

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

SCUOLA DI LETTERE E BENI CULTURALI

Corso di Laurea in

Dams - Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

IL TEATRO DI MARTA CUSCUNÀ

Trilogia delle Resistenze Femminili

Tesi di laurea in

Organizzazione dello spazio teatrale

Relatore

Prof. Cristina Valenti

Presentata da

Roberta Garofalo

Sessione I

Anno accademico 2015-2016

| | |
|---|-------|
| INTRODUZIONE | p. 2 |
| I. IL TEATRO DI MARTA CUSCUNÀ | p. 4 |
| 1.1 La formazione teatrale | p. 4 |
| 1.1.1 Il teatro di figura | p. 7 |
| 1.1.2. Il teatro di narrazione | p. 11 |
| 1.2 Il metodo di lavoro | p. 13 |
| 1.2.1 I protocolli drammaturgici | p. 14 |
| 1.2.2 Il training fisico | p. 15 |
| 1.2.3 I pupazzi | p. 16 |
| II. LA TRILOGIA DELLE RESISTENZE FEMMINILI | p. 18 |
| 2.1 Il progetto | p. 18 |
| 2.2 “È bello vivere liberi!” | p. 20 |
| 2.3 “La semplicità ingannata” | p. 27 |
| 2.4 “Sorry, Boys” | p. 35 |
| APPENDICE | p. 41 |
| Intervista a Marta Cuscunà | p. 41 |
| CONCLUSIONI | p. 55 |
| BIBLIOGRAFIA | p. 56 |
| SITOGRAFIA | p. 58 |

INTRODUZIONE

La presente tesi ha per oggetto il teatro di Marta Cuscunà con particolare riferimento al progetto sulle resistenze femminili. Dopo la formazione come attrice, la Cuscunà a partire dal 2009 ha iniziato un percorso di ricerca personale portando a compimento nel 2015 una trilogia: *È bello vivere liberi!* (2009), *La semplicità ingannata* (2012) e *Sorry, Boys* (2015). La motivazione principale che mi ha spinto a concentrare l'interesse su questo argomento è stata la peculiarità del suo teatro. Si cercherà infatti di indagare i tratti salienti della sua poetica, delineandone i metodi e i linguaggi. Il suo teatro si distingue per l'utilizzo di alcune tecniche del teatro di narrazione e del teatro di figura. Marta Cuscunà, dopo aver fatto propri questi linguaggi teatrali, ne propone una rielaborazione personale all'interno della quale porta avanti una sperimentazione totalmente innovativa. L'interesse dell'artista si muove nella direzione di argomenti e tematiche di ambito sociale e civile, con particolare attenzione alle differenze di genere. Con il progetto che ha dato vita alla trilogia, Marta Cuscunà porta in scena degli esempi di donne che hanno provato a riscattare la propria condizione attraverso molteplici forme di "resistenze".

Per la mia indagine ho utilizzato diverse tipologie di fonti. Per quanto riguarda gli approfondimenti di ambito storico e teatrologico ho potuto attingere alla bibliografia saggistica. Per quanto riguarda invece le informazioni sull'artista e sugli spettacoli ho dovuto intraprendere una ricerca di prima mano volta a reperire fonti documentarie e orali. Marta Cuscunà infatti è una giovane artista, per quanto goda ormai di ampi riconoscimenti, perciò non esiste una letteratura critica sul suo lavoro e ho avuto la necessità di trovare altri tipi di strumenti con cui affrontare lo studio. Inizialmente ho consultato il sito internet dell'artista, grazie al quale mi sono procurata la rassegna stampa aggiornata degli spettacoli oltre ad avere notizie di carattere biografico e artistico. In seguito ho cercato altre informazioni avvalendomi di fonti digitali, come interviste rilasciate a testate giornalistiche on-line e a documenti audio-visivi. Grazie al materiale raccolto, ho potuto acquisire le nozioni necessarie per impostare

un'intervista, che ha colmato diverse lacune nella mia preparazione sull'argomento, oltre a consentirmi di avvicinare in modo diretto il pensiero, la sensibilità e la visione artistica dell'attrice.

Nel primo capitolo *Il teatro di Marta Cuscunà* è tracciato il suo percorso artistico, il metodo di lavoro e alcuni cenni sugli ambiti teatrali che affronta. Il primo paragrafo (*La formazione teatrale*) è dedicato alla vita e alla formazione dell'artista. Due approfondimenti sono dedicati al *teatro di figura* e al *teatro di narrazione*, individuando i tratti salienti dei linguaggi con i quali maggiormente si è confrontata Marta Cuscunà. Nel paragrafo successivo è stato analizzato il *metodo di lavoro*, che si caratterizza per un'approfondita ricerca storica sulle vicende che porta in scena. I sotto-paragrafi *I protocolli drammaturgici* e *Il training fisico* rappresentano un approfondimento sulle modalità di scrittura drammaturgica e sulla preparazione fisica, entrambe tecniche che Marta Cuscunà impiega nella creazione degli spettacoli. Il sotto-paragrafo successivo si concentra invece sui *pupazzi* e sull'utilizzo di elementi riconducibili al teatro di figura nel teatro di Marta Cuscunà. Il secondo capitolo, *La Trilogia delle Resistenze Femminili*, affronta inizialmente *Il progetto*, ovvero le motivazioni e l'ideazione della trilogia, e successivamente analizza i singoli spettacoli. La trattazione si è focalizzata su una contestualizzazione storico-culturale degli argomenti trattati e sull'analisi dei codici e dei linguaggi espressivi utilizzati sulla scena.

I. IL TEATRO DI MARTA CUSCUNÀ

1.1 La formazione teatrale

L'incontro con il teatro, per Marta Cuscunà, avviene in modo casuale frequentando il Teatro Comunale di Monfalcone, sua città natale: "Mi ero accorta, andando a teatro, che mi piaceva molto, mi incuriosiva. In seguito ho cercato un'attività pomeridiana, avevo provato diversi sport ma non mi appassionavano, allora ho provato con il teatro e ho frequentato quel laboratorio"¹. Proprio a Monfalcone inizia la sua formazione teatrale grazie alla partecipazione al laboratorio *Fare Teatro*, ideato e condotto da Luisa Vermiglio nel 2001. Il laboratorio prevedeva la sperimentazione delle tecniche teatrali attraverso il racconto di storie e memorie del territorio friulano alla ricerca delle proprie radici. Entrambi questi aspetti, ovvero la ricerca storica (con particolare riferimento a quella del proprio territorio) e la modalità drammaturgica della narrazione, saranno alla base del successivo lavoro della Cuscunà e possono trovare in questa fase il proprio nucleo d'origine.

La sua formazione teatrale prosegue a Pisa, frequentando la scuola Prima del Teatro: Scuola Europea per l'arte dell'attore. La realtà della scuola pisana è caratterizzata dalla presenza di insegnanti e allievi provenienti da tutta Europa che rendono questo percorso formativo un crocevia di diverse culture ed espressioni artistiche: "Il fatto di essere insieme a persone che hanno approcci teatrali diversi è stato molto arricchente". Prima del Teatro è soprattutto l'incontro con i grandi maestri del teatro contemporaneo che segnerà in modo permanente il teatro di Marta Cuscunà. Di particolare rilievo è il drammaturgo spagnolo José Sanchis Sinisterra², figura centrale nella sua formazione drammaturgica soprattutto in riferimento ai "protocolli drammaturgici". Avviene a Pisa

¹ Tutte le citazioni di Marta Cuscunà, ove non diversamente specificato, sono tratte da un'intervista realizzata a cura di chi scrive, il 9 giugno 2016 a Brendola. Cfr. trascrizione integrale in appendice.

² José Sanchis Sinisterra è un drammaturgo e regista teatrale spagnolo.

anche l'incontro con il regista catalano Joan Baixas³ che la introduce nel mondo del teatro visuale:

Io non volevo fare il corso con Baixas, volevo farne un altro e Roberto Scarpa, che era allora il direttore di Prima del Teatro, mi consigliò di seguire il corso con Baixas perché vedeva in me del talento nella manipolazione degli oggetti. Io non ero d'accordo [...] e lui ha trovato lo stesso il modo di farmi fare entrambe le cose grazie a una borsa di studio. Quindi io devo ringraziare Roberto Scarpa che ha visto delle potenzialità in me e mi ha spinto a seguire quella direzione.

Ed è grazie a Roberto Scarpa che Marta Cuscunà frequenta il corso con il regista catalano. Alla fine del corso Joan Baixas le propone di continuare a lavorare insieme: “Mi sembrava molto bello ma pensavo che fosse una frase fatta, di quelle cose che si dicono per dire e che difficilmente si concretizzano. Lui invece lo fece davvero”. La collaborazione con Joan Baixas infatti prosegue a Barcellona dove viene invitata a partecipare a *Merma Neverdies*⁴ e debutta all'estero per la prima volta nel 2006:

La cosa che mi ha sorpreso è che in Italia io facevo *Pippo Pettiroso* con i bambini e dall'altra parte c'era una persona che aveva scelto di investire su di me, una persona giovane, con pochissima esperienza, per un progetto molto importante. Per me è stato incredibile.

Questo spettacolo le permette di recitare in tutta Europa, come ad esempio al The Irish Museum of Modern Art di Dublino, al Teatro Español di Madrid e al Museo Guggenheim di Bilbao. L'incontro con Joan Baixas è di centrale importanza nella formazione di Marta Cuscunà: “È stato bello perché lui ha lavorato con me nell'ottica di passarmi un sapere, sia in questa produzione che in *Zoé*”. Sempre sotto la direzione di Joan Baixas interpreta nel 2009 *Zoé, incocencia criminal*, la nuova produzione della Compañía Teatre de la Claca di Barcellona. L'esperienza con Baixas rappresenta soprattutto un vero e proprio passaggio di consegne: “Nel suo approccio pedagogico ho trovato una grande differenza rispetto all'Italia, in cui manca l'idea di trasmettere

³ Joan Baixas è regista e pittore catalano, è noto per la sua produzione di teatro visuale.

⁴ *Merma Neverdies*, spettacolo con pupazzi di Joan Mirò con la regia di Joan Baixas e prodotto da Elsinor-Barcellona in esclusiva per la Tate Modern Gallery di Londra nel 2006.

qualcosa”. Parallelamente a questa esperienza estera, Marta Cuscunà, a partire dal 2007, inizia a collaborare con Giuliana Musso⁵:

Mi ha sempre colpito il lavoro di Giuliana Musso e il suo teatro d’inchiesta. Mi piace la sua modalità di trattare argomenti anche estremamente politici. Apprezzo soprattutto la sua modalità di intervistare direttamente le persone che hanno vissuto le storie di cui parla.

Insieme a Giuliana Musso interpreta *Indemoniate*⁶, *Medea. La città ha fondamenta sopra un misfatto*⁷, e *Wonder Woman*⁸.

Nel 2009, riceve il *Premio Scenario per Ustica* con *È bello vivere liberi!* e inizia la realizzazione del primo spettacolo che inaugura la *Trilogia sulle Resistenze Femminili*, di cui è interamente autrice e interprete:

Credo che nel mio percorso non si può non parlare di *Scenario*. [...] È stato un “enzima”, un “velocizzatore”, qualcosa che ha concretizzato ciò che per me era ancora vago. Non sapevo come si faceva uno spettacolo in modo autonomo, era la mia prima esperienza e *Scenario* me l’ha insegnato.

Allo stesso anno risale l’inizio della collaborazione con *Fies Factory*:

Penso che la scelta di lavorare a Centrale Fies abbia avuto un ruolo centrale nel mio percorso. Dopo aver vinto *Scenario*, mi sono ritrovata a non aver né una struttura, né un’associazione per affrontare l’aspetto lavorativo che ha portato la vincita di *Scenario*, quindi ho cercato qualcuno che potesse aiutarmi. [...] Volevo qualcuno che condividesse i valori che stavano alla base del mio lavoro e che rappresentasse una realtà teatrale e artistica in cui io potessi riconoscermi.

Fies Factory è un progetto nato nello spazio della Centrale Fies, un centro di creazione e produzione delle arti contemporanee a sostegno dei giovani artisti. *Fies Factory* nasce nel 2007 e ha come finalità quella di sostenere con continuità giovani artisti al di sotto dei trentacinque anni:

Ho riconosciuto in questo un investire in giovani che non potevano garantire alcuna sicurezza. [...] Parte del progetto è anche la condivisione con altri artisti

⁵ Giuliana Musso è un’attrice, ricercatrice e autrice italiana. Vincitrice del *Premio della Critica* nel 2005, si occupa di teatro di narrazione e d’indagine civile.

⁶ *Indemoniate*, spettacolo del 2007, di Giuliana Musso e Carlo Tolazzi per la regia di Massimo Somaglino prodotto da Teatro Club Udine e dal Teatro Rossetti, Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia. È ispirato ad un episodio di isteria collettiva femminile avvenuto alla fine dell’800.

⁷ *Medea. La città ha fondamenta sopra un misfatto*, riscrittura teatrale della *Medea* di Christa Wolf, scritta e diretta da Giuliana Musso nel 2013.

⁸ *Wonder Woman*, spettacolo teatrale scritto e interpretato da Marta Cuscunà, Giuliana Musso e Antonella Questa nel 2014.

che sono completamente diversi da me. A Centrale Fies ci sono anche i progetti di *co-working*, c'è per esempio uno studio di architettura, un illustratore, un grafico. Trovarsi tutti nello stesso posto fa sì che ci sia un continuo scambio di esperienze e favorisce l'inizio di nuove collaborazioni. Questo è un modello che ha profondamente influenzato tutta la mia produzione.

Il suo percorso formativo continua nel 2011 grazie a una borsa di studio. Partecipa così a *Think only this of me*, progetto inedito per attori e musicisti della Guildhall School of Music and Drama di Londra, diretto da Christian Burgess:

Avevo partecipato a un corso di Christian Burgess a Prima del Teatro. [...] Aveva pensato di lavorare con un progetto inedito per il saggio dei suoi studenti della Guildhall. [...] Alla fine di questo corso Christian mi ha chiesto se volessi continuare l'esperienza perché credeva che il mio operato avrebbe contribuito al lavoro dei ragazzi inglesi. Sono rimasta veramente sorpresa, era una scuola inglese che investiva del denaro per contribuire alla mia formazione, solo perché io potevo essere utile alla crescita dei loro studenti.

1.1.1 Il teatro di figura⁹

Il lavoro di Marta Cuscunà si avvale del teatro di figura utilizzando burattini, pupazzi e teste animatroniche:

Sicuramente c'era in me il germe del teatro di figura prima delle sollecitazioni che ho incontrato nel mio percorso. Era però ingenuo, istintivo e c'è stato qualcuno che mi ha detto che questo tipo di teatro valorizza proprio queste tecniche e quindi ho cercato di approfondirle e di studiare. [...] Credo che il mio interesse verso il teatro di figura parta da una fascinazione rispetto a queste tecniche e a queste "creature".

Ciò che affascina la Cuscunà è la simbologia che il pupazzo riesce a trasmettere all'interno di uno spettacolo: "Si crea un coinvolgimento più forte rispetto a un attore che cerca l'immedesimazione o l'effetto realistico". L'aspetto che l'artista sottolinea

⁹ Sul teatro di figura cfr. in particolare: Centro Teatro di Figura di Ravenna (a cura di), *Figura da burattino. Mappa del teatro italiano di marionette, pupi, burattini & C.*, Ravenna, Angelo Longo, 1984; Alfonso Cipolla (a cura di), *I fili ritrovati. Prospettive del teatro di marionette nella moderna società dello spettacolo*, Torino, SEB 27, 2004; Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Corazzano, Titivillus, 2011; Dora Eusebiotti, *Piccola storia dei burattini e delle maschere*, Torino, Società editrice internazionale, 1966; Melloni Remo (a cura di), *Il Castello dei burattini. Museo Giordano Ferrari*, Milano, Mazzotta, 2004.

con forza è invece la totale adesione del pubblico alla convenzione teatrale soprattutto in riferimento alla manipolazione di un oggetto:

Forse nel mio lavoro il fatto che è sempre visibile chi manipola, deriva dalla fascinazione che provo riguardo il rapporto che si crea con il pupazzo nel dargli la vita e poi toglierla. Rendere visibile la manipolazione calca ancora di più questo aspetto della finzione. È chiaro che è finto, ma in qualche modo si decide di credere che quel pupazzo è vivo, e questo è molto affascinante.

Con il termine “teatro di animazione” si faceva riferimento inizialmente a tutte le forme di spettacolo dal vivo che utilizzano oggetti e figure animati artificialmente. Nei primi anni Ottanta del Novecento il termine “teatro di figura” ha sostituito la definizione “animazione teatrale” perché dagli anni Sessanta e Settanta quest’ultima formulazione fu attribuita a un ambito di esperienze teatrali di recente fondazione, legato alla propedeutica teatrale nella scuola e nel sociale. Sebbene i due ambiti siano completamente diversi, la similitudine fra le due parole creò equivoci tali da indurre alla creazione di un nuovo termine:

Eravamo, in Italia, orfani. Di terminologia sistematica, di organizzazione specifica, di concetti sintomatici. Di fronte alle *marionnettes* francesi, al *puppenspiel* tedesco, ai *puppets* anglosassoni, noi italiani potevamo opporre, a seconda dei casi, i burattini, le marionette, i pupi siciliani, i pupazzi, il teatro d'animazione. [...] Da qui la necessità di trovare un termine generico che li rappresenti e nobiliti il loro rinnovato approccio al resto della scena e dello spettacolo.¹⁰

Il termine “figura” trova la sua radice nel verbo latino *figurare*, ovvero dare forma a qualcosa: “ricorda le arti plastiche e nello stesso tempo richiama l'origine primordiale, [...] l'afflato divino che animò l'inerte materia. Vi è quindi l'idea dell'oggetto e quella del movimento”¹¹. Continua Stefano Giunchi:

Penso che ci sia una verità molto semplice, direi quasi banale: le marionette, i burattini, il teatro di figura -come lo chiamiamo in Italia oggi- realizzano in modo efficace e brillante un bisogno primario ed essenziale della mente umana, diciamo della cultura umana, quello cioè dell'immaginario drammatizzato e visualizzato.¹²

¹⁰Stefano Giunchi, *Figure o burattini?*, in Centro Teatro di Figura di Ravenna (a cura di), *Figura da burattino. Mappa del teatro italiano di marionette, pupi, burattini & C.*, Ravenna, Angelo Longo, 1984, pp.11-13: pp. 11-12.

¹¹Stefano Giunchi, *Figure o burattini?*, cit., p.13.

¹²Stefano Giunchi, *Storia recente di un'arte antica, che non era prevista*, in Alfonso Cipolla (a cura di), *I fili ritrovati. Prospettive del teatro di marionette nella moderna società dello spettacolo*, Torino, SEB 27, 2004, pp.101- 109: p.101.

L'immaginario drammatizzato e visualizzato può essere considerato come la necessità umana di mediare la realtà per poterla raccontare. Questa mediazione attraverso la drammatizzazione unita al bisogno di *kinema*, il “movimento”, ha condotto l'uomo a “giocare con la mente”¹³ creando un repertorio di memorie collettive che gli ha permesso di tramandare la realtà stessa: “Ecco perché il successo strepitoso del teatro di figura. Perché non ha fatto altro che sviluppare e tramandare la prima forma dell'immaginario drammatizzato e visualizzato: quella cioè del raccontatore, dell'aedo”¹⁴. Oltre al bisogno di raccontare, l'uomo ha sentito la necessità di proiettare se stesso al di fuori per poter spiegare e capire la realtà. La propria proiezione si è concretizzata in primo luogo nella decorazione del viso, poi nella sua copertura attraverso le maschere. Successivamente ha iniziato a modificarne l'intero corpo e ha allontanato simbolicamente tale proiezione, incarnandola in un oggetto come il burattino o la marionetta:

Non va dimenticato, però, che le marionette e i burattini appartengono alla comunicazione originaria dell'umanità, precedono ogni discorso [...] sono contemporanei ai riti, perché sono una delle strade che l'uomo ha percorso nella costruzione del rispecchiamento di sé fuori di sé, ovvero nella rappresentazione di un altro io.¹⁵

La storia del teatro di figura, infatti, ha origini molto antiche e le sue prime testimonianze giungono dalla letteratura greca e romana. In particolare i burattini e le marionette hanno inizialmente una funzione religiosa, nascono come statue all'interno dei templi per rappresentare le divinità e successivamente diventano articolate grazie a braccia e gambe snodabili, così “il dio abita la statua e la muove”¹⁶. Platone nella *Repubblica* introduce, nel *Mito della Caverna*, il termine burattino che deriva dalla parola greca *θαυματοποιοιδ* che indica “ciò che è meraviglia”¹⁷. A partire dall'età classica sono quindi già presenti le caratteristiche peculiari del teatro di figura, di cui gli antichi sottolineano lo stupore e la meraviglia permettendo a questo tipo di teatro di

¹³Ivi., p.102.

¹⁴Ivi, p.104.

¹⁵Giovanni Moretti, *Piccole teorie per una grande storia*, in Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Corazzano, Titivillus, 2011, pp. 11-25: p. 25.

¹⁶Remo Melloni, *Il teatro di animazione*, in Remo Melloni (a cura di), *Il Castello dei burattini. Museo Giordano Ferrari*, Milano, Mazzotta, 2004, pp. 13-34: p.14.

¹⁷Remo Melloni, *Il teatro di animazione*, p.15.

trovare una sua collocazione, differenziandosi dal teatro d'attore che ad Atene aveva grande seguito. Nei secoli successivi i burattini e le marionette interpretano la voce del popolo, divenendo il simbolo del dramma quotidiano individuale e sociale. La maschera, attraverso l'ironia e la satira, entra a far parte del patrimonio popolare e folkloristico, spesso esercitato più nelle piazze che nei teatri, ed è proprio questo il motivo per il quale questo teatro non può vantare una tradizione storiografica adeguata ed esaustiva. La marionetta e il burattino rimangono però una tradizione molto importante anche nella storia del teatro italiano, grazie alle storiche famiglie di artisti, come i Lupi a Torino o i Colla a Milano, e a studiosi e artisti come Maria Signorelli¹⁸ o Vittorio Podrecca¹⁹. Nonostante la loro origine “antica”, la marionetta e il burattino sono stati protagonisti di studi e di sperimentazioni da parte delle avanguardie storiche. La messa in crisi del teatro tradizionale ne ha infatti sottolineato la rigidità e la stilizzazione astratta. A questo filone di ricerca se ne aggiunge anche un altro che è rappresentato dalle indagini teatrali sulla “disumanizzazione” dell'attore. Il teatro di figura diventa quindi un punto di riferimento necessario per gli studiosi e per gli artisti, fra i quali ricordiamo le teorizzazioni sulla “Supermarionetta” di Craig²⁰, gli studi sulla biomeccanica di Mejerchol'd²¹ e le sperimentazioni teatrali dei futuristi come i *Balli Plastici* di Fortunato Depero²².

¹⁸ Maria Signorelli (1908-1992) è stata una delle studiose che ha contribuito alla diffusione e allo studio del teatro di figura in Italia.

¹⁹ Vittorio Podrecca (1883-1959) marionettista italiano, fonda la *Compagnia dei Piccoli*, per la quale è celebrato in tutto il mondo.

²⁰ Edward Gordon Craig (1872-1966) attore, scenografo, regista e teorico britannico teorizza la “Supermarionetta”, ovvero “un attore ideale” che si piega ciecamente alla volontà del regista.

²¹ La biomeccanica è un metodo formativo basato su un training fisico ideato dal regista e pedagogo russo Vsevolod Mejerchol'd (1874-1940) a partire dal 1922.

²² *Balli Plastici*, spettacolo realizzato dal pittore, scultore e pubblicitario italiano Fortunato Depero (1892-1960) andato in scena a Roma nel 1918. È una delle prime sperimentazioni teatrali dell'avanguardia futurista con automi.

1.1.2 Il teatro di narrazione²³

Un'altra importante componente del teatro di Marta Cuscunà è il riferimento al teatro di narrazione: “Credo che la narrazione sia una parte fondamentale del mio lavoro”. Le tecniche del teatro di narrazione entrano con particolare importanza nei primi due spettacoli della trilogia, *È bello vivere liberi!* e *La semplicità ingannata*, di cui mi occuperò nel secondo capitolo.

La narrazione, attraverso l'oralità, è alla base del patrimonio di memoria dell'uomo, oltre che della sua appartenenza culturale a un gruppo. Nelle società arcaiche, infatti, la narrazione orale è stata l'unica forma di conservazione della cultura e della civiltà fino alla nascita della scrittura. Nel mondo contemporaneo, sebbene siano scomparsi i luoghi e i codici antichi del narrare, la pratica del racconto permane in modi e forme completamente diversi, riuscendo comunque a trovare una sua attualità, poiché le sue radici sono saldamente ancorate sia nella tradizione sia nel rinnovamento: “La narrazione ha un carattere duplice, essendo al contempo prassi rigenerata della tradizione e carattere emergente dell'attuale”²⁴. Proprio a teatro, oggi, la narrazione è una realtà sempre più presente ma rimane un fenomeno molto antico, antecedente anche all'istituzione della rappresentazione drammatica²⁵.

Con *teatro di narrazione* si definisce un genere teatrale nato agli inizi degli anni Novanta del Novecento grazie in particolare agli spettacoli *Kohlaas* (1990) di Marco Baliani, *Passione* (1992) di Laura Curino e il *Racconto del Vajont* (1994) di Marco Paolini²⁶.

²³ Sul teatro di narrazione si rimanda a: Gerardo Guccini, Michela Marelli, *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del “teatro narrazione”*, Bologna, Le Ariette, 2004; Gerardo Guccini, *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di: Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Dino Audino, 2005; Simone Soriani, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta, Civitella in Val di Chiana, Zona*, 2009.

²⁴Gerardo Guccini, *La storia dei fatti* in Gerardo Guccini, Michela Marelli, *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del “teatro narrazione”*, Bologna, Le Ariette, 2004, pp. 13-52: p. 14.

²⁵Ivi, p.15.

²⁶Ivi, p.16.

Un unico performer, in uno spazio scenico prevalentemente neutro e con pochi oggetti, attraverso “una performatività anticonvenzionale e uno stile attoriale in cui la gestica e il dinamismo tendono a ridursi ai minimi termini”²⁷ narra una storia senza avvalersi della mimesi drammatica tradizionale ma attraverso una “modalità drammaturgica ‘diegetica’”²⁸. Le radici del teatro di narrazione sono fatte risalire a Dario Fo con lo spettacolo *Mistero Buffo* (1969) e a Giuliano Scabia con lo spettacolo *Gorilla Quadumàno* (1974)²⁹. In particolar modo Dario Fo, dopo esperienze di teatro di rivista, trasmissioni radiofoniche e attività cinematografica, giunge prima al teatro di prosa e poi a una “modalità drammaturgica monologica”³⁰. In *Mistero Buffo* il monologo si distacca dall'essere uno strumento di analisi psicologico-introspectiva tipica del teatro drammatico tradizionale e diventa un congegno grazie al quale l'attore può dialogare direttamente con lo spettatore nella narrazione di una storia. Il rapporto attore-spettatore è così forte che lo induce, negli anni di Nuova Scena e de La Comune, a demandare “al pubblico [...] il diritto di parola in quel dibattito – il cosiddetto ‘terzo atto’ – che concludeva gli spettacoli”³¹. L'interprete diventa una “voce-guida” che, come il narratore di un romanzo, accompagna l'ascoltatore nel procedere della storia, e allo stesso tempo dà voce ai diversi personaggi grazie alla mimica e alla vocalità. Ed è proprio la componente fisica e gestuale del teatro di Fo che sottolinea la differenza fra questo tipo di performance e quella dei “narr-attori” degli anni Novanta, nei quali la gestualità tende a un “grado zero” della comunicazione per dare più importanza alla parola³². Alla base dello sviluppo del teatro di narrazione vi sono diversi fattori³³. In primo luogo vi è una motivazione di tipo economico, in quanto questi spettacoli sono caratterizzati da una grande facilità di allestimento (per le scenografie e per le attrezzature) e dalla presenza di un solo attore. Tutto ciò rende questa modalità performativa di facile gestione. Una seconda motivazione è da ricondurre a ragioni di natura antropologica: nella società moderna, caratterizzata dall'individualismo

²⁷Simone Soriani, *Sulla scena del racconto*, cit., p.9.

²⁸Ibidem.

²⁹Gerardo Guccini, *La storia dei fatti*, cit., p.17.

³⁰ Simone Soriani, *Sulla scena del racconto*, cit., p.13.

³¹Ivi, p.14.

³²Ivi, p.20.

³³Ivi, pp. 24-29.

imperante, il teatro diventa un sostituto dell'esperienza umana e della comunicazione interpersonale. Un'ulteriore motivazione è socio-psicologica. Il teatro di narrazione abbatte la quarta parete e promuove il coinvolgimento diretto tra l'attore e lo spettatore in opposizione alla chiusura auto-referenziale del teatro drammatico tradizionale. In ultima analisi vi è una ragione di tipo gnoseologico, poiché, nella società contemporanea, il sistema di informazione di massa esige e impone una obiettività imparziale. Questo teatro contrappone invece una visione di tipo soggettivo e spesso il comune denominatore delle esperienze di teatro di narrazione è proprio il suo carattere di "controinformazione"³⁴. Questo aspetto caratterizza gli artisti che appartengono alla cosiddetta "prima generazione", ovvero Marco Baliani, Laura Curino e Marco Paolini che giungono a questo tipo di teatro dopo esperienze artistiche di vario genere e utilizzano il mezzo della narrazione per denunciare tematiche a sfondo civile. I "narratori" della seconda generazione, fra i quali vi sono Ascanio Celestini, Davide Enia e Mario Perrotta, giungono invece al teatro in modo "obliquo, se non proprio casuale"³⁵ e si muovono prevalentemente in questo ambito.

1.2 Il metodo di lavoro

Dopo aver scelto una storia che ha al suo interno un tema a lei caro, come sottolinea Marta Cuscunà, il suo lavoro si concentra sulla ricerca delle informazioni sull'argomento. Questa prima fase di indagine è minuziosa e accurata. Le tematiche che ha portato in scena con la trilogia sono tratte da vicende realmente accadute e questo le ha permesso di indagare a fondo questi fenomeni per poterli studiare e rielaborare in forma drammaturgica: "Comincio a raccogliere materiale, sia riguardo la storia in sé, che per analogia. Cerco anche in altri campi, in ambito letterario, artistico ma anche storico". Nei primi due spettacoli la ricerca è iniziata con due testi, in *È bello*

³⁴ Cfr. Cristina Valenti, *Teatro, informazione e controinformazione*, "Prove di Drammaturgia", 2008, XIV, 1 (luglio 2008), pp. 17-18.

³⁵ Simone Soriani, *Sulla scena del racconto*, cit., p. 93.

vivere liberi! è stata la biografia di Ondina Peteani della storica Anna di Gianantonio³⁶, mentre in *La semplicità ingannata* è stato il testo di Giovanna Paolin sulla monacazione forzata³⁷. In *Sorry, boys*, l'indagine si è focalizzata sul documentario *The Gloucester 18*³⁸, un reportage in cui si dà voce direttamente ai protagonisti della vicenda della città americana. Successivamente si procede con la fase di scrittura in cui si applicano i protocolli drammaturgici di José Sanchis Sinisterra al materiale raccolto:

La fase di scrittura è precedente rispetto alla scrittura di scena. Prima scrivo tutto il testo, poi cerco di metterlo in scena. La fase del palco modifica la fase di scrittura che non rimane mai uguale alla fase di drammaturgia.

La fase seguente infatti, si concentra sulla preparazione del corpo e sul lavoro con i pupazzi:

Finita questa fase inizio a coinvolgere le persone con cui lavoro, in particolare le scenografe che mi aiutano a costruire gli oggetti di scena. Iniziamo a lavorare con i prototipi. Poi c'è la fase di residenza sul palco, in cui provo a mettere in scena quello che ho scritto.

1.2.1 I protocolli drammaturgici

Al centro della fase di scrittura del testo ci sono i protocolli drammaturgici, una serie di rigorose norme linguistico-drammaturgiche che regolano l'azione scenica e lo sviluppo della storia. L'uso di questi protocolli è stato introdotto nel suo metodo di lavoro grazie alla formazione drammaturgica con il regista spagnolo Sinisterra. Essi rappresentano lo strumento privilegiato grazie al quale vengono individuate le linee guida fondamentali, come l'introduzione del pupazzo in scena o gli stessi dialoghi fra i vari personaggi:

La loro funzione, secondo me, è quella di sperimentare le possibili variazioni nel discorso del personaggio. [...] Per il mio lavoro sono stati estremamente funzionali, non avevo fatto nessun percorso di drammaturgia prima e Sinisterra fornisce degli strumenti concreti con cui affrontare il foglio bianco, con cui sviluppare un tema di una storia estremamente complessa.

³⁶ Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *È bello vivere liberi. Ondina Peteani. Una vita tra lotta partigiana, deportazione e impegno sociale*, s.l., Irsml Friuli Venezia Giulia, 2007.

³⁷ Giovanna Paolin, *Lo spazio del silenzio. Monacazioni forzate, clausura e proposte di vita religiosa femminile nell'età moderna*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1998.

³⁸ *The Gloucester 18. The Realities of Teen Pregnancy*, regia di John Michael Williams, 2008.

I protocolli sono basati su uno studio matematico del testo e dei dialoghi, a ogni personaggio e a ogni azione corrispondono dei lemmi precisi:

Per fare un esempio, uno che ho utilizzato per *È bello vivere liberi!* si chiama *Io sono molti*. Di solito Sinisterra fornisce la circostanza iniziale: “il personaggio A si trova a dover decidere tra l’azione X e l’azione Y, è una scelta di vitale importanza e X e Y si escludono a vicenda”. Poi dice: “Prima consegna, in prima persona plurale e al tempo presente indicativo descrivi la situazione in cui il personaggio A si trova”. Questi sono i cosiddetti protocolli che lui fa sviluppare “con la pistola alla tempia”, nel senso che dà tre minuti per farlo. Tu esegui, lui ferma il cronometro e ti fornisce un’altra indicazione: “Al tempo infinito, il personaggio si dà degli ordini su cose che deve al futuro”. Dopo tre minuti, ferma ancora il cronometro. Poi ancora: “Il personaggio nella forma interrogativa si fa delle domande sul suo passato” e avanti così.

1.2.2 Il training fisico

Conclusa la fase di scrittura, Marta Cuscunà inizia a lavorare sul corpo: “Prima di cominciare le prove c’è una fase in cui alleno e riscaldo il corpo e la voce”.

Il training fisico si sviluppa su due canali paralleli, il corpo e la voce. La prima parte del lavoro è incentrata sul movimento e sulla gestualità da utilizzare nella manipolazione degli oggetti:

Ogni volta, a seconda del tipo di pupazzo che utilizzo, c’è una parte di sperimentazione delle tecniche di manipolazione. Questa fase avviene sempre davanti lo specchio. Queste sono le ore in cui cerco di capire come si muovono i pupazzi e che cosa chiedono.

Dopo aver lavorato sulla gestualità inizia la fase di ricerca vocale. Questa sperimentazione ha la finalità di trovare una vocalità che può adattarsi, di volta in volta, a un particolare pupazzo: “La ricerca si sviluppa su quale tipo di voce può abbinarsi a quel pupazzo e c’è un lavoro dietro per raggiungere quella voce”. Queste due fasi sono molto impegnative dal punto di vista fisico e solo grazie al continuo allenamento vengono perfezionate: “Nel tempo è cambiato il mio modo di stare in scena. All’inizio arrivavo alla fine dello spettacolo con i crampi al diaframma oppure mi facevano male le mani. Adesso sento che mi sono allenata a farlo e quindi tutto è

più facile”³⁹. Il lavoro viene portato a termine con l’assemblaggio della voce, della manipolazione e del testo drammaturgico modificato dal training fisico.

1.2.3 I pupazzi

Il pupazzo, nel teatro di Marta Cuscunà, permette di varcare una soglia nel momento in cui la parola e il corpo non bastano più a rappresentare una condizione umana. La scelta di utilizzare il linguaggio del teatro di figura deriva dalla rappresentazione dell’esperienza del campo di concentramento della partigiana Ondina nello spettacolo *È bello vivere liberi!* :

È bello vivere liberi! è stata la prima esperienza in cui immaginavo e scrivevo uno spettacolo. Non avevo deciso in anticipo di usare i pupazzi. Quando ho dovuto rappresentare la deportazione nel lager ho avuto un momento di blocco perché mi sembrava impossibile interpretare la testimonianza di Ondina facendo finta di essere lei. [...] Si trattava di fare finta di essere una ragazza di diciannove anni che non mangia da mesi, che è umiliata e torturata e io, come attrice, ho pensato che non sarei stata credibile.

L’idea di usare un pupazzo è stata suggerita dalla stessa testimonianza della partigiana che, per sopravvivere alle atrocità del lager, ha vissuto un’esperienza di sdoppiamento:

Ed è stata proprio la testimonianza di Ondina a farmi avere l’idea, perché lei dice di essere riuscita a sopravvivere alla deportazione attraverso un meccanismo di sdoppiamento. Quindi è come se ci fossero state “due Ondine”, una che guardava dall’alto e l’altra che viveva realmente quell’esperienza. Da lì mi è venuta l’idea di sdoppiare la figura di Ondina, prima c’era quella che avevo interpretato io e poi c’era un pupazzo.

La scelta del pupazzo le ha permesso inoltre di poter rappresentare realmente le angherie che i deportati subivano nel lager, permettendo al pubblico di superare lo shock emotivo che avrebbe potuto avere davanti a un attore in carne e ossa, permettendogli di guardare con altri occhi la vicenda e lasciare spazio alla riflessione con distacco emotivo. Il corpo di un performer avrebbe implicato un limite fisico circa le azioni da compiere su di esso, limite che viene superato abilmente grazie al

³⁹ Intervista video a Marta Cuscunà: *LA SEMPLICITÀ INGANNATA- Intervista a Marta Cuscunà*, di Teatro Miela, 1 marzo 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=416zuaiwM7s>.

pupazzo. L'esperienza del lager, per la partigiana, mette in luce anche un aspetto profondamente umano: "Ondina sottolinea che i nazifascisti non erano dei mostri, ma persone normali, comuni. Erano dei giovani esattamente uguali a lei che però avevano scelto di stare dall'altra parte". Per questo la relazione che si instaura fra l'attrice e il pupazzo rappresenta il rapporto tra carnefice e vittima "di cui Ondina parla molto nella sua testimonianza nella deportazione". L'uso del pupazzo nasce anche dalla necessità di rappresentare la condizione umana:

in cui la persona si trova a perdere la libertà e a essere nel confine tra il lasciarsi completamente assoggettare e la scelta di una resistenza, di una rivolta. Questo ritorna anche in *La semplicità ingannata*, nel momento in cui le monache varcano la soglia della clausura, diventano pupazzi.

Ne *La semplicità ingannata* il pupazzo continua a entrare sempre di più nella narrazione, costituendo il "coro" delle Clarisse:

Nella *Semplicità ingannata* i pupazzi mi sono sembrati necessari per rendere l'idea del coro delle Clarisse perché avevo bisogno di più identità visibili sul palco. Mi sembrava che le "pupazze" rendessero molto bene l'aspetto della prigionia, della mancanza di libertà essendo incastrate su un trespolo. Allo stesso tempo sono riuscita a rappresentare la metafora letteraria che Arcangela Tarabotti utilizza nei suoi scritti, in cui paragona la situazione delle monache forzate alla condizione degli uccellini intrappolati nel vischio.

In *Sorry, Boys*, invece, teste animatroniche rappresentate come trofei di caccia, diventano le vere protagoniste della scena, non lasciando più alcuno spazio al corpo del performer che in questo caso le anima posteriormente, lasciandosi vedere solo parzialmente dal pubblico:

In *Sorry, Boys* le teste prendono completamente la scena perché la mia presenza come narratrice avrebbe facilmente portato il pubblico ad associarmi alla figura delle ragazze, che per me non dovevano esserci. C'è anche un secondo motivo, le teste sono così realistiche che se le avessi accostate a una testa vera o a un corpo vero, avrei rischiato di indebolirle terribilmente.

II. LA TRILOGIA DELLE RESISTENZE FEMMINILI

2.1 Il progetto

Il progetto di un percorso teatrale incentrato sul femminile è nato dopo la lettura dell'inchiesta *Il femminismo, che roba è?*⁴⁰. L'inchiesta è il frutto di una ricerca condotta da Studenti&Reporter, un gruppo di studenti dell'Università di Bologna coordinati dalla semiologa Giovanna Cosenza. I ricercatori hanno preso in analisi i dati economici pubblicati da Eurostat e World Economic Forum⁴¹ che denunciano la condizione di inferiorità che le donne italiane vivono in campo lavorativo e rappresentativo. Il tema dell'inchiesta si è incentrato sulle motivazioni che portano le donne a subire questa condizione. Il principale canale di ricerca è stato la somministrazione di un sondaggio alla popolazione più giovane alla quale è stato chiesto che cosa pensasse riguardo al femminismo. Il principale dato che emerge è l'estraneità dei giovani all'argomento, i quali ritengono che esso non sia un problema attuale e che la parità di genere sia oggi pienamente raggiunta. Questa percezione della realtà da parte degli studenti appare nettamente in contrasto con la realtà che viene rivelata dalle statistiche economiche ufficiali. Marta Cuscunà quindi si è chiesta come mai il pensiero dei giovani, davanti ai dati reali e alle statistiche, ritenga ancora che il femminismo e la condizione della donna siano tematiche di poca importanza e da relegare alle rivendicazioni del passato. L'idea di un percorso teatrale sul femminismo nasce quindi dall'esigenza di smontare i pregiudizi e gli stereotipi che si hanno oggi sul femminismo e di avanzare un nuovo punto di vista sull'argomento che possa proporre un'alternativa radicale:

⁴⁰ Sull'inchiesta *Il femminismo, che roba è?* si rimanda a Daniele Dodaro, Valentina Scattolari, Aura Tiralongo, *"Il femminismo? Roba anni '70". Anche le ragazze lo rifiutano*, "laRepubblicaBologna.it.", 3 marzo 2010, <http://bologna.repubblica.it/dettaglio/il-femminismo-roba-anni-70-anche-le-ragazze-lo-rifiutano/1875881>.

⁴¹ I dati delle statistiche Eurostat e World Economic Forum sono tratti da Giovanna Cosenza, *L'8 marzo degli stereotipi che taglia fuori i veri problemi*, "laRepubblicaBologna.it", 03 marzo 2010, <http://bologna.repubblica.it/dettaglio/18-marzo-degli-stereotipi-che-taglia-fuori-i-veri-problemi/1875880>.

La scelta della struttura sociale e delle forme di potere con cui decidiamo di vivere è cruciale in un momento storico in cui il modello imperante da secoli, quello patriarcale, sta fallendo su tutta la linea, a livello economico, umanitario, ecologico. [...] Ritengo che gli argomenti che io porto in scena forniscano un'opportunità, parlo di un modello radicalmente diverso, che potrebbe essere la svolta che ci aiuta a uscire da questa crisi.

Il progetto sulle resistenze femminili inizia nel 2009 e si compone della trilogia degli spettacoli: *È bello vivere liberi!*, *La semplicità ingannata* e *Sorry, Boys*.

Rientra nel progetto anche la lettura teatrale *The Beat of Freedom*, tratta delle lettere di alcuni partigiani raccolte nel libro *Io sono l'ultimo. Lettere di partigiani Italiani*⁴². Lo spettacolo nasce nel 2013 quando Marta Cuscunà viene invitata a partecipare ad alcuni eventi al Gaypride di Vicenza con un intervento sul tema dell'uguaglianza e dei diritti umani. L'ispirazione viene da questo testo che raccoglie le lettere degli ultimi partigiani ancora in vita. Il messaggio principale trasmesso da questo libro è la volontà di conservare la memoria storica anche quando, in futuro, le testimonianze dirette non ci saranno più, come sottolinea l'artista:

Avevo da poco letto questo libro che raccoglie le lettere degli ultimi partigiani ancora vivi. I partigiani parlano esplicitamente ai giovani e soprattutto a quelli che non avranno la possibilità di conoscere i testimoni diretti. Secondo me queste lettere sono bellissime perché trasmettono l'idea di non vivere più la memoria come qualcosa che è lontana da noi. Questo *reading* nasce dalla necessità di trovare una forma per raccontare questa memoria, di essere testimoni a modo nostro.

Dietro il titolo *The Beat of Freedom*, ovvero "Il battito della libertà", si cela l'idea portante che ha dato vita allo spettacolo: "In una di queste lettere c'è l'idea della libertà percepita come un battito che i partigiani sentivano scalando i monti. Questa cosa mi ha fatto pensare ad una colonna sonora, a un ritmo che doveva esserci in montagna". Marta Cuscunà decide allora di pensare a una musica che potesse farsi carico di unire le generazioni più vecchie a quelle più giovani, riuscendo a trasmettere le stesse emozioni e gli stessi ideali:

⁴² Giacomo Papi, Stefano Faure e Andrea Liparoto (a cura di), *Io sono l'ultimo. Lettere di partigiani italiani*, s.l., Einaudi, 2012.

Nella mia esperienza, quando sentivo parlare di Resistenza, la vivevo come una cosa molto lontana, incomprensibile. Era necessario trovare un legame. Bisognava trovare una musica che potesse coinvolgere i giovani, una musica che loro potessero sentire vicino.

La musica che può rappresentare i giovani e sensibilizzarli è, secondo Marta Cuscunà, il *rock*, quella stessa musica che ha ispirato le generazioni precedenti a creare una comunità e a collaborare insieme per un unico scopo:

Così mi è venuta l'idea di trovare il filo conduttore del rock. Che è stato per un'altra generazione qualcosa che li ha uniti, che li ha spinti a fare delle cose insieme, cose che non avrebbero mai fatto altrimenti.

Questo spettacolo nasce “dalla semplicità del contesto” ma anche dalla urgente volontà dell'attrice di partecipare a questo evento. L'importanza storica e civile di queste testimonianze quindi è sottolineata solo da un tessuto musicale *rock* e dalle parole dell'attrice perché “queste lettere sono così potenti che qualsiasi idea di messinscena le avrebbe ridimensionate”.

2.2 “È bello vivere liberi!”

È bello vivere liberi! Progetto di teatro civile per un'attrice, cinque burattini e un pupazzo è uno spettacolo scritto e interpretato da Marta Cuscunà, prima tappa del progetto sulle resistenze femminili. Lo spettacolo, andato in scena per la prima volta nel 2009, rappresenta l'esordio dell'attrice friulana come regista e drammaturga. È ispirato alla biografia di Ondina Peteani scritta dalla storica di Gorizia Anna Di Gianantonio⁴³.

Ondina Peteani⁴⁴ (1925-2003) è stata una giovane donna che ha partecipato alla lotta antifascista nella Venezia Giulia, suo luogo d'origine e teatro di scontri armati durante la Seconda Guerra Mondiale. In questo territorio convivevano diverse minoranze etniche slovene e croate, che, a causa della politica fascista di italianizzazione forzata,

⁴³ Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *È bello vivere liberi*, cit..

⁴⁴Per le informazioni sulla vita di Ondina Peteani si rimanda a Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *È bello vivere liberi*, cit..

divennero il motore dell'attivismo nelle prime organizzazioni antifasciste. Il fermento popolare trovò terreno fertile per il proprio dissenso nel periodo della Resistenza, vissuta qui in modo particolarmente acceso e precoce rispetto al resto d'Italia grazie alla collaborazione dei partigiani italiani con i gruppi sloveni già attivi a partire dal 1941⁴⁵.

Ondina Peteani entra a diciassette anni nel movimento di Liberazione unendosi nel 1943 ai battaglioni partigiani del Carso facendo loro da staffetta. Partecipa inoltre alla formazione della Brigata Proletaria, evento in cui più di millecinquecento operai si avviarono verso il Carso per unirsi alle formazioni partigiane. Nel 1944, dopo essere stata incarcerata, subisce la deportazione nel campo di concentramento di Auschwitz, con il numero di riconoscimento 81672. Sopravvissuta all'esperienza della deportazione, nell'ultima parte della sua vita Ondina Peteani ricorda con sofferenza l'esperienza del campo di concentramento. Incubi e allucinazioni incidono sul suo stato fisico e la costringono a un ricovero in ospedale. "È bello vivere liberi!" è l'ultima frase che ha scritto prima della morte quando in ospedale il medico le chiese di scrivere la prima frase che le fosse venuta in mente a occhi chiusi. Questa frase diventa il titolo dello spettacolo e racchiude gli ideali e le motivazioni per le quali Ondina ha speso la sua vita: "finisce nei campi di concentramento non per le sue origini, non per chi ama, ma per gli ideali che ha scelto di difendere, per le sue idee, per essersi schierata e per aver combattuto per la libertà".

Il punto di partenza della ricerca di Marta Cuscunà è stata la biografia di Ondina Peteani redatta dalla storica Anna Di Gianantonio⁴⁶ che raccoglie fatti ed episodi realmente accaduti intessuti attraverso il filo della contestualizzazione storica. Il lavoro di indagine preliminare si è poi incentrato sulla raccolta di altri materiali grazie all'aiuto di Gianni Peteani, il figlio di Ondina, che le ha fornito fotografie, testi scritti da Ondina, ma anche testimonianze, ricordi e memorie personali. Durante la ricerca storica, la Cuscunà ha consultato altri scritti e testimonianze di partigiani che avevano

⁴⁵ Teodoro Sala, *Il fascismo italiano e gli Slavi del sud*, Trieste, IRSML, 2008, pp. 69-86.

⁴⁶ Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *È bello vivere liberi*, cit..

vissuto lo stesso periodo e le stesse esperienze di Ondina.

L'incontro con la figura di Ondina Peteani, raccontata attraverso le pagine della sua biografia, è stato "folgorante", come sottolinea Marta Cuscunà:

L'incontro con la biografia di Ondina è stato folgorante. Leggevo di questa ragazza più giovane di me che raccontava di impegno civile e di come l'impegnarsi per costruire il Paese in cui vivere aveva dato a lei e ai suoi compagni una felicità e un entusiasmo che io difficilmente riesco a riconoscere nella mia generazione. [...] Volevo condividere un esempio del genere e pensavo che potesse aiutarci a riconsiderare l'utilità dell'impegno civile.

La volontà dell'artista è quella di raccontare la Resistenza e i suoi protagonisti in modo originale, lontano dalla retorica e dal nozionismo con l'intento di sottolineare, soprattutto alle nuove generazioni, gli ideali di giustizia e di libertà che oggi sembrano entità astratte:

L'altro aspetto che mi ha "scosso" è l'idea che Ondina nasce in un periodo storico in cui non c'era libertà, per cui lei si trova a non averla mai sperimentata. A diciassette anni decide di sacrificare la sua vita per questo, quindi per un'idea di libertà che i partigiani sono riusciti a immaginare concretamente. Mi sembra un approccio diverso dal nostro che troppo spesso la diamo per scontata.

Dalla rilettura della vita di Ondina Peteani emerge soprattutto, secondo la Cuscunà, l'impegno nel rivendicare la posizione e la figura della donna in un momento storico che non era ancora abituato alle rivendicazioni di genere e all'emancipazione femminile, tematiche che solo decenni più tardi diventeranno di attualità: "Mi aveva colpito molto che ci fossero delle donne che proponevano un nuovo modello femminile ben prima del femminismo del Sessantotto".

Lo spettacolo⁴⁷ è composto dai sei sequenze narrative, definite "capitoli", ognuno dei quali "si distingue dagli altri per lo stile drammaturgico e la tecnica teatrale"⁴⁸.

⁴⁷ L'analisi dello spettacolo si basa sulla visione della ripresa video dello stesso da parte di Marta Cuscunà, della consultazione del testo dello spettacolo pubblicato in Martín Clavijo Milagro (a cura di), *Donne che non seguono il copione*, s.l., Aracne Editrice, 2015 e della rassegna stampa dello spettacolo. Per le indicazioni di metodologia dell'analisi dello spettacolo si rimanda a Patrice Pavis, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, San Donato Milanese, Lindau, 2004 (ed. or. Paris, 1996) e Massimo Marino, *Lo sguardo che racconta. Laboratorio di critica teatrale*, Urbino, Carocci, 2004.

⁴⁸Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi!*, in Martín Clavijo Milagro (a cura di), *Donne che non seguono il copione*, cit., pp. 43-70: p.45.

Il palco è vuoto, la scenografia è scarna e si compone di pochi oggetti di scena. Sul lato sinistro è posizionato un pannello che rappresenta un muro con un manifesto del Duce e il simbolo della falce e martello. Sul lato destro invece c'è un vagone bestiame con l'incisione del numero 81 672, numero di riconoscimento affidato a Ondina nel campo di concentramento. Al centro del proscenio è posizionato un telo nero che copre alcuni oggetti non ancora svelati. Lo spazio centrale è vuoto ed è occupato dall'attrice che si muove in questo perimetro⁴⁹. La scena si apre con la voce fuori campo della maestra di Ondina che invita a eseguire il saluto al Duce. Ondina si presenta come una ragazza giovane, in abiti sui toni del grigio in linea con lo stile degli anni Quaranta⁵⁰. Il primo capitolo funge da introduzione alla figura di Ondina attraverso la descrizione del contesto familiare e politico in cui vive. Di particolare interesse sono alcuni aneddoti sulla vita della madre della protagonista, all'interno dei quali si inserisce un divertente sketch sullo stile delle comiche del cinema muto. Inoltre, il primo incontro di Ondina con il comunista Vinicio Fontanot, vicino la ferrovia, viene intramezzato da risate fuori campo tipiche delle sit-com americane, suoni che riproducono il rumore del treno e altre sonorità in stile fumettistico. La narrazione prosegue con il secondo capitolo, in cui avviene l'adesione di Ondina al movimento antifascista locale e in particolare a quello composto da sole donne, di cui il personaggio di Alma Vivoda è la portavoce. Ondina entra a pieno titolo a far parte del gruppo clandestino e, come in una fotografia, l'attrice mostra tutti i suoi compagni, ognuno caratterizzato da un particolare diverso. La protagonista, quindi, si lega un fazzoletto al collo, simbolo del nuovo riconoscimento sociale ora guadagnato⁵¹. Terzo capitolo, Ondina compie un'azione politica insieme al gruppo femminile nel centro di Ronchi dei Legionari, durante la quale si boicottano i manifesti fascisti. L'operato della partigiana riscuote grande consenso fra i compagni e nel maggio del 1943 le viene affidato il ruolo di staffetta partigiana. L'attrice indossa un paio di pantaloni da uomo e un cappello con la stella dell'Armata Rossa, ancora una volta il cambio di abbigliamento è il simbolo del

⁴⁹Patrice Pavis, *L'esperienza spaziale, L'analisi degli spettacoli*, cit., pp. 189-99.

⁵⁰Patrice Pavis, *I costumi, L'analisi degli spettacoli*, cit., pp. 229-236.

⁵¹Ivi., pp. 229-236.

nuovo status sociale della partigiana all'interno del gruppo⁵². L'attrice narra di un episodio realmente accaduto in cui, durante una retata, Ondina riesce a salvarsi grazie al sacrificio del compagno Cvetko. L'episodio è descritto come un film poliziesco accompagnato dal tema musicale della saga cinematografica della spia *James Bond*. Il quarto capitolo rappresenta uno spartiacque rispetto ai precedenti⁵³ poiché la narrazione entra in una fase più seria a causa della descrizione delle retate tedesche in cui gran parte della popolazione viene incarcerata, compresa Ondina e la sua famiglia. I partigiani iniziano a sospettare che sia stata proprio Ondina a essere complice dei tedeschi, in sua difesa si pronuncia la madre la quale incolpa la sorella di Ondina, Santina. La madre allude ma non svela. La luce si affievolisce, metà del viso dell'attrice è in penombra, segue un rumore di spari nel buio della scena. Un delicato gioco di luce si fa strada nel buio, piccoli led illuminano porzioni di spazio cadendo verso il basso, quasi come delle lacrime argentate. Questo è l'unico momento, all'interno dello spettacolo, in cui la luce ha una funzione simbolica e diventa uno strumento per rappresentare uno stato emotivo⁵⁴.

La narrazione prosegue, nel quinto capitolo il racconto riprende a un ritmo più veloce⁵⁵, viene narrata l'offensiva dei tedeschi nei confronti dei battaglioni dei partigiani e Ondina è addetta ai collegamenti. Nel sesto capitolo Ondina racconta con sguardo sognante e accompagnata dalle note della canzone *Moon River*, dell'entrata di una nuova recluta nel gruppo: Blechi. L'ammaliante Blechi è in realtà un traditore e semina distruzione e morte in tutta la zona collaborando con i tedeschi. I partigiani decidono di mettere fine a quest'eccidio e ordinano a Ondina e Stechi, il capo plotone, di eliminarlo. L'attrice si dirige verso la baracca dei burattini e inizia la scena che narra della cattura e dell'uccisione di Blechi in dialetto friulano. Al grido di "Giustizia è fatta", compare al centro della baracca una mano insanguinata. Il burattino di Ondina la guarda, la sfiora, si macchia di sangue, la prende con sé e sparisce. L'elemento umano della mano insanguinata rompe l'atmosfera ludica della rappresentazione dei burattini, diventa un simbolo utilizzato per rappresentare il momento in cui la

⁵² Ivi, pp. 229-236.

⁵³ Patrice Pavis, *Il testo (e)messo in scena, L'analisi degli spettacoli*, cit., pp. 245-273.

⁵⁴ Patrice Pavis, *Le luci, L'analisi degli spettacoli*, cit., pp. 237-240.

⁵⁵ Patrice Pavis, *L'esperienza temporale, L'analisi degli spettacoli*, cit., pp. 195-199.

protagonista si trova davanti alla necessità di uccidere⁵⁶. Nel settimo e ultimo capitolo, si narra della deportazione di Ondina nel maggio 1944. In questa fase entra in scena la figura del pupazzo che riproduce la protagonista. L'attrice si posiziona sul retro del vagone merci e infila le braccia in due lunghi guanti di plastica neri. Le mani si avvicinano al pupazzo e le strappano i vestiti e i capelli, mentre si sente il rumore di rami spezzati. La mano afferra un timbro numeratore e, con un gesto secco, oppone il marchio sul braccio, che si frantuma in mille pezzi. Entra in scena un altro pupazzo, quello di una donna Ucraina. È l'otto marzo e le due donne festeggiano tristemente questa ricorrenza sulle note dell'*Internazionale* suonata da un carillon. Improvvisamente dal terreno sboccia un piccolo fiore rosso che i pupazzi guardano. Il fiore rosso è il simbolo della speranza ma soprattutto dell'ideale di libertà che riesce a far sopravvivere la protagonista alle atrocità subite nel campo di concentramento⁵⁷. All'improvviso si sente un fortissimo ruggito e una mano nera entra da una botola della ciminiera, afferra il pupazzo dell'Ucraina e la fa sparire. L'attrice sfilava le braccia dai guanti e, mentre la luce sul vagone si spegne, torna al centro del palco e recita il monologo finale. Sulle parole che inneggiano alla lotta per la libertà per cui la protagonista ha combattuto a lungo, si chiude lo spettacolo.

Lo spettacolo racconta della prima parte della vita di Ondina Peteani, dall'adesione al movimento partigiano antifascista, attraversando il periodo della Liberazione, fino ad arrivare all'esperienza del campo di concentramento. Le tematiche che si affrontano fanno riferimento a questa porzione della sua vita, sottolineando il contributo apportato dalla partigiana alla resistenza femminile. Durante lo spettacolo si alternano momenti di narrazione che lasciano spazio ai numerosi monologhi di Ondina, che racconta in prima persona ciò che le accade. Lo spettatore è da subito trasportato all'interno del suo mondo che è rappresentato vivacemente grazie ai personaggi che ritornano all'interno dello spettacolo. Queste figure sono caratterizzate da alcuni dettagli che rendono la loro identificazione veloce e chiara per lo spettatore, come il partigiano

⁵⁶ Patrice Pavis, *Spiegazione del gesto o vettorializzazione del desiderio?, L'analisi degli spettacoli*, cit., pp. 87-135.

⁵⁷ Cfr. intervista a Marta Cuscunà.

Vinicio Fontanot, un uomo arcigno che tira su con il naso e ha le mani nella cintura dei pantaloni, o Alma Vivoda, anch'essa partigiana, una donna sempre sorridente con uno sguardo curioso e la voce squillante⁵⁸. “La mia è un'opera artistica [...] Non ho cercato di rappresentare Ondina per com'era perché per me non era importante quello, era importante trasmettere la spinta all'azione”. L'Ondina che viene raccontata in *È bello vivere liberi!* è infatti una figura filtrata attraverso gli occhi di una ragazza degli anni “zero” che riesce a portare in scena l'entusiasmo e l'energia politica di una generazione che apparentemente non trova più una collocazione nel mondo odierno. Eppure riesce a far breccia nella coscienza dei più giovani grazie alla brillante ironia con cui si racconta questa storia.

Lo spettacolo si sviluppa attraverso linguaggi differenti. Il principale è rappresentato dai monologhi che creano un filo conduttore fra la narrazione delle testimonianze e dei vari personaggi, gli sketch comici delle rocambolesche avventure e le riflessioni di natura politica e civile. All'interno dello spettacolo entrano poi i linguaggi del teatro di figura. Il burattino rappresenta l'interesse dell'attrice per le forme del teatro popolare, una modalità con cui gli stessi partigiani, attraverso i bozzetti drammatici narravano le proprie vicende⁵⁹. Nell'ultima parte dello spettacolo, durante la narrazione dell'esperienza di Ondina nel lager nazista, entra in scena il pupazzo. Marta Cuscunà racconta in modo evocativo l'orrore del lager nel momento in cui il corpo umano non basta più a raccontare la storia della deportazione ad Auschwitz. In questo caso il pupazzo di Ondina è fondamentale per il pubblico, perché permette di superare lo shock emotivo che potrebbe avere davanti a un attore in carne e ossa, così da poter guardare con altri occhi la vicenda e lasciare spazio alla riflessione con distacco⁶⁰. Il disegno del suono invece viene utilizzato da Marta Cuscunà per diversi scopi⁶¹. In primo luogo ha la funzione di evocare i diversi ambienti rappresentati, creando

⁵⁸ Patrice Pavis, *L'attore, L'analisi degli spettacoli*, cit., pp. 73-87.

⁵⁹ Cfr. intervista a Marta Cuscunà.

⁶⁰ Patrice Pavis, *L'approccio psicologico e psicoanalitico, L'analisi degli spettacoli*, cit., pp. 279-305.

⁶¹ “La musica contribuisce contemporaneamente alla costruzione e alla distruzione dell'ambiente. [...] La musica in generale, e in particolare sulla scena, ha una funzione ora integrativa, ora disintegrativa per lo spettacolo e l'Io dei personaggi”, Patrice Pavis, *L'analisi degli spettacoli*, cit., p. 179.

“cambiamenti a cui attrice e pupazzi reagiscono”⁶². In secondo luogo, vi è la scelta di utilizzare musica tratta dalla colonna sonora di film provenienti dalla modernità. Questo è un elemento che ritorna costantemente all’interno della trilogia e questa scelta, seppur “anacronistica” rispetto al periodo storico che Marta Cuscunà porta in scena, riesce a coinvolgere lo spettatore. Infine, vi sono alcuni suoni provenienti dal linguaggio fumettistico o dei cartoni animati che sottolineano la gestualità dell’attrice.

2.3 “La semplicità ingannata”

La semplicità ingannata. Satira per attrice e pupazze sul lusso d’esser donne è uno spettacolo scritto e interpretato da Marta Cuscunà, seconda tappa della trilogia sulle resistenze femminili. Rappresentato nel 2012, è liberamente ispirato alle opere letterarie di Arcangela Tarabotti (1604-1652) e alle vicende delle Clarisse del convento Santa Chiara di Udine.

La storia che Marta Cuscunà porta in scena trae le sue radici da un fenomeno che è definito “monacazione forzata” e di cui si trova larga testimonianza in tutta Italia⁶³. Fra il Cinquecento e il Seicento la condizione femminile è vincolata da regole severe che non permettono, nella maggior parte dei casi, di godere del libero arbitrio. La sorte di una donna poteva essere già scritta sin dall’infanzia, a causa di motivi economici o fisici. Quando una donna si sposava il padre doveva versare una dote al futuro marito che veniva calcolata sull’età e sulla bellezza della giovane, ma anche sulla docilità caratteriale e sulla reputazione. Spesso le famiglie con più figli sceglievano la monacazione poiché, per entrare in convento, era richiesta una dote inferiore rispetto alla spesa da affrontare con il matrimonio. Il convento, quindi, diviene un luogo di dimora coatta per tutte quelle giovani donne che non potevano accedere al sacramento matrimoniale. La vita religiosa, in molti casi imposta dalle famiglie, portava le donne a vivere questa esperienza come una privazione della libertà. Sebbene fossero state

⁶² Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi!*, cit., p.45.

⁶³ Sull’argomento, si rimanda a Giovanna Paolin, *Lo spazio del silenzio*, cit..

introdotte delle contromisure tese ad arginare il fenomeno, come ad esempio sottoporre le giovani a un colloquio con il vescovo per garantire l'autenticità della vocazione, queste non sortirono l'effetto desiderato perché la politica di chi ammetteva le giovani al monastero era complice con la famiglia di provenienza.

La prima esperienza che viene presentata ne *La semplicità ingannata* è quella della monaca veneziana Arcangela Tarabotti⁶⁴. Arcangela nacque lievemente zoppa da una famiglia della borghesia veneziana e la vita monacale nel monastero di Sant'Anna a Venezia, le fu destinata sin dalla tenera età. La vita religiosa si adattava ben poco al suo temperamento e questo la portò a scrivere diverse opere letterarie per denunciare questa condizione ma anche quella della donna in generale. Arcangela Tarabotti ha scritto la trilogia letteraria *L'inferno monacale*, *Il Purgatorio delle malmaritate* e *Il paradiso monacale*, e i testi *La semplicità ingannata* e *Che le donne sieno della spezie degli uomini*. Le sue opere, pubblicate all'epoca sotto falso nome, godono oggi di fama internazionale, non solo per il messaggio politico ma anche per la grande qualità letteraria. È considerata infatti una delle prime proto-femministe grazie alle sue idee rivoluzionarie. La monaca effettua una precisa analisi della società veneziana del Seicento, denunciando il fenomeno della monacazione forzata e puntando il dito verso tutti coloro che fomentarono questo fenomeno, in particolare verso i padri della Repubblica di Venezia. Le opere della Tarabotti restituiscono inoltre il racconto della vita e del clima dei monasteri seicenteschi, ma soprattutto una rivendicazione anacronistica del valore della donna. La esperienza successiva che viene portata in scena è quella delle Clarisse di Udine⁶⁵. Il monastero di Udine accoglieva le figlie della nobiltà e della ricca borghesia cittadina, alle quali venivano impartite un'educazione e una cultura superiori a quelle generalmente permesse alle monache. Dopo il Concilio di Trento l'irrigidimento religioso aveva portato all'introduzione dell'obbligo di clausura nei monasteri, inizialmente mal tollerato dalle monache. Questo cambiamento portò le Clarisse a ribellarsi all'autorità. Le monache infatti attuarono una particolare forma di ribellione che costò loro un processo per eresia da

⁶⁴ Giovanna Paolin, *Lo spazio del silenzio*, cit., pp. 101-108.

⁶⁵ Ivi, pp. 78-89.

parte della Santa Inquisizione. Le Clarisse, grazie alle loro influenti famiglie, riuscirono a essere in parte tutelate e vinsero il processo. In seguito però le protagoniste vennero divise e questa singolare storia di ribellione femminile antelitteram venne presto dimenticata.

Lo spettacolo *La semplicità ingannata* nasce durante un corso con Massimo Somaglino, in cui veniva proposto il testo *Lo spazio del silenzio* di Giovanna Paolin⁶⁶ per sperimentare alcune tecniche di recitazione. Nel saggio vengono introdotti tre esempi di resistenza femminile. Il primo è quello di Arcangela Tarabotti, che si ribella alla monacazione forzata attraverso la scrittura, il secondo fa riferimento all'esperienza delle Clarisse di Udine, che attuano una resistenza alleandosi e rendendo il convento un luogo di partecipazione culturale. La terza forma di resistenza riguarda le donne che non riescono a resistere alla clausura imposta, degenerando così in forme di pazzia e in tentativi di suicidio: “Mentre leggevo il testo sulla monacazione forzata di Giovanna Paolin durante un corso con Massimo Somaglino, mi rendevo conto di quante cose suonassero ancora attuali”. Ciò che colpisce Marta Cuscunà durante l'analisi di questo fenomeno, è il riscontro che queste testimonianze hanno nella nostra società. La cogente necessità di parlare della condizione della monacazione forzata nasce dal fatto che la Tarabotti e le Clarisse di Udine rappresentano delle forme di rivendicazione femminile: “in un periodo storico in cui le donne dovevano ritenersi fortunate se veniva riconosciuta loro l'anima”. Il problema principale che si affronta è quello della “monetizzazione” del corpo femminile, che si concretizza nei criteri che la società affrontava nel quantificare la dote matrimoniale di una ragazza: “in questo saggio si trovano tutti i criteri per giudicare le ragazze nel dare un prezzo alla loro dote. I criteri sono semplici, più si è bella e moderata, più il padre poteva risparmiare sulla dote matrimoniale”. Le famiglie che non potevano affrontare la dote matrimoniale, finivano per spingere le proprie figlie alla condizione di “cortigiana onesta”, una figura che permetteva una condizione sociale di alto livello ma che implicava l'estremo sacrificio di offrire il proprio corpo alla mercé di chi lo finanziava:

⁶⁶ Ivi, cit..

C'erano solo tre scelte nella vita di una donna: sposarsi, farsi monaca oppure diventare cortigiana onesta. Essere una cortigiana onesta, seppur di alto livello sociale, era per l'epoca l'unica possibilità per le donne di guadagnare e di amministrare il proprio guadagno. Si doveva però accettare il compromesso di essere all'interno di un sistema in cui chi ti paga ti vede come prostituta.

Nella condizione di "cortigiana onesta" è di rilevante importanza il fatto che il nucleo d'origine di questa scelta risiedeva proprio nella famiglia. I famigliari spingevano le ragazze a questa condizione, anche in questo caso, per motivazioni economiche:

L'aspetto più preoccupante riguarda il coinvolgimento delle famiglie. Erano proprio i famigliari che spingevano le ragazze a praticare quel mestiere. Ho scritto questo spettacolo in un periodo in cui gli scandali sessuali degli imprenditori e dei politici erano all'ordine del giorno. Mi colpì il fatto che anche in queste storie odierne ritorna ancora l'aspetto del coinvolgimento delle famiglie, che in alcuni casi erano a favore delle azioni delle ragazze.

Ed è proprio questo aspetto che rende questi fenomeni di coercizione femminile di grande attualità. Oggi la donna, secondo l'artista, vive ancora questi meccanismi, sebbene siano mascherati da una parvenza di libertà ed emancipazione:

Questo argomento è ancora attuale. Ci sono delle ragazze che scelgono di investire sul loro corpo e sulla loro bellezza. È veramente così libertario e rivoluzionario oggi? È evidente che questa non è libertà ma è una licenza che l'uomo concede finché sei bella, giovane e all'interno di un sistema di mercato che lui controlla. Mi sembrava paradossale che stavo leggendo di un fenomeno, antico, obsoleto, che non riguarda più nessuno di noi ma che sottintende una serie di meccanismi che oggi sono ancora attuali.

La persistenza di questi meccanismi ha generato in Marta Cuscunà l'urgenza di raccontare una storia che portasse alla ribalta queste problematiche ma che potesse anche sottolineare alcune storie di donne italiane che rimangono ancora oggi sconosciute a molti: "Si conosce poco di questi tentativi di emancipazione femminile avvenuti in Italia già nel Cinquecento e volevo dare voce alle testimonianze di queste donne".

Lo spettacolo⁶⁷ si compone di due macro-sequenze narrative, chiamate "libri", e di un prologo di introduzione a ogni macro-sequenza. Sulle note di un'energica marcia

⁶⁷ L'analisi che segue si basa sulla visione dello spettacolo avvenuta il 9 giugno 2016 a Brendola, e sulla ripresa video dello stesso fornitami da Marta Cuscunà. Ho consultato inoltre la rassegna stampa dello spettacolo. Per le indicazioni di metodologia dell'analisi dello spettacolo si rimanda a Patrice Pavis, *L'analisi degli spettacoli*, cit. e Massimo Marino, *Lo sguardo che racconta*, cit.

nuziale *rock*, si apre il prologo del primo libro. L'attrice entra nel buio dal fondo della scena, con un abito da sposa bianco già sgualcito e un bouquet in mano, non di fiori ma di banconote⁶⁸. Alla sua destra si intravede un'inferriata sulla quale sono posizionati sei pupazzi che rappresentano le monache, sulla sinistra, invece, la testa che rappresenta l'Inquisitore⁶⁹. Si è da subito introdotti in un'acrobatica asta al ribasso per "piazzare" al miglior offerente ragazze in età da marito. I primi due "lotti" vengono subito aggiudicati, ma non il terzo, a causa del carattere troppo indocile della ragazza:

Ecco a voi il lotto numero tre: figlia femmina, ancora giovane, di buona famiglia e di nobile intelletto, segni particolari: carattere difficile, tendente all'insubordinazione con eccessi di rabbia, terzo tentativo su base d'asta di 1500 ducati... forza... nessuno la vuole?... Signorina la dichiaro non sposata!.

Marta Cuscunà entra subito nel vivo del racconto e narra di come, nel Cinquecento, la figlia femmina rappresentasse per un padre una perdita di denaro e delle conseguenti strategie matrimoniali messe in atto per poter spendere di meno. Non sempre però la bellezza o l'indole caratteriale di una ragazza permettevano al padre di risparmiare: "C'era un problema che affliggeva i nostri padri. Noi donne, a differenza dell'oro, siamo un bene pericoloso perché facilmente deperibile". Con l'inflazione delle doti matrimoniali, i padri dovevano cercare soluzioni alternative, "Ecco la soluzione!" e, sulle parole dell'attrice, si illumina sul fondale un piccolo Crocefisso argentato, rimasto nascosto fino a questo momento⁷⁰. Alla domanda su che cosa pensasse la Chiesa di questo fenomeno, risponde prontamente una figura religiosa, presumibilmente il Papa, che, con mani giunte e spiccato accento tedesco, benedice affermando che ci saranno delle modalità che permetteranno di verificare la volontà autonoma delle ragazze. La sequenza narrativa successiva è denominata "Libro I" e introduce la prima protagonista della storia, una bambina di nome Angela che è destinata alla monacazione. Questa sequenza può essere suddivisa a sua volta in due sotto-sezioni, nella prima si segue da vicino l'infanzia di Angela e nella seconda l'adolescenza. Nella prima sotto-sezione vengono introdotte due nuove figure, quella

⁶⁸ Patrice Pavis, *I costumi, L'analisi degli spettacoli*, cit., pp. 229-236.

⁶⁹ Patrice Pavis, *L'esperienza spaziale, L'analisi degli spettacoli*, cit., pp. 189-199.

⁷⁰ Ivi., pp. 189-199.

del padre, braccio teso e tono perentorio, e quella del vescovo, figura che ritornerà più volte nel corso della narrazione⁷¹. Il vescovo ha le sembianze di un imbonitore e dà il benvenuto alla giovane Angela all'interno del monastero in una dimensione di festa, in cui l'attrice evoca colori, lustrini e dolciumi e per la prima volta vengono presentate al pubblico le "pupazze" vestite da monaca. Quando Angela però varca per la prima volta il confine del monastero il tono cambia, la luce che viene proiettata sul palco disegna una grata sulla protagonista. La luce in questo spettacolo viene utilizzata, come in *È bello vivere liberi!*, con la funzione di descrivere alcuni ambienti o stati emotivi⁷². La seconda parte della sezione racconta dell'ingresso ufficiale nel convento dopo aver preso i voti. Il tono si smorza completamente⁷³ e si dà inizio al lugubre rito di iniziazione che conduce la fanciulla "all'estrema sopraffazione", rinunciando per sempre a ogni speranza di libertà. Si intessono così "i fili della tragedia" in cui il linguaggio solenne della narrazione viene accompagnato da una musica cadenzata, che batte martellante su ogni passo che la giovane fa per avvicinarsi alla monacazione, la cerimonia infatti "poco o nulla differisce dai funerali che si celebrano". La giovane recita le promesse in latino e indossa una tunica nera, posta sul pavimento, sulla sua destra, "così l'infelice resta gabbata. Fine del libro primo della *semplicità ingannata*". Il libro secondo si apre con un prologo in cui vengono introdotte le sei pupazze che interpretano le monache del convento di Santa Chiara. La prima a prendere la parola è Suor Teodora che, insieme a Suor Mansueta, rappresenta una delle figure più riflessive, coloro le quali per prime lanciano l'idea di attuare una ribellione per poter evadere dalla vita monacale. In seguito si presenta Suor Beata, la più piccola di statura ma la più infervorata dagli ideali rivoluzionari. C'è anche suor Immacolata, la più disillusa, e suor Innocenza, la più ligia alle regole del convento. Infine c'è Suor Tranquilla, il cui viso è incorniciato da occhiali neri, che è invece la più saggia. Concluso il prologo, inizia il libro secondo che può essere diviso in tre sotto-sezioni. La prima è una fase in cui vengono accantonati i pupazzi e l'attrice riprende la

⁷¹ Patrice Pavis, *L'attore, L'analisi degli spettacoli*, cit., pp. 73-87.

⁷² "La luce occupa un posto chiave nella rappresentazione, poiché fa esistere visivamente e perché collega e colora gli elementi visivi (spazio, scenografia, costume, attore, trucco) conferendo loro una certa atmosfera", Patrice Pavis, *L'analisi degli spettacoli*, cit., p. 237.

⁷³ Patrice Pavis, *L'esperienza temporale, L'analisi degli spettacoli*, cit., pp. 195-199.

narrazione al centro della scena. In un clima di euforia, viene presentato Monsignor Iacopo Maracco che decide di aprire un'inchiesta sul comportamento ribelle delle monache. Maracco è curvo all'indietro, ha una voce stridente e le mani nella casacca⁷⁴. Le Clarisse lo affrontano e la narrazione prende lo stile del racconto manzoniano dell'incontro di Don Abbondio con i bravi⁷⁵, accompagnato dalla colonna sonora western di Ennio Morricone tratta dal film *Il buono, il brutto e il cattivo*. In questo spettacolo, le scelte musicali non sono mai scontate e hanno la funzione di accompagnare i momenti salienti. Si passa dall'utilizzo di famose colonne sonore alla musica pop, fino ad arrivare alla sottolineatura di spazi narrativi particolarmente emotivi⁷⁶. Lo scontro viene descritto sul ponte del diavolo a Cividale del Friuli. La seconda sotto-sezione vede i pupazzi ancora protagonisti, le monache vent'anni dopo sono alle prese con l'Inquisitore Barbaro, una testa con la mitra riccamente decorata, il viso arcigno e la voce roca. Le monache, grazie alla loro furbizia, riescono a tener testa all'Inquisitore durante il processo per eresia. Nell'ultima sotto-sezione, Marta Cuscunà riprende la narrazione accantonando i pupazzi. Si dà notizia della sentenza che assolve le monache. La vittoria del processo però non implica un festeggiamento perché le monache verranno comunque punite, il loro monastero verrà smembrato e loro verranno divise e isolate. Il tono della narrazione si raccoglie e il suono delicato dei tasti di un pianoforte sottolinea l'ultima frase: "A una a una sarebbero morte, come si spengono le candele nell'ufficio della settimana Santa e l'obbedienza avrebbe ripreso il suo regno fra le spose di Cristo. [...] Ora, abbassate la testa e di questa vicenda altro non appare".

Il viaggio nel femminile, dopo *È bello vivere liberi!*, prosegue all'insegna di una protagonista che ricalca la figura di Arcangela Tarabotti:

Mi è sembrato necessario dare spazio e riconoscimento a una figura che in Italia è totalmente sconosciuta, mentre i suoi testi sono tradotti in inglese e vengono studiati nelle Università estere. Meritava uno spazio importante, lei è un'artista di valore, non solo a livello politico ma anche letterario. [...] In quanto donna rivendica dei diritti impensabili per l'epoca: l'uguaglianza e la libertà. [...] Penso che sia un esempio incredibile.

⁷⁴ Patrice Pavis, *L'attore, L'analisi degli spettacoli*, cit., pp. 73-87.

⁷⁵ Patrice Pavis, *Il testo (e)messo in scena, L'analisi degli spettacoli*, cit., pp. 245-273.

⁷⁶ Patrice Pavis, *La musica, L'analisi degli spettacoli*, cit., pp. 175-179.

La protagonista, nel corso dello spettacolo, perde la sua unicità e lo sguardo si apre per raccogliere la testimonianza del coro di pupazzi che rappresentano le Clarisse di Udine:

Le monache del Santa Chiara di Udine attuarono una forma di Resistenza unica nel suo genere. Creano un'alternativa a una società in cui le donne erano escluse da ogni aspetto politico, economico e sociale della vita. Penso che oggi, in un momento storico in cui questa problematica è ancora attuale ma non è riconosciuta come presente, le Clarisse rappresentano un esempio di donne che alleandosi in un "coro" riescono a cambiare qualcosa.

Lo spettacolo di Marta Cuscunà si propone come un racconto in chiave satirica, che narra anche questa volta di una libertà agognata e difficilmente ottenuta. Le "pupazze" come vengono chiamate spesso dall'artista, comunicano prima che con la voce e che con le mani della Cuscunà (sono infatti manovrate dall'interno della bocca) con lo sguardo. Le loro fattezze, di accurata e artigianale bellezza, comunicano vividamente il messaggio delle Clarisse, recuperato dalle pagine perdute della Storia. Entrano in scena nel momento in cui le monache varcano la soglia della clausura, quindi quando perdono la libertà⁷⁷. L'uso del pupazzo è stato inoltre necessario per rappresentare più identità sulla scena, così da ricreare un vero e proprio "coro". A dare vita ai pupazzi è la magistrale vocalità dell'artista, che gestisce sapientemente tutti i pupazzi presenti in scena⁷⁸. Le monache sono fissate su in un trespolo e, grazie alle piccole code che spuntano sotto di loro, possono essere avvicinate a degli uccelli:

Mi sembrava che le "pupazze" rendessero molto bene l'aspetto della prigionia, della mancanza di libertà essendo incastrate su un trespolo. Allo stesso tempo sono riuscite a rappresentare la metafora letteraria che Arcangela Tarabotti utilizza nei suoi scritti, in cui paragona la situazione delle monache forzate alla condizione degli uccellini intrappolati nel vischio.

La metafora di Arcangela Tarabotti in riferimento agli uccelli, ritorna nell'aspetto delle monache, non solo per la loro posizione su un trespolo ma anche nel loro aspetto emaciato, dovuto alla segregazione in luoghi malsani e umidi che la Tarabotti descrive.

⁷⁷ Patrice Pavis, *Spiegazione del gesto o vettorializzazione del desiderio?*, *L'analisi degli spettacoli*, cit., pp. 87-135.

⁷⁸ Patrice Pavis, *La voce*, *L'analisi degli spettacoli*, cit., pp. 165-173.

Questo spettacolo, inoltre, ha previsto una diversa forma di produzione teatrale, quella del micro-credito. Questa modalità è nata nei paesi in via di sviluppo, dove la popolazione più povera ha difficoltà ad accedere al prestito bancario e questa forma di finanziamento permette alle piccole imprese di poter usufruire di un finanziamento e ripagarlo senza interessi o tentativi di usura. Per questo spettacolo il finanziamento ricevuto dalle strutture che lo ospitano viene ripagato con l'eventuale acquisto di una replica dello spettacolo. Secondo l'artista questo meccanismo favorisce "l'opportunità di creare una vera e propria forma di coesione sociale tra artisti e realtà teatrali"⁷⁹.

2.4 "Sorry, Boys"

Sorry, Boys. Dialoghi su un patto segreto per 12 teste mozze è la terza tappa del progetto sulle resistenze femminili scritto e interpretato da Marta Cuscunà nel 2015. Lo spettacolo è liberamente ispirato alle vicende accadute a Gloucester, in Massachusetts⁸⁰.

Nel 2008 nel liceo di Gloucester, Massachusetts, diciassette ragazze fra i quindici e i sedici anni rimangono incinte nello stesso momento ed è subito scandalo. Questo evento scuote la piccola cittadina americana e la notizia sconcertante rimbalza in poco tempo sulle televisioni e sui giornali di tutto il globo. La vicenda però era iniziata molto tempo prima, quando un numero maggiore di studentesse frequentava abitualmente l'infermeria del liceo per sottoporsi ai test di gravidanza. Le diciassette gravidanze avvenute nel liceo della provincia americana superano di quattro volte il tasso medio di quella scuola. Ciò che inquietava il personale scolastico era la ricerca ossessiva da parte di queste ragazze di rimanere incinte. Andando a fondo a questa

⁷⁹ Scelte produttive, tratto dal blog La semplicità ingannata di Marta Cuscunà <http://semplicitaingannata.blogspot.it/2012/10/scelte-produttive.html>.

⁸⁰ Sull'argomento si rimanda a Ennio Caretto, *Il patto tra liceali: "Un figlio per ciascuna"*, "corrieredellasera.it", 21 giugno 2008, http://www.corriere.it/cronache/08_giugno_19/patto_ragazze_liceali_gravidanza_82933256-3eld-11dd-9c4b-00144f02aabc.shtml; Vittorio Zucconi, *Il patto di Juno al liceo incinte assieme 17 ragazze*, "laRepubblica.it", 20 giugno 2008, <http://www.repubblica.it/2008/06/sezioni/esteri/usa-mamme-bambine/usa-mamme-bambine/usa-mamme-bambine.html>.

vicenda, si è scoperto che le adolescenti non solo avevano tentato volontariamente di avere un figlio ma avevano anche stretto un patto fra loro. Lo scopo era quello di dare alla luce dei figli per poterli far crescere insieme aiutandosi reciprocamente in una “comune” esclusivamente femminile. Questa decisione nasce dal “bisogno di sentirsi amate e di poter amare, non l'amante di una sera, un boyfriend o un marito, ma da una creatura tutta loro, da un figlio”⁸¹.

Ho scoperto la storia in modo casuale. È stato uno scandalo a livello internazionale, ne hanno parlato tutti. [...] Mi è sembrata subito eccezionale e quindi ho deciso di provare ad affrontarla. Secondo me era anche piuttosto pericolosa perché sottintende una serie di tabù difficili da affrontare.

Marta Cuscunà, dopo aver appreso la notizia, si è sin da subito interessata alle motivazioni più profonde che hanno spinto le ragazze a fare questo gesto così estremo. Data l'attualità della vicenda, a differenza delle altre storie che ha portato in scena, non è stato possibile fare riferimento a una ricostruzione storica già esistente. Le fonti, in questo caso, sono state principalmente i tanti articoli scritti sull'argomento e alcuni documentari realizzati sulla cittadina americana. Il primo è *The Gloucester 18*⁸² un reportage in cui, per la prima volta, si dà voce direttamente ad alcune delle ragazze coinvolte e ai loro parenti. Una delle protagoniste confessa alla telecamera di aver sottoscritto il patto dopo aver assistito a un femminicidio, in segno di ribellione alle angherie perpetrate dagli uomini nei confronti delle donne. La conferma del fatto che alla base di questa scelta vi fosse una motivazione riguardante le discriminazioni di genere, giunge da un altro documentario, *Breaking our silence*⁸³. In questo reportage il capo della polizia di Gloucester sottolinea l'altissimo tasso di violenza domestica che la città registrava. Il documentario racconta inoltre che questi dati hanno spinto cinquecento uomini a organizzare una marcia per le strade della cittadina per sensibilizzare la comunità a questo problema e per dichiararsi contrari alla violenza.

In questo spettacolo Marta Cuscunà decide per la prima volta di non dare voce direttamente alle protagoniste, le diciassette adolescenti, ma a tutti gli altri personaggi

⁸¹ Ennio Caretto, *Il patto tra liceali: “Un figlio per ciascuna”*, cit..

⁸² *The Gloucester 18. The Realities of Teen Pregnancy*, John Michael Williams, 2008.

⁸³ *Breaking our Silence - Gloucester Men Speak Out Against Domestic Abuse*, Susan Steiner, William Greenbaum Henri Ferrini, 2002.

che ruotano intorno alla vicenda. Vuole infatti indagare il contesto sociale in cui questo fenomeno ha potuto svilupparsi. Il filo conduttore dello spettacolo è la tesi secondo la quale il patto alla base delle gravidanze e la marcia dei cinquecento uomini siano la conseguenza di un contesto sociale caratterizzato da discriminazioni di genere e violenza sulle donne. Si parte dal presupposto che i generi sessuali non siano delle semplici categorie a sé stanti, ma che convivano in interdipendenza reciproca. È così che le famiglie, il preside, la dottoressa dell'ambulatorio e gli inconsapevoli giovani padri si trovano sotto i riflettori. Da questa scelta deriva la necessità di non portare il corpo dell'attrice in scena ma delle teste, per non incorrere nell'errato collegamento fra la fisicità dell'attrice e la figura di una delle ragazze: "Le teste prendono completamente la scena perché la mia presenza come narratrice avrebbe facilmente portato il pubblico ad associarmi alla figura delle ragazze, che per me non dovevano esserci". Al centro dello spettacolo, quindi, unico esempio all'interno della trilogia, vi sono dodici teste mozzate fissate in una cornice lignea sullo stile dei trofei di caccia, su due impalcature. Il corpo di Marta Cuscunà non è mai visibile interamente, ma si lascia intravedere solo nelle braccia e nelle gambe fra gli spazi delle teste. L'idea di presentare le teste come trofei di caccia deriva dalla condizione in cui tutti i personaggi si trovano. Subiscono le azioni che le ragazze compiono, senza via di scampo, senza poter reagire in alcun modo, con la sola facoltà di assistere tacitamente all'accaduto:

Mi ero resa conto che i personaggi che stanno intorno a queste ragazze vengono completamente messi al muro. Sono in una situazione di incastro, sono quasi delle prede. E lì ho capito che la forma dei pupazzi poteva essere quella delle teste mozzate dei trofei di caccia, su una parete. Sono già in una situazione che mostra la loro sconfitta.

L'ispirazione per le teste nasce dalla serie fotografica *We Are Beautiful*, realizzata dal fotografo francese Antoine Barbot nel 2012, il quale crea delle fotografie iperrealiste di teste di donne e uomini bloccati in trofei di caccia⁸⁴:

Quando comincio a lavorare su una storia raccolgo i materiali più vari. Certe volte vado anche per analogia, non c'è subito un motivo chiaro per cui io sento che un particolare materiale è aderente al mio tema. Mi era capitato di vedere questa serie fotografica e in qualche modo l'avevo messa da parte.

⁸⁴ Riproduzione integrale della serie fotografica: http://www.competencephoto.com/We-Are-Beautiful-Antoine-Barbot-serie_a1906.html.

La realizzazione avviene grazie all'aiuto della scenografa Paola Villani, la quale realizza delle teste animatroniche che vengono manipolate all'esterno e posteriormente attraverso un meccanismo di leve. La testa muove il collo, gli occhi, la bocca ed effettua anche dei micro-movimenti facciali. La principale difficoltà è stata quella di ideare un tipo di pupazzo diverso da quelli utilizzati negli altri spettacoli della trilogia. C'era, infatti, la necessità di poter muovere più teste contemporaneamente senza però manipolarle dall'interno:

Facendo tutto da sola sul palco ci sono diverse esigenze: i pupazzi devono essere autoportanti, la manipolazione dev'essere molto rapida, devo poter fare tante cose pur avendo due mani. C'è stata una fase in cui ci siamo domandate come muovere queste teste. [...] Le competenze di Paola sono state fondamentali perché ha concretizzato la necessità di spostare la manipolazione fuori dalla testa. Lei si è occupata della parte di progettazione, della scelta dei materiali e poi abbiamo condiviso insieme la parte dei calchi. Abbiamo lavorato circa un anno e mezzo facendo diversi prototipi.

La fisionomia delle teste è naturalistica e ricalca quella dei reali protagonisti della storia:

Io ho condiviso con Paola le immagini delle persone vere che si trovano nel documentario e abbiamo cercato delle fisionomie simili. Quando entri in una storia e senti le vere voci, cominci a dare loro dei volti. Ho cercato quindi di avvicinarmi alle vere sembianze delle persone coinvolte.

L'estremo realismo delle teste, quindi, non ha lasciato alcuno spazio al corpo perché, come sottolinea Marta Cuscunà, “se le avessi accostate a una testa vera o a un corpo vero, avrei rischiato di indebolirle terribilmente”.

Lo spettacolo⁸⁵ si sviluppa prevalentemente in forma dialogica, una modalità drammaturgica che viene in qualche modo imposta dall'introduzione delle teste in scena. Permette infatti un maggiore dinamismo nello sviluppo dello spettacolo, dato dal confronto pungente fra le “teste”. La multiforme vocalità della Cuscunà, insieme all'eccezionale perizia nella manipolazione delle figure, si riconfermano in questo spettacolo, nel quale gestisce in modo autonomo dodici teste.

⁸⁵ L'analisi dello spettacolo si basa sulla ripresa video dello stesso fornitami da Marta Cuscunà e sulla consultazione della rassegna stampa dello spettacolo. Per le indicazioni metodologiche si continua a far riferimento a Patrice Pavis, *L'analisi degli spettacoli*, cit., e Massimo Marino, *Lo sguardo che racconta*, cit..

La scena quindi è interamente coperta di teste, un gruppo di adulti sulla destra e un gruppo di giovani ragazzi sulla sinistra, separati da un grande monitor che riproduce la schermata di uno *smartphone*⁸⁶. All'inizio dello spettacolo il monitor si illumina e sullo schermo viene riprodotta una chat dal titolo *Sorry, Boys*, in cui le ragazze si scambiano dei messaggi. Apprendiamo che le ragazze stanno progettando una fuga. Il monitor, l'unico elemento video presente all'interno della trilogia, funge da sostituto delle figure delle ragazze attraverso la chat⁸⁷. La schermata inoltre riproduce un'applicazione, *iMamma*, che permette di seguire in tempo reale lo stato della gravidanza, fornendo informazioni sulla grandezza del feto, come ad esempio: "7 settimane, il tuo bimbo è grande come un mirtillo". Questa schermata ritornerà sette volte nel corso dello spettacolo, segnalando di volta in volta lo scorrere del tempo. Due teste a sinistra iniziano a parlare. Questi personaggi sono la dottoressa dell'ambulatorio e il preside, fotografati nell'atto di appostarsi fra l'erba della scuola, per poter intrufolarsi nell'infermeria. Vogliono infatti rubare le prove del fatto che nel loro ambulatorio sono stati effettuati 150 test di gravidanza, un numero sopra la media della scuola e per questo le autorità stanno indagando. Desistono e si allontanano. Altre due teste prendono la scena, sono una coppia di genitori, che apprendono per telefono la notizia della gravidanza della figlia. Il suono di sottofondo indica che stanno guardando una partita alla televisione. La musica e le sonorità presenti in questo spettacolo hanno unicamente la funzione di ricreare ambienti, come in questo caso un salotto casalingo⁸⁸. Il monitor si illumina nuovamente, le ragazze iniziano ad avere i primi sintomi. Vengono poi introdotte le teste sulla destra. Sono cinque ragazzini che discorrono di sessualità e di stereotipi sul mondo femminile guardando materiale pornografico. Il loro dialogo è tendente al turpiloquio, rivelando, dietro la parvenza da adulti, una grande infantilità. In *Sorry, Boys*, Marta Cuscunà cerca anche di capire quale sia il ruolo degli uomini all'interno di questa vicenda. Ma soprattutto chi sono i ragazzi, oggi? Qual è oggi il modello di mascolinità a cui i giovani adolescenti guardano? La risposta è nelle cinque teste che continuano a ripetere

⁸⁶ Patrice Pavis, *L'esperienza spaziale, L'analisi degli spettacoli*, cit., pp. 189-199.

⁸⁷ Patrice Pavis, *Spiegazione del gesto o vettorializzazione del desiderio?, L'analisi degli spettacoli*, cit., pp. 87-135.

⁸⁸ Patrice Pavis, *La musica, L'analisi degli spettacoli*, cit., pp. 175-179.

ossessivamente lo slogan del film *Terminator*: “Non una macchina, non un uomo, molto di più!”. Si scopre però che questi cinque ragazzi sono in realtà i partner delle ragazze, le quali comunicano loro attraverso il “telefono/monitor” la notizia della gravidanza. 11 settimane, i cinque genitori intanto vengono tutti a sapere delle ragazze e protestano contro il preside, che è chiuso in una stanza e non vuole incontrarli. 30 settimane, i cinque ragazzi rimangono scioccati dalla notizia e si interrogano sulla vicenda. Si sentono isolati:” Secondo voi perché non ci hanno voluti?”, “Puoi fare un figlio e neanche accorgertene”, dicono i ragazzi. I genitori intanto si incolpano a vicenda e si scopre che ognuno di loro ha vissuto una storia di violenza legata al genere e tutti in questo modo hanno contribuito a dare alle ragazze dei messaggi sbagliati. Marta Cuscunà presenta i genitori di queste ragazze sottolineando il rovesciamento dei ruoli, sono loro a essere dei “ragazzini” per aver permesso alle loro figlie di assistere o di subire atti violenti da parte degli uomini. Prevale qui la rappresentazione di una parodia cinica delle figure che dovrebbero rappresentare e guidare la società⁸⁹. I genitori iniziano a confessare a turno le proprie storie. Una madre racconta che la figlia ha assistito a un femminicidio. Nuovamente il focus è su un'altra mamma che si è resa protagonista di violenza, subita da parte del suo compagno durante un litigio. L'ultimo a parlare è un padre. Aveva assistito a scene di violenza a danno della figlia, questa volta da parte del suo fidanzato. Sono tutti colpevoli e le ragazze intanto scappano via. 40 settimane, il preside continua a interrogarsi sulla vicenda; si afferma che il patto fra le ragazze è strettamente legato alle violenze a cui hanno assistito e questo “spiegherebbe il loro sorriso”. Marta Cuscunà decide però di lasciare allo spettatore la possibilità di rispondere. L'azione delle adolescenti è stata un gesto per sfuggire a questo contesto o si propone come una risposta riguardo alla questione di genere, che oggi è troppo sottovalutata?

⁸⁹ Patrice Pavis, *Il testo (e)messo in scena, L'analisi degli spettacoli*, cit., pp. 245-273.

APPENDICE

Intervista a Marta Cuscunà

Brendola (VI), 9 giugno 2016

A Monfalcone, nel 2001, avviene il tuo incontro con il teatro durante il laboratorio Fare Teatro. Qual è stata la motivazione per cui ti sei avvicinata al teatro?

È stato abbastanza casuale. Mia mamma mi aveva proposto di fare insieme un abbonamento alla stagione teatrale di Monfalcone e così ho cominciato a frequentare il teatro. Mi ero accorta, andando a teatro, che mi piaceva molto, mi incuriosiva. In seguito ho cercato un'attività pomeridiana, avevo provato diversi sport ma non mi appassionavano e ho provato con il teatro, così ho frequentato quel laboratorio.

La tua formazione teatrale prosegue a Pisa nella scuola Prima del Teatro dove hai lavorato con grandi maestri del teatro internazionali. Che influenza ha avuto questa esperienza nella tua formazione?

È stata una esperienza molto importante perché la particolarità della scuola di San Miniato è che sia gli insegnanti che gli allievi vengono dalle più importanti accademie di arte drammatica in Europa. È un corso aperto anche a persone che non stanno frequentando una scuola o non l'hanno mai frequentata e io ho partecipato in questo modo. In questo contesto si vede come nei diversi paesi europei affrontano la pedagogia teatrale, per cui per me è stata un'esperienza bellissima. È anche molto bello il fatto che si invade un piccolo borgo, si sta tutti insieme ed è una dinamica particolare. Non c'è competizione e si lavora tutti insieme, si collabora. Il corso si tiene d'estate e c'è un'atmosfera di festa, si fa teatro con leggerezza, anche se si lavora moltissimo e con grande disciplina, tutto il giorno fino a sera. Il fatto di essere insieme a persone che hanno approcci teatrali molto diversi è stato molto arricchente.

Nel 2006 hai debuttato all'estero in Merma Neverdies e grazie a questo hai toccato alcune fra le più importanti piazze europee. Nel 2012 partecipi a Think only this of me, alla Guildhall School di Londra. Che cosa hanno rappresentato per te queste esperienze all'estero?

Tutte queste esperienze sono nate all'interno di Prima del Teatro. Ho conosciuto Joan Baixas mentre stavo cominciando a lavorare in Italia e stavo facendo uno spettacolo per bambini con le figure di Altan. Io non volevo fare il corso con Baixas, volevo farne un altro, e Roberto Scarpa, che era allora il direttore di Prima del Teatro, mi consigliò di seguire il corso con Baixas perché vedeva in me del talento nella manipolazione degli oggetti. Io non ero d'accordo, ero in un momento di sconforto, avevo visto delle dinamiche che non mi piacevano, quindi avevo percepito come una forzatura da parte sua il fatto di cercare di convincermi a fare qualcos'altro rispetto a quello che volevo io. E lui ha trovato lo stesso il modo di farmi fare entrambe le cose grazie a una borsa di studio. Quindi io devo ringraziare Roberto Scarpa che ha visto delle potenzialità in me e mi ha spinto a seguire quella direzione. Joan Baixas alla fine di questo corso mi ha detto che secondo lui il teatro di figura poteva essere la mia strada, "se avrò occasione ti chiamerò a lavorare con me". Mi sembrava molto bello ma pensavo che fosse una frase fatta, di quelle cose che si dicono per dire e che difficilmente si concretizzano. Lui invece lo fece davvero. Mi coinvolse così nella produzione di *Merma Neverdies*, un progetto molto importante. È la rimessa in scena attualizzata di uno spettacolo che lui aveva fatto con Joan Mirò negli anni '70 in esclusiva per la Tate Modern di Londra. La cosa che mi ha sorpreso è che in Italia io facevo *Pippo Pettiroso* con i bambini e dall'altra parte c'era una persona che aveva scelto di investire su di me, una persona giovane, con pochissima esperienza per un progetto molto importante. Per me è stato incredibile. È stato bello perché lui ha lavorato con me nell'ottica di passarmi un sapere, sia in questa produzione che in *Zoé*. Nel suo approccio pedagogico ho trovato una grande differenza rispetto all'Italia in cui manca l'idea di "trasmettere" qualcosa, di passare il testimone. Manca soprattutto la scelta coraggiosa di investire su qualcuno che non ha nessun curriculum dietro a garantire per lui. La stessa cosa è successa con la borsa di studio della Guildhall. Sempre a San

Miniato, avevo partecipato a un corso di Christian Burgess che voleva sperimentare una nuova modalità di lavoro. Aveva pensato, per il saggio dei suoi studenti della Guildhall, di lavorare a un progetto inedito e per la prima volta in quella scuola non avrebbero utilizzato dei testi conosciuti, ma si chiedeva ai ragazzi di scrivere dei pezzi che avrebbero messo in scena. Alla fine di questo corso Christian mi ha chiesto se volessi continuare l'esperienza perché credeva che il mio contributo avrebbe contribuito al lavoro dei ragazzi inglesi. Sono rimasta veramente sorpresa, era una scuola inglese che investiva del denaro per contribuire alla mia formazione, solo perché io potevo essere utile alla crescita dei loro studenti.

Nel 2009 hai vinto il Premio Scenario per Ustica. Come ha cambiato il tuo percorso teatrale questa esperienza?

Credo che nel mio percorso non si può non parlare di *Scenario*. È stato un "enzima", un "velocizzatore", qualcosa che ha concretizzato ciò che per me era ancora vago. Non sapevo come si faceva uno spettacolo in modo autonomo, era la mia prima esperienza. E *Scenario* me l'ha insegnato. Mi ha permesso soprattutto di conoscere una realtà con cui poi ho continuato a lavorare come La Piccionaia, all'interno della quale lavora Sergio Meggiolan, che è la persona che mi ha chiesto di fare *The Beat of Freedom* o Carlo Mengolin di *Operaestate Festival*, che ha coprodotto tutti i miei lavori. Dopo *Scenario* è stato come essere arrivati in una discesa, in cui prendi velocità, in cui tutto ti spinge.

Nel 2010 alla domanda se il tuo fosse un teatro di narrazione in riferimento a È bello vivere liberi!, hai detto che non sentivi i tuoi monologhi simili allo stile dei maestri Paolini e Baliani. Cosa intendevi?

Ho moltissima stima di chi fa teatro di narrazione e credo che la narrazione delle storie sia una parte fondamentale del mio lavoro. Non amo l'usanza di mettere etichette precise sugli artisti e sul loro lavoro. A volte intere stagioni teatrali vengono costruite in questo modo e si creano delle specie di "ghetti", si favorisce una certa ottusità del pubblico che crede di amare quel tipo di teatro e va a cercare solo quello. Forse quello

che cercavo di dire è che la definizione del mio lavoro comprende diversi aspetti, fra i quali una parte importante è proprio la presenza del teatro visuale.

Ci sono modelli o figure nel teatro ai quali ti sei ispirata o a cui ti senti più vicina?

Mi ha sempre colpito il lavoro di Giuliana Musso e il suo teatro d'inchiesta. Mi piace la sua modalità di trattare argomenti anche estremamente politici. Apprezzo molto soprattutto la sua modalità di intervistare direttamente le persone che hanno vissuto le storie di cui parla. Le altre figure importanti per me sono tutti i maestri che ho avuto, mi hanno dato un approccio umano al di là delle tecniche teatrali.

Centrale Fies è un luogo di residenze artistiche e di produzione che lascia spazio ai giovani artisti. Come sei entrata in contatto con Centrale Fies e con il progetto Fies Factory? Com'è stata questa esperienza?

Dopo aver vinto *Scenario* mi sono ritrovata a non aver né una struttura, né un'associazione per affrontare l'aspetto lavorativo che ha portato la vincita di *Scenario*, quindi ho cercato qualcuno che potesse aiutarmi. E i criteri con cui ho fatto questa scelta sono stati molto drastici, volevo qualcuno che condividesse i valori che stavano alla base del mio lavoro e che rappresentasse una realtà teatrale e artistica in cui io potessi riconoscermi. Quindi ho chiesto a Centrale Fies e a Barbara Boninsegna di essere inclusa nel progetto *Fies Factory*. Centrale Fies è una delle rare realtà italiane in cui la direttrice artistica è una donna. Il progetto *Fies Factory* è nato nel 2007 e aveva come obiettivo preciso quello di coltivare con continuità il lavoro di artisti *under 35*. Ho riconosciuto in questo un investire in giovani che non potevano garantire alcuna sicurezza. La norma è "ti do un contributo per fare una produzione e poi ti abbandono a te stesso, se mi piace te ne do un altro l'anno dopo... altrimenti chi si è visto, si è visto". Il progetto di Centrale Fies invece vuol dire: "tu qui hai una casa e costruiamo insieme il tuo percorso, ti supportiamo nelle scelte quotidiane: come trovare i finanziamenti, come affrontare la contrattazione economica per la vendita delle repliche". E parte del progetto è anche la condivisione con altri artisti che sono completamente diversi da me. Nel progetto *Fies Factory* c'erano Francesca Grilli,

Teatro Sotterraneo, Codice Ivan, Anagoor, quindi identità molto diverse. A Centrale Fies ci sono anche i progetti di *coworking* per cui c'è per esempio uno studio di architettura, un illustratore, un grafico. Il fatto di trovarsi tutti insieme nello stesso posto fa sì che ci sia un continuo scambio di esperienze, di sapere, favorisce l'inizio di collaborazioni nuove. Questo è un modello che ha profondamente influenzato tutta la mia produzione.

Come affronti la preparazione di uno spettacolo?

Trovo una storia che in qualche modo ha al suo interno un tema che mi è caro. Comincio a raccogliere materiale, sia riguardo la storia in sé, che per analogia. Quindi anche in altri campi, in ambito letterario, artistico, storico. Con tutto questo materiale affronto la fase di scrittura e utilizzo i protocolli drammaturgici di José Sanchis Sinisterra. Finita questa fase, inizio a coinvolgere le persone con cui lavoro, in particolare le scenografe che mi aiutano a costruire gli oggetti di scena. Iniziamo a lavorare con i prototipi. Poi c'è la fase di residenza sul palco, in cui provo a mettere in scena quello che ho scritto.

Mi puoi parlare dei protocolli drammaturgici? Che cosa sono e come vengono applicati?

José Sanchis Sinisterra ha ideato una serie infinita di protocolli che si possono applicare a diversi argomenti e situazioni. Per fare un esempio, uno che ho utilizzato per *È bello vivere liberi!* si chiama *Io sono molti*. Di solito Sinisterra fornisce la circostanza iniziale: “Il personaggio A si trova a dover decidere tra l'azione X e l'azione Y, è una scelta di vitale importanza e X e Y si escludono a vicenda”. Poi dice: “Prima consegna, in prima persona plurale e al tempo presente indicativo descrivi la situazione in cui il personaggio A si trova”. Questi sono i cosiddetti protocolli che lui fa sviluppare “con la pistola alla tempia”, nel senso che dà tre minuti per farlo. Tu esegui, lui ferma il cronometro e ti fornisce un'altra indicazione: “Al tempo infinito, il personaggio si dà degli ordini su cose che deve al futuro”. Dopo tre minuti, ferma ancora il cronometro. Poi ancora: “Il personaggio nella forma interrogativa si fa delle domande sul suo passato” e avanti così. Quindi la loro funzione, secondo me, è quella

di sperimentare le possibili variazioni nel discorso del personaggio. Per il mio lavoro è stato estremamente funzionale, non avevo fatto nessun percorso di drammaturgia prima e Sinisterra fornisce degli strumenti concreti con cui affrontare il foglio bianco, con cui sviluppare il tema di una storia estremamente complessa.

Il tuo lavoro di scrittura testuale è preliminare rispetto alla scrittura di scena

La fase di scrittura è sicuramente precedente rispetto alla scrittura di scena. Prima scrivo tutto il testo, poi cerco di metterlo in scena. La fase del palco modifica la fase di scrittura, che non rimane mai uguale alla fase di drammaturgia.

Potresti parlarmi della fase di lavoro prettamente fisica nella preparazione di uno spettacolo?

Prima di cominciare le prove c'è una fase in cui alleno e riscaldo il corpo e la voce. Ogni volta, a seconda del tipo di pupazzo che utilizzo, c'è una parte di sperimentazione delle tecniche di manipolazione che avviene sempre davanti lo specchio. Sono le ore in cui cerco di capire come si muovono i pupazzi, che cosa chiedono. C'è un'altra fase di ricerca vocale in cui studio che tipo di voce può abbinarsi a un determinato pupazzo e lavoro per raggiungere quella voce. Poi c'è la messa insieme delle tre cose: voce, manipolazione e testo drammaturgico.

Perché hai deciso di utilizzare il teatro di figura?

Sicuramente c'era un germe, dentro di me, prima delle sollecitazioni che ho incontrato nel mio percorso. Era però ingenuo, istintivo, e c'è stato qualcuno che mi ha detto che questo tipo di teatro valorizza proprio queste tecniche e quindi ho cercato di approfondirle e di studiare. La cosa che mi affascina molto è che a volte si riescono a rendere dei simboli potentissimi e, pur essendo molto più evidente la finzione teatrale, a volte si crea un coinvolgimento più forte rispetto a un attore che cerca l'immedesimazione o l'effetto realistico. Credo che il mio interesse parta da una fascinazione rispetto a queste tecniche e a queste creature. Forse nel mio lavoro il fatto che è sempre visibile chi manipola è perché mi affascina molto il rapporto che si crea nel dare vita e toglierla. Il fatto di renderlo visibile calca ancora di più questo aspetto

della finzione. È chiaro che è finto, ma in qualche modo si decide di credere che quel pupazzo lì è vivo, ed è molto affascinante.

Che cosa rappresentano i pupazzi all'interno dei tuoi spettacoli?

È bello vivere liberi è stata la prima esperienza in cui immaginavo e scrivevo uno spettacolo. Non avevo deciso in anticipo di usare i pupazzi. Quando ho dovuto rappresentare la deportazione nel lager ho avuto un momento di blocco perché mi sembrava impossibile interpretare la testimonianza di Ondina facendo finta di essere lei. Ondina dice spesso che quello che è successo è inimmaginabile. Si trattava di fare finta di essere una ragazza di diciannove anni che non mangia da mesi, che è umiliata e torturata, e io come attrice ho pensato che non sarei stata credibile. Allora ho pensato di utilizzare le immagini che esistono dei deportati, mi sono accorta però che queste immagini provocano la necessità di distogliere lo sguardo perché sono atroci. Per me era importante restare lì a guardare, poter andare dentro questa cosa. Ed è stata proprio la testimonianza di Ondina a farmi avere l'idea, perché lei dice di essere riuscita a sopravvivere alla deportazione attraverso un meccanismo di sdoppiamento. Quindi è come se ci fossero state "due Ondine", una che guardava dall'alto e l'altra che viveva realmente quell'esperienza. Da lì mi è venuta l'idea di sdoppiare la figura di Ondina, prima c'era quella che avevo interpretato io e poi c'era un pupazzo. Mi sono resa conto che questa idea offriva due possibilità sceniche. La prima è di poter fare su questo pupazzo le azioni atroci che Ondina aveva subito e che su un attore non si potevano fare poiché c'era la presenza di un limite fisico. D'altra parte il pupazzo rendeva anche il rapporto tra carnefice e vittima di cui Ondina parla molto nella sua testimonianza sulla deportazione. Ondina sottolinea che i nazifascisti non fossero dei mostri, ma che fossero delle persone normali, comuni, dei giovani esattamente uguali a lei che però avevano scelto di stare dall'altra parte della barricata. Quindi lì è nata l'idea del pupazzo, anche come rappresentazione della condizione in cui la persona si trova a perdere la libertà e a essere nel confine tra il lasciarsi completamente assoggettare e la scelta di una resistenza, di una rivolta. Questo ritorna anche in *La semplicità ingannata*, nel momento in cui le monache varcano la soglia della clausura, diventano pupazzi.

Com'è cambiata la figura e il significato del pupazzo all'interno della trilogia?

Nella *Semplicità ingannata* i pupazzi mi sono sembrati necessari per rendere l'idea del coro delle Clarisse, perché avevo bisogno di più identità visibili sul palco. Mi sembrava che le "pupazze" rendessero molto bene l'aspetto della prigionia, della mancanza di libertà, essendo incastrate su un trespolo. Allo stesso tempo sono riuscita a rappresentare la metafora letteraria che Arcangela Tarabotti utilizza nei suoi scritti, in cui paragona la situazione delle monache forzate alla condizione degli uccellini intrappolati nel vischio. In *Sorry, Boys* c'è l'elemento dell'essere con le spalle al muro in una situazione drastica. Le teste prendono completamente la scena perché la mia presenza come narratrice avrebbe facilmente portato il pubblico ad associarmi alla figura delle ragazze, che per me non dovevano esserci. C'è anche un secondo motivo, le teste sono così realistiche che, se le avessi accostate a una testa vera o a un corpo vero, avrei rischiato di indebolirle terribilmente. Poi, a livello drammaturgico, volevo riuscire a raccontare una storia in maniera dialogica.

Come nasce il progetto sulle resistenze femminili?

L'idea del progetto è nata dopo aver letto l'inchiesta *Il femminismo, che roba è?* della semiologa Giovanna Cosenza. Gli intervistati sostengono che il fenomeno del femminismo sia qualcosa di superato e che oggi non ha più ragione di esistere.

Mi sono domandata come sia possibile che i dati dell'inchiesta siano così contraddittori rispetto a quanto emerge dalle statistiche sulla condizione femminile in Italia. Penso che ci sia alla base un malinteso. Oggi si pensa che le rivendicazioni femministe siano solo in riferimento alla sfera sessuale. Anche se oggi le donne sono più libere sotto questo aspetto, non significa che non ci sia più la discriminazione di genere. Mi è sembrato quindi fondamentale smantellare i pregiudizi e gli stereotipi che i giovani di oggi vivono parlando del femminile, per questo ho raccontato storie di donne che si sono battute per riscattare la propria condizione.

Perché hai deciso di approfondire questi temi legati all'universo femminile?

Il teatro e gli spettacoli che faccio mi servono per trovare delle "strade" che mi aiutino a vivere meglio. Ritengo necessario parlare di questi temi, lo faccio perché ho urgenza

di pormi questi interrogativi e di dividerli. Penso che sia un problema che riguardi tutta la nostra società. La scelta della struttura sociale e delle forme di potere con cui decidiamo di vivere, è cruciale in un momento storico in cui il modello imperante da secoli, quello patriarcale, sta fallendo su tutta la linea a livello economico, umanitario, ecologico. Secondo me una possibile via per il cambiamento rappresenta una scelta drastica. Ritengo che gli argomenti che io porto in scena forniscano un'opportunità, parlo di un modello radicalmente diverso, che potrebbe essere la svolta che ci aiuti a uscire da questa crisi.

Perché hai deciso di rappresentare la storia di una partigiana e quindi di parlare non solo del mondo femminile, ma anche della Resistenza?

L'incontro con la biografia di Ondina è stato folgorante. Leggevo di questa ragazza più giovane di me che raccontava di impegno civile e di come l'impegnarsi per costruire il Paese in cui vivere aveva dato a lei e ai suoi compagni una felicità e un entusiasmo che io difficilmente riuscivo a riconoscere nella mia generazione. Mi sembra che il mondo in cui viviamo non è quello che ci rende felici e che spesso siamo sconfortati e ci lamentiamo. Volevo condividere un esempio del genere e pensavo che potesse aiutarci a riconsiderare l'utilità dell'impegno civile. Secondo me la nostra generazione è rassegnata, passiva, non crede più alla possibilità di cambiare le cose. Questo ci toglie tutto quell'entusiasmo che quei ragazzi avevano provato, pur nella profonda drammaticità delle cose che hanno dovuto affrontare. Mi aveva colpito molto che ci fossero delle donne che proponevano un nuovo modello femminile ben prima del femminismo del Sessantotto.

In È bello vivere liberi! hai riscritto la tua Ondina, un personaggio che hai fatto tuo e che hai rappresentato secondo il tuo punto di vista, che si differenzia dalla biografia di Anna Di Gianantonio. Qual è il rapporto che si è instaurato fra la fonte storica e la drammaturgia?

I documenti storici sono una base, il mio è un prodotto artistico. L'ispirazione per tutti i miei lavori deriva da storie vere. Non mi pongo mai l'obiettivo di fare un documentario storico in formato teatrale quindi mi permetto delle libertà che secondo

me sono necessarie per la riuscita scenica. Non sono una storica, io faccio teatro e quindi ho preso quelle parti di Ondina e della sua storia che mi sembravano funzionali a quello che io avevo bisogno di raccontare. Non ho cercato di rappresentare Ondina per com'era perché per me non era importante quello, era importante trasmettere la spinta all'azione.

Qual è il significato del fiore rosso che sboccia all'interno della narrazione?

Rappresenta il tema della libertà che è sottolineato anche nel monologo finale. Ondina si è interrogata spesso su come sia riuscita a sopravvivere alla deportazione. Lei risponde che è stato per l'ideale, perché non c'era solo l'esigenza primaria della sopravvivenza, ma c'era la sopravvivenza in funzione di un ideale. La differenza tra l'esperienza di Ondina e dei "partigiani dell'ultima ora" è che in Friuli c'è stato il tempo di ragionare su che cosa implicava questa scelta. C'erano i commissari politici all'interno dei battaglioni e avevano la funzione di coltivare e solidificare a livello politico e ideologico questa scelta. Non doveva essere una scelta obbligata, improvvisata o una scappatoia. Ondina parla della deportazione in quanto prigioniera politica. Finisce nei campi di concentramento non per le sue origini, non per chi ama, ma per gli ideali che ha scelto di difendere, per le sue idee, per essersi schierata e per aver combattuto per la libertà. L'altro aspetto che mi ha "scosso" è l'idea che Ondina nasce in un periodo storico in cui non c'era libertà, per cui lei si trova a non averla mai sperimentata. Mi sembra un approccio diverso dal nostro che la diamo per scontata.

Com'è nata l'idea di sviluppare il tema del femminile in relazione alla monacazione forzata?

Mentre leggevo il testo sulla monacazione forzata di Giovanna Paolin, durante un corso con Massimo Somaglino, mi rendevo conto di quante cose suonassero ancora attuali. Si conosce poco di alcuni tentativi di emancipazione femminile avvenuti in Italia già nel Cinquecento e volevo dare voce alle testimonianze di queste donne. Mi ha colpito molto il meccanismo della monetizzazione del corpo femminile: in questo saggio si trovano tutti i criteri per giudicare le ragazze nel dare un prezzo alla loro dote. Essere una cortigiana onesta, seppur di alto livello sociale, era per l'epoca l'unica

possibilità per le donne di guadagnare e di amministrare il proprio guadagno. Si doveva però accettare il compromesso di essere all'interno di un sistema in cui chi ti paga ti vede come prostituta. L'aspetto più preoccupante riguarda il coinvolgimento delle famiglie. Erano proprio i famigliari che spingevano le ragazze a praticare quel mestiere. Ho scritto questo spettacolo in un periodo in cui gli scandali sessuali degli imprenditori e dei politici erano all'ordine del giorno. Mi colpì il fatto che anche in queste storie odierne, ritorna ancora l'aspetto del coinvolgimento delle famiglie, che in alcuni casi erano a favore delle azioni delle ragazze. Questo argomento è ancora attuale. Ci sono delle ragazze che scelgono di investire sul loro corpo e sulla loro bellezza. È veramente così libertario e rivoluzionario oggi? È evidente che questa non è libertà ma è una licenza che l'uomo concede finché sei bella, giovane e all'interno di un sistema di mercato che lui controlla. Mi sembrava paradossale che stavo leggendo di un fenomeno antico, obsoleto, che non riguarda più nessuno di noi ma che sottintende una serie di meccanismi che oggi sono ancora attuali.

Chi è la monaca Arcangela Tarabotti e perché hai deciso di portare in scena la sua storia?

Arcangela Tarabotti è una delle prime scrittrici donne. Scrive in una condizione doppiamente difficile, perché oltre a essere donna è chiusa in un convento. È considerata una proto-femminista, in un periodo storico in cui le donne dovevano ritenersi fortunate se veniva riconosciuta loro l'anima. Lei invece rivendica dei diritti impensabili per l'epoca. Rivendica l'uguaglianza e il diritto alla libertà. Accusa i padri della repubblica di Venezia di accettare la vendita della libertà delle sue cittadine a fini economici. Penso che sia un esempio incredibile. Mi è sembrato necessario dare spazio e riconoscimento a una figura che da noi è totalmente sconosciuta, mentre i suoi testi sono tradotti in inglese e vengono studiati nelle Università estere. Meritava uno spazio importante, lei è un'artista di valore, non solo a livello politico ma anche letterario.

In che modo l'esperienza della Clarisse di Udine riesce a essere ancora attuale oggi?

Le monache del Santa Chiara di Udine attuarono una forma di Resistenza unica nel suo genere. Creano un'alternativa a una società in cui le donne erano escluse da ogni aspetto politico, economico e sociale della vita. Penso che oggi, in un momento storico in cui questa problematica è ancora attuale ma non è riconosciuta come presente, le Clarisse rappresentano un esempio di donne che, alleandosi in un “coro”, riescono a cambiare qualcosa.

Sorry, boys è uno spettacolo su un evento realmente accaduto nel 2008. Come hai scoperto questa storia e perché ti ha colpito?

Ho scoperto la storia in modo casuale. È stato uno scandalo a livello internazionale, ne hanno parlato tutti. Era una storia di cui mi è capitato di sentir parlare. Mi è sembrata subito eccezionale e quindi ho deciso di provare a affrontarla. Secondo me era anche piuttosto pericolosa perché sottintende tutta una serie di tabù difficili da affrontare.

Nei tuoi precedenti spettacoli ci sono stati due testi (la biografia di Ondina e il libro Lo spazio del silenzio di Giovanna Paolin) da cui sei partita per approfondire la ricerca storica. Come hai affrontato lo studio di questo caso?

Mentre per gli altri due lavori esistevano dei percorsi storici già avviati, questa storia era talmente contemporanea che ancora non c'erano percorsi del genere. Ho iniziato a leggere tutti gli articoli che sono stati pubblicati e ho visto i documentari.

Mi puoi spiegare come tu e Paola Villani avete creato le teste di Sorry, boys ispirandovi alla serie fotografica We Are Beautiful di Antoine Barbot?

Quando comincio a lavorare su una storia raccolgo i materiali più vari. Certe volte vado anche per analogia, non c'è subito un motivo chiaro per cui io sento che un particolare materiale è aderente al mio tema. Mi era capitato di vedere questa serie fotografica e in qualche modo l'avevo messa da parte. Poi mi ero resa conto che i personaggi che stanno intorno a queste ragazze vengono completamente messi al muro. Sono in una situazione di incastro, sono quasi delle prede. E lì ho capito che la forma dei pupazzi poteva essere quella delle teste mozzate dei trofei di caccia, su una parete. Sono già in una situazione che mostra la loro sconfitta. Ho mostrato a Paola questa immagini e lei è stata molto coraggiosa. Facendo tutto da sola sul palco ci sono

diverse esigenze: i pupazzi devono essere autoportanti, la manipolazione dev'essere molto rapida, devo poter fare tante cose pur avendo due mani. C'è stata una fase in cui ci siamo domandate come muovere queste teste perché, per esempio, i pupazzi de *La semplicità ingannata* vengono manovrati mettendo le mani dentro la bocca. Per come erano state costruite le teste avrebbe complicato tantissimo il lavoro, avrebbe allungato i passaggi fra una testa e l'altra. Quindi è stato lì che le competenze di Paola sono state fondamentali, perché ha concretizzato la necessità di spostare la manipolazione fuori dalla testa. Lei si è occupata della parte di progettazione, della scelta dei materiali e poi abbiamo condiviso insieme la parte dei calchi. Abbiamo lavorato circa un anno e mezzo facendo diversi prototipi.

C'è un legame fra i modelli e le modelle che hanno posato per dar vita alle teste e la loro funzione drammaturgica?

Io ho condiviso con Paola le immagini delle persone vere che si trovano nel documentario e abbiamo cercato delle fisionomie simili. Quando entri in una storia e senti le vere voci, cominci a dare loro dei volti. Ho cercato quindi di avvicinarmi alle vere sembianze delle persone coinvolte.

Che cos'è The Beat of Freedom?

È una lettura teatrale delle lettere di alcuni partigiani raccolti nel libro *Io sono l'ultimo. Lettere di partigiani Italiani*.

Come nasce questo progetto?

The Beat of Freedom nasce nel 2013, quando gli organizzatori del Gaypride di Vicenza mi hanno chiesto di partecipare a una serie di eventi preparatori con l'idea di parlare di uguaglianza e di diritti. Io avevo da poco letto questo libro che raccoglie le lettere degli ultimi partigiani ancora vivi. I partigiani parlano esplicitamente ai giovani e soprattutto a quelli che non avranno la possibilità di conoscere i testimoni diretti. Secondo me queste lettere sono bellissime perché trasmettono l'idea di non vivere più la memoria come qualcosa che è lontana da noi. Questo *reading* nasce dalla necessità di trovare una forma per raccontare questa memoria, di essere testimoni a modo

nostro. In una di queste lettere c'è l'idea della libertà percepita come un battito che i partigiani sentivano scalando i monti. Questa cosa mi ha fatto pensare a una colonna sonora, a un ritmo che doveva esserci in montagna. Bisognava trovare una musica che potesse coinvolgere i giovani, una musica che loro potessero sentire vicino. Nella mia esperienza, quando sentivo parlare di resistenza, la vivevo come una cosa molto lontana, incomprensibile. Era necessario trovare un legame. Così mi è venuta l'idea di usare il filo conduttore del *rock*. Che è stato per un'altra generazione una cosa simile, qualcosa che li ha uniti, che li ha spinti a fare delle cose insieme, cose che non avrebbero mai fatto altrimenti. Questo spettacolo è nato dalla semplicità del contesto, dal fatto che non c'era alcun fondo economico per immaginare qualcosa di più complesso. Anche dal fatto che queste lettere sono così potenti che qualsiasi idea di messinscena le avrebbe ridimensionate.

CONCLUSIONI

Questo lavoro mi ha permesso di studiare approfonditamente il teatro di Marta Cuscunà, indagandone gli aspetti peculiari. Dopo aver preso in esame il percorso riguardante la sua formazione artistica, sia come attrice sia come regista e drammaturga, ho approfondito gli ambiti teatrali di cui Marta Cuscunà utilizza i linguaggi e gli strumenti, in particolare in riferimento al teatro di narrazione e al teatro di figura. In seguito ho approfondito la sua metodologia di lavoro, facendo particolare riferimento all'utilizzo dei protocolli drammaturgici e al lavoro sul corpo e sul movimento. Infine ho dedicato un approfondimento al pupazzo. Il pupazzo infatti è il linguaggio privilegiato dall'artista, che le ha permesso di costruire a sua volta un linguaggio personale. Ho analizzato poi la trilogia sulle resistenze femminili. Il mio lavoro si è incentrato sulla nascita del progetto e sulle motivazioni che hanno spinto Marta Cuscunà a parlare del femminile oggi. L'idea nasce infatti dalla volontà di smontare i pregiudizi sulle differenze di genere e di proporre una possibile alternativa alla situazione odierna.

Ho proposto un'analisi degli spettacoli. *È bello vivere liberi!* rappresenta una rilettura della Resistenza italiana, ma soprattutto conserva la testimonianza di Ondina Peteani, prima staffetta partigiana d'Italia. *La semplicità ingannata*, invece, riporta alla memoria alcuni esempi di esperienze di resistenza femminile in Italia a partire dal Cinquecento. Ho infine analizzato *Sorry, Boys*, uno spettacolo "disturbante" che pone l'accento su quale sia oggi la condizione del genere maschile.

Questo lavoro di ricerca mi ha permesso quindi di giungere ad alcune conclusioni personali su quello che rappresenta il teatro di Marta Cuscunà nel panorama del teatro di innovazione contemporaneo. Si può affermare che il suo teatro sia un *unicum* all'interno del panorama italiano, in particolar modo per il suo approccio originale al teatro di figura e per l'utilizzo del pupazzo nell'ambito di una scrittura drammaturgica complessa. Il linguaggio del pupazzo rende i suoi lavori particolarmente affascinanti, ma soprattutto li carica di una potente capacità comunicativa che riesce sempre ad arrivare allo spettatore. È da sottolineare inoltre la padronanza che la Cuscunà dimostra nell'uso della vocalità e della gestualità nella manipolazione del pupazzo.

BIBLIOGRAFIA

Letizia Bernazza, *Frontiere di Teatro Civile*, Riano, Editoria&Spettacolo, 2010.

Stefano Casi, Elena Di Gioia (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Roma, Editoria&Spettacolo, 2010.

Centro Teatro di Figura di Ravenna (a cura di), *Figura da burattino. Mappa del teatro italiano di marionette, pupi, burattini & C.*, Ravenna, Angelo Longo, 1984.

Alfonso Cipolla (a cura di), *I fili ritrovati. Prospettive del teatro di marionette nella moderna società dello spettacolo*, Torino, SEB 27, 2004.

Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Corazzano, Titivillus, 2011.

Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *È bello vivere liberi. Ondina Peteani. Una vita tra lotta partigiana, deportazione e impegno sociale*, s.l., Irsml Friuli Venezia Giulia, 2007.

Dora Eusebiotti, *Piccola storia dei burattini e delle maschere*, Torino, Società editrice internazionale, 1966.

Gerardo Guccini, Michela Marelli, *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del "teatro narrazione"*, Bologna, Le Ariette, 2004.

Gerardo Guccini, *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di: Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*, Roma, Dino Audino, 2005.

Gerardo Guccini (a cura di), *Teatro e informazione*, “Prove di Drammaturgia”, n. 1, ottobre 2008.

Massimo Marino, *Lo sguardo che racconta. Laboratorio di critica teatrale*, Urbino, Carocci, 2004.

Silvia Mei (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, “Culture Teatrali”, n. 24, 2015.

Martín Clavijo Milagro (a cura di), *Donne che non seguono il copione*, s.l., Aracne Editrice, 2015.

Remo Melloni (a cura di), *Il Castello dei burattini. Museo Giordano Ferrari*, Milano, Mazzotta, 2004.

Giovanna Paolin, *Lo spazio del silenzio. Monacazioni forzate, clausura e proposte di vita religiosa femminile nell'età moderna*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1998.

Giacomo Papi, Faure Stefano e Liparoto Andrea (a cura di), *Io sono l'ultimo. Lettere di partigiani italiani*, s.l., Einaudi, 2012.

Patrice Pavis, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, San Donato Milanese, Lindau, 2004 (ed. or. Paris, 1996).

Teodoro Sala, *Il fascismo italiano e gli Slavi del sud*, Trieste, IRSML, 2008.

Simone Soriani, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2009.

Cristina Valenti, *Teatro, informazione e controinformazione*, “Prove di Drammaturgia”, 2008, XIV, 1 (luglio 2008), pp. 17-18.

Cristina Valenti, *Lineamenti di un non movimento. Indagine sulla contemporaneità e nuovi paradigmi del politico nel teatro del terzo millennio*, in *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, a cura di Silvia Mei, "Culture Teatrali", n. 24, annuario 2015, pp. 132-144.

SITOGRAFIA

<http://www.martacuscuna.it>

<http://martacuscuna.blogspot.it>