «concubine» potevano portare anelli. Il celebre caso della scrittrice e studiosa di filosofia Tullia d'Aragona, la quale rifiutò di assoggettarsi alla legge che le imponeva di vestirsi di giallo per evidenziare la sua posizione di pubblica cortigiana, illustra fino a che punto tali canoni legati al vestiario fossero reputati importanti.

La discriminazione delle donne pubbliche attraverso gli abiti era una forma di teatralizzazione che costringeva le donne «rispettabili» ad adottare, a loro volta, un diverso sistema di segni al fine di essere riconosciute come tali. In queste circostanze si sviluppò l'uso della maschera da parte delle donne tra gli spettatori e, in particolare, tra le comunità protestanti acquistò maggiore importanza l'atto di celare alla vista la pelle nuda e la capigliatura femminile. Un'attrice costituiva pertanto l'esempio di una donna che travalicava i confini legali sul piano del vestiario e che godeva di più ampia libertà rispetto alle altre donne. L'equazione tra facili costumi e aspetto esteriore era facilmente applicata nei confronti delle donne che si esibivano sul palcoscenico e l'enorme importanza attribuita da tante attrici all'attestazione della loro virtù testimonia il loro rifiuto verso questo aprioristico giudizio di valore.

Degno di nota è anche il fatto che il Rinascimento vide la nascita del patrono delle arti, del singolo collezionista i cui gusti venivano spesso soddisfatti da pittori capaci di offrire immagini tentatrici di nudi femminili e scene dalle pose allusive tratte dalla mitologia classica. Il possesso della figura femminile in un dipinto mediante lo sguardo del proprietario maschile trova parallelo sviluppo nel desiderio del settore maschile del pubbli-

co di possedere l'immagine (e, dopo l'esibizione, anche il corpo) dell'artista donna.

Questo saggio vuole offrire in via provvisoria una serie di suggerimenti per ulteriori ricerche, ma sottesa a tali suggerimenti è la ferma convinzione che occorre studiare più approfonditamente il tardo Rinascimento, ovvero il periodo che vede un grande cambiamento nella rappresentazione artistica delle donne. Michel Foucault concentra l'attenzione su quello stesso periodo, identificando in esso l'esempio di un momento cruciale nella storia della cultura europea, il momento in cui gli apparati del potere divennero meno visibili sul piano immediato, acquistando però una maggiore incisività⁸.

È nell'epoca della Riforma e della Controriforma che il segno della rispettabilità femminile acquisisce un nuovo valore. Dopo secoli durante i quali la presenza dell'artista donna passava pressoché inosservata, improvvisamente la posizione cambiò. La nozione di recita come travestimento, la connessione fra travestimento e inganno, e tra inganno ed immoralità, cambiò l'oggetto dell'attenzione, in un periodo in cui sia le comunità cattoliche che quelle protestanti stavano cercando di restringere l'accresciuta libertà offerta alle donne dagli umanisti. Le donne sulla scena divennero l'oggetto dello sguardo bramoso degli spettatori, e giacché il pubblico pagava per entrare nei teatri, così parte di quella transazione implicava l'istituirsi, sul piano teorico, di una relazione di proprietà tra pubblico e artista. Nacque l'attrice, creatura che si distingueva tanto per il suo genere grammaticale quanto per le sue doti di artista.

Vi è poi un ulteriore problema che merita di essere analizzato. La storiografia femminista ha mostrato come la grande epoca della sistematizzazione della cultura, la cosiddetta «Età dei Lumi», abbia segnato il punto in cui storici, recensori, critici e compilatori di enciclopedie e dizionari giunsero ad eliminare il contributo delle donne in molteplici settori. È necessario osservare che nel diciottesimo secolo, accanto alla rispettabilità, era reputata fondamentale virtù femminile anche l'inattività, poiché le nuove classi medie tenevano in grande considerazione

la propria capacità di acquistare un ampio numero di domestici, evitando così alle donne di sporcarsi le mani con i lavori di casa.

Non sorprende che la produzione artistica delle donne – fossero esse attrici, scrittrici o donne-impresario – sia stata smiunita dagli uomini, appartenenti per lo più alla classe media, che controllavano il flusso del sapere. Ed è un'ironia della sorte che di un'epoca in cui moltissime donne in Europa (e in America Latina) viaggiavano con le proprie compagnie, si occupavano della loro organizzazione, ne controllavano l'aspetto economico e così via, non sia rimasto quasi nulla. Ciò che non è stato cancellato del tutto, e che ancora oggi rimane, è l'idea dell'attrice: colei che può essere «posseduta» al prezzo del biglietto dello spettacolo.

Occorre un lavoro ampio e completo sulla storia del teatro delle donne. Occorre ritornare negli archivi per guardare di nuovo a ciò che sta succedendo in Europa dal crollo dell'Impero romano in avanti. Occorre soffermarsi a riflettere su quelle «eccezioni» che furono Hrosvitha o Aphra Behn, e considerare seriamente i contesti in cui queste donne scrivevano e la tradizione al di fuori della quale esse scrivevano, nell'assunto che la breve lista di nomi che possediamo potrebbe essere molto più lunga.

Occorre riconsiderare l'importanza che abbiamo attribuito, in qualità di storici del teatro, al teatro basato sul testo alla luce del ruolo che le donne hanno svolto nel teatro alternativo. Occorre riprendere molte delle idee esposte da Rosamond Gilder nel lontano 1931⁹, e svilupparle ulteriormente. È sorprendente che l'opera della Gilder sulle prime donne del teatro sia ancora l'unico testo in questo ambito. Occorre lavorare di più sull'analisi delle recensioni che hanno per oggetto l'artista donna, ed esaminare in profondità alcune delle implicazioni insite nel discorso dei critici uomini in rapporto all'operato delle donne¹⁰. Occorre guardare al teatro nel suo contesto, esaminare le implicazioni sociali, economiche e politiche del lavoro delle donne e del lavoro delle donne nel teatro in particolare. Oc-

corre porsi numerose domande sulle nozioni correnti di storia culturale e rivedere molte di esse.

Occorre altresì estendere l'indagine sulla storia del teatro sino ad includere i teatri non europei, elaborare raffronti tra i teatri, e scoprire se vi sono punti in comune riguardo alla presenza o all'esclusione delle donne nelle rappresentazioni. Riconsiderando la storia delle donne nel teatro, potremmo giungere a ripensare molte delle premesse sulle quali si fonda l'attuale ricerca sulla teoria della cultura. Potremmo allora scoprire che il nostro stesso operare nel teatro di oggi si muove verso un piano nuovo, ancora inesplorato.

Traduzione di Paola Venturi

* Una parte di questo saggio è apparso in *New Theatre Quarterly*, 18, May 1989.

¹ T. Davis, «Questions for a Feminist Methodology of Theatre History», in *Interpreting the Theatrical Past: New Directions in the Historiography of Performance*, a cura di T. Postlethwaite e B. McConachie, Iowa, University of Iowa Press, 1988: «le storiche femministe del teatro non si sono ancora seriamente impegnate a delineare un manifesto omnicomprensivo, un disegno metodologico per la ricerca. Questo potrebbe spiegare il motivo per cui molta della ricerca attuale si focalizza su gruppi del teatro femminista nel tentativo di individuare una metodologia femminista nella produzione e nella recitazione dei drammi – uno sforzo essenzialmente descrittivo piuttosto che analitico che non ridisegna l'arte dello storico».

² Sister M.M. Butler, *Hrosvitha: The Theatricality of Her Plays*, New York, Philosophical Library, 1960: «Contrariamente all'opinione tradizionale, non vi fu durante questo periodo un vuoto teatrale. Si può dimostrare che Hrosvitha scrisse durante un'epoca in cui sono state rinvenute le tracce di tre distinti filoni drammatici – classico, mimetico e liturgico – ciascuno dei quali lasciò un'impronta sulle sue commedie. Chambers rileva che dal settimo al decimo secolo la Chiesa aveva ripetutamente promulgato bandi contro il teatro secolare. Nicoll enumera in maniera dettagliata questi pronunciamenti, che attaccano con forza i resti degradati del teatro classico e mimetico».

³ S.E. Case, *Feminism and Theatre*, London, Macmillan, 1988; «Hrosvitha rimase un'anomalia per 700 anni».

⁴ Citato in A. Gurr, *The Shakespearian Stage, 1574-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970: «dare alcun rendiconto di come egli od ella si procuri onestamente di che vivere»; «esser giudicati e considerati furfanti vagabondi e falsi questuanti».