

---

# Arte Partecipativa e Sex Trafficking

---

di

Michele Bonazzi\*

**Abstract:** the paper aims to investigate the socializing function of the theatre that is inserted in the public context to bring out collective problems. This artistic practice can be found in contemporary experimental theatricality that breaks the patterns of classical representation to engage the viewer in a participatory perspective. These forms, which combine artistic participation and collective action, arise from reflections based on an interpersonal dialogicity that occurs through the breakdown of boundaries between actor and spectator and promotes the emergence of an awareness of critical phenomena in contemporary society. To analyze the socio-cultural significance of these practices is presented a case study to raise awareness on the issue of sex trafficking involving professors and students of Ca' Foscari, Ca' Foscari Sustainable and the cultural association BEAWARENOW.

Fin dall'antichità il teatro si è costituito come una forma d'arte con un ruolo importante all'interno del tessuto socio-valoriale. Nell'Atene del V secolo a.C., nel contesto privilegiato di feste religiose, come le Lenee e soprattutto le Dionisie, venivano rappresentate tragedie ispirate ai miti considerati patrimonio comune degli appartenenti alla polis. Il testo della tragedia, declamata in versi, si fondava su una lettura e su un recupero del passato mitico, ma nello sviluppo dell'azione drammaturgica venivano alla luce i problemi esistenti nell'Atene democratica, i misteri legati alla vita e alla morte, i valori morali e religiosi che governavano la città (Molinari 1994). In uno spazio che si potrebbe definire sacrale veniva celebrata una pratica rituale a cui partecipavano tutti i cittadini che vivevano questa esperienza come una prassi collettiva che li rendeva consapevoli della loro appartenenza alla vita politica e sociale della polis.

La funzione socializzatrice del teatro che si inserisce nel contesto pubblico per far emergere problemi collettivi possiamo ritrovarla nella teatralità sperimentale contemporanea che rompe gli schemi legati alla rappresentazione classica per coinvolgere lo spettatore in un evento drammatico che diviene espressione della differenza, ossia dell'esperienza reale (Deleuze 1997).

---

\* Michele Bonazzi ha conseguito il dottorato in Sociologia presso l'Alma Mater Studiorum, Università degli Studi di Bologna ed è attualmente docente a contratto di "Sociologia dei consumi" presso il Dipartimento di Management, Università Ca' Foscari Venezia. Si interessa a tematiche quali media digitali, consumo, comunicazione e processi culturali. Ha pubblicato nella rivista "Sociologia della Comunicazione" l'articolo *Il calcio nelle dinamiche di consumo: le forme del marketing e la costruzione di un'identità condivisa*, nella rivista "Italian Sociological Review" l'articolo *The Ambivalent Creation of Truth in the Digital Age* ed è l'autore della monografia *La digitalizzazione della vita quotidiana*.

Il richiamo alla funzione collettiva dell'arte trova una sua concretizzazione nel Teatro dell'Oppresso di Augusto Pinto Boal (2011) il quale si pone come obiettivo quello di sensibilizzare gli individui nei confronti degli sconfitti, degli invisibili e dei marginali attraverso un processo di de-professionalizzazione del teatro che rompe le barriere tra attore e spettatore e che mira non a una purificazione dalle passioni come suggeriva la poetica di Aristotele (Aristotele 2008), ma alla nascita della consapevolezza dei fenomeni critici della società contemporanea. Uno degli aspetti contraddittori del tessuto sociale in cui viviamo è determinato da un lato dalla lenta ma progressiva emancipazione femminile dai ruoli tradizionali che la struttura sociale ascriveva alla donna relegandola all'interno delle pareti domestiche (Friedan 1972), dall'altro all'accentuarsi dei fenomeni di violenza gratuita sulle donne fino alla necessità di coniare un nuovo vocabolo, femminicidio, per denominare gli omicidi perpetrati nei confronti dell'universo femminile, il cui numero è sempre crescente. Fin dagli anni '60 con la nascita e l'affermarsi del Women's Liberation Movement la situazione femminile veniva posta al centro dell'attenzione politica e sociale (Mitchell 1974). Le donne rivendicavano un progetto di liberazione dai modelli stereotipizzanti che erano stati scelti per loro e che le relegavano a ruoli marginali e subalterni rispetto al mondo del lavoro e delle scelte politiche.

Le conquiste che hanno segnato gli anni a venire hanno però avuto come contraltare sempre più numerosi episodi di violenza che hanno messo in luce come il genere femminile continui a essere oggetto di aggressività da parte del genere maschile, violenza consumata sia nei confronti di compagne di vita nell'ambito familiare sia nei confronti di donne strappate dal loro mondo, attraverso una tratta schiavistica, e rivendute come merce nel mercato del sesso sulle strade delle città di tutto il mondo. Se per Augusto Pinto Boal il teatro ha la funzione di decriptare lo status quo accettato passivamente come destino ineluttabile che non può essere mai modificato e quindi portare alla luce le contraddizioni sociali nel tentativo di dominarle, la violenza di genere può trovare nel teatro, grazie a una drammaturgia partecipativa, il luogo di elezione per mettere in scena il dramma dell'oppressione e del dominio subiti da chi non si può difendere.

Testimonianza della congruenza tra Teatro dell'Oppresso, nella forma teatrale del Teatro Forum, e violenza di genere è uno stage tenuto dal 22 al 26 luglio 2015 a Trani per iniziativa de La Cicloide a cura di Felice Di Lernia e Valentina Lomuscio in collaborazione con edizioni meridiana e con l'associazione Palazzo Bianco. Obiettivo di tale iniziativa è mettere in luce le distonie tra potere e controllo che conducono a dinamiche di sopraffazione e di dominio nei confronti del genere più debole. Il Teatro dell'Oppresso viene proposto come tecnica di intervento atta a far emergere le problematiche conflittuali nate dal rapporto dominio-sottomissione e nel contempo a sollecitare una presa d'atto della necessità di operare per mettere fine alla violenza di genere. All'interno di questo tema che coinvolge relazioni familiari e sociali di conflitto e di squilibrio di potere particolare attenzione deve essere dedicata al fenomeno della tratta delle donne per lo sfruttamento sessuale. Dall'Africa, soprattutto dalla Nigeria, a partire dagli anni '80 e dai paesi dell'Est Europa resi permeabili a questo traffico a seguito del crollo del blocco comunista del 1989 si è sviluppata una speculazione che ha per oggetti esseri umani ridotti in

schiavitù. Le donne vengono private di ogni diritto e vengono vendute come merce il cui unico valore consiste nei cospicui proventi che sono in grado di garantire a questi nuovi mercanti di schiavi.

Il teatro con il suo impatto comunicativo e con il suo potere di coinvolgimento può rivelarsi come spazio significante idoneo a sviluppare una coscienza di genere e una consapevolezza dell'impossibilità morale e sociale di trincerarsi all'interno delle proprie sicurezze e di guardare al fenomeno drammatico della tratta degli esseri umani come una realtà non appartenente al nostro orizzonte cognitivo ed emozionale. L'"Eco di Bergamo" del 22 Novembre 2018 riporta la notizia di un'installazione teatrale chiamata "NoBody" realizzata dalla compagnia Favola Folle in collaborazione con Lule Onlus. Il tema sviluppato attraverso un viaggio sensoriale è quello dell'acquisizione della capacità di guardare oltre il velo dell'apparenza e di divenire consapevoli senza mediazioni del fenomeno di schiavizzazione e di sfruttamento di donne a cui non solo vengono inflitte sofferenze e dolore, ma a cui viene sottratta ogni dignità umana. Vederle come persone è il primo gradino di un processo di acquisizione della drammaticità di un fenomeno di cui tutti siamo colpevoli nel momento in cui, indifferenti, voltiamo lo sguardo da un'altra parte. La dinamica teatrale in cui prende vita la quotidianità carica di dolore e di pena nelle voci rievocanti che si rincorrono sulla scena accumulando suggestioni e impressioni indelebili possiede l'attitudine intrinseca di suscitare emozioni che segnano nel profondo il vissuto dei partecipanti all'evento drammaturgico.

La parola scritta, pur nella varietà e nella ricchezza della sua potenzialità espressiva, è mediata dallo sguardo che legge e che crea una distanza non solo spaziale con quanto raccontato: la parola scritta si affida alla mente rielaboratrice e il lettore viene coinvolto nella sua emozionalità attraverso il filtro della vista che oggettualizza distaccandolo ciò che viene comunicato. La potenza semantica della voce narrante che risuona nello spazio teatralizzato ha la forza di colpire con immediatezza colui che vede e che ascolta, il quale rivive insieme al narratore la drammaticità delle vicende che si squadernano davanti ai suoi occhi, ma che affidano la loro carica comunicativa soprattutto al senso dell'udito che moltiplica la forza del coinvolgimento emotivo. Utilizzando la tecnica teatrale dell'arte partecipativa propria del Teatro dell'Oppresso, in cui spettatori ed attori diventano interlocutori del processo diegetico, la reificazione della donna usata unicamente come merce, oggetto di un desiderio privo di ogni coinvolgimento emotivo, viene esperita come una storia di sopraffazione e di dominio che però non si svolge su un ribalta separata da una quarta parete dal pubblico e quindi non appartenente al suo orizzonte esistenziale, ma come una realtà dolorosa e annichilente che diviene parte integrante del vissuto non solo di chi ha subito la privazione di ogni libertà e di ogni autodeterminazione, ma anche di chi ascolta la voce che partecipa all'altro da sé l'alienazione e lo sfruttamento subito.

Nell'ambito di Ca' Foscari, Ca' Foscari Sostenibile e BEAWARENOW si è portato avanti un progetto atto a far conoscere ai non addetti ai lavori la piaga del Sex-Trafficking e le conseguenze drammatiche che esso comporta. Il punto di arrivo di tale progetto è stata una conferenza tenuta nell'aula Trentin di Ca' Foscari Martedì 16 maggio 2017 a cui è seguito un evento teatrale nato da un laboratorio

costruito intorno a questo tema. Si è così attualizzata un'occasione drammaturgica incentrata sull'arte partecipativa che vede annullarsi la distanza tra palcoscenico e platea. Inoltre una rilevante presenza maschile sia nel laboratorio che il giorno dell'evento testimonia l'importanza di azioni di comunicazione sociale volte a sensibilizzare anche una parte della collettività più lontana, per una questione di genere, da argomenti come il Sex-Trafficking. Questa azione collettiva nata da riflessioni comuni e fondata su una dialogicità interpersonale costante viene presentata in un caso studio specifico e nelle considerazioni dopo l'evento su tale esperienza condivisa.

### **Il Teatro dell'Oppresso**

L'analisi della proposta sulla tecnica drammaturgica portata avanti dal Teatro dell'Oppresso di Boal può essere un utile approccio propedeutico per capire l'importanza del coinvolgimento dello spettatore nell'azione drammatica come recitano i principi dell'arte partecipativa in modo che esso possa entrare nel cuore delle situazioni teatralizzate, vissute non solo dall'esterno in uno sguardo distaccato spazialmente, ma anche dall'interno in una personalizzazione empatica. Far parte dell'azione drammatica e nello stesso tempo considerarne aspetti e sfaccettature permette il riconoscimento di sé stessi insieme con gli altri come attori di una narrazione che si fa collettivamente e che si riverbera sulla vita per trasformarla (Boal 1994). Questo è tanto più "vero" se l'ambito in cui viene realizzata una drammaturgia partecipativa riguarda individui che sono stati sottratti al loro mondo per essere trasportati in una dimensione vessatoria in cui conoscono solo violenza e aggressività come nel caso del Sex-Trafficking. Se il mondo rappresentato è lontano dalla nostra esperienza quotidiana, alieno rispetto al nostro modo di essere e di agire, è l'arte partecipativa che consente al fruitore stesso di riflettere su quanto narrato e nello stesso tempo di esperire emozionalmente le storie che si dipanano sul palcoscenico in modo da entrare a far parte di una realtà altra rispetto al proprio vissuto.

Il Teatro dell'Oppresso nasce negli anni '60 in Brasile ad opera di Augusto Pinto Boal come una metodologia drammaturgica che ha lo scopo di rendere gli oppressi coscienti della loro oppressione e quindi capaci di attuare un disegno di liberazione operando in prima persona sulla realtà per trasformarla. Il fondamento primo dell'approccio di Boal al linguaggio teatrale è il processo di coscientizzazione di matrice freieriana. Paulo Freire, pedagogista brasiliano impegnato politicamente in prima persona nel Brasile degli anni '60, pone alla base della sua riflessione pedagogica il principio per cui è l'educazione, che parte dall'alfabetizzazione, il motore di un mutamento rivoluzionario che giunge all'emancipazione degli oppressi (Freire 1973). Soltanto la consapevolezza delle dinamiche mistificatorie messe in atto dal sistema dominante rende possibile raggiungere la comprensione dei progetti di falsificazione del reale, e quindi agire per affermare la propria unicità e la propria dignità umana, e dunque affrancarsi dal legame di sottomissione nei confronti dell'oppressore.

Solo così, insieme con gli altri, compagni di strada in un percorso di liberazione collettiva, il soggetto può cogliere il mondo nelle sue stratificazioni di potere e

quindi essere motivato a costruire un progetto rivoluzionario in cui ogni persona sia percepita come titolare di valore in sé e mai oggetto funzionale alla logica di potere dell'altro.

La lezione di Freire (2002) viene assunta da Boal e rivisitata all'interno dell'approccio drammaturgico: è l'arte che consente di leggere il mondo in chiave critica e quindi di aprirsi creativamente a un nuovo destino esistenziale e sociale. Il teatro diviene così non più contenitore di storie costruite e narrate da altri e consumate in maniera passiva, ma spazio in cui i partecipanti all'evento teatrale interagiscono con il corpo, la mente e le emozioni in un coinvolgimento totale: è l'agire dotato di senso che porta alla riflessione e quindi al mutamento della realtà. Tutti possono divenire attori e dunque agenti della propria liberazione: il teatro viene de-professionalizzato in nome di un progetto artistico che si pone come strumento di consapevolezza e di metamorfosi del reale. Come sostiene Boal: "Sta qui l'essenza del teatro: nell'essere umano che si osserva. L'essere umano non 'fa teatro': 'è' teatro. Alcuni, oltre ad essere teatro, 'fanno' anche teatro" (Boal 1994, p. 27).

Ogni individuo possiede una teatralità sorgiva che può essere messa a frutto come strumento per interrogarsi sul mondo, coglierne le contraddizioni e quindi agire su di esse. Fu il confronto con le suggestioni ermeneutiche della teoria brechtiana sul teatro (Brecht 2001) e del metodo attoriale di Stanislavskij (1963) che contribuì all'elaborazione da parte di Boal di una propria concezione del teatro come veicolo di una trasformazione della realtà individuale e sociale scaturita dal dialogo e dal confronto tra soggetti a cui è concesso manifestare sé stessi ed essere protagonisti del cambiamento. Boal progetta una personale metodologia teatrale costruita sui giochi-esercizi (1996), su tecniche come Flic-dans-la-tête (1994), esperienze teatrali che si fanno teatro-immagine (1996), teatro-forum (1996), teatro-invisibile (1996), teatro-giornale (2011), teatro legislativo (2002) e che hanno come obiettivo quello di costruire una nuova forma teatro in cui diviene essenziale la partecipazione di tutti coloro che sono presenti all'evento teatrale. In tale metodologia diviene essenziale la formazione degli attori: i corsi di drammaturgia da lui inaugurati avevano lo scopo di inquadrare la funzione dell'attore ridefinendone il ruolo. Nella sua ottica partecipativa era necessario infrangere la separazione tra attore e spettatore: egli prospetta una nuova figura, lo "spett-attore" (1994) che può osservare la scena dalla platea o intervenire nel palcoscenico prendendo parte attiva all'azione drammatica.

L'attore è portatore di una lettura del mondo che propone al pubblico come vera, a meno che quest'ultimo non entri a far parte del processo drammaturgico cambiando le carte in tavola e facendo scaturire un dialogo da cui può prendere vita una lettura del mondo alternativa. Per ciò è necessario annullare la distanza tra attori e spettatori: tutti devono intervenire nell'evento teatrale, far sentire la propria voce, ascoltare le voci degli altri, essere suscitatori di comunicazioni alternative e di confronto. Il fine è quello di ascoltare dal vivo le voci del popolo, nei suoi disagi che vengono esplicitati prima individualmente e poi collettivamente (Boal 2011). Il singolo partecipa la propria sofferenza e guarda la sofferenza negli occhi degli altri: come in uno specchio multiplo affiorano le esigenze di ognuno, emergono e si confrontano i bisogni che accomunano i più e le prevaricazioni subite che possono

essere collettivamente esperite e combattute. Nasce così un gruppo in cui ognuno recita una parte proponendo se stesso, i suoi problemi, le sue condizioni di oppressione: è il confronto all'interno di un gruppo interattivo l'humus ideale per far scaturire processi di cambiamento in quanto a ognuno è affidato il compito di indagare, rappresentare e trasformare la realtà in cui vive.

All'interno di questo spazio esperienziale è importante la funzione maieutica del jolly (Boal 1996) il cui compito è quello di sollecitare la visione dinamica di coloro che sono presenti all'evento teatrale. Il jolly non esprime giudizi né si fa portatore di verità assolute, ma è pronto ad ascoltare le voci che si incrociano dalla platea al palcoscenico e viceversa. Nel teatro-forum in cui si concretizza compiutamente la strategia drammaturgica del Teatro dell'Oppresso il jolly si presenta come uno strumento di mediazione che agevola lo scambio semantico tra chi è destinato ad agire sulla scena e chi a guardare l'azione che si svolge in un territorio da sempre interdetto alla sua partecipazione attiva. Lo sguardo sul mondo cambia se una visione prospettica si confronta con quella degli altri: l'io di ognuno prende coscienza del punto di vista del tu, e quindi si mette in moto una dinamica dialettica che approda a una consonanza cognitiva ed emotiva che rende capaci non solo di affrontare problemi collettivi, ma di divenire protagonisti di valutazioni e opzioni sociali alternative.

Il fine ultimo non è la catarsi "dalle passioni antisociali" di matrice aristotelica che conduce a un sistema tragico coercitivo (Boal 2011) in quanto tale purificazione approderebbe a uno status di pacificante accettazione del mondo rappresentato e non vissuto, ma la metaxis (Boal 1994), ossia la consapevolezza di appartenere nello stesso tempo a due mondi: quello che diviene sul palcoscenico che è finzione e quello reale che ogni spett-attore porta con sé. Attraverso un procedimento di autoanalisi gli spett-attori apprendono come individui concreti che quindi possono fare propria una logica trasformativa del reale. Perché questa dinamica conoscitiva che porta all'azione si attui è necessario che lo spett-attore non osservi il divenire drammaturgico creando una separazione tra l'io che osserva e il testo osservato e nello stesso tempo che non si compenetri nell'evento scenico senza guardarsi mentre agisce.

Distanza critica dall'evento e immedesimazione totale nell'evento impediscono di trasformare il teatro da luogo della rappresentazione di verità create e narrate da altri a luogo di incontro, di scambio in cui le prospettive di tutti si confrontano e in cui è possibile sperimentare una metamorfosi da attuare nella vita reale.

### **Il teatro, la donna, la maschera**

Il teatro ha avuto da sempre una vocazione formativa: ha accompagnato l'evoluzione del tempo e dei tempi riflettendo il mondo nelle sue sfaccettature più riposte, nelle sue forme eclatanti, nelle sue luci e nelle sue ombre, spesso anticipandone mutamenti e trasformazioni. Assistere a un'opera teatrale significa non solo pregustare un piacere estetico, ma anche essere coinvolti in un progetto comunicativo in cui affiorano i temi dell'oggi e/o quelli su cui da sempre si interroga la mente dell'uomo.

La figura femminile ha una lunga storia nell'evoluzione del teatro, ma fino al '900 è stata quasi sempre osservata e raccontata attraverso lo sguardo di un uomo che ha tratteggiato immagini di donne secondo un'ottica maschile.

Aprire una finestra sulle eroine del teatro greco e sulle loro eredi che hanno calcato i palcoscenici nei secoli ci aiuta a comprendere l'identità di genere che viene rappresentata nel teatro e il suo eventuale impatto sul tessuto sociale e il motivo per cui l'adozione della modalità drammaturgica del Teatro dell'Oppresso può essere utile strumento per dare voce alle donne che in prima persona parlano della loro condizione e della violenza di cui sono fatte oggetto. Il femminile nel teatro è stato variamente rappresentato in sintonia o in contrasto con la condizione della donna nell'epoca in cui le opere teatrali hanno visto la luce. La scelta di autori e personaggi di cui parlare attraverso i secoli è stata squisitamente soggettiva: l'intento è stato quello di delineare per sommi capi la storia e le storie delle donne nella produzione drammaturgica per evidenziare il loro rapporto con l'epoca in cui sono nate e la possibile capacità di anticipare il futuro.

Nell'Atene del V secolo a.C., periodo in cui nasce la tragedia greca di Eschilo, Sofocle ed Euripide, le donne, a eccezione delle etere, erano relegate all'interno delle pareti domestiche, impossibilitate a partecipare alla vita politica, sociale e culturale del tempo, non è sicuro che potessero andare a teatro, ma le figure femminili delle tragedie, pur interpretate da uomini, erano donne di grande spessore nel bene e nel male, donne che sanno costruire il proprio destino, operare scelte dolorose, donne che lottano con coraggio e determinazione e che portano a compimento fino in fondo il progetto che hanno deciso di attuare. Ricordiamo due tragedie di Euripide, Medea andata in scena per la prima volta ad Atene nel 431 a.C. e Alceste rappresentata nel 438 a.C., come testimonianza della grandezza e della pari tragicità delle eroine nel teatro nella Grecia classica. Figure come Medea, che, dopo aver, per amore di Giasone, ucciso, tradito e sconfessato le proprie radici, giunge a togliere la vita ai propri figli per punire Giasone che voleva abbandonarla e così precludergli ogni discendenza o come Alceste che offre la sua vita al posto di quella del marito Admeto sono rimaste nell'immaginario collettivo come esempio di forza, coraggio, determinazione sia nella vendetta portata alle estreme conseguenze sia nel sacrificio di sé.

Anche la commedia del tempo disegna figure di donne risolte e volitive. Esempio lampante è la Lisistrata di Aristofane, rappresentata per la prima volta ad Atene nel 411 a.C., la cui protagonista, per far cessare la guerra del Peloponneso, convince le donne ad attuare un progetto ambizioso che consiste nell'attuare un singolare sciopero del sesso rifiutando i rapporti con i loro mariti fino a quando non si convinceranno a stipulare la pace e a occupare l'Acropoli di Atene per impadronirsi del tesoro che permetteva la continuazione della guerra. L'obiettivo di Aristofane non era quello di farsi paladino dell'emancipazione femminile, che spaventava gli uomini per le possibili conseguenze, ma quello di offrire allo spettatore la visione di un mondo rovesciato (Mastromarco 2006) in cui vengono sovvertite le regole fisse che governano il sistema sociale. La figura di Lisistrata rimane comunque esempio dell'astuzia femminile che in condizioni avverse è in grado di prendere in mano la situazione e di modificarla.

Dopo la parentesi del Medioevo in cui il teatro conobbe un periodo di obsolescenza anche se sopravvisse una teatralità diffusa che trovò il suo spazio privilegiato nelle occasioni festive sia pubbliche che private (Allegrì 2017), con il fiorire dell'Umanesimo e del Rinascimento la centralità dell'uomo e delle sue manifestazioni culturali e sociali fa riaffiorare l'interesse per le peculiarità del femminile, anche se è sempre all'uomo che vengono concessi potere e conoscenza. Assistiamo a una rivisitazione del mondo classico delle tragedie con la creazione di eroine che trasgrediscono le regole di un mondo che non hanno contribuito a creare per dichiarare la propria soggettività di genere come il personaggio di Sofonisba nella omonima tragedia dell'umanista, drammaturgo e poeta Gian Giorgio Trissino, pubblicata per la prima volta nel 1524, che sceglie il veleno, e quindi la morte, piuttosto che soggiacere alla schiavitù, e alla creazione di commedie come *La mandragola* di Machiavelli, ambientata a Firenze nel 1504, in cui la condizione femminile di sottomissione della donna nell'ambito della famiglia viene inserita in una storia di beffa e di inganni ordita ai danni di un marito impotente, Nicia, che si fa complice inconsapevole di una trama astuta a causa del suo desiderio di avere un erede. Lucrezia, la giovane moglie di Nicia, non può mutare la sua condizione di donna soggetta alle regole sociali, ma sa adattarsi alle circostanze trasformandole a suo vantaggio, mantenendo la sua posizione di moglie e vivendo accanto al suo amante con il consenso del marito inconsapevole di essere stato e di continuare a essere raggirato.

Nella seconda metà del Cinquecento, a seguito dello schema ideologico prodotto dal Concilio di Trento (1545-1563) e della visione del mondo originata dalla Controriforma che esercita un controllo sulle produzioni artistiche, l'immagine femminile torna a rinchiudersi nello stereotipo tradizionale che le attribuisce lo status ruolo di fanciulla, moglie e madre richiamandosi al modello della Sacra Famiglia. Se nei primi anni del XVI secolo è la classe sociale di appartenenza a determinare la posizione che la donna può ricoprire in società, nella seconda parte del secolo è l'identità di genere a stabilire la condizione della donna secondo i dettami dell'atmosfera culturale profondamente influenzata dai richiami a una rigida ortodossia.

È nell'ambito del genere minore della commedia dell'arte che è possibile ritrovare uno spazio creativo per attrici e autrici che si possono inserire in un settore che fino ad allora era stato loro precluso. Recitare a soggetto su un canovaccio rende possibile alle attrici dare spessore ai loro personaggi e addirittura divenire capocomiche. La più famosa fu Isabella Andreini, nata a Padova forse nel 1562 e scomparsa a Lione nel 1604, donna d'arte e di cultura, autrice di sonetti, madrigali, sestine e della favola pastorale *Mirtilla*, che riscosse grande successo in Italia e Francia recitando nella compagnia dei Comici Gelosi insieme al marito il cui nome d'arte era Francesco Andreini.

Negli ultimi anni del Cinquecento e nei primi anni del Seicento sono le figure di donne delle tragedie e delle commedie shakespeariane a essere portatrici dell'immagine del femminile nell'età in cui regnava in Inghilterra Elisabetta I (1558-1603). Sono donne determinate, fragili, innocenti, assetate di potere, scaltre, inesperte, ma comunque motori dell'azione drammatica e caratterizzate dalla volontà di andare al di là delle regole che fondavano il vivere sociale, norme di



comportamento rigide nelle loro richieste di adeguamento a una concezione virilocratica della società, anche se l'Inghilterra era governata da una donna, la regina Elisabetta I Tudor, mai sposa né madre.

Le protagoniste delle tragedie non si piegano al sistema di valori di una società nettamente maschilista, ma è la morte il prezzo del loro tentativo di affrancarsi dalle regole scritte e non scritte che le obbligavano ad aderire a ruoli subalterni scelti per loro: Cleopatra, la regina volitiva che sceglie la morte piuttosto che lasciarsi "esporre allo scherno della plebaglia urlante di una Roma bigotta" (Cleopatra, scena seconda, Atto quinto), la fragile Ofelia, la dolce Desdemona che si ribella alle regole che obbligavano le figlie a sottomettersi alla volontà insindacabile dei padri, la perfida Lady Macbeth che per il potere inganna e uccide, ma divorata dalla colpa decide di togliersi la vita, la tenera Giulietta che è pronta, per amore, a ribellarsi all'autorità paterna (Fusini 2010).

Mentre nelle tragedie alle eroine spetta la morte come pegno da onorare per il loro tentativo di liberazione, nelle commedie la ribellione contro un destino già scritto a cui non ci si può sottrarre si conclude con un ristabilimento dello status quo. Come recita il titolo di una commedia Molto rumore per nulla: la protagonista Beatrice, decisa a non sposarsi per motivi che, dichiarati allo zio Leonato, paiono preparare il terreno a rivendicazioni del femminile, finisce per convolare a giuste nozze con il plauso di tutti (Shakespeare 2011). L'equilibrio omeostatico è stato ripristinato.

Il secolo dei Lumi, nonostante il suo approccio critico nei confronti del pregiudizio in nome dell'uguaglianza dei diritti, continuò a considerare la natura della donna come appartenente a una sfera disgiunta e inferiore rispetto a quella maschile. La cultura era territorio riservato all'uomo che fondava sulla ragione i principi della conoscenza e dell'azione. "Mentre suo marito rifletterà sul destino umano o uscirà per condurre vita sociale, la moglie resterà a occuparsi dei bambini, a rendere l'interno il più possibile piacevole. Ogni sesso possiede le funzioni volute dalla natura: pubbliche quelle dell'uomo, private quelle della donna" (Godineau 1993, pp. 451-452).

Alla donna, ancora moglie e madre, erano dedicati manuali pedagogici che provvedessero alla sua istruzione finalizzata al ruolo che le era dato per natura. Nonostante questo orientamento filosofico che vedeva il femminile come un'entità diversa rispetto al maschile, le donne appartenenti alla nobiltà e alla borghesia colta, riescono a divenire parte attiva nella relazionalità sociale. I salotti divengono lo spazio comunicativo in cui la presenza femminile acquista peso e rilevanza ed è in grado di proporre modelli di comportamento e di condizionare il farsi della cultura e della società. La donna può divenire così protagonista della vita intellettuale e quindi soggetto attivo nell'elaborazione di un nuovo modo di essere nel mondo.

Nascono giornali e un genere di letteratura destinati al pubblico femminile, le donne stesse si indirizzano verso il giornalismo e alla scrittura di racconti diventando economicamente indipendenti. La scrittrice inglese Mary Wollstonecraft, nel suo saggio del 1792 *A Vindication of the Rights of Woman*, dedicato alle donne, ne rivendica il diritto ad essere educate con la stessa formazione culturale che è appannaggio esclusivo degli uomini. L'autorità della

ragione è l'unica che le donne dovrebbero riconoscere, solo così potranno essere agenti della propria metamorfosi e di quella dell'ambiente in cui vivono (Wollstonecraft 1977).

Un personaggio teatrale del Settecento che rispecchia questa capacità della donna di mettere in crisi il primato maschile nella conduzione degli affari e nelle questioni d'amore è Mirandolina, protagonista della commedia *La locandiera* di Carlo Goldoni, che fu scritta nel 1752 e fu rappresentata per la prima volta a Venezia al teatro Sant'Angelo. La Venezia del Settecento, quasi presagendo la fine della propria storia millenaria di indipendenza e quindi della propria singolarità culturale, conosce un periodo di straordinario splendore e di vita piena e ricca. Fiorivano attività culturali e sociali che trovavano espressione nel teatro, nella musica, nelle feste, nei ritrovi pubblici in cui si intrecciavano rapporti sociali che celebravano una modalità del vivere raffinata ed elegante. In questo contesto in cui si alternavano case patrizie, borghesi e popolari era possibile per gli appartenenti alle diverse classi sociali, soprattutto nel periodo del Carnevale, interloquire partecipando insieme alla vita della città. Forse una figura come quella di Mirandolina poteva essere creata solo a Venezia, anche se la commedia *La locandiera* viene ambientata a Firenze. Il punto focale dell'azione drammatica è una locandiera che con sagacia e intuito sa gestire la sua attività e nel contempo destreggiarsi tra i suoi ammiratori. Goldoni parla al pubblico attraverso di lei: Mirandolina infatti si rivolge direttamente agli spettatori condividendo con loro la sua strategia seduttiva nei confronti del misogino Cavaliere di Ripafratta, simbolo dell'arroganza non solo maschile, ma anche aristocratica. È l'intelligenza di Mirandolina che le consente di districarsi in ogni situazione piegandola a suo vantaggio, quella attitudine raziocinante di leggere il reale e di modificarlo attraverso l'operosità e il dinamismo della nuova classe emergente nella metà del Settecento. Il personaggio di Mirandolina può essere considerato un esempio della capacità propria dell'uomo nel secolo dei Lumi di definire se stesso e il proprio destino; è rilevante il fatto che in questo caso tale abilità sia ascrivibile a una donna.

Nell'Ottocento, nonostante il movimento illuminista e la partecipazione delle donne alla Rivoluzione francese, la figura femminile torna ad assumere un ruolo da deuteragonista nel tessuto sociale rispetto a quella maschile, alla donna non è ancora concessa alcuna autonomia, nemmeno quella di disporre della propria dote una volta sposata; ma a questa immagine predominante se ne affianca un'altra che ci parla di opportunità sempre maggiori per le donne delle classi sociali economicamente elevate di accedere all'istruzione e di partecipare alle occasioni sociali. Per le donne dei ceti meno abbienti la scelta era fra un duro lavoro negli opifici creati dalla nascente industrializzazione o il rinchiudersi ancora una volta all'interno delle pareti domestiche al servizio dell'uomo. I quadri dell'epoca sono testimonianza di questa dicotomia: abbiamo la donna angelicata, che è strumento mistico di rivelazione del sovrannaturale, nella pittura preraffaellita di Rossetti, le donne aristocratiche dipinte da Hayez, le madri amorose, angeli del focolare di Cecconi, dall'altro donne che leggono giornali e libri come *La lettrice* di Faruffini appoggiata mollemente su un divano con la mano sinistra che regge una sigaretta fumante, donne che partecipano alla esuberante vita sociale parigina in ritrovi

all'aperto frequentati anche da uomini dipinte da Renoir, donne che lavorano duramente nei campi chinate verso il terreno in una posa che tradisce la loro fatica come le ritrae Millet, donne che raccolgono il fieno nell'opera di Segantini, donne che duramente lavorano in una stireria ritratte da Degas, quelle che devono affrontare un viaggio in un affollato vagone di terza classe come la figura femminile dal volto vecchio e scavato e dalle mani rugose di Daumier, donne oltraggiosamente nude ritratte dal pennello impressionista di Manet, infine fragili donne perdute nei fumi dell'assenzio in un bar triste e desolato al fianco di un vagabondo come ne *L'assenzio* di Degas.

Il teatro dell'Ottocento dà risposta alle aspettative della classe borghese che si consolida e acquista consapevolezza della propria rilevanza sociale: la borghesia vuole rispecchiarsi in opere teatrali, come il dramma borghese, in cui non ci siano più figure eroiche, ma dove campeggino temi come l'amore o il denaro e in cui vengano rappresentate la vita quotidiana con le tensioni che si sviluppano all'interno delle pareti domestiche o come le commedie in cui sia presente un rassicurante lieto fine che ripristina un ordine eventualmente infranto. Ma in questo clima teatrale appare *Casa di bambola* del drammaturgo norvegese Henrik Ibsen (2010), scritta nel 1879 e rappresentata nello stesso anno per la prima volta a Copenaghen che suscitò alla sua prima rappresentazione un grande scandalo che si diffuse poi in tutta Europa. La protagonista Nora, con la sua scelta di abbandonare la famiglia per ritrovare una propria identità, rompe lo schema ideologico che vedeva la casa come un luogo di pacificante serenità in cui alla donna era destinato solo il ruolo di moglie e madre. Il femminile acquistava dignità: la donna è prima di tutto una persona che deve a se stessa la ricerca e la conquista del proprio io. Era l'annuncio traumatico della nuova consapevolezza delle donne che alla fine dell'Ottocento e ai primi del Novecento diedero vita ai movimenti femministi.

Gli ultimi anni dell'Ottocento avevano visto trionfare sul palcoscenico le attrici, primedonne assolute, vero perno dell'azione drammatica, dando inizio all'epoca delle attrici dive, modello assoluto di bellezza e di grazia. La divina Eleonora Duse, musa ispiratrice di Gabriele D'Annunzio, a cavallo tra i due secoli, fu non solo una straordinaria interprete, ma anche una donna nuova consapevole della necessità di acculturazione delle attrici giovani. Fondò a Roma a Villa Ricotti sulla Nomentana nel 1914 una Casa delle attrici con una biblioteca in cui esse potessero venire a contatto con la produzione culturale, leggere e trovare un luogo dove sentirsi a casa. L'esperienza durò un solo anno, ma questo non ne sminuisce l'importanza. Del resto Eleonora Duse fu sensibile al problema della emarginazione della donna: fu in contatto con membri del movimento femminista, partecipò ai loro primi congressi e instaurò rapporti di amicizia con le esponenti della cultura al femminile dell'epoca come la scrittrice e giornalista Matilde Serao a cui si deve la fondazione del giornale "Il mattino", la scrittrice per l'infanzia Laura Orvieto, la poetessa Ada Negri, prima donna a essere ammessa alla Accademia d'Italia, le scrittrici Sibilla Aleramo e Lina Poletti, impegnate a lottare per l'emancipazione femminile.

Marta Abba, l'altra grande protagonista del teatro novecentesco, fu l'attrice preferita di Luigi Pirandello, l'autore che ha dedicato molte sue opere teatrali e romanzi alla figura femminile tanto da essere definito da Leonardo Sciascia lo scrittore "più femminista che la letteratura italiana annoveri" (Sciascia 1989, p. 25).

Le donne di Pirandello, indagate nel loro essere figlie, mogli, madri, contestatrici dell'ordine sociale, asservite a quell'ordine, a volte sono motrici della storia come ne *L'amica delle mogli* rappresentata per la prima volta al Teatro Argentina di Roma nel 1926 in cui la protagonista Marta è artefice del destino delle donne che si contendono gelosamente la sua amicizia e dei loro mariti che sono innamorati di lei, constatando continuamente la sua superiorità rispetto alle donne che hanno sposato, o come *La signora Morli*, una e due del 1920 che sdoppia se stessa tra il marito che l'ha abbandonata con un figlio quattordici anni prima e che lei ama ancora per il suo modo di vivere con una levità irresponsabile che lo sottrae al grigiore della quotidianità e l'amante da cui ha avuto una figlia e con cui convive da moglie secondo i dettami della società borghese, e che ama se non allo stesso modo, anche se sente il desiderio di evadere da un'esistenza segnata dalla monotonia di un vivere sempre uguale a se stesso (Pirandello 2007).

L'essere protagoniste della storia non comporta però il raggiungimento di una identità di genere piena e soddisfacente, in quanto donne e uomini sono legati da un comune destino di inessenzialità. A nessuno è dato essere se stesso, una molteplicità di maschere adottate per rispondere alle attese degli altri impediscono a ogni individuo, di qualsiasi genere sia, di manifestare all'altro il suo vero volto (Pirandello 2013). L'ideologia pirandelliana fondata sulla consapevolezza tragica e amara per cui il mondo è apparenza, pura illusione, tessuto cangiante in cui una pluralità di ruoli incarnati dai personaggi non raggiunge mai una verifica della loro reale attendibilità porta alla costruzione di opere teatrali in cui la dimensione fenomenica dichiarata nella sua indiscutibilità sancisce il dissolvimento dell'identità umana fossilizzata nella varietà delle maschere, tragico tributo da pagare alla società pena l'esclusione dal contesto sociale. L'impianto strutturale che sta alla base delle opere pirandelliane consiste nel paradosso che governa le interazioni sociali per cui l'individuo è costretto ad arrendersi alla dittatura delle maschere che altri hanno scelto per lui, tante maschere quante sono le molteplici identità che egli deve assumere per andare incontro alle aspettative altrui, senza poter mai ritrovare un vero se stesso al di là dell'epifenomeno con cui si manifesta agli altri. "Così è (se vi pare)" (Pirandello 2013). Solo la pazzia o il suicidio o la fuga dalla realtà consentono di sottrarsi alla maledizione che impedisce all'individuo di manifestarsi per ciò che è all'interno della relazionalità intersoggettiva.

Nella seconda metà del Novecento la seconda guerra mondiale crea una cesura nel modo di essere e di pensare e finalmente le voci femminili di autrici di teatro possono guadagnare la scena. Dagli anni '60 in poi il panorama socio-culturale dell'Italia, come del resto di tutto il mondo occidentale, sta mutando e con esso il ruolo femminile nel tessuto sociale. Un numero crescente di donne si inseriscono nel mondo del lavoro, possono aspirare a una formazione culturale migliore e quindi diventano più sensibili alle proposte critiche del movimento femminista che aprono un dibattito sul sistema di valori su cui si fondava la struttura sociale, soprattutto per quanto riguardava l'origine biologica e non culturale della differenza di genere che aveva inchiodato la donna nei suoi ruoli tradizionali.

Autrici come Natalia Ginzburg, Lina Wertmüller, Franca Rame, Franca Valeri, Margaret Mazzantini si fanno portatrici di un teatro al femminile in cui la

complessità dell'immagine della donna viene indagata nelle sue molteplici sfaccettature.

Dacia Maraini è la figura più rappresentativa in questa prospettiva culturale per la sua militanza politica e poetica a favore della donna che è centro della sua produzione teatrale. Testimonianze di questo impegno sono la creazione del Teatro La Maddalena a Roma con l'intento di dar vita a uno spazio privilegiato dove "il privato delle donne" narrato sulla scena possa acquisire valore di denuncia sociale e culturale e quindi essere agente della formazione di una coscienza di genere, la fondazione insieme ad altri scrittori come Moravia e Siciliano del Teatro del Porcospino, segmento rilevante della avanguardia teatrale romana, la collaborazione con l'associazione culturale de Il Teatro delle Donne, centro di drammaturgia che esplora il mondo femminile ponendo anche l'accento su problematiche tragicamente di attualità come la violenza sulle donne.

Le protagoniste del teatro di Dacia Maraini sono figure di rottura come la Manila di *Una casa di donne* o del *Dialogo di una prostituta con un cliente*, questo accade anche quando esse appartengono al passato, in quanto il passato viene filtrato attraverso un presente politicamente propositivo. Le voci femminili di Veronica Franco, cortigiana veneziana del Rinascimento, Clitemnestra, Maria Stuarda, Santa Caterina da Siena, Camille Claudel, amante di Rodin e sorella del poeta Paul Claudel, costituiscono una galleria di personaggi femminili indagati nella tragicità del loro essere donne private della possibilità di sentirsi sé stesse e di coniugare i sentimenti con le violenze e la crudeltà del reale.

Dacia Maraini non si è limitata a creare dei personaggi che fossero portatori della specificità di genere, ma ha anche raccolto testimonianze dirette della violenza sulle donne e le ha portate sulla scena nello spettacolo teatrale *Passi affrettati*, da cui è stato tratto un libro-documento (2007), il cui titolo evocativo richiama alla mente la fuga di fronte a una minaccia imminente. Dalle fredde pagine dell'archivio di Amnesty International, attraverso la rilettura di Dacia Maraini, possiamo ascoltare le voci cariche di sofferenza e di pena di sette donne provenienti da diverse parti del mondo e appartenenti a credi religiosi diversi che parlano delle violenze, della privazione della loro autonomia e della negazione della loro identità. Dacia Maraini, pur avendo vissuto un'esistenza diversa, come ha dichiarato lei stessa in una intervista a Serena Anderlini (1991), sente come parte di sé le esperienze di esclusione e di prevaricazione nei confronti della donna messe in atto dal genere maschile, e questo le permette di osservare il mondo attraverso lo sguardo di chi le ha vissute e di tradurre in narrazione questo spaccato tragico della società. Quello che accomuna la rappresentazione teatrale di *Passi affrettati* e il Teatro dell'Oppresso di Boal è la finalità: portare avanti un progetto di terapia sociale che dia voce agli ultimi, ai negati, agli sconfitti.

Nella scelta teatrale del Teatro dell'Oppresso la consapevolezza della vessazione e della violenza di genere è possibile ascoltarla, senza la mediazione di alcuna scrittura altrui, ma in diretta nella partecipazione dolente di chi queste esperienze le ha vissute concretamente sul proprio corpo e sul proprio spirito. Ed è per questo che la scelta drammaturgica del teatro di Boal per mettere in scena le dichiarazioni degli emarginati e degli esclusi appare come particolarmente

pertinente per comunicare le storie di coloro che sono state vittime del Sex Trafficking.

Testimonianza di questa congruenza tra le scelte drammaturgiche dell'approccio partecipativo di Boal e la manifestazione teatralizzata della violenza di genere è lo spettacolo in scena il 30 giugno 2019 alla Casa internazionale delle donne di Roma. Come informa un articolo apparso su Repubblica il 15 aprile 2019 è nato un progetto portato avanti da Music Theatre International e la Comunità Ellenica di Roma e del Lazio che si realizza nell'allestimento di un laboratorio teatrale a cui partecipano donne non-attrici, che in molti casi sono state vittime di violenza, e che divengono testimoni in uno spettacolo in cui, sulle orme di Boal, agli spettatori è concesso intervenire trasformandosi in spett-attori per conoscere se stessi e liberarsi della maschera che impedisce di partecipare agli altri il proprio vissuto.

Nel teatro relazionale di Boal è centrale il concetto di maschera intesa come quel complesso di abitudini corporee, sensoriali, psicologiche, interattive che si ipostatizzano in atteggiamenti stereotipati interiori ed esteriori e che riducono la ricchezza, la complessità dell'individuo minando la sua creatività, la sua capacità espressiva e la sua apertura verso l'altro da sé. Secondo Boal solo un'azione demecanizzante rende attuabile l'aprirsi all'altro nella propria polisemanticità corporea, mentale ed emotiva, e quindi progettare soluzioni alternative ai problemi e alle difficoltà emergenti, soluzioni che si proiettano nel futuro. È il teatro a permettere il recupero di tutte le potenzialità dell'individuo che è corpo pensante, cioè totalità di corpo, mente ed emozione, nella misura in cui esso si trasforma in spazio estetico in cui si concretizza una prospettiva dicotomica e quindi riflessiva all'interno del soggetto recitante che si sdoppia in io narrante e io narrato (Boal 1994).

Tali potenzialità sono presenti in nuce in quella che Boal definisce "persona", ma nella quotidianità banale e astratta scandita da relazioni irrigidite in cliché che si ripetono continuamente la ricchezza dell'individuo si riduce nella "personalità" condizionata da norme e ruoli sociali che influenzano il nostro essere per sé e il nostro essere per gli altri. Quelle parti del nostro io negate nella personalità possono essere recuperate attraverso la partecipazione alla dinamica teatrale: nell'assumere il ruolo di "personaggio" il soggetto, confrontandosi con se stesso e con gli altri, agendo sulla scena e guardandosi agire, ritrova elementi del sé rimossi, ma esistenti dentro di lui (Boal 1994). Questo permette di aprirsi concretamente all'incontro e al confronto con l'altro, al rispetto per le posizioni e i condizionamenti altrui, al riconoscimento di una soluzione collettiva recitata che è in grado di riverberarsi, modificandola, nella vita reale.

È importante sottolineare come, nella dinamica relazionale che si instaura tra attori e spettatori al di qua e al di là del palcoscenico, le maschere possono cadere frantumandosi nella molteplicità degli sguardi altrui o almeno possono lasciare intravedere il volto dell'individuo nascosto dietro lo schermo mistificante dell'apparenza: l'interazione che si costruisce attraverso la cooperazione comunicativa di tutti gli spett-attori del dramma impedisce la cristallizzazione dell'immagine trasmessa, apre spiragli sul sé, sfiora o addirittura svela il vissuto dei singoli partecipanti alla rappresentazione senza il vaglio critico delle barriere che filtrano la sua verità. Questo rende possibile passare da un io chiuso in se

stesso, nelle sue sofferenze, nelle sue sconfitte, autoreferenziale, anche nel dolore, a un noi con cui condividere pensieri ed emozioni per progettare un superamento della propria condizione di recluso.

Si potrebbe dire, prendendo a prestito il linguaggio di Goffman (1969, 1971), che il retroscena si impadronisce del palcoscenico: non più norme che governano nella ribalta i rapporti interpersonali secondo cadenze liturgiche che ritmano i modi e i tempi del loro accadere all'interno di un frame che stabilisce l'orizzonte di pertinenza o di non pertinenza dei comportamenti, ma apertura fiduciosa al rapporto con l'altro da sé per una crescita collettiva e per un cambiamento del reale.

### **Arte partecipativa e Sex trafficking: l'evento**

Arte partecipativa è un termine coniato da Claire Bishop nel suo testo *Artificial Hells* (2012) per definire tutte quelle manifestazioni artistiche in cui è fondamentale l'apporto dello spettatore al farsi dell'opera d'arte. La produzione artistica non sarebbe più una realtà oggettuale già circoscritta nei suoi contorni e nel suo contenuto da guardare passivamente dal di fuori, ma un tessuto esperienziale che viene costruito attraverso la partecipazione attiva del pubblico. Nelle performance teatrali l'arte partecipativa chiama all'esistenza drammaturgica l'osservatore che contribuisce alla realizzazione del processo creativo in fieri diventando co-ideatore e artefice del testo artistico attraverso un'interazione con il regista, gli attori e gli altri spettatori.

Nell'arte partecipata le scelte del pubblico sono limitate alle alternative che il regista gli sottopone in quanto è il regista che guida lo svolgersi del dramma nella scena, nell'arte partecipativa è prevista libertà d'azione ed effervescenza creativa dovute a un rapporto di negoziazione paritetica e continua tra il regista e il suo pubblico. Nella dinamica che presiede alla creazione di opere d'arte che si ispirano alle pratiche relazionali proposte dall'arte partecipativa si attua un coinvolgimento di tutti i presenti all'evento che sollecita l'emergere della loro consapevolezza, quando la trama delle narrazioni che si fanno attraverso la condivisione semantica di tutti i soggetti è fondata su elementi di rilevanza sociale.

L'evento organizzato da Ca' Foscari, Ca' Foscari Sostenibile e BEAWARENOW, che ha avuto come tema centrale la tratta delle donne per scopi sessuali e come fine quello di sensibilizzare l'opinione pubblica nei confronti delle tragedie personali e sociali che il Sex-trafficking porta con sé, ha utilizzato la tecnica dell'arte partecipativa come strumento per coinvolgere gli spettatori in modo da renderli consapevoli di come la mercificazione dell'essere umano non sia qualcosa che appartiene a un altrove lontano dalla nostra quotidianità, ma sia vicino a noi, interagisca con il nostro mondo e quindi debba di diritto essere considerato un tema che riguarda la coscienza sociale di ognuno.

L'evento ha trattato il tema del Sex-trafficking legato all'immigrazione provenienti dal continente africano, soprattutto dalla Nigeria, e dai paesi dell'Est, di donne, anche minorenni, allettate con la promessa di lavoro nell'Europa occidentale o che vengono vendute dalle stesse famiglie indigenti.

La loro destinazione sono le strade delle città europee dove vengono fatte prostituire. C'è un paese della Nigeria, Benin City dello stato di Edo, in cui, secondo alcune stime riportate in un rapporto dell'Onu pubblicato nel 2003, in ogni famiglia c'è almeno un parente coinvolto in questo traffico che conduce alla schiavitù (Taub 2017). Il fine era quello di illuminare una realtà di prostituzione coattiva nell'ottica di "prevenire, parlare ed educare" non solo mediante l'illustrazione dei meccanismi di sfruttamento e della prospettiva di una universalizzazione del concetto di autodeterminazione legato indissolubilmente a quello della dignità umana, ma anche di sensibilizzare attraverso una performance teatrale che coinvolgesse i partecipanti alla conferenza e gli ascoltatori nel corpo, nella mente, nelle emozioni.

In vista della preparazione di tale evento è stato aperto un invito rivolto a studenti che fossero interessati a questo argomento e che si dichiarassero disponibili a far parte di due gruppi di lavoro con ruoli diversi. A un gruppo è stato affidato il compito di pubblicizzare l'evento attraverso tutti i media tradizionali e digitali, all'altro di partecipare a un laboratorio teatrale incentrato su questo tema e a una performance come attori per dare voce a storie realmente vissute di schiavitù e di sofferenza. È necessario sottolineare come il regista della performance teatrale non abbia assegnato i ruoli e le parti, ma abbia instaurato un dialogo con gli aspiranti attori, ascoltando le loro opinioni, tenendone conto e quindi condividendo con loro le scelte stilistiche e creative. I due gruppi hanno curato insieme un lavoro di ricerca sul materiale statistico, hanno elaborato una strategia comunicativa con un continuo scambio di informazioni, hanno condiviso idee e progetti accomunati da un'esperienza di analisi e di sintesi che è sfociata da un lato nell'impostazione di una campagna mediatica di promozione dell'evento, dall'altro nella teatralizzazione delle storie di vita vissuta.

L'evento è stato organizzato in una struttura complessa costruita su tre livelli semantici: quello istituzionale, quello narrativo e quello artistico. Nel livello istituzionale venivano esposti i dati relativi alla tratta delle donne con un ritmo incalzante in un affastellarsi di cifre che comunicavano la dimensione e l'orrore della schiavitù sessuale, veniva discussa la legislazione europea e italiana, venivano indicati possibili interventi non solo per estirpare o almeno ridurre la piaga del traffico di esseri umani, ma anche per recuperare alla vita queste esistenze spezzate. Il livello narrativo era affidato a voci di persone sedute fra il pubblico che si alzavano improvvisamente e che rievocavano le storie, i pensieri, le emozioni di chi ha vissuto lo stupro, il rapimento, la schiavitù sessuale, la degradazione del proprio essere donna. I vari interventi degli esperti venivano così ritmati dalle voci di giovani che narravano in prima persona le storie vere di dolore e di umiliazione di donne costrette a prostituirsi, vittime di una tratta che non consentiva loro altra scelta.

Nella cornice di una Venezia depositaria di una storia culturale che ancor oggi viene onorata, all'interno di una sala ricca di arredi che parlano di uno splendore passato e di un presente orientato all'aver cura risuonavano dissonanti e quindi semanticamente più efficaci questi squarci di vita desolata e senza speranza di riscatto. Il loro impatto emozionale era tanto più forte per il contrasto con il contesto delle narrazioni che si dipanavano a commento delle parole degli oratori



per sottolineare la crudezza di una realtà non più osservata e analizzata dall'esterno, ma resa viva e pulsante dalle voci narranti.

Nel livello artistico veniva celebrata una performance partecipativa, le cui dinamiche drammaturgiche venivano illustrate dall'artista Janine von Thüngen, creatrice di statue senza braccia, simbolo della privazione totale della libertà, della autonomia personale, dell'impotenza, della fragilità. Queste statue che alludevano a figure femminili erano formate da gabbie di ferro all'interno delle quali erano assiepati capelli artificiali che sarebbero divenuti gli oggetti simbolici della performance. L'origine di questa scelta emblematica è legata, come viene spiegato dalla stessa Janine von Thüngen, al fatto che i capelli diversificano gli esseri umani e quindi sono un'icona della singolarità della persona e dunque dell'unicità del suo valore. Immagini proiettate su uno schermo e commentate da Janine hanno chiarito il concetto dell'importanza dei capelli come segnale dell'essere umano nella sua specificità: quella di una statuetta di avorio della Venere di Brassempouy che risale al Paleolitico superiore, una delle più antiche rappresentazioni realistiche del viso umano, il cui capo è decorato da lunghi capelli, quella della statua di Maria Maddalena della Normandia del 1300 i cui capelli crescono dopo la penitenza e diventano un velo che abbraccia tutta la sua figura e che ricorda il velo che avvolge le spose bambine, quelle crudeli di donne francesi che avevano avuto rapporti con i tedeschi e che venivano rapate a zero dopo la liberazione e esposte al pubblico ludibrio. Dopo aver collocato al centro della sala le statue, che fino ad allora erano state mute testimoni della conferenza-evento, la scultrice ha invitato tutti i partecipanti ad alzarsi, a mescolarsi tra loro in una prossimità non solo spaziale, ma anche emotiva, a tirare fuori con una pinza i capelli dalla gabbia in cui erano imprigionati, a legarli con un nastro, a tagliarli e infine a custodirli in una busta di plastica o nel proprio portafoglio per portare con sé il simbolo di una libertà negata, del dolore e dell'umiliazione della schiavitù, e per ricordare che ogni essere umano è un valore assoluto.

Questi tre livelli non agivano su piani diversi, ma si intrecciavano creando un tessuto semantico coinvolgente ed inclusivo. L'organizzazione dello spazio teatralizzato ha risposto a questa esigenza: in un semicerchio erano disposti gli spettatori e mescolate fra il pubblico le persone titolari delle storie da narrare, all'interno la superficie era destinata ai relatori che non parlavano da soli ex cattedra, ma rispondevano a domande in una dialogicità paritetica che suscitava l'attenzione e l'adesione in tutto l'uditorio, una lunga scrivania sopraelevata aderente alla parete che chiudeva idealmente il palcoscenico era l'unico elemento che non corrispondeva all'organizzazione orizzontale. Da un lato di questa cattedra sedevano alcuni partecipanti ai gruppi di lavoro che leggevano dati sulla tratta delle donne che piombavano dall'alto come macigni sull'uditorio attento e sconcertato.

In questo orizzonte comunicativo si alternavano parole di speranza come sostenibilità, parità di genere, educazione, diritto alla sicurezza, alla vita, all'integrità della persona fisica, alla libertà e alla salute e parole connotate negativamente come sfruttamento sessuale, tratta di esseri umani, violenza sulle donne, mandato del silenzio, schiavitù, discriminazione di genere, prostituzione coattiva. Questi vocaboli antitetici che denominano questo tipo di reato e le possibili vie d'uscita descrivono una realtà complessa che vede le donne vittime di

violenze perpetrate all'interno della famiglia che le ha vendute, di uomini di cui si sono fidate, di offerte di lavoro che nascondevano un avvio alla prostituzione, ma ci parlano anche della necessità di mettere le vittime al centro, di chiedersi chi è la vittima e come si diventa vittima della tratta a fini sessuali, e anche e soprattutto di considerarla sempre e comunque come persona a cui si deve aiuto, rispetto e solidarietà.

### **Il focus group**

Per testare cosa ha rappresentato l'adesione alla duplice attività di pubblicizzare l'evento e di partecipazione al laboratorio teatrale e quali tracce significative ha lasciato questa esperienza di condivisione cognitiva ed emotiva su coloro che hanno preso parte in prima persona alle fasi preparatorie della conferenza-evento e al suo realizzarsi, si è proceduto a organizzare un focus group a cui hanno partecipato tre studentesse di Ca' Foscari e una rappresentante di Ca' Foscari Sostenibile. Per garantire l'anonimato verranno riportate solo le iniziali dei loro nomi: L., R., E. e F..

Il focus group si è svolto il 7 giugno 2017 al Dipartimento di Management nella Sala Meeting ed è stato guidato da chi scrive come conduttore. All'interno dell'intrecciarsi di domande e risposte, nella libertà comunicativa che la forma dialogica del focus group consente, sono emersi aspetti importanti che fanno luce sulle dinamiche partecipative e creative che nascono dal confronto su un tema di toccante attualità e che coinvolgono forme essenziali del vivere sociale come l'arte e la sostenibilità. La conoscenza di questa possibilità esperienziale è stata resa possibile dal bando sul sito di Ca' Foscari, e questo evidenzia come per la partecipazione a laboratori teatrali la rete sia fondamentale e come sia importante per la diffusione di argomenti che toccano le sensibilità individuali e quindi sollecitano all'adesione, come ha sottolineato E. Le motivazioni che stanno alla base della ricezione positiva dell'invito che proveniva dal sito di Ca' Foscari sono da ascrivere da un lato all'interesse per l'argomento, dall'altro alla forza seduttiva dell'arte partecipata/partecipativa.

A tale proposito L. ha fatto notare come fino ad allora avesse sperimentato solo una tipologia di conferenze rigorosamente frontali o di testi teatrali recitati senza alcun intervento da parte del pubblico. C'era una divisione tra il palcoscenico riservato all'oratore e la platea degli ascoltatori che non si poteva mai sfondare. L. invece ha parlato in un semicerchio dove tutti erano ad un tempo attori e spettatori. Si potrebbe dire che la quarta parete di brechtiana memoria è stata infranta e la circolazione delle idee e delle emozioni ha fatto percepire ad ognuno di essere, per una volta almeno, protagonista dell'azione drammatica. L. ha continuato la sua riflessione rispondendo a una precisa domanda del conduttore che voleva conoscere il momento esatto in cui era stato percepito l'essere in scena. Sono due i momenti in cui L. ha sentito di essere parte integrante del processo comunicativo: uno esplicito, uno implicito. Il primo fa riferimento alla sua performance davanti al pubblico, l'altro quando è iniziata la stesura dei documenti che avrebbero costituito la traccia del canovaccio su cui si sarebbero imbastite le storie di violenze e di degradazioni patite dalle donne vittime del Sex-trafficking. "Sui testi che io ho

fornito, dichiara L., si è basata la sceneggiatura della performance”. Così L. orgogliosamente ha rivendicato il suo ruolo nella costruzione della scena, si è sentita autenticamente “drammaturgo”, come del resto l’aveva apostrofata il regista dello spettacolo durante le fasi preparatorie dell’evento all’interno del laboratorio teatrale. L’eccezionalità dell’esperienza vissuta da L. e dalle sue compagne e compagni di ricerca sta nella possibilità che è stata data loro di elaborare lo script sapendo che le loro parole non sarebbero state solo imprigionate in un testo scritto, ma avrebbero preso vita nelle loro stesse voci narranti.

Da una realtà opaca e feroce raccontata da persone che hanno convissuto con la brutalità e la sopraffazione senza alcuna possibilità di fuga è nato un percorso di coscientizzazione che è passato attraverso la raccolta della documentazione, la rielaborazione delle loro storie, la scrittura collettiva delle vicende concretamente vissute, la pubblicizzazione della conferenza e dell’evento artistico e infine la chiamata all’esistenza comunicativa nella messa in scena delle narrazioni di cui le donne sono state protagoniste. R. ha evidenziato come la partecipazione all’organizzazione e alla realizzazione di questo progetto che coniuga la dimensione artistica con quella sociale le ha comunicato una sensazione molto positiva rendendola consapevole dell’importanza dell’atto espressivo individuale all’interno di un contesto semantico condiviso. R. si è occupata della parte grafica, quindi potremmo dire che la sua azione si è svolta, come lei sostiene, “dietro le quinte”, ma specchiarsi nelle cartoline e nelle locandine appese che lei stessa ha contribuito a creare l’ha fatta sentire parte integrante del progetto e orgogliosa di essere artefice della sua riuscita. “Quello l’ho fatto io” ha detto R. sorridendo e quindi il suo lavoro e il suo tempo sono stati impiegati per costruire qualcosa, per raggiungere un risultato all’interno di un programma condiviso. “Avete pubblicato tanti post, apparì sempre in bacheca” ha detto un’amica a E. che si è sentita confortata sulla validità della sua esposizione mediatica che ha indicato l’importanza della inter-penetrazione tra digitale e reale e la ricaduta dell’uno sull’altro.

Alla domanda del conduttore su come si siano percepite all’interno del processo drammaturgico una volta che l’evento teatrale ha preso vita, L., E. e F. hanno dichiarato di essersi sentite ad un tempo spettatrici di storie narrate da altri ed attrici che comunicavano una vicenda di cui avevano delineato le tracce diegetiche durante il laboratorio teatrale. In sostanza hanno sperimentato il ruolo di spettatori, cioè, secondo la terminologia di Boal, coloro che intervengono fattivamente nella costruzione in fieri dell’evento teatrale. Anche R., che ha creato lo sfondo della performance, nel momento in cui si è realizzata davanti al pubblico ha sentito di aver contribuito all’elaborazione del progetto, anche se il non alzarsi in piedi per manifestare quanto tratto dalle testimonianze di vita vissuta, l’ha relegata al ruolo di spettatrice. Tutte comunque hanno ammesso di avere atteso con ansia il momento della rappresentazione. L’agitazione era dovuta soprattutto alla paura che l’avvenimento andasse deserto, che le sedie pronte per ospitare il pubblico sarebbero rimaste desolatamente vuote, e che quindi le energie, l’impegno e il tempo profusi nella preparazione a cui si erano dedicate con costanza sarebbero andati irrimediabilmente perduti.

La soddisfazione è sbocciata man mano che la sala si riempiva e le sedie venivano tutte occupate. Il conduttore sottolinea lo splendore dell'aula Trentin in cui si è svolto l'evento. Il commento di L.: "Ci piace vincere facile". La condivisione di questo processo di conoscenza e di teatralizzazione di un esistente violento e oppressivo non ha soltanto gratificato i partecipanti che si sono sentiti ricompensati per l'impegno prestato dato il successo ottenuto dall'iniziativa, ma li ha anche resi consapevoli di quanto fosse importante, come suggerisce L., staccarsi dall'approccio teorico per vedere concretamente una realtà di cui fino ad allora avevano percepito la gravità, ma che avevano guardato solo dal di fuori come non appartenente al loro orizzonte privato. L. sottolinea come questa esperienza l'ha fatta riflettere e ha cambiato il suo sguardo su un universo di vulnerabilità e di dolore di cui, come dice R., avevano tutti una visione più superficiale.

La riuscita di questa performance si è misurata anche nella comunicazione ad un pubblico che ha fatto suo il messaggio trasmesso. Come sostiene F., si è costruita una catena di conoscenza e di empatia. Questo è stato reso possibile dall'utilizzazione di un format che prevedeva l'alternanza di spazi semantici affidati alla comunicazione accademica e spazi in cui risuonavano le voci narranti o in cui si consumava la chiamata all'adesione di tutto il pubblico che è stato invitato a mescolarsi e a diventare parte attiva della scena sottraendo alle figure femminili i loro capelli artificiali e a portarli con sé, simbolo della necessità di conservare il ricordo di questa esperienza e quindi della violenza di un universo che coesiste con la nostra realtà, anche se non fa parte del nostro vissuto.

Questo format può essere utilizzato per campagne di sensibilizzazione su tematiche sociali in quanto, come dice F., il fattore sorpresa agisce come catalizzatore di attenzione e quindi coinvolge il pubblico nel processo di teatralizzazione. La strategia di applicare l'arte partecipativa a temi di sostenibilità e a temi sociali è vincente, afferma L., in quanto queste performance, come sostiene E., attivano la testa, ma anche la pancia, coniugando razionalità ed emotività. Questo disegno comunicativo è stato supportato dall'organizzazione spaziale: i fruitori non erano relegati in una platea rigorosamente separata dal palcoscenico, ma erano sistemati in un circolo, formato da tre file di sedie, attorno agli oratori che parlavano delle loro competenze. Questo allestimento scenografico simulava, come osserva F., una piazza in cui agli oratori era affidato il compito di porsi come link tra i dati asettici riferiti da studenti a cui era stato affidato il compito di comunicarli e che sedevano in cattedra alle spalle degli oratori e i titolari delle voci narranti che erano dislocati tra il pubblico. Si alzavano in piedi e la scena in quel momento era tutta per loro.

Tutti, oratori, attori e pubblico, sono stati partecipi dell'evento. Un punto che ha accomunato le riflessioni delle partecipanti al focus Group è relativo alla presenza nel laboratorio, ed una ancora più numerosa il giorno dell'evento, di popolazione maschile. Questo dato testimonia l'importanza di una comunicazione sostenibile in grado di sensibilizzare e aumentare la consapevolezza su argomenti che travalicano, per la loro rilevanza sociale, la questione di genere e di appartenenza culturale. L'adesione a questo progetto non ha posto le condizioni per la nascita di rapporti amicali continuativi nel tempo forse a causa del forte pendolarismo degli studenti di Ca' Foscari, ma ha fatto crescere in loro il senso di responsabilità

vissuto, come dice L., non come dovere imposto dalle circostanze, ma come espressione di una scelta di libertà individuale.

Esisteva la paura di fallire, ma poteva essere esorcizzata dalla consapevolezza che il gruppo faceva affidamento sui suoi membri per realizzare un progetto vincente. All'interno del gruppo, dichiarano F. ed E., non sono sorti conflitti: un clima di collaborazione ha segnato la vita di relazione dei partecipanti a questa esperienza, forse anche perché esisteva nella persona del regista un idolo polemico da contestare insieme. La positività di questa sperimentazione, che R. ha definito emozionante e molto soddisfacente e che è stata incentrata su un tema importante e finalizzata alla realizzazione di uno spettacolo teatrale nato da un laboratorio, è testimoniata dalla risposta affermativa alla domanda del conduttore su una possibile loro partecipazione futura a spettacoli e laboratori teatrali. L'immagine che per le partecipanti al focus group riassume simbolicamente questo esperimento creativo e gnoseologico insieme è quella delle statue di Janine che hanno assistito come mute presenze significanti a tutto l'evolversi dell'evento artistico e poi sono divenute perno centrale della performance quando hanno donato i loro capelli artificiali a tutto il pubblico presente in sala come icona della unicità di ogni persona e del suo valore incondizionato. Le statue di Janine senza braccia sono la rappresentazione plastica dell'impotenza femminile di fronte alla violenza e quindi possono essere individuate come simbolo delle vittime del reato del sex-trafficking e della mutilazione della donna che esso porta con sé.

Il conduttore ha chiesto infine quali parole chiave potessero sintetizzare questa iniziativa culturale. L. ha risposto: Responsabilità, Gruppo, Consapevolezza. Queste parole sono segno della validità del percorso formativo del progetto messo in essere da Ca' Foscari, Ca' Foscari Sostenibile e BEAWARENOW. R. ha individuato come parole chiave Connessione, in quanto essere connessi vuol dire instaurare "rapporti con" e quindi essere in relazione con l'altro da noi, Arancione, che è il colore del progetto, e Iniziativa poiché tutti vi hanno aderito spontaneamente. E. ha visto nell'Impegno, nelle Idee e nelle Statue i termini che meglio possono delineare i confini di senso di un programma che si è nutrito di un tema legato a una realtà sofferta e violenta e di idee atte a svelare mediante l'arte le contraddizioni del nostro tessuto sociale intriso, nostro malgrado, di sopraffazione e di dolore. F. ha indicato i vocaboli Coinvolgimento poiché l'obiettivo primario dell'intenzionalità socio-culturale sottesa all'iniziativa era quello di coinvolgere il maggior numero di studenti in una tematica di sostenibilità, Impegno perché ognuno ha dato il meglio di sé nonostante il tema affrontato fosse psicologicamente gravoso, Gioco in quanto tutti i partecipanti, docenti e studenti, si sono messi in gioco credendo in un progetto innovativo che ha avuto un successo che non era certo scontato.

Tutte queste parole sono indice dell'atteggiamento costruttivo che i partecipanti ai gruppi di lavoro dimostrano nei confronti della discriminazione e della segregazione messe in atto dalla tratta degli esseri umani. Sono termini che implicano un'assunzione di responsabilità individuale e collettiva, un impegno per il realizzarsi di un progetto di sostenibilità sociale, una disponibilità verso l'altro con cui connettersi per portare avanti le proprie idee. Lo stesso pubblico ha accettato di intervenire nella manifestazione artistica mischiandosi nella scena,

avvicinandosi a turno alle statue, sottraendo loro i capelli e custodendoli come ricordo tangibile dell'esperienza vissuta, mettendosi quindi in gioco e divenendo elemento integrante dell'evento teatrale. Essere interlocutori attivi all'interno di un progetto artistico che coniuga l'arte con i temi legati alla sostenibilità e all'ambiente fa percepire l'importanza di aprirsi alla realtà socio-culturale propria dell'habitat in cui si vive e in cui si studia. Del resto, come ricorda F., Ca' Foscari si sta indirizzando verso un concetto di Urban o Civic University e quindi manifesta la sua apertura verso il territorio facendo proprio il concetto centrale della sostenibilità e della responsabilità sociale d'impresa.

### **Bibliografia**

Allegri Luigi (a cura di), *Storia del teatro. Le idee e le forme dello spettacolo dall'antichità a oggi*, Carocci, Roma 2017.

Alonge Roberto, Perrelli Francesco, *Storia del teatro e dello spettacolo*, UTET, Torino 2015.

Aristotele, *Poetica*, Einaudi, Torino 2008.

Anderlini Serena, Maraini Dacia, Barrett Tracy, *Interview: Dacia Maraini: Prolegomena for a Feminist Dramaturgy of the Feminine*, in "Diacritics", Vol. 21, No. 2/3, 1991 pp. 148-160, doi: 10.2307/465196.

Baraúna Tania, Motos, Tomás, *De Freire a Boal. Pedagogía del Oprimido - Teatro del Oprimido*, Ñaque, Ciudad Real 2009.

Bishop Claire, *Participation*, Whitechapel-MIT Press, London-Cambridge (Mass.) 2006.

Bishop Claire, *Artificial Hells, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, New York 2012.

Boal Augusto, *L'arcobaleno del desiderio*, La Meridiana, Molfetta 1994.

Boal Augusto, *Il poliziotto e la maschera. Giochi, esercizi e tecniche del teatro dell'oppresso*, La Meridiana, Molfetta 1996.

Boal Augusto, *Dal desiderio alla legge. Manuale del teatro di cittadinanza*, La Meridiana, Molfetta 2002.

Boal Augusto, *Il teatro degli Oppressi. Teoria e tecnica del teatro*, La Meridiana, Molfetta 2011.

Boal Augusto, *L'estetica dell'oppresso. L'arte e l'estetica come strumenti di libertà*, La Meridiana, Molfetta 2011.

Bonet Lluís, Négrier Emmanuel (a cura di), *Breaking the Fourth Wall. Proactive Audiences in the uze Performing Arts*, Elverum, Kunnskapsverket 2018.

Brecht Bertolt, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 2001.

Coronato Rocco, *Leggere Shakespeare*, Carocci, Roma 2017.

D'Amico Alessandro, *Pirandello, l'attore, gli attori*, in *Alle origini della drammaturgia moderna: Ibsen, Strindberg, Pirandello*, AA.VV., Costa & Nolan, Genova 1987, pp. 216-225.

de'Angelis Francesca Romana, *La divina Isabella. Vita straordinaria di una donna del Cinquecento*, Sansoni, Firenze 1991.

Deleuze Gilles, *Differenza e ripetizione*, Cortina editore, Milano 1997.

Di Benedetto Vincenzo, Medda Enrico, *La tragedia sulla scena*, Einaudi, Torino 2002.

Eco Umberto, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 2006.

Ferrone Siro (a cura di), *Il teatro italiano: la commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, Einaudi, Torino, 1979.

Friedan Betty, *La mistica della femminilità*, Edizioni di Comunità, Milano 1972.

Freire Paulo, *L'educazione come pratica della libertà*, Mondadori, Milano 1973.

Freire Paulo, *La pedagogia degli oppressi*, EGA, Torino 2002.

Freire Paulo, *Pedagogia dell'autonomia*, EGA, Torino 2004.

Freire Paulo, *Pedagogia della speranza*, EGA, Torino 2008.

Fusini Nadia, *Donne fatali. Ofelia, Desdemona, Cleopatra*, Bulzoni, Roma 2005.

Fusini Nadia, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, Milano 2010.

Giddens Anthony, *Fondamenti di sociologia*, Il Mulino, Bologna 2006.

Gigli Alessandra, Tolomelli Alessandro, Zanchettin Alessandro, *Il teatro dell'oppresso in educazione*, Carocci, Roma 2008.

Godineau Dominique, *La donna in L'uomo dell'Illuminismo* a cura di Michel Vovelle, Laterza, Roma-Bari 1992.

Goffman Erving, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1969.

Goffman Erving, *Rituali d'interazione*, Il Mulino, Bologna 1971.

Guidorizzi Giulio (a cura di), *Introduzione al teatro greco*, Mondadori, Milano 2003.

Ibsen Henrik, *La casa di bambole*, Barbera, Firenze 2010.

Macchia Giovanni, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 2000.

Machiavelli Nicolò, *La Mandragola*, Mondadori, Milano 2016.

- Maraini Dacia, *Fare teatro. Materiali, testi, interviste*, Bompiani, Milano 1974.
- Mariani Dacia, *Passi affrettati*, Ianieri, Pescara 2007.
- Maraini Dacia, Murrari Eugenio, *Il sogno del teatro. Cronaca di una passione*, BUR, Milano 2013.
- Mastromarco Giuseppe, *Introduzione ad Aristofane*, Laterza, Bari 2006.
- Mitchell Juliet, *La condizione della donna*, Einaudi, Torino 1972.
- Molinari Cesare (a cura di), *Il teatro greco nell'età di Pericle*, Il Mulino, Bologna 1994.
- Molinari Cesare, *Storia del teatro*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Molinari Cesare, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano tra i due secoli*, Cue press, 2018.
- Outram Dorinda, *L'illuminismo*, Il Mulino, Bologna 2006
- Pirandello Luigi, *L'umorismo e altri saggi*, Giunti, Firenze 1994.
- Pirandello Luigi, *Maschere nude*, Newton & Compton editori, Roma 2007.
- Pirandello Luigi, *Uno, nessuno e centomila*, Feltrinelli, Milano 2013.
- Pirandello Luigi, *Così è (se vi pare)*, BUR, Milano 2013.
- Ruffini Franco, Stanislavskij, *Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- Ruspini Elisabetta, *Le identità di genere*, Carocci, Roma 2003.
- Saponaro Dina, Torsello Lucia (a cura di), *Ri-tratti Caleidoscopio di personaggi nel teatro di Luigi Pirandello*, Bulzoni, Roma 2016.
- Sciascia Leonardo, *Alfabeta pirandelliano*, Adelphi, Milano 1989.
- Shakespeare William, *Molto rumore per nulla*, Newton & Compton editori, Roma 2011.
- Stanislavskij Konstantin S., *La mia vita nell'arte*, Einaudi, Torino 1963.
- Taub Ben, *La tratta delle ragazze nigeriane in Italia*, in "Internazionale" 8/14 Settembre 2017, 1221, 24.
- Wollstonecraft Mary, *I diritti delle donne*, Editori riuniti, Roma 1977.
- Zorzi Alvise, *La Repubblica del Leone. Storia di Venezia*, Bompiani, Milano 2001.