

Introduzione

Da donna è dieci volte più difficile
tenere la posizione in questo calderone.
(Sophie Taeuber-Arp)

VERSO UNA DE-GENDERIZZAZIONE TEATRALE

La storia del teatro per decenni ha sistematicamente escluso, cancellato o omesso le registe, le scenografe, le drammaturghe, le illuminotecniche: poco spazio per loro nei manuali e le loro creazioni nominate e ricordate, perlopiù, solo se affiancate a quelle dei compagni di vita artisti.

Per molto (troppo) tempo le donne sono state ai margini della scena ufficiale: prima escluse, invisibili, in ombra, dimenticate; poi un passo indietro rispetto ai colleghi uomini. Paradossi della storia: la motivazione di tale assenza dai mestieri del teatro è, in tutta evidenza, il risultato dei molti stereotipi (gli “schemi di genere”), ma anche degli anacronistici pregiudizi sulla legittimità della nozione di “artista donna”.

Il teatro è stato – e parzialmente continua a essere – un luogo di grande discriminazione, come dimostrano le statistiche di impiego.

Una ricerca di Porsche McGovern dal titolo *Who Designs and Directs in LORT¹ Theatres by Pronoun (2012-2018)* mostra una serie di grafici che evidenziano – distinguendo tra «*she* designers, *he* designers, *they* designers» – le professioni a larga incidenza maschile, e tra queste la scenografia e i settori del “sound”, del video e delle luci.

Su 3.148 posizioni lavorative di *stage designer* il 78,1% è ricoperto da uomini; la situazione si rovescia per i costumi, dove su 3.112 posizioni di costumisti il 69,9% è ricoperto da donne. Per l'Italia è significativo rilevare che nelle produzioni ospitate al Piccolo Teatro di Milano dalla fondazione (1947) a oggi risultano essere state coinvolte solo dieci scenografe a fronte

¹ League of Resident Theatres, USA. Lo studio, aggiornato a fine 2019, è consultabile online. È possibile trovare statistiche simili per altri paesi, vedi ad esempio *Gender Counts. An Analysis of Gender in Irish Theatre 2006-2015*, curato da wakingthefeminists.org.

di cento colleghi uomini. Parafrasando il titolo di un articolo del 1988 della studiosa femminista americana Raynette Halvorsen Smith si potrebbe dire: dove sono finite le donne scenografe?

Dal *gender divide* al *sexual harassment*, gli ostacoli alla carriera lavorativa e all'indipendenza economica delle donne sono molteplici, anche se ultimamente molti programmi nazionali (come il Piano di Ripresa e Resilienza per l'Italia 2019-2020) incentivano l'inclusione, l'equità (ciascun genere deve ricevere un'appropriata compensazione) e l'uguaglianza di genere (il pari trattamento e accesso a risorse e opportunità indipendentemente dal sesso di appartenenza).

Nonostante l'incremento recente del tasso di femminilizzazione in molti lavori e ambiti disciplinari (ma in Italia il tasso di partecipazione delle donne al lavoro è solo il 53,8%, molto al di sotto della media europea e molto più basso di quello maschile, secondo l'indagine ISTAT 2004-2014), l'accesso delle donne alle istituzioni tradizionalmente maschili ha richiesto diverse generazioni per potersi consolidare completamente.

L'assenza femminile nell'arte diventa, quindi, l'altra faccia della marginalizzazione ed esclusione generalizzata delle donne dai luoghi di lavoro. Contro lo stereotipo di genere, nel 1971 la studiosa femminista Linda Nochlin affermava che, se l'arte è l'esito di una specifica situazione sociale e di convenzioni cronicizzate, questa discriminazione non deve stupirci: «È assai probabile che la risposta del perché non ci siano state grandi artiste donne stia non nella natura del genio individuale o nella mancanza di esso, ma nella natura stessa dell'istituzione sociale e in ciò che è proibito o incoraggiato nelle varie classi sociali o gruppi di individui»².

Se possiamo essere d'accordo sul fatto che per molti secoli la società abbia relegato le donne ad altri ruoli (quelli della cura della famiglia e della casa), e abbia lasciato loro ben poche occasioni per emergere, non siamo affatto convinte che non ci siano state grandi artiste donne; piuttosto, crediamo che ci sia stata una sorta di rimozione collettiva, una selezione emarginante alla fonte: la presente ricognizione del settore scenografico ha prodotto in questo senso risultati insperati, portando



Fig. 1 – Tanya Moiseiwitsch con il modellino per *Casadh an tSúgáin*, Abbey Theatre, Dublino, 1938.

² L. Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste*, Castelvecchi, Roma 2014, p. 37.

alla luce personalità eccezionali, vere co-creatrici dell'opera insieme al regista.

Aline Bernstein, ad esempio, è stata la prima donna negli Stati Uniti a farsi strada in un campo dominato dagli uomini, anzi, in un territorio assolutamente refrattario ad accogliere le donne, appunto quello della scenografia: nel 1926 è stata, infatti, la prima scenografa a ottenere di entrare nello United Scenic Artists Union; mentre Ilse Fehling, nella sua breve comparsa alla Scuola della Bauhaus di Weimar, ha definito un prototipo di "scena globulare" rimasto inedito fino a oggi.

Alcune artiste, tuttavia, hanno ricevuto ampi riconoscimenti per la loro attività: non possiamo non ricordare la fortuna di Natal'ja Gončarova e Lila De Nobili, le cui vite raccontano storie di pittrici di primissimo piano, pur nella temperie culturale maschile della loro epoca. Chiamate dai grandi teatri e da grandi registi, furono disegnatrici sia di scene che di costumi (la prima per i famosi Balletti Russi, la seconda per le scene delle opere liriche firmate da Zeffirelli e Visconti, tra cui *La Traviata* interpretata da Maria Callas nel 1955).

Il Novecento vanta, quindi, artiste e designer teatrali (spesso inizialmente pittrici e illustratrici) di grande talento, che hanno assorbito la lezione dei maestri (Craig, Appia, Kiesler, Svoboda, Norman Bel Geddes) sviluppando soluzioni non solo illustrative, ma anche di grande valore drammaturgico: la scenografia non è più un'"appendice" del regista, una sua emanazione, né un elemento decorativo, ma un'arte con una propria autonomia espressiva, sia pur rispondente alle esigenze collettive di una produzione. Ancora troppo spesso però, quando il progetto scenografico è con evidenza il fulcro dell'opera teatrale, il nome da ricordare nelle locandine e nelle recensioni rimane quello del regista o del direttore d'orchestra: questo porta le scenografe a subire una doppia discriminazione rispetto al proprio lavoro, e a vivere in una situazione che oggi verrebbe definita di "intersezionalità"³. Tuttavia, la nuova generazione di artiste registe e scenografe, attive e impegnate in una scena alternativa connessa con la *women's empowerment* e con la rivendicazione della parità, sta riducendo lo svantaggio delle donne. Linda Nochlin, nel già citato *Perché non ci sono state grandi artiste?*, sottolineava come, superando il "gap di genere", si potesse intravedere una nuova strada:

Sfruttando a loro favore la condizione di penalizzate nel dominio della grandezza e di outsider in quello dell'ideologia, le donne possono smascherare le debolezze istituzionali e concettuali; e, liquidata la falsa co-

³ *An intersectional person* è qualcuno che appartiene a più gruppi, comunità e/o ambiti sociali emarginati e che subisce più forme di dominio o discriminazione. Il termine *intersectionality* è stato coniato da Kimberlé Williams Crenshaw, studiosa afrofemminista statunitense, nel 1989.

Scenografie

scienza, possono contribuire alla creazione di istituzioni in cui il vero pensiero e la vera grandezza siano sfide aperte a tutti coloro che, uomini e donne, abbiano il coraggio di osare l'indispensabile salto nell'ignoto.⁴

La scenografa americana Adrienne Lobel, che ha lavorato con il regista Peter Sellars, ricorda la sua esperienza positiva:

Sono stata molto fortunata: sono entrata in scena in un momento in cui i teatri regionali si facevano in quattro per assumere scenografe donne. Ho iniziato a lavorare subito dopo la scuola e non ho mai smesso; non ho mai pensato a me stessa come a una scenografa donna, ma solo come una designer. Ho sempre scelto con cura i miei progetti e ho rifiutato molte proposte. Detto questo, sono la più organizzata e preparata e le équipes di scena lo rispettano.⁵

Anche nell'ambito del design tecnologico le cose stanno cambiando, pur trattandosi del settore dove il contributo maschile è dominante e i lavori, pur rilevanti, delle donne hanno purtroppo ancora poca visibilità. Per questo motivo l'artista catalana Rosa Sánchez, fondatrice di Konic Thtr, ha deciso di promuovere a Barcellona uno spazio di formazione femminile nell'ambito tecnoteatrale (ECOSS-Festival), per contribuire a un maggiore riconoscimento delle donne che lavorano in questi campi professionali. Raffaella Rivi, videoscenografa e videomaker che lavora con il Tam Teatromusica, spiega che il suo è un mestiere che ha risvolti interessanti e la collaborazione con gli uomini è alla pari:

La scenografia video è una delle "maestranze" artistiche che concorrono a supportare il lavoro di regia, quindi il mio è un ruolo che sì, ha una sua autonomia e un suo riconoscimento, ma rimane "sottoposto" alla regia. Quindi l'ultima parola è quella del regista che afferma implicitamente il dominio sul territorio-spettacolo. Nel filmmaking invece, occupandomi di regia, sento maggiormente il peso del ruolo gestionale con la conseguente fatica di conquistare la fiducia dell'apparato tecnico, quasi esclusivamente maschile, molto focalizzato (e preparato) sugli aspetti tecnici. Nel teatro, invece, io sono portatrice della competenza tecnica che non diventa mai oggetto del contendere, anche perché è diversa da quella della regia teatrale. Nel corso della mia esperienza ho sempre avuto uno spazio di manovra maggiore proprio per il divario di conoscenze rispetto al lavoro di regia teatrale. Nel momento in cui consegno il "prodotto finito", sarà quello l'oggetto della valutazione, e non tutte le singole modalità per ottenerlo. Il confronto avviene dunque sull'ambito creativo, sull'idea che nasce o a fine processo.⁶

⁴ L. Nochlin, *op. cit.*, p. 56.

⁵ Intervista inedita di Anna Maria Monteverdi ad Adrienne Lobel, 14/07/2021.

⁶ Intervista inedita di Anna Maria Monteverdi a Raffaella Rivi, 10/07/2021.

Al Teatro Comunale Pavarotti di Modena attualmente lavorano in pianta stabile sia la scenografa e pittrice di scena Keiko Shiraishi (classe 1980, allieva di Rinaldo Rinaldi) che la macchinista Catia Barbaresi, incarnando la nuova generazione di lavoratrici dello spettacolo accolte senza riserva, il che appare oggi il miglior biglietto da visita per un teatro.

L'ALTRA METÀ DELLA SCENA

Collaborazioni senza compromessi: in questo mondo profondamente maschile, molte artiste hanno saputo reagire e agire con forza ed emergere con distacco, imponendo il proprio punto di vista e attribuendo un marchio estetico decisivo allo spettacolo. Ricordiamo le colorate e originali scenografie di Daniela Dal Cin, intorno alle quali, con armonia collaborativa che non ha eguali, ruota il lavoro della Compagnia Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa e del suo mentore e fondatore Marco Isidori (Fig. 2); o anche le scene di Gae Aulenti, che hanno definito lo stile architettonico e severo degli allestimenti ronconiani degli anni Settanta e Ottanta. Questo libro è stato scritto sulla scia degli *women's studies* datati agli anni Ottanta e sulla traccia del fondamentale volume di Lea Vergine *L'altra metà dell'avanguardia* (1980) e del forte impatto che ha esercitato sugli studi di genere; nel farlo, si è deciso di seguire sia una direttrice storica, segnalando le figure più preminenti delle avanguardie mondiali, sia una linea tematica, che inevitabilmente aderisce alle tendenze più recenti (l'impegno politico, l'attivismo ecologista e la sperimentazione di nuovi biomateriali). La prima opera con tematica LGBT della storia è stata allestita dalla scenografa e regista basca Marta Eguilior, definita *l'enfant terrible* della lirica, mentre la questione del postcolonialismo è stata portata alla ribalta dall'artista afroamericana Kara Walker, sia nelle installazioni che nelle scenografie d'opera. L'ecoscenografia sta iniziando a farsi strada con l'uso di materiali a basso impatto ambientale e a limitato consumo energetico: in questo senso fa da apripista il Theatre Green Programme, il vademecum per una creazione teatrale sostenibile (2021) a cui stanno aderendo tutti i teatri regionali e nazionali inglesi. La relazione tra linguaggi (architettura, installazioni artistiche, ambienti site specific, ibridazioni con



Fig. 2 – Daniela Dal Cin / Marcido Marcidorjs, *Happy Days in Marcido's Field*, 1997.

Foto: T. Le Pera.

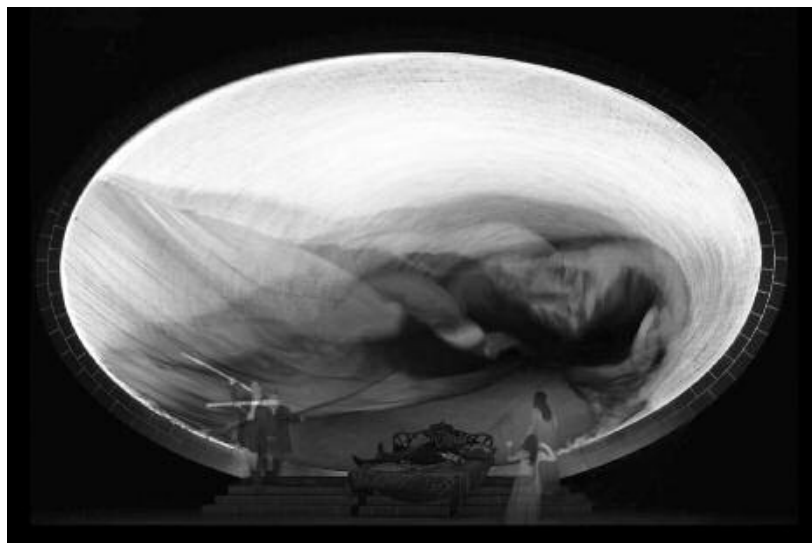


Fig. 3 – Es Devlin, *Parsifal*, 2012.

proiezioni video e sistemi interattivi) e quella tra scenografa e regista/autore innestano nel libro altre fruttuose direttrici di ricerca. L'ambito di riferimento è quello del teatro di prosa, della danza, della lirica, ma anche dello *show design*, cioè i concerti per il grande pubblico, e del musical (incarnato da Maria Björnson, la scenografa di *The Phantom of the Opera*); e ancora, il settore della cosiddetta "scenografia espansa", che include allestimenti per spazi e ambienti urbani.

L'immagine più significativa e simbolica del "cambio di passo" è quella che vede Es Devlin, star del design degli eventi artistici dal vivo, prendere le redini dell'allestimento del palco degli U2 per il loro ultimo e ultratecnologico tour. È proprio Devlin a firmare la scena in un ambiente dove fino a poco prima campeggiava il logo della società Stufish di Mark Fisher, creatore del palco di *The Wall*.

Un passaggio di testimone che ha segnato un'epoca: Es Devlin, che ha fatto "riaprire gli occhi" a Adele nel palco dell'atteso tour del rientro, che ha fatto scendere Miley Cyrus dalla sua stessa lingua riprodotta in dimensioni gigantesche, e che ha costruito la memorabile scena per l'opera lirica *Les Troyens*, oggi è lei il "grande nome" da mettere in primo piano sui cartelloni del National Theatre, della Scala o del Covent Garden.

Confidiamo nel piacere dei lettori di approfondire e indagare settori dell'arte che esulano dai classici manuali accademici: molti progetti e bozzetti di scena sono parte integrante di collezioni storiche, conservati in archivi, esposti in mostre, e i disegni delle artiste d'avanguardia trovano spazio dentro cataloghi che non attendono altro che essere letti, visti, raccontati.

Questo libro vuole essere un ringraziamento e un riconoscimento all'attività di molte artiste rimaste incomprensibilmente (e ingiustamente) invisibili, ma è anche un tentativo di superare quella marginalità per troppo tempo tollerata, nella speranza che nuovi studi possano far emergere, finalmente, la loro storia.

C'est ne qu'un début...