

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, COMUNICAZIONE E SPETTACOLO
TESI DI LAUREA TRIENNALE DAMS TEATRO-MUSICA-DANZA

IL TEATRO DI MARTA CUSCUNÀ



RELATRICE
Prof. Valentina Venturini

LAUREANDA
Giulia Angeloni

Anno accademico 2017/2018

INTRODUZIONE	3
IL CONTESTO	9
I LA FORMAZIONE	
1.1 Il primo laboratorio, Monfalcone, le origini	12
1.2 Prima del teatro e l'incontro con Joan Baixas	18
1.3 José Sanchis Sinisterra e la vocazione drammaturgica	24
1.4 Christian Burgess e Giuliana Musso	31
II. TRILOGIA DELLE RESISTENZE FEMMINILI	
2.1 E' bello vivere liberi!	
2.1.1 Dalle fonti al testo	37
2.1.2 Lo spettacolo	48
2.2 La semplicità ingannata	
2.2.1 Angela e le altre	64

2.2.2. Lo spettacolo	79
----------------------	----

2.3 Sorry, boys

2.3.1. Le ragazze di Gloucester	93
---------------------------------	----

2.3.2. Lo spettacolo	104
----------------------	-----

III. IL CANTO DELLA CADUTA

3.1 Un mito antichissimo	116
--------------------------	-----

3.2 Lo spettacolo	134
-------------------	-----

IV. LA NARRATRICE E LA BARACCA: TRA NARRAZIONE E TEATRO VISUALE

156

APPENDICE

Intervista a Marta Cuscunà	171
----------------------------	-----

TEATROGRAFIA

232

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

240

INTRODUZIONE

L'oggetto di questa tesi vuole essere il lavoro teatrale e drammaturgico di Marta Cuscunà, una giovane attrice e autrice che dal 2009 si è distinta nel panorama teatrale italiano e internazionale.

I suoi spettacoli guardano alle dinamiche sociali del passato e alla realtà contemporanea attraverso punti di vista inconsueti e originali, sempre frutto di lunghe ricerche storiche e documentarie dei temi di volta in volta trattati, e si distinguono per l'utilizzo di alcune tecniche del teatro di narrazione e del teatro di figura in una rielaborazione del tutto personale e in continua sperimentazione di questi due linguaggi.

Per affrontare l'indagine sono partita dal mio incontro personale con l'artista. Nella lunga intervista che ne è derivata, Marta Cuscunà ha potuto raccontarmi nel dettaglio del suo lavoro, delle necessità che la muovono, dei processi creativi dei suoi progetti e delle tappe importanti che hanno segnato il suo percorso sulla via dell'autorialità.

Mi sono poi avvalsa della documentazione presente sul suo sito web, che comprende la raccolta della rassegna

stampa riguardante tutta la sua produzione, notizie di carattere biografico, le schede di presentazione di ognuno degli spettacoli e alcuni materiali di approfondimento sui processi creativi e sulle fonti di ispirazione dei diversi progetti. Ho consultato inoltre la bibliografia disponibile sul lavoro di Marta Cuscunà: l'antologia *Donne che non seguono il copione. Antologia di teatro contemporaneo italo-spagnolo*, curata da Milagro Martín Clavijo che raccoglie il testo *È bello vivere liberi!*, le tesi di laurea *Il teatro di Marta Cuscunà. Trilogia delle resistenze femminili* di Roberta Garofalo e *L'officina drammaturgica di Marta Cuscunà. Teatro visuale, di narrazione e d'indagine: fonti e tecniche* di Giorgia Gobbi, e il ritratto dell'artista contenuto ne *Le signore attrici* di Andrea Porcheddu. Molto utile è stata anche la consultazione di materiali digitali e documenti audiovisivi.

Per la trattazione degli spettacoli sono andata ad approfondire le fonti sia bibliografiche che iconografiche alla base della scrittura drammaturgica e della realizzazione scenica. Ho potuto basare la mia analisi sulla visione dei lavori, sia dal vivo che in riproduzione video, e sulla consultazione dei testi inediti, gentilmente concessi dall'autrice.

La tesi è divisa in quattro parti. Il primo capitolo approfondisce alcune esperienze fatte da Marta Cuscunà durante il periodo della sua formazione artistica e va a

guardare come gli incontri con alcuni maestri abbiano avuto un'influenza importante nella definizione di una poetica personale.

Nel secondo e nel terzo capitolo sono analizzati gli spettacoli. Il secondo capitolo prende in esame la Trilogia delle Resistenze Femminili (*E' bello vivere liberi!*, *La semplicità ingannata* e *Sorry, boys*) mentre il terzo capitolo si concentra su *Il canto della Caduta*.

Il progetto sulle Resistenze Femminili si definisce a partire da un'inchiesta della semiologa Giovanna Cosenza e del suo team di studenti nella quale veniva chiesto ai giovani cosa pensassero del femminismo. La maggior parte degli intervistati riteneva l'argomento superato e di nessuna utilità. L'idea di raccontare, allora, esempi positivi di donne per smantellare i pregiudizi e gli stereotipi che i giovani di oggi hanno riguardo al femminismo e alle femministe diventa per Marta Cuscunà un filo conduttore sempre più evidente nello sviluppo della sua poetica. Sebbene *Il canto della caduta* possa apparire decisamente in continuità con le tematiche della trilogia, tanto che la stessa autrice ammette che si potrebbe forse parlare di una quarta tappa, poiché la critica ha fin ora sempre definito il percorso sulle Resistenze Femminili come costituito dai primi tre spettacoli e, anche nel sito web dell'artista, *Il canto della caduta* non è segnalato come parte del progetto, non

sapendo che strada prenderà la produzione futura di Marta Cuscunà, ho scelto di considerare l'ultimo lavoro separatamente.

La trattazione di ogni spettacolo è divisa in due parti: una in cui si approfondiscono le fonti e le tematiche alla base del lavoro, si ripercorrono le ricerche dell'artista e il processo di scrittura fino ad arrivare al testo, un'altra in cui si analizza la messa in scena nelle sue diverse soluzioni.

Nell'ultimo capitolo si va a guardare il rapporto di Marta Cuscunà con il teatro di narrazione, la sua posizione all'interno del genere, rispetto alle scelte interpretative e compositive e al panorama di riferimento. Si va poi a vedere l'integrazione del linguaggio della narrazione con le tecniche del teatro di figura e l'evoluzione, all'interno del percorso dell'artista, dell'utilizzo e della concezione del teatro visuale.

Mi sono interessata al teatro di Marta Cuscunà perché sentivo necessario andare a guardare al lavoro di artisti della mia generazione che operano nell'ambito della produzione indipendente. Marta mi è parsa un esempio virtuoso di teatrante che coltiva il proprio lavoro con cura artigianale, onestà, spirito d'avventura e connessione forte ad urgenze personali. In più, ho un amore per il teatro di narrazione, ad ascoltare qualcuno che racconta

vengo “presa d’incanto”, come dice Omero a proposito dei cantori, e non poteva non colpirmi questa giovane narratrice che dall’evocare immagini attraverso il corpo e le parole si spinge a far comparire figure, burattini, fantocci, in un modo altrettanto immaginifico di dare vita alle storie sulla scena. I temi che tratta nei suoi spettacoli mi sono subito parsi molto vicini al mio sentire e soprattutto mi hanno colpita le angolazioni inconsuete dalle quali li affronta. Attraverso la ricerca e l’analisi compiute sul suo lavoro, ho potuto notare quanta parte abbia, nel processo creativo, la relazione tra le sue opere e le fonti a cui si ispirano. Qualsiasi scelta drammaturgica, estetica o scenica è fortemente connessa al materiale da cui lo spettacolo trae la sua origine e di cui conserva la natura profonda, così come le direzioni che prendono di volta in volta i diversi progetti sono determinate dalle necessità suggerite dalle fonti e dai temi che hanno saputo accendere e muovere l’autrice. Ho potuto accorgermi di quanto accurate ed ampie siano le ricerche di Marta Cuscunà e di come, proprio a partire da questo suo scavare, la creatività si diriga poi verso le rotte più lontane raccogliendo suggestioni da diversi campi artistici. Il mio tentativo è stato quindi quello di dare valore e attenzione al processo di gestazione di ogni singolo spettacolo, proprio a partire da queste lunghe fasi di indagine, cominciate quasi sempre con degli innamoramenti, delle folgorazioni. E’ l’artista per prima che viene avvinta,

accesa da storie che muovono le sue necessità interiori e che sembra andare a indagare con la speranza di poter condividere con altri ciò che la anima. Per Marta il teatro è un modo di stare meglio nel mondo, di vivere all'interno di una comunità, qualcosa di direttamente collegato alla realtà. Per questo il suo sguardo va a ciò che la circonda, alle dinamiche che le stanno strette, all'esistente che vorrebbe raddrizzare, alle utopie che le piacerebbe inseguire, sulla scena come nella vita.

IL CONTESTO

E' bello vivere liberi, il primo lavoro di Marta Cuscunà, viene accolto nel 2009 dalla giuria del Premio Scenario, che le assegna la vittoria per la categoria *Scenario per Ustica*, con queste parole:

[...] Spettacolo felicemente atipico, coniuga un fresco ed efficace lavoro di narrazione, attento ai piccoli gesti del quotidiano, a stupori di ragazza, con il mestiere del burattinaio, che riprende i propri personaggi, ne soffia via la polvere e li riconsegna, felicemente reinventati, a una comunicazione efficace, archetipica, popolare.¹

Fin da subito il teatro di Marta Cuscunà viene quindi accostato alle modalità del teatro di narrazione ma con una freschezza che lo rende “felicemente atipico” e in una forma variata che si avvale delle tecniche del teatro di figura.

La storia e la critica teatrale hanno cominciato a parlare di teatro di narrazione all'inizio degli anni 90 quando spettacoli come *Kohlhaas* di Marco Baliani, *Passione* di Laura Curino o *Il racconto del Vajont* di Marco Paolini

¹ Associazione Scenario, Premio Scenario 2009, motivazione della giuria <http://www.associazionescenario.it/ed2009/cuscuna.htm> (9 gennaio 2019)

hanno portato all'attenzione degli studiosi la figura del narratore.

Da allora si è delineato a poco a poco sulla scena italiana un panorama di performer solisti che, in una molteplicità di tentativi e di percorsi, hanno fatto del narrare un atto autosufficiente di teatro e del narratore una figura che riunisce in sé le funzioni di autore, regista e interprete assumendosi la responsabilità di mettersi in gioco in prima persona, senza la mediazione di un personaggio.

Anche Marta Cuscunà nei suoi primi due lavori, *E' bello vivere liberi* e *La semplicità ingannata* è sola in scena e racconta di fronte a una comunità di spettatori. Alle volte evoca i personaggi della storia attraverso un lavoro attoriale di caratterizzazione, alle volte li fa comparire attraverso l'animazione di pupazzi e burattini, ma il punto di vista della narratrice/burattinaia è sempre fortemente presente.

Anche in *Sorry, boys*, spettacolo in cui l'attrice si mette da parte per animare, nascosta, le dodici teste mozze protagoniste del dramma, il punto di vista dell'autrice si manifesta sul finale attraverso la sua voce naturale non più mediata dai personaggi manipolati fino a quel momento. Ne *Il canto della caduta* l'animatrice manovra i fantocci a vista, per la maggior parte del tempo, e, nell'ultima scena, sono gli stessi pupazzi a rompere la quarta parete e a prendere coscienza della presenza degli spettatori.

La vocazione civile che permea tutta la produzione di Marta Cuscunà appare anch'essa un tratto condiviso con i percorsi di molti esponenti del teatro di narrazione ma è caratteristica pure dell'aspetto del suo lavoro maggiormente legato al teatro visuale. Il regista catalano Joan Baixas, per esempio, di cui Marta Cuscunà è stata allieva e collaboratrice, era noto per le sue performance plastiche in cui denunciava il regime franchista avvalendosi di pupazzi ispirati all'*Ubu Re* di Alfred Jarry. Così come l'utilizzo del teatro di figura in progetti di critica al potere ed azione politica era divenuto frequente già a partire dagli anni '60, con le figure e le maschere gigantesche di Peter Shumann e del suo Bread and Puppet Theatre.

Artisti come Rezo Gabriadze, l'Handspring Puppet Theatre o Hotel Modern hanno invece saputo raccontare attraverso le marionette alcune tra le pagine più dolorose della storia del '900, dall'Olocausto alla battaglia di Stalingrado, mentre personaggi della tradizione come Pulcinella, Punch, Guignol o Ubu sono stati frequentemente ripresi in spettacoli che avevano al centro temi di rivendicazioni sociali e impegno civile e che ne mettevano in luce le caratteristiche eversive e di non sottomissione al potere.

I. LA FORMAZIONE

1.1 Il primo laboratorio, Monfalcone, le radici

Marta Cuscunà inizia a interessarsi al teatro da adolescente, prima di tutto come spettatrice «E' stato grazie a mia mamma. Mi ha proposto di fare insieme l'abbonamento al Teatro di Monfalcone e con lei ho cominciato a vedere spettacoli».²

Al Teatro Comunale di Monfalcone, oltre alla programmazione di prosa classica c'è, proprio in quegli anni, una rassegna chiamata *ContrAzioni*, grazie alla quale Marta ha l'occasione di vedere artisti come Eugenio Allegri, Lella Costa e compagnie come Atir, Armamaxa, Abbondanza/Bertoni «[...] spettacoli dai linguaggi molto più contemporanei e anche spettacoli che avevano una forte impostazione di teatro civile, politico».³

Sono questi lavori che la colpiscono e la spingono a iscriversi al laboratorio *Fare Teatro*, organizzato dal Comune e condotto dall'attrice Luisa Vermiglio:

² Marta Cuscunà, in Andrea Porcheddu (a cura di), *Le signore attrici*, edizioni Succedeoggi, 2015, p. 193.

³ *Intervista a Marta Cuscunà*, a cura di chi scrive, Monfalcone 12 gennaio 2019 (cfr. trascrizione integrale in appendice).

un'esperienza che sarà importante per lei e che lascerà tracce tutt'ora presenti nella sua poetica.

Fare Teatro è un laboratorio destinato agli adolescenti e incentrato sulla raccolta e rielaborazione di storie e memorie del territorio. La giovanissima Marta Cuscunà si trova così a riflettere sulle dinamiche sociali della città in cui vive e su come la presenza a Monfalcone di un enorme cantiere navale sia stata determinante nelle trasformazioni del luogo; a partire dai ricordi del nonno, anche lui operaio di Fincantieri, alle esperienze degli immigrati bengalesi che, sempre più numerosi, vanno a costituire la nuova forza lavoro della fabbrica, all'osservazione della propria realtà quotidiana. Gli stessi compagni di laboratorio di Marta sono in parte figli di operai arrivati da poco dal sud Italia e il lavoro teatrale diventa, anche grazie alla loro presenza, occasione di confronto tra gli allievi.

Ognuno poteva scrivere qualcosa che avesse a che fare con l'argomento dal suo punto di vista. Alcuni di noi, per esempio, erano ragazzi napoletani che avevano seguito il padre che aveva cominciato a lavorare in cantiere. Quindi, se io avevo scritto, per esempio, i racconti di mio nonno, loro avevano raccontato la loro esperienza di ragazzi adolescenti che erano stati, in qualche modo, strappati dalla loro città e che, dal sud, da una zona calda, di sole, erano stati

catapultati nel nord est. E quindi era anche molto comico vedere i diversi punti di vista. Oppure c'era un'altra ragazza che raccontava, avendo un bar, di questi giovani operai bengalesi che spesso le raccontavano, in un italiano stentato, del fatto che venivano obbligati a firmare contratti che non capivano, perché non conoscevano ancora l'italiano⁴.

Il tema dei lavoratori stranieri è ulteriore motivo di riflessione per la sedicenne Marta che si accorge di come il modo in cui gli operai bengalesi vengano visti dai suoi concittadini non sia poi molto diverso rispetto a quanto le raccontava suo nonno sui pregiudizi con cui anche lui aveva dovuto confrontarsi, una volta arrivato in città.

Un'indagine quindi, che, a partire dalla riscoperta delle proprie radici, porta i giovanissimi attori e autori a interrogarsi sulle storture e le contraddizioni del contemporaneo. Questo tipo di approccio, che dalla ricerca storica e documentaria va a gettare uno sguardo critico sul presente, è ancora oggi alla base del lavoro teatrale di Marta Cuscunà, così come la concezione del ruolo dell'attore, visto non solo come interprete ma anche come autore a tutto campo, prende le mosse proprio da quei primi tentativi di scrittura e messa in scena. Luisa Vermiglio aiuta gli studenti a immaginare

⁴ *Ivi.*

diversi modi di dare vita ai propri racconti e, oltre che sul linguaggio della narrazione, lavora con loro anche sull'animazione di oggetti:

Luisa ci faceva lavorare moltissimo con gli oggetti. Secondo me, i linguaggi del teatro di figura hanno iniziato a incuriosirmi già lì. [...] Un oggetto in scena poteva essere non soltanto, per esempio, un occhiale, se si trattava di un paio di occhiali. Poteva diventare una creatura che si muove, poteva essere animata. E quindi avevamo avuto degli assaggi di manipolazione. [...] Oppure, qui a Monfalcone c'è fortissimo il problema dell'amianto che in alcuni racconti diventava un vero e proprio personaggio. Come crearlo? Con diversi tipi di polveri, con la luce che illuminava la polvere in un determinato modo, con i vestiti che, in qualche maniera, buttavano fuori questa polvere. Quindi un utilizzo degli oggetti che fa proprio parte del mondo del teatro di figura. L'oggetto può essere o manipolato o animato, può diventare proprio un personaggio⁵.

Ma quei primi anni di formazione teatrale sono per Marta Cuscunà anche un'esperienza che la aiuta a costruirsi un'identità rispetto alle proprie origini. Dal sentirsi parte di una realtà marginale, di provincia, dove non accade nulla di importante, «[...] era come se il paese si fermasse

⁵ *Ivi*

a Mestre e noi fossimo in una *dependance* in cui era difficile immaginare un futuro in qualche modo stuzzicante, interessante»⁶ si accorge invece, proprio attraverso quel lavoro, che ciò che ha intorno è degno di attenzione non meno dei luoghi che si è soliti considerare centrali.

[...] la cosa bella è stata che ho apprezzato la città dove vivevo. E per quanto io avessi cercato, in seguito, di andare a studiare fuori, poi ho sempre apprezzato il fatto di essere rimasta qui. Anche le volte in cui, per alcuni periodi, sono stata via, mi sono resa conto, anche attraverso il lavoro con Luisa, di aver coltivato delle radici molto forti⁷.

E certamente non è un caso che oggi, se si va a visitare il sito web dell'artista, le prime parole con le quali presenta se stessa, nella sezione dedicata alla propria biografia, si riferiscano proprio alla sua città natale e al suo cantiere:

Sono nata a Monfalcone, piccola città operaia famosa per il cantiere navale dove si costruiscono le navi da crociera più grandi del mondo, e per il triste primato dei decessi per malattie causate dall'amianto⁸.

Ancora adesso l'interesse di Marta Cuscunà è per le storie marginali, rimosse, lontane dai grandi centri e che vanno

⁶ *Ivi.*

⁷ *Ivi.*

⁸ <https://www.martacuscuna.it/#bio> (20 gennaio 2019).

scovate, con spirito d'avventura, lungo sentieri poco battuti: dalle imprese di Ondina Peteani, staffetta partigiana monfalconese e protagonista di *E' bello vivere liberi!*, alla singolare vicenda delle Clarisse di Udine, raccontata ne *La semplicità ingannata*, dal patto segreto delle diciotto adolescenti di Gloucester in *Sorry, boys*, fino al mito di Fanes narrato ne *Il canto della caduta*, ciclo epico dei ladini, tramandatosi oralmente nelle valli centrali delle Dolomiti, e portatore di una cultura arcaica, pacifica e femminile, quasi completamente dimenticata.

La possibilità, avuta negli anni dell'adolescenza, di sperimentare i linguaggi teatrali in modo attivo, la scoperta che esistono tecniche che si possono apprendere e il contatto diretto con un'attrice professionista, suggeriscono a Marta Cuscunà la possibilità di fare del teatro un vero e proprio mestiere e non solo un'attività amatoriale. Così, una volta finito il liceo, va alla ricerca di occasioni di formazione per diventare attrice professionista. Ma sarà solo qualche anno più tardi, in occasione dei laboratori estivi di Prima del Teatro – Scuola Europea per l'Arte dell'Attore, che Marta troverà i suoi veri maestri, quelli che le passeranno gli strumenti con i quali costruirà la propria identità artistica e il percorso autoriale e attoriale in cui si riconosce tutt'ora: il pittore e regista catalano Joan Baixas,

il drammaturgo spagnolo José Sanchis Sinisterra e il regista inglese Chistian Burgess.

1.2 Prima del Teatro e l'incontro con Joan Baixas

Prima del Teatro – Scuola Europea per l'Arte dell'Attore è un'iniziativa nata negli anni '80 ad opera della Fondazione Teatro di Pisa. Da allora, durante l'estate, il piccolo borgo di San Miniato si riempie di giovani allievi provenienti dalle maggiori accademie di teatro italiane ed europee diventando luogo di confronto tra diverse esperienze artistiche e percorsi pedagogici oltre che occasione di formazione con importanti maestri della scena internazionale. E' lì che Marta Cuscunà viene a contatto con Joan Baixas, quasi per caso. Infatti si presenta all'audizione con l'intento di frequentare un altro corso. E' Roberto Scarpa, allora direttore della scuola, che, vedendola al provino, le suggerisce l'incontro col maestro catalano.

[...] Ho fatto questo provino per fare il corso di teatro musicale e nel pezzo che portavo usavo molto gli oggetti, come avevo fatto con Luisa. E quindi il direttore, Roberto Scarpa mi disse: «tu che usi gli oggetti in questo modo perché non fai il corso con Joan Baixas?» E io: «teatro visuale? Ma che è “sta roba?”»

Anche perché, appunto, non pensavo che il teatro di figura fosse un linguaggio a sé. Non so, era stato tutto molto normale per me. L'utilizzo degli oggetti. Non avevo realizzato che quel modo di utilizzare gli oggetti fosse considerato un tipo di teatro particolare, non di prosa. E quindi quando ho letto teatro visuale ho detto «boh!». Ero assolutamente contraria. Diffidente.⁹

Roberto Scarpa però insiste e trova il modo di permetterle di frequentare entrambi i laboratori offrendole una borsa di studio. «[...] devo dire che ho avuto spesso momenti in cui le mie strade hanno preso direzioni diverse grazie ai consigli di persone che hanno veramente, secondo me, il senso di che cosa sia la pedagogia teatrale».¹⁰

Il corso con Baixas si rivela un'esperienza ricca e intensa, alla quale collaborano anche il marionettista Paolo Duarte e la danzatrice Nuria Legarda:

al laboratorio avevamo lavorato [...] con l'animazione e la manipolazione di fogli di carta. E poi avevamo usato anche altri materiali,

⁹ *Intervista a Marta Cuscumà*, a cura di chi scrive, Monfalcone 12 gennaio 2019 (cfr. trascrizione integrale in appendice).

¹⁰ *Ivi*.

bastoni. Poi Joan lavorava insieme anche ad altri due artisti, una era Nuria Legarda, che è una danzatrice che all'interno dell'accademia di Barcellona, cura, diciamo, la parte fisica del teatro visuale. Quindi come il corpo, senza essere danza, può essere teatro visuale. E poi c'era anche Paolo Duarte, che invece è proprio marionettista e costruttore di pupazzi. E quindi all'interno del corso abbiamo anche costruito un pupazzo. Sono stati dieci giorni di corso, quindi un lavoro molto articolato perché si lavorava tutto il giorno dalla mattina alla sera, le discipline erano tante perché lavoravamo, appunto, sia con la creazione di coreografie fisiche, sia su come il corpo del manovratore si relaziona con il pupazzo in scena, sia con gli oggetti materiali, lo spazio¹¹.

Al termine del corso Joan Baixas riconosce alla giovane allieva un talento particolare nei linguaggi del teatro visuale e le promette che, se avrà occasione, la chiamerà a lavorare con sé a Barcellona. «Mi sembrava molto bello ma pensavo fosse una frase fatta, di quelle che si dicono per dire»¹². E invece, a distanza di un anno, Baixas mantiene la promessa e le offre l'opportunità di prendere

¹¹ *Ivi*.

¹² Marta Cuscunà in, Roberta Garofalo, *Il teatro di Marta Cuscunà – Trilogia delle Resistenze Femminili*, tesi di laurea triennale in organizzazione dello spazio teatrale, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, A.A. 2015/2016, p.42.

parte al riallestimento del suo spettacolo storico *Mori el Merma*, riadattato per la Tate Modern Gallery di Londra con il titolo di *Merma Never Dies*.

Mori el Merma fu uno spettacolo ideato insieme al pittore surrealista Joan Mirò e andato in scena per la prima volta nel 1978, pochi anni dopo la morte di Francisco Franco, con l'intento di esorcizzare i fantasmi della dittatura franchista attraverso una satira grottesca sul potere.

Rifacendosi al teatro popolare e alla tradizione catalana dei *gigantes y cabezudos*, i due artisti realizzarono pupazzi e maschere dai colori accesi e dall'aspetto mostruoso. Merma era una maschera che si ispirava all' Ubu di Alfred Jarry, personaggio a cui Mirò aveva già dedicato un serie di opere, massima espressione del potere dispotico e riconoscibile metafora del generale Franco. In nove quadri e attraverso una drammaturgia creata collettivamente dagli attori del Teatre de La Claca¹³, veniva raccontato l'ultimo giorno di vita del despota, la cui gloriosa esistenza si esauriva in una morte ridicola¹⁴.

¹³ Teatre de La Claca fu una compagnia teatrale fondata da Joan Baixas e Teresa Calafell nel 1968 che diede vita a numerosi spettacoli partecipativi e aggregativi, durante i quali si evitava l'utilizzo della lingua spagnola, ossia la lingua dominante, e si prediligevano le immagini e il recupero delle tradizioni.

¹⁴ Cfr. <https://www.joanbaixas.org/copia-de-c-terra> (20 Gennaio 2019).

Quando Marta Cuscunà viene a far parte del riallestimento di *Merma Never Dies* ormai è il 2006 e il testo viene in parte aggiornato e rimaneggiato, così come i pupazzi vengono ricostruiti in uno stile aderente agli originali ma in grado di suggerire analogie con le figure di potere della società contemporanea come Bush, Blair o Berlusconi. Per Marta significa ritrovarsi a far parte di una grande produzione, accanto ad artisti e colleghi con esperienze prestigiose e a potersi esibire nelle piazze più importanti d'Europa: «[...] siamo stati a Dublino, al Museo d'Arte Contemporanea, a Francoforte, a Palma de Mallorca, abbiamo fatto dei giri stupendi. [...] per me che venivo da *Pippo Pettiroso*¹⁵ è stato un balzo abbastanza impressionante».¹⁶

Il lavoro di messa in scena, durante le prove di *Merma Never Dies*, si sviluppa a partire dalle improvvisazioni degli attori che, sulla base di una drammaturgia parzialmente strutturata, creano le coreografie e i movimenti di scena. Gli attori indossano gli enormi pupazzi e li manovrano dall'interno mentre un gruppo di musicisti sviluppa una partitura sonora che ne commenta i movimenti e le

¹⁵ A partire dal 2004 Marta Cuscunà collabora in qualità di attrice con Il Centro Teatro Animazione e Figure di Gorizia (CTA) prendendo parte agli spettacoli *Pesciomini* di Ugo Vicic e Sergio Bon e *Pippo Pettiroso* di Tullio Altan.

¹⁶ *Intervista a Marta Cuscunà*, a cura di chi scrive, cit.

azioni, come in un cartone animato. Oltre ad attori e musicisti partecipa all'allestimento anche un gran numero di comparse andando a creare una performance multidisciplinare e itinerante:

Era uno spettacolo abbastanza site specific. Noi abbiamo costruito una parte centrale dello spettacolo, ma poi c'era una specie di grande sfilata, di parata, che facevano questi pupazzi, nella città dove venivamo ospitati. E lì di volta in volta venivano fatte delle prove sul posto¹⁷.

La collaborazione di Marta Cuscunà con Joan Baixas prosegue con lo spettacolo *Zoé inocencia criminal*, che vede in scena solamente la giovane attrice e il maestro catalano.

A bottega da Baixas, Marta affina le proprie conoscenze rispetto al teatro visuale e alla manipolazione ed animazione di oggetti, ma l'esperienza spagnola contribuisce anche ad alimentare quella vocazione al teatro politico che avrà tanta parte nello sviluppo della sua poetica personale.

Dietro *Merma Never Dies* c'era una lunga storia: la collaborazione con Mirò quando la Spagna non era libera e loro erano costretti a

¹⁷.Ivi

organizzare le repliche in clandestinità, spesso interrotti dalla polizia. Un lavoro, dunque, che aveva radici profonde: è stata una grande scuola per me. Dopo questo spettacolo, con una sostanza così forte e unica, ho incontrato la storia di Ondina Peteani¹⁸.

1.3 José Sanchis Sinisterra e la vocazione drammaturgica

Quella che fa imbattere Marta Cuscunà nella storia di Ondina Peteani è ancora una volta un'occasione fortuita: la storica Anna di Gianantonio, che ha scritto la biografia della staffetta partigiana, deve presentare il suo libro nella sala comunale di Monfalcone e chiede a Marta di leggerne qualche brano.

L'attrice si appassiona e legge il testo per intero, rimanendone folgorata.

La biografia di Ondina mi ha letteralmente entusiasmata, scossa, “accesa”. Ho incontrato una ragazza, poco più giovane di me, incapace di restare a guardare, cosciente e determinata ad agire per cambiare il proprio Paese; con

¹⁸ Marta Cuscunà, in Andrea Porcheddu (a cura di), *Le Signore Attrici*, cit. p. 104.

un'intuizione fondamentale: la Donna è una risorsa irrinunciabile per la Pace e la Giustizia¹⁹.

Decide, allora, che proverà a farne uno spettacolo teatrale e si rivolge a un drammaturgo perché le scriva il testo, con l'intento di presentare il progetto al Premio Scenario. Il drammaturgo però rifiuta e la scadenza per partecipare al concorso è ormai vicina. Marta si trova quindi nella necessità di dover fare da sé.

Proprio in quel periodo torna a San Miniato per seguire un corso con il drammaturgo valenziano José Sanchis Sinisterra e gli parla del suo desiderio di trarre uno spettacolo dalla vita della partigiana Ondina e della necessità di trovare qualcuno che possa scrivere il testo per lei:

[...] la sera prima che cominciasse il corso, a cena, ho raccontato a José che stavo cercando qualcuno che mi scrivesse questo testo. E il corso di José era diviso in due parti: una parte per attori e una parte per drammaturghi. E io, ovviamente, mi ero iscritta come attrice. E quella sera lui mi disse «Visto che tu stai cercando qualcuno che ti scriva un testo, domani vieni a fare il corso come drammaturga

¹⁹ <https://www.martacuscuna.it/e-bello-vivere-liberi/> (20 Gennaio 2019).

e non come attrice». E lì è stata la svolta perché io ho cominciato a studiare, a provare per la prima volta a scrivere qualcosa.²⁰

Josè Sanchis Sinisterra, oltre ad essere uno dei drammaturghi più prolifici della scena contemporanea, ha condotto anche un'intensa attività pedagogica, sia in contesti di formazione professionale che in ambiti legati all'educazione e al sociale, dedicando ampie riflessioni allo sviluppo di una pedagogia della scrittura drammatica.

Dejando de lado la nebulosa cuestion del “talento inato” es difícil sutraerse a esta evidencia: toda practica artistica conoce –y requiere – un proceso mas o meno duradero de conocimiento y apropiacion, de una praxis humana que nos precede, nos sobrepasa y nos desafía.

Certo, tal proceso puede llevarse a cabo en relativa soledad [...] pero puede tambien procederse con la humildad y el teson de quien aprende musica, danza, artes plasticas..., que asume sin complejos la inicial dimension tecnica, artesanal, de su arte. Y no desdeña asimilarla en el marco amigable y protector de la Escuela o el Taller²¹.

²⁰ *Intervista a Marta Cuscunà*, a cura di chi scrive, cit.

²¹ José Sanchis Sinisterra, *Prohibido escribir obras maestras. Taller de dramaturgia textual*, Ciudad Real, Ñaque Editoria, 2017, p. 12. [“Lasciando da parte la nebulosa questione del talento innato, è difficile sottrarsi a questa evidenza: tutta la pratica artistica conosce – e richiede – un processo più o meno durevole di conoscenza e appropriazione di una prassi umana che ci precede, ci supera e ci

Mosso dalla convinzione che possa essere utile guardare alla scrittura drammatica come ad un sapere artigianale, fatto di tecniche trasmissibili, Sinisterra cerca di elaborare e sistematizzare un insieme di formule ed esercizi che chiama protocolli drammaturgici, prendendo le mosse dalle teorie del formalismo russo e dello strutturalismo francese, oltre che dalle proprie personali esperienze, costituite da anni ed anni di sperimentazioni pedagogiche, improvvisazioni attoriali e tentativi di scrittura individuale e collettiva²².

L'insieme di esercizi proposti nei protocolli si presentano quasi come dei problemi di matematica e si avvicinano molto ad una vera e propria improvvisazione scritta. Viene dato uno stimolo, una consegna, e l'allievo deve risolverlo in un tempo molto limitato, dai sette ai dieci minuti, così che il processo creativo si ponga sempre al confine tra il razionale e l'irrazionale e in modo tale da «non pensare troppo e piuttosto lasciare un materiale che alle volte è più intimo rispetto a quello che è il livello razionale»²³.

sfida. Certo, questo processo può essere effettuato in relativa solitudine [...] ma si può anche procedere con la umiltà e l'impegno di chi apprende la musica, la danza o le arti plastiche che impara senza problemi le basi tecniche, artigianali, della sua arte e non disdegna di apprenderla nel contesto amichevole e protetto della scuola o del laboratorio”].

²² Cfr. José Sanchis Sinisterra, *Prohibido escribir obras maestras. Taller de dramaturgia textual*, cit. p. 20.

²³ <http://www.xlibro.com/Jos%C3%A9-Sanchis-Sinisterra.html> (20 gennaio 2019).

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 così²⁴.

Gli stimoli suggeriti hanno anche lo scopo di spingere l’autore a variazioni di registro, di punti di vista, alla frammentazione del discorso e della linea temporale, così da sperimentare diverse possibilità di composizione.

Marta Cuscunà arriva al suo primo testo drammatico proprio attraverso l’applicazione dei protocolli e già in quei giorni di laboratorio, a San Miniato, comincia a lavorare sulla storia di Ondina Peteani:

²⁴ Marta Cuscunà, in Roberta Garofalo, *Il teatro di Marta Cuscunà – Trilogia delle Resistenze Femminili*, cit. p. 45.

[...] quando Josè ci faceva fare degli esperimenti, se non dava un tema preciso, lavoravo su Ondina. Anche perché ce l'avevo molto chiaro, lo stavo studiando, quindi avevo un sacco di informazioni, un immaginario abbastanza fertile e quindi usavo quegli esperimenti, sì, quella storia lì²⁵.

L'influenza di questi esercizi compositivi si ritrova nella drammaturgia di *E' bello vivere liberi!* così come in quella di tutti e tre gli spettacoli successivi. Il continuo passaggio dal livello diegetico a quello extradiegetico nelle parti monologiche, la variazione dei tempi verbali e quindi dei piani temporali, la frammentarietà dei dialoghi nelle scene a più personaggi e la costruzione dei cori delle pupazze monache de *La semplicità ingannata*, delle teste mozze di *Sorry, boys* e dei corvi animatronici de *Il canto della Caduta* sono il risultato delle tecniche apprese dal drammaturgo spagnolo.

Anche il linguaggio della narrazione, se da una parte è il genere prediletto di tanto teatro civile che ha avuto influenza sulla formazione artistica di Marta Cuscunà, può anche essere considerato una diretta conseguenza della pratica proposta da Josè Sanchis Sinisterra. Il suggerimento di continue variazioni del discorso, dalla prima persona singolare, al personaggio che passa a parlare di sé in terza persona, porta naturalmente alla possibilità che si palesi un narratore esterno e a fare sì che

²⁵ *Intervista a Marta Cuscunà*, a cura di scrive, cit.

ci si spinga in una zona ibrida tra genere narrativo e drammatico, che è poi la zona di frontiera abitata da quello che solitamente definiamo teatro di narrazione.

L'esplorazione del confine tra i due generi è da tempo punto di interesse per il drammaturgo spagnolo.

Quello che ho iniziato a fare è prendere dei testi narrativi e porli al confine con il teatro utilizzando forme drammatiche meno convenzionali. Da allora sono alla ricerca della frontiera tra genere narrativo e genere drammatico. Il metodo di lavoro inizia con l'analisi del testo narrativo e delle sue peculiarità formali, il passo successivo è inventare forme drammatiche che rompano gli stereotipi ed i canoni del testo drammatico. Il risultato sarà una drammaturgia derivata e rielaborata²⁶.

E' bello vivere liberi!, testo nato partire da quei primi tentativi laboratoriali dell'autrice di rendersi autonoma nella scrittura e poter così dare voce all'entusiasmo e all'impegno civile di Ondina Peteani, supera tutte le fasi del Premio Scenario e si aggiudica la vittoria per la sezione Scenario per Ustica 2009. In meno di un anno e mezzo dal debutto lo spettacolo raggiunge le prime cento repliche e ottiene a poco a poco riconoscimenti importanti.

²⁶

<https://www.teatrocritica.net/2016/08/il-teatro-e-la-frontiera-conversazione-con-jose-sanchis-sinisterra/> (20 gennaio 2019)

Da allora, Marta Cuscunà non ha mai smesso scrivere per la scena, facendo della drammaturgia uno dei maggiori punti di forza del suo fare teatro.

1.4 Christian Burgess e Giuliana Musso

Quando Marta parla di quelli che considera “autentici maestri”, non dimentica mai di annoverare Christian Burgess tra coloro che le «hanno insegnato le cose più belle e più difficili del mestiere teatrale»²⁷.

Anche l'incontro col regista inglese avviene grazie a Prima del Teatro, in occasione di un corso di formazione in cui l'attrice, che ha già debuttato con *E' bello vivere liberi!*, può continuare a sperimentarsi anche come autrice.

Il laboratorio si intitola *Last lines* ed è volto alla costruzione di una drammaturgia originale a partire dalle ultime parole espresse da chi si trova in punto di morte. Per Burgess è un esperimento preparatorio ad un lavoro che dovrà affrontare con gli allievi della prestigiosa Guildhall School of Music and Drama di Londra e, poiché Marta dimostra di avere una predisposizione verso l'autorialità, le propone una borsa di studio per partecipare al progetto londinese, ritenendo che il suo contributo possa essere una risorsa per gli altri studenti.

²⁷ <http://franzmagazine.com/2014/02/17/marta-cuscuna-la-combattente-del-teatro-che-ha-stregato-tutti-con-forza-e-grazia/> (20 gennaio 2019).

Il lavoro coinvolge attori e musicisti e prosegue l'indagine sulle *last lines* cominciata a San Miniato, dimostrandosi per l'allieva italiana un'esperienza di grande apertura e confronto.

Ma in mezzo a tanti maestri è presente, nel percorso di Marta Cuscunà, anche una maestra: l'attrice e autrice Giuliana Musso, con la quale Marta ha avuto la possibilità di condividere alcune tappe del proprio cammino e che menziona spesso tra i propri riferimenti artistici per «il suo teatro d'inchiesta e per il punto di vista sul femminile che ha voluto condividere con me».²⁸

La collaborazione fra le due attrici inizia intorno al 2006 in occasione del progetto *Indemoniate*, scritto dalla stessa Musso insieme a Carlo Tolazzi, con la regia di Massimo Somaglino. «Massimo Somaglino era stato un mio insegnante. [...] E siccome cercavano un'attrice giovane per fare un personaggio all'interno di *Indemoniate*, Massimo mi ha coinvolta. E da lì ho cominciato a lavorare più a stretto contatto anche con Giuliana»²⁹.

Indemoniate è ispirato a un episodio di isteria collettiva femminile esploso in Carnia, nel paesino di Verzegnis, alla fine dell'Ottocento. Per poter comprendere il contesto sociale e culturale in cui il fenomeno ebbe luogo, gli autori si rivolgono ad esperti di antropologia,

²⁸ <http://franzmagazine.com/2014/02/17/marta-cuscuna-la-combattente-del-teatro-che-ha-stregato-tutti-con-forza-e-grazia/> (20 gennaio 2019).

²⁹ *Intervista a Marta Cuscunà*, a cura di scrive, cit.

psichiatria, psicologia e storia locale, coinvolgendo nel processo di ricerca tutto il gruppo di lavoro. Il percorso che porterà alla nascita dello spettacolo sarà lungo e articolato in più tappe e gli artisti coinvolti si troveranno a collaborare attivamente lungo tutta la gestazione del progetto. «Era stato molto bello [...] perché la creazione di questo spettacolo aveva voluto dire per tutta la compagnia [...] non limitarsi a studiare le battute del testo, ma conoscere tutta l'analisi che aveva portato alla scrittura»³⁰.

Il processo di creazione a partire da una lunga e complessa ricerca sul campo è uno dei tratti distintivi della produzione teatrale di Giuliana Musso che definisce se stessa, oltre che attrice e autrice, anche ricercatrice.

Ho il desiderio di un teatro che ci guardi negli occhi e che ci ascolti, di una drammaturgia che nasca dall'indagine e trasferisca sulla scena la testimonianza di chi vive. So di condividere questo desiderio con molti altri artisti che resistono spontaneamente alla seduzione dell'autoreferenzialità per arrendersi con gioia a un teatro che ama osservare più di quanto farsi osservare. Diamoci occasioni per spostare il baricentro: dal virtuosismo al contenuto, dal grande teatro a una comunità che si riunisce³¹.

³⁰ *Ivi*

³¹ <http://www.giulianamusso.it/> (20 gennaio 2019).

Un concetto di teatro analogo è quello che sembra muovere Marta Cuscunà. Nei suoi progetti artistici, esiti anch'essi di lunghi percorsi di indagine, si riconoscono, forti, il tentativo di essere costantemente aderente al reale e la ricerca di una comunità con cui si possa tornare ad agire e a pensare in modo collettivo.

Dopo *Indemoniate* la collaborazione tra le due artiste prosegue con altri due spettacoli, *Wonder Woman*, su iniziativa della stessa Cuscunà, e *La città ha fondamento sopra un misfatto*, riscrittura di *Medea* di Christa Wolf, dove Marta è chiamata a interpretare il ruolo della giovane Glauce.

E' proprio in occasione di quest'ultimo lavoro che Marta Cuscunà viene a conoscenza delle opere di Riane Eisler e Marija Gimbutas, i cui studi sul patriarcato e sulle società gilaniche preistoriche saranno fondamentali per il definirsi del pensiero femminista che fa da filo conduttore a tutta la sua opera.

Alle teorie delle studioso Eisler e Gimbutas si riferisce Giuliana Musso nella sua riscrittura di *Medea*:

Medea di Christa Wolf prende forma dalle tracce pre-euripidee del mito e trova perfetta corrispondenza nelle scoperte scientifiche riguardo le origini delle comunità umane dell'Antica Europa: essa, Medea, è figlia di una società "primitiva" in quanto matrifocale, è

donna di medicina e autorevole guida di un piccolo popolo esule.

Wolf colloca il mito di Medea in quel momento tragico di svolta della storia umana: quando Dio, che in origine era una femmina, ha cambiato genere, quando le società umane, rette dalle madri assieme ai loro fratelli, furono travolte e sovvertite dall'irrefrenabile violenza dei padri. Ecco che si impose un modello culturale fondato sul conflitto e assicurato da un uso del mito, e delle religioni, che avrebbe legittimato le nuove norme sociali. Si tratta di un modello culturale che ancora oggi noi percepiamo come l'unico possibile, nonostante non sia in grado di assicurare pace e benessere e ci stia conducendo rapidamente all'autodistruzione.³²

Se si mettono in relazione gli spettacoli che l'attrice e autrice vicentina ha dedicato all'indagine sulla violenza del patriarcato (*La città ha fondamento sopra a un misfatto, La fabbrica dei preti e Mio eroe*) con il progetto sulle Resistenze Femminili di Marta Cuscunà, sembra quasi che i percorsi delle due artiste, seppur con esiti, immaginari e riferimenti generazionali anche molto diversi, seguano direzioni pressoché parallele o che la più giovane abbia, in qualche modo, accolto e portato avanti un'eredità, questa volta sì, matrilineare.

³² <http://www.giulianamusso.it/about-me/pensieri/il-mio-adattamento-per-il-teatro-di-medea-voci-di-christa-wolf/> (20 gennaio 2019).

«Cara Medea»³³ scrive ancora Giuliana Musso,

noi non abbiamo mai creduto che tu, proprio tu, avessi ucciso i tuoi stessi bambini. Comprendere il tuo ruolo di capro espiatorio oggi è un dovuto tributo ad una verità mutilata e offesa, è dare spazio al nostro diritto di cantare l'orrore, cantare il ricordo della madre, cantare il ricordo di quella prima patria che è stata culla di ogni civiltà. Cantare per richiamare dal nostro più antico passato il futuro che abbiamo sempre desiderato...³⁴.

Ed è proprio “il canto di quella patria perduta” quello a cui dà voce Marta Cuscunà nel suo ultimo lavoro, *Il canto della caduta*. Attraverso l'antico mito dei Fanes, Marta canta il “ricordo della madre”, la memoria di un'utopia egualitaria che forse è già esistita ma alla quale si può guardare per immaginare il nostro domani.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

II. TRILOGIA DELLE RESISTENZE FEMMINILI

2.1 E' Bello vivere liberi!

2.1.1 Dalle fonti al testo

Il primo spettacolo di Marta Cuscunà è la storia di un'adolescente che si schiera e scopre la gioia – ma anche il costo, che fu altissimo per lei – dell'idealismo e della lotta politica.

La fonte principale a cui si ispira il lavoro è la biografia di Ondina Peteani, firmata dalla storica goriziana Anna Di Gianantonio. Un'opera la cui scrittura è, per stessa ammissione dell'autrice, coinvolta, personale, partigiana. D'altra parte si tratta di una storia basata sulla raccolta di fonti orali che, per loro natura, non sono mai anonime e imparziali, al contrario chi ricorda e racconta è un individuo specifico, con una sua soggettività all'interno della narrazione.

Non è stato facile scrivere la vita di Ondina. Avrei potuto assumere il tono distaccato di chi scrive di storia, ma non sarebbe stato possibile: erano troppo intense le emozioni che i racconti, primi fra tutti proprio quelli di Ondina, mi suscitavano. Perché comprimere i sentimenti,

assumendo una finta neutralità che non era nelle
mie corde?³⁵

La storica allora si concede di rinunciare ad un tono asettico e lascia il più possibile spazio alle voci vive di Ondina e di coloro che la conobbero da vicino. Prende le mosse dagli ultimi giorni di vita della partigiana quando, malata di un male ereditato dalla detenzione ad Aushwitz, era tormentata dalle angosce e dai ricordi terribili della deportazione. Attraverso la testimonianza diretta di Ondina, racconta la reclusione nel campo di sterminio per poi ripercorrere, mediante una gran quantità di interviste, l'intera storia della protagonista, dagli anni del fascismo, alla lotta partigiana, alla militanza nel PCI – poi PDS - dopo la fine della guerra, all'attività di ostetrica e a quella di fervente organizzatrice e animatrice culturale all'interno dell'azienda libraria Editori Riuniti, gestita insieme al marito Gian Luigi Brusadin.

A partire da quella prima fonte, Marta Cuscunà si mette alla ricerca di altri documenti e materiali per lavorare al proprio testo originale. Attraverso le sedi dell'ANPI della zona e la raccolta di testimonianze contenute in altri libri di storia locale, Marta riesce a ricostruire l'ambiente che gravitava intorno ad Ondina: chi erano i partigiani che

³⁵ Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani. La lotta partigiana, la deportazione ad Aushwitz, l'impegno sociale: una vita per la libertà*, Milano, Mursia 2011, p.15.

combattevano con lei e quali erano le loro storie. Legge le descrizioni delle riunioni clandestine che conduceva la “maestra di comunismo” Alma Vivoda e che ebbero tanta parte nella formazione politica della giovane antifascista, viene inoltre a conoscenza di aneddoti non presenti nella biografia di Anna Di Gianantonio ma che vedono ugualmente Ondina coinvolta, come l’episodio del sacrificio del compagno di battaglia Cvetko grazie al quale la staffetta ebbe salva la vita in un agguato³⁶.

Intervista poi Gianni Peteani, il figlio di Ondina, che oltre a condividere con Marta i propri ricordi personali, le permette di accedere a testimonianze inedite, come, ad esempio, quella del primo incontro tra Ondina e Alma Vivoda.

Ma oltre agli ambienti strettamente legati alla lotta partigiana, Marta Cuscunà allarga la propria indagine al contesto sociale e culturale del tempo, in particolar modo all’educazione riservata alle ragazze e al modello di donna che proponeva il regime. Rintraccia le autrici più famose dell’epoca e legge alcuni “romanzetti per signorine” delle biblioteche fasciste, si documenta sulle pratiche educative della scuola di quel periodo e va alla ricerca di racconti di

³⁶ L’episodio citato è tratto da Riccardo Giacuzzo e Giacomo Storti, *Quelli della montagna. Storie del Battaglione Triestino d’Assalto*, Unione degli Italiani dell’Istria e di Fiume, 1972 ed è presente nel terzo capitolo di *E’ Bello vivere liberi!* di Marta Cuscunà.

donne della Venezia Giulia contemporanee di Ondina e delle sue compagne di lotta.

Quella di Ondina Peteani, infatti, è anche una storia di emancipazione femminile e di presa di consapevolezza, proprio a partire dall'esperienza della lotta partigiana.

Sono stata avvicinata per la prima volta nel 1942, avevo diciassette anni ed era stata lanciata la parola d'ordine di organizzare i giovani e soprattutto le giovani [...] mi hanno avvicinato e mi hanno parlato della necessità di costruire una nuova società, dove le donne avrebbero fatto cose diverse. Nonostante io avessi delle idee non proprio conformiste, avevo comunque avuto un certo tipo di educazione, e rispondevo come una ragazzina che aveva letto i romanzetti per signorine delle biblioteche fasciste e dicevo che quei discorsi distruggevano la poesia della famiglia e la femminilità della donna.

[...]

Questo è stato il primo impatto con un nuovo modo di concepire la vita e, soprattutto, di pensare alla personalità di un uomo indipendentemente dal sesso e dalla razza; allora sono andata a scuola da queste persone e i compagni mi hanno spiegato cosa era stato fatto agli Abissini, conquistati per essere "civilizzati". Una grande maestra per me è stata Alma Vivoda. [...] Lei diceva che noi, che eravamo donne controcorrente, dovevamo saper fare di

tutto, in modo da poter avvicinare chiunque, dunque parlavamo di calza, parlavamo di cucina, parlavamo di come si cambia una valvola, dovevamo imparare ad arrangiaci in tutti i modi, per affermare completamente la nostra possibilità di fare tutto come gli uomini³⁷.

Attorno ad Alma Vivoda si riuniva, dunque, una comunità di donne resistenti, non solo al nazifascismo, ma anche al pensiero dominante che le voleva buone unicamente ad “obbedire, badare alla casa, mettere al mondo figli e portare le corna”. Una resistenza nella Resistenza, si potrebbe dire, in cui, fra compagne, si aprivano spazi di riflessione dove era possibile mettere in discussione il proprio ruolo subalterno e immaginare modelli femminili differenti.

Questo è uno degli aspetti che più cattura l'interesse di Marta Cuscunà: «mi aveva colpito molto che ci fossero delle donne che proponevano un nuovo modello femminile ben prima del femminismo del Sessantotto»³⁸. Allo stesso modo Marta viene attratta dall'entusiasmo per l'impegno civile che riconosce in quei giovani combattenti. Sceglie allora di raccontare proprio gli anni

³⁷ Ondina Peteani, in Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani*, cit. pp. 50-51.

³⁸ Marta Cuscunà, in Roberta Garofalo, *Il Teatro di Marta Cuscunà, trilogia delle Resistenze Femminili*, cit. p.49.

giovanili di Ondina, quelli in cui, da operaia diciassettenne del cantiere navale di Monfalcone, si avvicina all'attività clandestina antifascista fino a prendere la strada dei boschi.

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 civile³⁹.

Gli episodi attraverso cui dipanare la narrazione vengono scelti proprio sulla spinta di questa urgenza:

Di fronte a una mole di materiale enorme, ho dovuto selezionare ciò che, secondo me, risultava funzionale a quello che volevo trasmettere con il mio spettacolo, cercando di mantenere un ritmo sostenuto sino alla fine. Ho cercato di isolare gli eventi che hanno segnato un prima e un dopo nello sviluppo della storia, o che mi sono sembrati rilevanti per trasmettere

³⁹ *Ivi*, p.50.

aspetti per me fondamentali, come l'entusiasmo e la spinta all'azione⁴⁰.

Il risultato finale è un racconto teatrale in sette capitoli la cui linea narrativa procede per ellissi. Lo spettacolo si ferma al momento della deportazione di Ondina ad Aushwitz cui segue un breve epilogo in cui la protagonista, ormai libera, sembra parlare da un tempo non troppo distante dal nostro.

Marta, in scena, racconta da un prospettiva esterna ai fatti: «Ondina si stacca dalla fila, va davanti alla maestra, le scappa da ridere ma si tiene. [...] Ondina Peteani: nata sotto il fascismo, il 26 aprile 1925 a Trieste. [...] Ondina è stata avvicinata per la prima volta nel 1942, aveva appena 17 anni»⁴¹ per poi dare vita ai personaggi della storia assumendone di volta in volta le circostanze, come rivivessero il momento presente:

ONDINA: I Fontanot? cosa vogliono quei comunisti? (*Salutando con un sorriso forzato nella direzione dei Fontanot, parlando fra i denti.*) Perché non passa 'sto treno? E adesso, (*guardandosi le spalle in una direzione*) se ti vede qualcuno che parli con loro? (*guardandosi le spalle nell'altra direzione.*)

⁴⁰ Marta Cuscunà, in Giorgia Gobbi, *L'officina drammaturgica di Marta Cuscunà*, tesi di laurea magistrale in Storia del Nuovo Teatro, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, A.A 2016/2017, p.126-127.

⁴¹ Marta Cuscunà, *E' bello vivere liberi!*, in Milangro Martin Clavijo (a cura di), *Donne che non seguono il copione. Antologia di teatro contemporaneo italo-spagnolo*, Aracne 2015, pp. 45 e 47.

Si dirà in giro che sei comunista? Ma proprio oggi le stanghe chiuse un'eternità? E dovevi anche prenderti una botta in schiena! Ma si può essere più *sveiabanchi* di così! ⁴²

Oppure sono proprio i personaggi, in particolare Ondina, a portare avanti il racconto, non più rivivendo una situazione evocata dalla narratrice, ma facendosi essi stessi, narratori intradiegetici:

Io, anche se venivo da una famiglia non proprio conformista, avevo comunque letto i romanzetti per signorine delle biblioteche fasciste [...] ⁴³.

La Nina, la moglie di Vinicio, non mi molla il braccio e mi porta oltre, lungo un corridoio, poi su per le scale fino [...] a un vano situato in una specie di torretta della casa. Qui ci sono solo donne. La Nina mi mette seduta, e mi fa: (*L'attrice impersona Nina*) "Adesso con la Alma, la Alma Vivoda, facciamo scuola di comunismo!" E chiude la porta. [...] ⁴⁴.

Numero 81 672. Eravamo chiuse in una baracca, da una parte italiane, dall'altra cittadine sovietiche. [...] ⁴⁵.

All'interno delle parti narrate, sia che a raccontare sia l'attrice, sia che lo faccia attraverso i ricordi di Ondina, si

⁴² *Ivi*, p.47.

⁴³ *Ivi* p.48.

⁴⁴ *Ivi* p. 50.

⁴⁵ *Ivi* p.66.

apre lo spazio per evocare e caratterizzare ulteriori personaggi e metterli in relazione attraverso dialoghi che nella performance vedranno il veloce passaggio dell'interprete da un ruolo all'altro. A volte è solo il virtuosismo attoriale, suggerito nel testo dalle indicazioni in didascalia, a dare l'idea dello scambio tra più personaggi, mentre la scrittura mantiene un andamento narrativo.

Vinicio si avvicina di più e parlando sottovoce ma con naturalezza inizia a dirci:

(L'attrice impersona Vinicio) “che il fascismo è contro i lavoratori e fa solo gli interessi *(tira su con il naso)* dei capitalisti, e deve essere abbattuto per vivere liberi”.

(L'attrice impersona Ondina) Ci dice del Soccorso Rosso:

(L'attrice impersona Vinicio) “che bisogna contribuire a questa forma di sussidio per aiutare le famiglie e i compagni caduti *(tira su con il naso)* in sventura a causa del fascismo”⁴⁶.

Altre volte invece è la drammaturgia che vira verso la scena dialogata vera e propria:

ONDINA: Perché per gli sloveni?!

ALMA: Come perché per gli sloveni, Ondina?! Perché, nini, in Italia non ci sono ancora partigiani! Invece gli sloveni si sono già organizzati contro “tusaichi”.

⁴⁶ *Ivi* pp.47-48.

ONDINA: Contro chi?

ALMA: Contro di LUI.

ONDINA: Ma lui chi?!

ALMA: Lui! MUSSOLINI!!

ONDINA: Shhhh⁴⁷.

Se la narratrice extradiegetica ha sempre come destinatari gli spettatori, quando invece sono i personaggi a prendere la parola, l'attrice lavora, a volte, riferendosi al pubblico ma trattandolo come un personaggio (Alma Vivoda che parla alle ragazze della cellula clandestina) , altre volte si rivolge direttamente agli spettatori senza invece alterare la loro funzione (Ondina che racconta e commenta al pubblico il primo incontro a casa dei fratelli Fontanot mentre contemporaneamente lo vive), altre volte ancora si riferisce ad un personaggio invisibile ma compreso nella scena (Ondina che cerca di convincere la sorella Santina a non prestarsi al corteggiamento di un giovane fascista).

Le continue variazioni di cui fa uso Marta Cuscunà nel suo racconto monologico e che non sono sfuggite ai critici nel corso delle tante repliche - «La Cuscunà è Ondina che racconta, ma che intanto rivive scene, situazioni. La scuola di comunismo. Il ruolo della donna.

⁴⁷ *Ivi* p.51.

I partigiani sloveni. I sospetti: chi è la spia?»⁴⁸, «Marta in scena non è mai sola perché si dimostra abile nel caratterizzare e dare concretezza a figure secondarie, ben distinte dalla protagonista principale e dal profilo personale»⁴⁹ - rivelano l'influenza della pratica drammaturgica appresa da Josè Sanchis Sinisterra.

[...] tenendo accanto a me le indicazioni apprese dal maestro e in particolar modo il protocollo che si intitola *Io sono molti*, ho provato a far parlare la mia Ondina passando dal presente al passato, dalla prima persona singolare alla prima persona plurale; l'ho portata ad interrogarsi sul suo passato, sul suo presente e sul suo futuro; le ho fatto descrivere le proprie azioni.

[...]

Mi sono esercitata sull'incorporazione nella narrazione di altre voci, alternando alla narrazione i discorsi diretti, dando così voce a più personaggi.

Tuttavia colpisce come le scelte compositive della Cuscunà nella drammaturgia di *E' bello vivere liberi!* sembrano rispondere perfettamente alla natura del materiale da cui il lavoro trae la sua origine. Voci che si incorporano nella narrazione e che, ognuna a suo modo, vanno a costituire un tassello del mosaico, sono anche

⁴⁸ Vittoria Ottolenghi, *Memoria storica e sensibilità: la staffetta partigiana deportata ad Auschwitz*, in *La Gazzetta di Parma*, 31/01/2010.

⁴⁹ Silvia De March, *Il premio Scenario per Ustica 2009 Marta Cuscunà non è un talento: è un portento!* in *Scene del nord est*, 5/09/2009.

quelle delle fonti orali della biografia scritta da Anna Di Gianantonio. L'attrice è sola in scena ma alla sua voce, esterna ai fatti, eppure sempre portatrice di un forte punto di vista, subentrano, senza soluzione di continuità, i racconti e le azioni di coloro che di quella vicenda furono protagonisti, in una coralità di testimonianze particolari e soggettive.

2.1.2 *Lo spettacolo*

Lo spazio scenico è vuoto, ad eccezione di un pannello sul lato sinistro del palco, una sorta di muro su cui si scorgono un manifesto strappato raffigurante il Duce e il simbolo della falce e il martello. Sul lato destro si intravede il vagone di un treno bestiame con inciso sul tetto il numero 81672. L'attrice è al centro della scena, in abiti che citano le giovani italiane degli anni '40.

VOCE FUORI CAMPO DELLA MAESTRA:

Attenti! Saluto al Duce!

ONDINA: *(facendo il saluto romano e sussurrando)*

Paghime la

luce!

VOCE FUORI CAMPO DELLA MAESTRA:

Chi è stato?

*(Ondina abbassa la testa, si guarda intorno le scappa da ridere)*⁵⁰.

⁵⁰ Marta Cuscunà, *E' bello vivere liberi!*, cit., p. 47.

Lo spettacolo comincia così: una bambina ribelle provoca la maestra compiendo un piccolo atto di rivolta. Non si piega nemmeno di fronte all'insegnante che le tira le trecce e le impone di rimanere a scuola un'ora in più. L'episodio, accaduto davvero, è riportato nella biografia di Anna Di Gianantonio:

In famiglia si raccontava che un giorno – Ondina aveva appena sette anni e frequentava le elementari – la maestra la punì perché aveva disturbato la lezione e le disse che sarebbe rimasta a scuola un'ora in più. Ondina rispose che non solo non sarebbe rimasta in classe ma se ne sarebbe uscita proprio in quel momento [...] ⁵¹.

Un evento forse marginale nella vita della staffetta partigiana, ma che colpisce Marta Cuscunà per la precoce vocazione della protagonista allo scontro con il potere. Il comportamento indisciplinato della bambina - “aveva disturbato la lezione” - diventa nella versione di Marta un primo atto di resistenza antifascista. Quella che Ondina si trova a disturbare, infatti, è proprio la retorica dei riti del regime che lei in nessun modo sembra riuscire a prendere sul serio. ⁵²

⁵¹ Nina Fontanot, in Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani*, cit., p. 69.

⁵² L'episodio mette insieme l'aneddoto raccontato da Nina Fontanot a proposito di Ondina Peteani con un racconto fatto a Marta Cuscunà da sua nonna a

VOCE FUORI CAMPO DELLA MAESTRA:
Saluto al Duce!
ONDINA: (*facendo il saluto romano*) A noi!
VOCE FUORI CAMPO DELLA MAESTRA:
Saluto al Re!
ONDINA: (*facendo il saluto romano*) Paghime un
caffè!
VOCE FUORI CAMPO DELLA MAESTRA:
Vieni qui! ⁵³

Ondina, rifiutando di sottomettersi alla punizione, torna a casa prima del tempo e si guadagna un ceffone anche da parte della madre che però sembra, in fondo, essere fiera di lei.

La famiglia Peteani, infatti, si rivela subito piuttosto inconsueta. Attraverso rapidi salti narrativi, l'attrice ne offre un ritratto ironico, presentando i suoi elementi bizzarri con caratterizzazioni attoriali in stile fumettistico: Tina, la madre, che «bisogna immaginare in un aneddoto»⁵⁴ evocato come una comica del cinema muto, in cui la si vede prendere ad ombrellate un avvocato imbroglione; Toni, il padre, austriacante⁵⁵ e cieco di un occhio, con i favoriti alla Franz Joseph, che inveisce

proposito di una sua compagna di classe che, figlia di antifascisti, rispondeva sempre in quel modo al saluto fascista, guadagnandosi la punizione della maestra che le tirava le trecce.

⁵³ Marta Cuscunà, *E' bello vivere liberi!*, cit. p. 47.

⁵⁴ *Ivi*, p. 46.

⁵⁵ Si diceva dei cittadini di nazionalità italiana che si dimostravano favorevoli o condiscendenti alla dominazione austriaca.

contro gli italici spaghetti ma è capace di accettare come sua la piccola Ondina, nonostante sia figlia di un altro uomo.

E poi c'è lei, Ondina, entusiasta operaia addetta al tornio, che vediamo, appena diciassettenne, tornare dal cantiere in bicicletta mentre il passaggio a livello le impedisce di attraversare la ferrovia, offrendo così ai fratelli Vinicio e Armido Fontanot il pretesto per avvicinarla e cercare di coinvolgerla nel movimento clandestino.

In un'intervista raccolta da Anna di Gianantonio, Nina, la moglie di Vinicio, racconta che in paese i Fontanot erano noti come «“i bulgari”», i tre uomini suonavano e in casa c'era sempre festa. Si cantava, si ballava, veniva gente dalla Slovenia e non ci hanno mai beccati»⁵⁶.

Infatti quando Ondina si presenta per la prima volta in casa loro, ad accoglierla c'è il rumore della festa. Da fuori si sente, forte, un motivo balcanico, la musica proibita che arriva dalla Jugoslavia.

E i Fontanot? Sono loro che stanno suonando, ecco perché li chiamano “I Bulgari”! Un momento! Fanno festa??! Silenziooo! (*La musica si interrompe bruscamente.*) Fate festa?! E per di più suonate musica slovena, cantate musica slovena, ballate musica slovena ... Niente di personale, sia chiaro, ma il governo fascista ha proibito la

⁵⁶ Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani.*, cit. p. 72.

cultura slovena. Qua se arrivano i fascisti sono bastonate e olio di ricino per tutti!⁵⁷

Ogni cosa è trasgressiva: la casa piena di gente, la musica, gli sloveni, ma pure i bei ragazzi. Per Ondina, infatti, quella è anche la prima festa fuori casa di una diciassettenne. Nina Fontanot la prende per mano e la conduce in un luogo appartato, segreto, «un vano situato in una specie di torretta»⁵⁸. Qui sono solo donne e un'infervorata e sorridente Alma Vivoda tiene lezioni di comunismo. Indossando un grembiule da cucina e un paio di occhiali da saldatore, immagina con le compagne un nuovo modello di donna emancipata, mentre in poche mosse assembla un flit, una caffettiera e un idrante in una sorta di fucile. Col grembiule e gli occhiali calzati, si alza in piedi brandendo l'arma. Ed eccola lì, la donna del futuro, perfetta sintesi di colei che s'intende di tutto, dalla calza alla cucina, alla tecnica per cambiare una valvola.

Questa l'iniziazione politica di Ondina, che, contagiata dal fervore di Alma Vivoda, comincia a frequentare assiduamente la cellula clandestina. Sulle note della danza della fata Confetto di Čajkovskij, la nuova recluta racconta di come lei e le compagne vadano la notte a riempire il paese di manifestini arrivando a metterli addirittura tra le mani della statua della Vergine,

⁵⁷ Marta Cuscunà, *E' bello vivere liberi!*, cit. p. 49.

⁵⁸ *Ivi*, p.50.

euforiche, sfrontate, e con una *ridariola* da sembrare ubriache, «poi restiamo tutte e quattro a bocca aperta a guardare... quel miracolo di Madonna Comunista... con tanto di bandiera rossa sopra il velo ...e ci sembra di non esserci mai sentite così libere! E che tutto nel nostro paese è ancora possibile!»⁵⁹ .

Qualche mese più tardi Ondina, nome di battaglia Natalia, ha già preso la strada dei boschi. Con indosso i pantaloni e un cappello dell'armata rossa, l'attrice mima un viaggio in bicicletta lungo impervie strade di montagna, mentre racconta di come la giovane antifascista sia entrata a far parte della Garibaldi, primo distaccamento di combattenti interamente italiano, con il compito di fare la staffetta.

Una delle prime imprese in cui è coinvolta la compagna Natalia è proprio quella dell'agguato scampato grazie al sacrificio di Giovanni Fiori detto Cvetko che, in una sequenza rocambolesca degna di un film d'azione americano - e commentata con ironia dalla colonna sonora di James Bond - ha la prontezza e l'astuzia di salvare i suoi compagni circondati dai fascisti, consegnando però se stesso nelle mani del nemico.

L'autrice decide di dare spazio in particolare a questo evento, in quanto tra quelli che segnano “un prima e un

⁵⁹ *Ivi*, pp. 53-54.

dopo” lungo la linea narrativa. «L’episodio del Cvetko [...] è stato il primo momento in cui i compagni hanno capito che tra di loro vi era una spia, e ci mostra come in una situazione drammatica e pericolosa questi giovani, ragazze e donne comprese, riuscissero a trovare il modo di prendersi gioco dei nemici»⁶⁰.

L’imboscata scampata, infatti, insieme a numerose retate ed arresti, oltre che un’aggressione in cui a perdere la vita è proprio Alma Vivoda, rendono chiara la presenza, tra le fila degli antifascisti, di una spia collaborazionista.

Tutto fa credere si tratti di Ondina, in realtà a tradire è la sorella Santina.

E’ Tina, la madre, a rivelarlo ai compagni. In un intenso monologo l’attrice, illuminata di taglio, sembra riportare quelle che potrebbero essere state le parole della donna:

Fu sua madre a dire ai compagni che... in casa quella sera c’era anche...l’altra sua figlia, Santina, la più piccola... che...aveva un brutto vizio, sì insomma che... frequentava questa persona...un fascista... Fu sua madre a dire ai compagni che Santina era... era... (*pausa*) Non posso andare più avanti perché ho già detto tanto....⁶¹.

⁶⁰ Marta Cuscunà, in Giorgia Gobbi, *L’officina drammaturgica di Marta Cuscunà*, cit. p. 129.

⁶¹ Marta Cuscunà, *E’ bello vivere liberi!*, cit., p. 58.

Anche il gappista Rodolfo Flego, che nella biografia di Anna Di Gianantonio riporta l'episodio, conclude il racconto allo stesso modo «Non posso andare più avanti perché ho già detto tanto»⁶².

Quello che segue non si può raccontare. Per Tina è impronunciabile ciò che ha fatto Santina. Così come è indicibile l'azione di una madre che deve scegliere quale delle sue figlie sacrificare. Ciò che accadde dopo fu la fucilazione di Santina da parte di un gruppo di partigiani fatti venire da fuori. Ma così come Ondina e sua madre di questo non parlarono mai, anche nello spettacolo il discorso si interrompe mentre nel buio si sente il suono di una raffica di spari.

La storia prosegue con l'8 settembre e l'arrivo dei Nazisti, il formarsi della Brigata Proletaria e la battaglia di Gorizia, fino all'arrivo, tra le fila dei partigiani del Carso, dell'affascinante Walter Gherlaschi detto Blechi che però si rivela ben presto essere una spia. Nel gruppo di coloro che vengono scelti per eliminarlo c'è anche Ondina.

L'episodio dell'eliminazione del traditore Blechi viene rappresentato da Marta Cuscunà attraverso una scena di teatro di burattini. L'idea deriva dall'uso che veniva fatto, a scopo informativo, di brevi rappresentazioni

⁶² Roberto Flego, in Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani*, cit. p. 107.

drammatiche da parte dei partigiani per portare notizie nei villaggi più isolati del Carso senza destare sospetti. Proprio sull'uccisione di Gherlaschi si svilupparono una serie di racconti, canzoni e rappresentazioni per far sì che la popolazione del luogo venisse rassicurata sull'avvenuta eliminazione della spia e non si sentisse spaventata nel tornare a collaborare con i partigiani.

Intorno alla figura del traditore Blechi si sviluppò da subito una vera e propria mitologia: la sua straordinaria capacità di sfuggire agli agguati dei partigiani e i suoi acuti travestimenti – da prete, da donna, da vecchio – che lo rendevano irricognoscibile sono elementi che hanno alimentato moltissimi racconti e “bozzetti drammatici”, scritti durante la guerra a pochi giorni dalla sua morte, dal titolo significativo de *La fine del traditore*, che vennero messi in scena nei giorni successivi all'uccisione di Gherlaschi nei villaggi del Carso e del Vipacco⁶³.

L'idea che il teatro avesse avuto un ruolo importante all'interno della guerra di Resistenza, come mezzo per divulgare informazioni e tornare a coinvolgere la popolazione nella lotta partigiana, sembra a Marta un aspetto che valga la pena di essere messo in luce.

⁶³ Ivi, pp. 111-112.

Essendo sola in scena e trovandosi nella necessità di evocare i linguaggi del teatro popolare, la scelta ricade sull'uso di burattini a guanto che le permettono di rappresentare i diversi personaggi del bozzetto drammatico, in una modalità che ricorda gli spettacoli di piazza dei burattinai tradizionali. L'uso del dialetto bisiacco⁶⁴, gli equivoci, i caratteri, le bastonate, sono tutti elementi che fanno venire alla memoria uno spettacolo di guarattelle napoletane oppure una farsa di Fagiolino e Sandrone.

Anche l'ideazione e la costruzione dei burattini è stata pensata con l'intento di riferirsi alla tradizione. La scenografa Belinda De Vito, sviluppando l'intuizione della Cuscunà, trae ispirazione dai tipi classici della Commedia dell'Arte, sostituendo però il legno con un misto di materiali più leggeri per facilitare il lavoro dell'attrice.

Ondina e Stecchi nelle loro 'divise partigiane', con bustina e stella rossa, una sorta di Colombina e Arlecchino adolescenti, lui un po' tonto e lei più scaltra, con un viso dall'ovale perfetto quasi di porcellana a ricordo di certa iconografia, e poi Blechi nei suoi famigerati tre travestimenti. Infatti ho dovuto pensare a tre burattini per Blechi, che avessero ognuno un

⁶⁴ Dialetto della lingua veneta parlato nella *Bisiacaria*, nome dialettale con cui si indicano alcuni paesi della provincia di Gorizia.

abito diverso, ma che mantenessero caratteri riconoscibili per il pubblico: per lui mi sono ispirata ad una maschera popolare del diavolo, con lineamenti piuttosto marcati, ghigno stampato con dente d'oro, colorito verdastro, orecchie a punta, quasi un Nosferatu di Murnau in divisa da SS di vernice nera. Mantenendo gli stessi lineamenti, ho realizzato il doppio e il triplo con abito da prete e da vecchio, come richiesto dal copione⁶⁵.

Alla fine dell'episodio il traditore muore a suon di bastonate per mano del partigiano Stecchi. E al grido di "Giustizia è fatta!" si vede uscire dalla baracca improvvisata, dietro cui è avvenuta tutta la scena, una mano insanguinata.

La vicenda, poi, fa un salto al Maggio del '44. Ondina viene arrestata e messa nell'elenco di quelli che devono essere deportati. All'inizio è speranzosa «Sì! Meglio via che in risiera!»⁶⁶, si fa coraggio durante il viaggio e quando arriva ad Aushwitz, sentendo un'orchestrina suonare: «ragazze, si potrà anche ballare!»⁶⁷, dice alle compagne.

Sulla soglia del campo di sterminio, Marta sceglie di proseguire la narrazione nuovamente attraverso il di

⁶⁵ <http://belindadevito.blogspot.com/2010/01/materiali-resistenti.html> (27 gennaio 2019).

⁶⁶ Marta Cuscunà, *E' bello vivere liberi!*, cit., p. 66.

⁶⁷ *Ivi*, p. 67.

teatro di figura, avvalendosi questa volta dell'uso di due pupazzi. Sul lato destro del palco, viene illuminato il vagone bestiame con inciso sul tetto il numero 81672. L'attrice apre il portellone e si vede il pupazzo di Ondina nel Lager.

Mi sono chiesta come raccontare l'esperienza del campo di concentramento; dal momento che, come dice Ondina, ciò che lei ha passato in quel lungo periodo è inimmaginabile, ho eliminato l'idea dell'interpretazione e la possibilità di mostrare immagini di archivio o frammenti di video. Così sono andata a ripercorrere la biografia di Ondina sino al punto in cui lei racconta che è riuscita a sopravvivere a un'esperienza così atroce grazie a un meccanismo psicologico di sdoppiamento della propria persona⁶⁸.

Ondina, infatti, «raccontava di aver vissuto tutto ciò che le capitava come in un film, come se lei non fosse la protagonista, ma una spettatrice esterna e distaccata di quanto le succedeva intorno.»⁶⁹, in una sorta di «“sdoppiamento” visivo, che faceva sì che nel Lager lei si vedesse vivere come se si trattasse di un'altra persona»⁷⁰.

⁶⁸ Marta Cuscunà, in Giorgia Gobbi, *L'officina drammaturgica di Marta Cuscunà*, cit. p. 128.

⁶⁹ Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani.*, cit. pp. 33-34.

⁷⁰ *Ibidem*

Inoltre, la scelta di raccontare l'orrore della deportazione attraverso una trasfigurazione poetica permette allo spettatore di sostenerne la visione senza voltare lo sguardo.

[...] La cosa che cercavo di fare era di non cadere nel vortice emotivo. Perché davanti alle immagini vere dei documentari o, appunto, le foto dei campi, o leggendo le testimonianze, è impossibile restare razionali e ragionare su quello che è successo. L'aspetto emotivo è così travolgente, sconvolgente che, almeno su di me, l'effetto è quello di dire "Metto le distanze, non guardo, chiudo gli occhi, smetto di leggere le testimonianze perché è una roba troppo dolorosa, violenta, orribile". E il fatto di non riuscire a sopportare questo racconto fa sì che non ragioniamo su quello che è successo⁷¹.

Per manipolare il pupazzo, l'attrice infila le mani in due lunghi guanti di plastica neri, dal retro del vagone. Sembra così di vedere contemporaneamente Ondina nel Lager e il suo doppio che la osserva da fuori. Una delle mani della manipolatrice si avvicina lentamente all'altra e le straccia i vestiti. La pupazza trema per il freddo. La mano con un gesto secco le strappa i capelli, poi le ordina di stendersi e con un timbro numeratore le trancia di netto il braccio frantumandolo in mille pezzi. Le azioni sono eseguite

⁷¹ *Intervista a Marta Cuscunà*, a cura di scrive, cit.

lentamente e con estrema precisione. La violenza organizzata del Lager, infatti, ha bisogno di ordine meticoloso.

La scena, fin qui, avviene tutta in silenzio, elemento di cui più volte parla Ondina Peteani a proposito di Aushwitz:

[...] ricordo le selezioni. Mettevano in fila quelle da esaminare e il medico [...] con un cenno ridistribuiva le persone in due file ed era chiaro quale era la fila da eliminare! Le donne destinate a quella fila non smaniavano né si disperavano. Quasi tutte si incolonnavano come inebetite, in silenzio e quel silenzio era più tremendo di qualunque pianto⁷².

E proprio un corpo inebetito è ciò che sembra il fantoccio di Ondina realizzato da Belinda De Vito:

[...] è una bambola rotta, disarticolata, il corpo asessuato è bianco, liscio come un osso levigato dagli agenti atmosferici, la sua testa è grande, aliena, ci penetra con il suo sguardo incredulo per quello che le stiamo facendo, le lacrime scendono dai suoi grandi occhi neri mentre le vengono strappati i capelli...⁷³.

Per idearla, le due artiste si sono riferite alle immagini fotografiche dei deportati nei campi di sterminio ma

⁷² *Ivi*, p.32.

⁷³ belindadevito.blogspot.com/2010/01/materiali-resistenti.html
(27/01/2019).

anche agli aggettivi e alle parole usate da Ondina all'interno delle sue testimonianze. Un'immagine che le ha guidate è stata quella delle larve a cui si riferisce l'ex staffetta nel suo racconto «[...] c'era il pericolo di ridursi a larve, come ne vedevamo in giro: non avevano un etto di carne addosso, camminavano lentamente e parlavano con una vocina appena udibile, con le gambe rigate dai loro escrementi che ormai non potevano più trattenere»⁷⁴.

Riferimento estetico per queste donne-larve dagli occhi enormi, a metà strada tra il regno dei vivi e quello dei morti, è stato l'universo poetico di Tim Burton

Confesso che la scena del lager è un personale omaggio (teatrale) al mondo gotico ed infantile di Burton, nella quale ho osato pure una citazione (solo per cultori del genere...) da un paio di episodi di una famosa serie di fantascienza dove si vedono treni in corsa con grandi numeri sul tetto ...⁷⁵.

Trent'anni dopo l'esperienza dei campi, ad una riunione sul ruolo della donna all'interno della lotta di liberazione, Ondina ricorderà un breve momento di comunione

⁷⁴ Ondina Peteani, in Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani*, cit. p. 31.

⁷⁵ belindadevito.blogspot.com/2010/01/materiali-resistenti.html (27/01/2019).

umana e, si potrebbe dire, di resistenza femminile, avvenuto durante la detenzione ad Aushwitz.

Eravamo chiuse in una baracca, da una parte italiane, dall'altra cittadine sovietiche e un giorno mi viene vicina una compagna ucraina [...] Lei mi chiede che giorno della settimana era e io le rispondo che era l'8 marzo. Io non sapevo il significato della data e lei me lo ha spiegato. Ho capito all'incirca cos'era successo e quel giorno abbiamo intonato un inno unico che si cantava insieme: sottovoce abbiamo cantato l'*Internazionale* e abbiamo salutato l'8 marzo, pensando a quel momento così intenso ancora oggi mi commuovo⁷⁶.

E così avviene anche nello spettacolo, un'altra pupazzal- larva si anima e si avvicina ad Ondina, le due si parlano e mentre un suono di carillon intona l'*Internazionale*, nel grigio del vagone-lager si vede sbocciare un fiore rosso.

Alla fine della guerra Ondina tornerà a casa. Non vivrà personalmente la gioia della liberazione perché si troverà, in quei giorni «assieme a una babele di relitti umani a più di mille chilometri di distanza»⁷⁷.

Questo racconta l'attrice che, tornata nei panni della partigiana, sembra parlare da un tempo non troppo

⁷⁶ Ondina Peteani, in Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani*, cit. p. 53.

⁷⁷ Marta Cuscunà, *E' bello vivere liberi!*, cit. p. 67.

distante dal nostro: «noi giovani ci eravamo schierati» dice sorridente,

Avevamo deciso da che parte stare. E, oltre ad un ideale forte, quello che inconsapevolmente ci aveva aiutati: era essere straordinariamente felici! Un rigoglioso altruismo ci aveva uniti nella consapevolezza. Non era incoscienza, ma entusiasmo. Un grande entusiasmo, perché eravamo profondamente convinti, tutti, uomini e donne, di combattere per un mondo migliore. Resistenza! Ostinatamente, ora e sempre, Resistenza! Perché è bello vivere liberi⁷⁸.

2.2. La semplicità ingannata

2.2.1 Angela e le altre

Entusiasmo forte e amore per la libertà, come li aveva Ondina, sono pure i moti che animano le eroine raccontate ne *La semplicità ingannata – satira per attrice e pupazze sul lusso d'esser donna*.

Con questo secondo lavoro, che debutta a Bassano del Grappa nel 2012, Marta Cuscunà dà voce alle testimonianze di alcune giovani donne che già nel

⁷⁸ *Ibidem*

Cinquecento lottarono contro le convenzioni sociali, rivendicando autonomia e libertà di pensiero ma i cui sorprendenti tentativi rivoluzionari vennero prima o dopo schiacciati e, con l'andar del tempo, quasi del tutto dimenticati.

Ancora una volta sono gli studi di una storica a muovere l'artista. Lo spettacolo, infatti, trae la sua prima ispirazione dalla lettura del saggio *Lo spazio del silenzio* di Giovanna Paolin, che affronta il tema della monacazione forzata tra il sedicesimo e il diciassettesimo secolo, approfondendo alcune storie di monache costrette alla clausura e le loro diverse forme di resistenza e ribellione.

A Marta capita di imbattersi negli studi della storica triestina in occasione di un laboratorio tenuto dal regista Massimo Somaglino e viene inizialmente colpita dal caso di una suora - Angela, nella vita civile - che venne processata per eresia e stregoneria, in quanto vittima di episodi di possessione demoniaca, sorti in seguito alla notizia della morte del suo antico innamorato. Per tutta la durata del processo Angela non farà che supplicare di essere liberata dalla prigionia conventuale, esponendosi con ingenua schiettezza di fronte all'istituzione ecclesiastica, nella speranza d'una qualche comprensione:

«farò ogni cosa purché mi lasciate andare al secolo»⁷⁹, «se [...]mi farete tornar nel monasterio io ho paura che ne farò delle belle.[...] Il romito mi persuade che mi ammazzi»⁸⁰.

Il malessere che tormentò Angela deriva da una vicenda di repressione e di forzata obbedienza, comune a tante altre ragazze dell'epoca il cui destino monastico veniva determinato fin dall'infanzia

Non sappiamo se col nome di Angela, peraltro assai diffuso, il padre di lei avesse voluto caratterizzare fin dalla nascita il suo destino di monaca. A un certo momento comunque egli decise in questo senso e prese accordi con le suore di S. Croce di Venezia. [...] Ma la vita è più imprevedibile d'ogni teatro così Angela incontrò un giovanotto, s'innamorò e conobbe la furia dei sensi [...] egli le professò amore e devozione, ma Angela non ebbe il coraggio di confessare al padre il suo amore e di venir meno a quanto ormai le era destinato, visto che era già stata accettata dalle monache. Forse fu anche il giovane a non essere nelle condizioni economiche o affettive, cioè innamorato veramente, tali da poterle evitare il convento. [...] Si limitò a supplicarla di restare con lui e ad

⁷⁹ Giovanna Paolin, *Lo spazio del silenzio. Monacazioni forzate, clausura e proposte di vita religiosa femminile nell'età moderna*, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 1996, p. 61.

⁸⁰ *Ivi*, p.60.

andarla a visitare nel parlatorio del monastero, protestando che, se non fosse uscita, egli ne sarebbe morto di sicuro. [...]

L'innamorato di Angela se ne andò infine per altri lidi, lei serbò nell'intimo quel rovello ed emise i voti prendendo, scherzo del destino e della superiora, il nome di Suor Mansueta. Su questa segreta storia di frustrazione e silenziosa obbedienza piombò però una notizia portata da lontano: il suo corteggiatore di un tempo era morto. [...] Per Suor Mansueta questo non poteva essere letto che in un modo soltanto: la profezia si era avverata, lei con il suo rifiuto lo aveva ucciso [...]; i tormenti repressi, gli istinti frustrati la lacerarono a brani⁸¹.

E così è la vicenda di Angela quella su cui, in un primo momento, Marta Cuscunà vorrebbe incentrare il proprio lavoro. In seguito ad una conversazione con le studiose Giovanna Paolin e Francesca Medioli, però, Marta riflette sulla maggiore incisività di altre due storie contenute nello stesso saggio, per la lucidità e gli strumenti culturali fuori dal comune che contraddistinsero le donne che ne furono protagoniste.

Una di loro fu la veneziana Arcangela Tarabotti, anche lei religiosa per forza, costretta alla clausura dal padre.

⁸¹ *Ivi*, p.55.

Di forte carattere, di notevole intelletto e buona scrittrice, si vendicò della sua sorte con la penna. Un letterato suo amico, lo spretato Gerolamo Brusoni, la definì un vivace ingegno ed una strana donna più simile nei gusti agli uomini che alle compagne del suo sesso. Nell'*Inferno Monacale* [...] la monaca benedettina volle rendere giustizia ai soprusi che tante pativano ingiustamente, si fece la loro voce e tentò di sbattere in faccia al mondo la verità⁸².

Attraverso le sue opere, Arcangela Tarabotti inferse una critica durissima al potere maschile spingendosi a teorizzare il diritto alla parità sociale, economica e anche politica delle donne rispetto agli uomini: «non potete negare d'essere figli del diavolo, e incantatori maliardi, se con le vostre magiche parole avete suggerito al mondo tutto che le femine devono escludersi dal dominare»⁸³; e ancora «tanto la femina quanto il maschio nacquero liberi portando seco, come doni preziosi di Dio, l'inestimabile tesoro del libero arbitrio. La donna non è pertanto di minor stima di voi, se non perché tale l'avete ridotta ad essere con le vostre superbe stratagemme»⁸⁴.

Con forza denunciò le restrizioni insopportabili della vita in monastero e i meccanismi economici alla base delle

⁸² *Ivi*, p.101.

⁸³ Arcangela Tarabotti, *La semplicità ingannata*, edizione critica e commentata a cura di Simona Bortot, Padova, Il Poligrafo, 2007, p. 193.

⁸⁴ *Ivi*, p. 194.

politiche matrimoniali delle famiglie che causavano la consuetudine sconsiderata di obbligare le figlie al velo. Svelò inoltre con lucida analisi la violenza dei condizionamenti psicologici e morali che portavano le fanciulle ad appropriarsi di scelte per nulla desiderate, «tradite, quasi si può dir dormendo, da' suoi genitori e parenti»⁸⁵.

Marta Cuscunà approfondisce la figura della monaca benedettina attraverso le ricerche di Francesca Medioli, esperta di storia di genere e una delle più importanti studiose di Arcangela Tarabotti. Fondamentale per Marta è la lettura de *L'Inferno Monacale*, una delle opere più significative della Tarabotti, la cui pubblicazione fu resa possibile proprio grazie al lavoro della Medioli.

Un altro dei tentativi di Marta Cuscunà, durante le diverse fasi di scrittura dello spettacolo, è stato quindi quello di portare in scena solo la vicenda di Suor Arcangela. Ma la natura teorica delle sue opere, scritte tra l'altro in un italiano molto arcaico, gliele fa apparire materiale poco adatto ad essere trasformato in una drammaturgia. «Il processo di scrittura de *La semplicità ingannata* è stato piuttosto lungo: ci sono stati diversi copioni, alcuni che parlavano solo della storia di Arcangela, altri solo delle

⁸⁵ *Ivi*, p. 77.

vicende di Angela, altri ancora della ribellione e del processo alle Clarisse [...]»⁸⁶.

L'altro caso a cui Marta si interessa, infatti, riguarda un'assai particolare forma di resistenza al potere maschile, messa in atto dalle monache del Santa Chiara di Udine, tutte donne provenienti dalla migliore nobiltà friulana, dotate di strumenti culturali raffinati, e, fino al periodo precedente il Concilio di Trento, piuttosto inserite nel dibattito culturale e religioso dei circoli udinesi.

Alcune di loro avevano aderito alle idee della Riforma avvicinandosi all'anabattismo antitrinitario al punto da tentare la fuga per raggiungere la Moravia e farsi ribattezzare. Quasi tutte vennero riprese e riportate a forza in convento ma, ormai consapevoli del potere dei propri avversari, fecero del monastero uno spazio di contestazione e libertà di pensiero, avendo cura che nulla di ciò che accadeva entro le mura trapelasse al di fuori. Si trattò quindi di una comunità tutta femminile che per decenni riuscì a mantenere un vivo dibattito interno sulle idee che circolavano a Venezia e in Europa, sviluppando una forte critica verso le istituzioni cattoliche, oltre che una simpatia verso gli ugonotti di Francia. Le monache

⁸⁶ Marta Cuscunà, in Giorgia Gobbi, *L'officina drammaturgica di Marta Cuscunà*, cit. p 132

più radicali arrivarono addirittura a posizioni intrinse di libertinismo e razionale indifferentismo religioso⁸⁷:

tra queste donne la cultura era assai viva, alcune conoscevano il latino, i libri circolavano numerosi e venivano ordinati a Venezia per il tramite di parenti e amici. [...] la loro competenza nelle Sacre Scritture ci è anche testimoniata dal frate loro confessore, che rivelò al vicario il suo frequente imbarazzo davanti alla loro abilità e dottrina⁸⁸.

L'inquisizione tentò a più riprese di ristabilire il controllo sul convento e sulla comunità delle Clarisse ma le monache riuscirono a passare indenni per più processi grazie alla loro coesione e a tattiche di difesa intelligenti. Con consapevole ironia si fecero beffe dell'autorità che le giudicava, proprio utilizzando l'armamentario di stereotipi da sempre applicati al sesso femminile: «si professarono quiete e povere donne calunniate, sciocche ed ignoranti, arrivando fino a far perdere le staffe al povero Francesco Barbaro [l'inquisitore N.d.R.], ben conscio di venir preso bellamente in giro»⁸⁹.

Solo molti anni più tardi l'autorità ecclesiastica riuscì a spezzare la coesione della comunità smembrando il monastero e dividendo così quelle battagliere sorelle.

⁸⁷ Cfr. Giovanna Paolin, *Lo spazio del silenzio*, cit.p.81

⁸⁸ *Ivi* p.82

⁸⁹ *Ivi*, p.85

Anche la ribellione delle Clarisse, però, sembra a Marta difficile da portare sulla scena, le viene allora in mente di intrecciare insieme tutte e tre le vicende:

[...] ho intuito che tutte e tre le storie, quella di Angela, quella di Arcangela e quella delle Clarisse, avevano degli elementi che, se montati in una drammaturgia, potevano restituire un quadro completo sul tema della monacazione forzata. Mi sono accorta che, intrecciando le storie di Angela e Arcangela, potevo parlare della monacazione in età infantile, della vita monacale che in un primo momento permetteva alle bambine di provare il divertimento, persino l'amore, ma che in un secondo momento, una volta raggiunta l'età adolescenziale, vietava e privava le stesse di tutte queste esperienze. Mi sono resa conto che queste due storie mi potevano servire dunque per preparare il contesto nel quale si è svolta la ribellione delle Clarisse del convento di Santa Chiara.⁹⁰

Il risultato sarà ancora una volta un monologo in forma di narrazione diviso in due libri, sulla falsariga delle opere della Tarabotti, ognuno dei quali preceduto da una sorta di prologo.

Chi racconta non è dato sapere chi sia. Certamente è parte del popolo delle figlie femmine, il soggetto narrante

⁹⁰ Marta Cuscunà, in Giorgia Gobbi, *L'officina drammaturgica di Marta Cuscunà*, cit. p 132

è alla seconda persona plurale - «noi femmine», «i nostri padri» - ma delle protagoniste della storia parla in terza persona. Il primo libro è incentrato sul personaggio di una giovane figlia, si chiama Angela ma come Arcangela è zoppa e proprio come lei ha ereditato dal padre il difetto che la destinerà al convento. Nel secondo libro la vicenda si fa collettiva per diventare la storia corale delle Clarisse di Udine. Se inizialmente il soggetto è singolare, «Angela», col procedere della storia si parla di «Angela e le altre» fino a narrare de «le Clarisse».

La vicenda di Angela è esemplare, la sua storia è quella di tutte. Infatti oltre a mescolare i riferimenti che riguardano Angela e Arcangela l'autrice trae materiale anche da una delle più famose monache forzate della letteratura, la Gertrude di Manzoni, in un efficace montaggio di materiali letterari:

[...] dal momento che ho intrecciato le storie per argomento, estrapolando da ognuna ciò che mi interessava raccontare sulla scena, cercando anche in questo caso di marcare ciò che ha segnato un prima e un dopo nello sviluppo degli eventi, per la stesura del testo ho operato in larga misura attraverso dei *collage*, utilizzando in misura minore i protocolli di Sinisterra, che tuttavia sono stati in questo caso preziosi per costruire il coro delle monache ⁹¹.

⁹¹ Ibidem

Gli avvenimenti che segnano la narrazione seguono la storia della destinazione al convento di Angela, prima, del suo innamoramento, poi, fino all'assunzione dei voti da parte della giovane monaca. All'interno della struttura confluiscono, nello sviluppo degli eventi, materiali tratti dagli scritti di Arcangela Tarabotti oltre che passi dell'episodio manzoniano della monaca di Monza, ricontestualizzati però nei vincoli delle circostanze della protagonista. Gran parte del materiale su cui è costruito il padre di Angela, ad esempio, è preso in prestito dal principe milanese, genitore di Gertrude:

Qualche volta il padre riprendendola “Ehi! Ehi!” le diceva “ricordati che tu devi essere in ogni cosa la prima del monastero” [...] ⁹²

[...] “orsù figliola” disse un giorno il padre “ora si tratta di coronar l'opera. Tutto quel che s'è fatto finora, s'è fatto di tuo consenso. Se in questo tempo ti fosse nato qualche dubbio, qualche pentimentuccio, grilli di gioventù, avresti dovuto spiegarti, ma al punto a cui sono ora le cose, non è più tempo di far ragazzate” [...] ⁹³

⁹² Marta Cuscunà, *La semplicità ingannata. Satira per attrice e pupazzi sul lusso d'esser donna*, testo inedito, gentilmente concesso dall'autrice a chi scrive, p. 5

⁹³ *Ivi*, p. 8.

Così come diversi momenti dell'infanzia e dell'adolescenza della protagonista sono eco di situazioni analoghe de *I Promessi Sposi*:

Era ancora nascosta nel ventre della madre, che la sua condizione era già irrevocabilmente stabilita. Rimaneva soltanto da decidersi se sarebbe stata un monaco o una monaca; decisione per la quale faceva bisogno, non il suo consenso, ma la sua presenza [...] ⁹⁴.

Nessuno le disse mai direttamente: tu devi farti monaca. Era un'idea sottintesa toccata accidentalmente, in ogni discorso che riguardasse i suoi destini futuri [...] ⁹⁵.

E se Gertrude risponde alle compagne destinate al matrimonio, di cui invidia la sorte, che «alla fin de' conti, nessuno poteva metterle il velo in capo senza il suo consenso, che anche lei poteva maritarsi, abitare un palazzo, godersi il mondo [...] che lo poteva, pur che l'avesse voluto, che lo vorrebbe, che lo voleva» ⁹⁶, allo stesso modo, con parole quasi identiche, Angela reagisce al suo stato di innamoramento struggente e alle preghiere appassionate del suo corteggiatore, dando così al passo

⁹⁴ *Ivi*, p. 5.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Alessandro Manzoni, *I promessi Sposi*, edizioni scolastiche Marco Derva Editore, Giugliano, 1992, p.203.

citato un portato emotivo e un colore del tutto diversi dall'originale.

Ciò che deriva dall'intreccio di tutti i materiali è una narrazione dal sapore antico, che porta con sé immagini coerenti con la cultura di riferimento del tempo narrato - «ciascuno di quei baci uscito da quelle bocche degenera in uno strale che ferisce fin nel profondo il cuore della fanciulla»⁹⁷, «l'Inganno e Il Tradimento rappresentano dal vivo l'ufficio di consiglieri»⁹⁸ - oltre che scelte lessicali e sintattiche che evocano il linguaggio degli autori a cui il testo si ispira, trovando però al contempo agilità e freschezza. L'autrice infatti snellisce, svecchia, rielabora i materiali, assemblandoli in un montaggio rapido e dall'andamento brioso, oltre che mettendo in luce i meccanismi profondi di un fenomeno - quello della monacazione forzata - che fu espressione violenta del sistema patriarcale.

Oggi c'è estremo bisogno di parlare di Resistenze femminili perché nella nostra società la figura femminile è molto contraddittoria: da un lato abbiamo bisogno di garantire per legge la presenza minima delle donne in politica attraverso le quote rosa; dall'altro proprio le donne sono al centro della vita mediatica in quanto merce di scambio tra politici e

⁹⁷ Marta Cuscunà, *La semplicità ingannata*, cit., p.9.

⁹⁸ *Ibidem*.

imprenditori corrotti. *La semplicità ingannata* racconta da quali semi è nata la rivendicazione delle donne nel Cinquecento, nel tentativo di ridare slancio a una rivoluzione di cui non sentiamo più il bisogno, e forse non per un caso fortuito, ma per una precisa strategia che, anche se con modalità apparentemente diverse, ci schiaccia ancora sotto lo strapotere maschile⁹⁹.

La dimensione collettiva della rivoluzione delle donne è resa dalle scene corali delle pupazze monache i cui dialoghi comici, dai toni fumettistici e dai contenuti spesso filosofici, si alternano, nel secondo libro, alla narrazione. Nella scrittura l'autrice si è riferita alla tecnica appresa negli studi con José Sanchis Sinisterra sulla costruzione del coro:

[...] durante il corso [...] ci eravamo allenati a far sì che, all'interno di un coro vi fosse un personaggio con funzione di eco, che quindi ripetesse le ultime parole degli altri, un secondo personaggio che avesse il compito di fare domande, un terzo personaggio che esagerasse ciò che dicevano i compagni, un quarto personaggio che invece sfumasse e ridimensionasse l'argomento, e un quinto che si lasciasse andare a divagazioni¹⁰⁰.

⁹⁹ <https://www.martacuscuna.it/la-semplicita-ingannata/> (07/02/2019).

¹⁰⁰ Marta Cuscunà, in Giorgia Gobbi, *L'officina drammaturgica di Marta Cuscunà*, cit. pp. 130-131.

Così anche Marta cerca di dare alle pupazze delle caratteristiche simili:

MANSUETA: Un momento! Fuori le donne non contano nulla

TEODORA: (*pianto medio*)

MANSUETA: e noi siamo chiuse qui dentro

TEODORA: (*pianto forte*)

MANSUETA: è perfetto!

TEODORA: Perfetto??!! Come perfetto???!?

MANSUETA: ma certo Teodora, non capisci? Il convento è la nostra salvezza

TEODORA: Eh?!

INNOCENZA: Caspiterina! E' andata in oca anche lei...

TRANQUILLA: l'ho sempre detto che quelle due non erano a bolla!

BEATA: Secondo me sono i digiuni: danno alla testa!¹⁰¹

Nel corso del secondo libro il coro delle monache prende sempre più spazio diventando protagonista assoluto della storia. La forza della ribellione delle Clarisse, infatti, risiede proprio nella capacità di non pensare individualmente ma in quella di unirsi e lottare insieme e

¹⁰¹ Marta Cuscunà, *La semplicità ingannata. Satira per attrice e pupazze sul lusso d'esser donna*, cit., p.12.

nel nome di tutte: «la semplicità ingannata parla del destino collettivo di generazioni di donne e della possibilità di farsi “coro” per cambiarlo»¹⁰².

2.2.2. *Lo spettacolo*

Nel buio, la marcia nuziale di Wagner riarrangiata dai Queen per il film *Flash Gordon*. Sul fondo della scena compare una giovane sposa con un bouquet di dollari in mano, che avanza lungo un corridoio luminoso. I lati del palco sono esclusi, nell'ombra si intravedono, sulla destra, una balaustra con sopra sei pupazze monache, sulla sinistra, una testa dall'aspetto minaccioso.

La sposa raggiunge il proscenio ed è subito oggetto, e poco dopo anche banditore spregiudicato, di una surreale asta al ribasso:

Figlia femmina, anno di nascita: 1534, età: 15 anni, di bell'aspetto, indole: mite e taciturna, illibata e in buono stato di salute, segni particolari: nessuno. Il tutto per una dote di partenza di 200 ducati.

Chi la vuole per una dote inferiore, signori?!

150, 100 – forza signori... l'offerta più bassa è quella che vince – 85 per il signore là in fondo – 70,

¹⁰² <https://www.martacuscuna.it/la-semplicita-ingannata/> (07/02/2019).

70 signori, chi la sposa per meno... 70 e 1, 70 e
2, 70 e 3: SPOSATA!¹⁰³

L'attrice sfilava dal bouquet una manciata di banconote corrispondente alla dote e le lancia in aria: sul corpo candido della sposina pioverono dollari.

Il secondo lotto è più difficile da piazzare, l'età è già avanzata, ventisei anni, la ragazza ha una leggera claudicazione alla gamba. La dote dovrà partire da una base d'asta più alta.

Chi la vuole, signori? 600 ducati per il signore là in fondo, 550 - forza signori, ribassiamo la dote! 500... nessuno vuole di meno per questa giovane zoppa illibata? No? 500 aggiudicata al signore in blu, sposata!¹⁰⁴

L'offerta per il terzo lotto comincia addirittura da millecinquecento ducati. L'aspirante sposa è giovane, sana, nobile ma ha «carattere difficile, indole inquieta. Tendente all'insubordinazione con eccessi di rabbia»¹⁰⁵. Nulla da fare. Il banditore implacabile: «[...] Agli atti: fallimento N°787/10 Signorina, la dichiaro: non sposata!»¹⁰⁶

¹⁰³ Marta Cuscunà, *La semplicità ingannata*, cit., p. 2.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

Il sistema delle doti matrimoniali e la conseguente monetizzazione del corpo femminile è argomento di tutta la prima parte de *Lo spazio del silenzio* di Giovanna Paolin. Poiché una figlia femmina corrispondeva ad una perdita economica, in quanto parte del patrimonio familiare sarebbe stato destinato alla sua dote, l'interesse dei padri era quello di accasare le figlie alla minor spesa possibile. E quanto più una ragazza era appetibile, tanto più le condizioni potevano essere favorevoli negli accordi matrimoniali. «Senza dubbio erano economicamente più vantaggiose le figlie più belle, sane e, dato non trascurabile, di indole mite»¹⁰⁷.

E' l'attrice che, dopo aver messo in scena i veloci cambi di personaggi tra il banditore e i tre lotti dell'asta, illustra agli spettatori le regole del mercato matrimoniale. L'alternativa alle nozze, per chi non fosse ricca ma dotata di fascino, poteva essere la strada della cortigiana "onesta", condizione che permetteva a una donna di essere «libera, ricercata da uomini illustri, capace di contrattare con gli uomini sul loro stesso piano»¹⁰⁸ ma che significava anche, per dirlo con le parole di Veronica Franco, poetessa e cortigiana veneziana del tempo,

darsi in preda di tanti, con rischio di esser
dispogliata, d'esser rubbata, d'esser uccisa [...]
con tanti altri pericoli d'ingiuria e d'infermità

¹⁰⁷ Giovanna Paolin, *Lo spazio del silenzio*, cit., p. 14.

¹⁰⁸ Marta Cuscunà, *La semplicità ingannata*, cit., p. 4.

contagiose e spaventose; mangiar con l'altrui bocca, dormir con gli occhi altrui, muoversi secondo l'altrui desiderio, correndo in manifesto naufragio sempre delle facultà e della vita¹⁰⁹.

Era quindi necessaria una soluzione più pratica ed accessibile per far fronte all'inflazione delle doti. Come fare, allora, a trovare «un uomo di buona famiglia, disposto ad accogliere nella sua dimora una donna quand'anche ella fosse non bella, non giovane, non ricca, non perfetta, non vergine, addirittura ribelle...»?¹¹⁰

L'attrice si volta e, mentre si sente un coro di voci cantare l'*Alleluja*, viene illuminato un crocefisso appeso al graticcio: eccolo l'uomo ideale per tutte le figlie imperfette, la soluzione ai problemi patrimoniali delle famiglie, per soli «trenta denari d'elemosina spirituale».

Ed è così che la sposa all'asta dell'inizio appare adesso come una sposa di Cristo, terza versione di una stessa donna che può mostrarsi alternativamente in forma di moglie, prostituta o monaca, ma in fin dei conti è una cosa sola, un corpo che vale denaro.

¹⁰⁹ Veronica Franco, dalla lettera XXII, *Lettere*, a cura di Benedetto Croce, Napoli 1949, p. 35.

¹¹⁰ Marta Cuscunà, *La semplicità ingannata*, cit., p.4.

E alla dimora di Dio è destinata anche la giovane Angela che proprio nel giorno del suo sesto compleanno viene portata dal padre in monastero.

La marcetta *Il pianino delle meraviglie* di Nicola Piovani evoca atmosfere circensi e sonorità da giostra di piazza, mentre l'attrice si fa vescovo imbonitore che attira le bambine in un luogo magico di eterni divertimenti:

“E benvenute nel convento delle suore, bambine! Avanti, una alla volta, non spingete, su, c'è posto per tutte! E via via via via, sempre più veloci si va, è un'allegria è un divertimento!

Sugli alberi crescevano confetti, frutta candita e zuccherini. Il signore sulla porta, vestito di porpora con bastone, cappello e lustrini, sorrideva: “qui troverete ogni delizia del Paradiso, venite, bambine, venite!”¹¹¹

Ne *L'inferno Monacale* Arcangela Tarabotti racconta come davvero i padri usassero andare nei conventi la sera prima di condurvi le figlie ad addobbare gli alberi di frutta candita e confetti, così da far sembrare il monastero un luogo incantato «inganando [...] la pueril semplicità [...] a credere che gli horti d'monasteri producano dolcezze e soavità»¹¹².

¹¹¹ *Ivi*, p.5

¹¹² Arcangela Tarabotti, *L'inferno monacale*, edizione critica a cura di Francesca Medioli, Rosenberg and Sellier, 1990, Torino p. 32.

E anche la piccola Angela è rapita da tutto quel luccichio da fiaba:

“Vuoi tu le delizie del paradiso” - le aveva chiesto il vescovo - “vuoi tu restare qui per sempre, tra le delizie del Paradiso? SÌ! SÌ SÌ
E allora altro giro, altra corsa! Tenetevi forte, bambine: Il convento delle suore vi aspetta!
Alzi la mano chi vuol diventare “la sposina di Cristo”?
“Io Io”- aveva gridato alzando la manina [...]”¹¹³

Ma proprio come nel Paese dei Balocchi di Pinocchio i ragazzi si scoprono una mattina trasformati in asini, così anche Angela e le altre bambine si trovano «improvvisamente addosso un abito religioso da educande, in mano un breviario e davanti agli occhi grate di ferro irremovibili»¹¹⁴. La musica cessa di colpo, si sente il suono di un cancello che sbatte, i giri di chiave, la luce disegna sul corpo dell’attrice le sbarre di una prigione.

La narrazione procede attraverso le ore quiete dell’infanzia di Angela che però, al sopraggiungere dell’adolescenza, incontra un giovane e si innamora. “Girl, you'll be a woman soon” canta Urge Overkill mentre dalle grate del parlatorio l’innamorato di Angela la supplica di gettare via l’abito monacale. Sul crescendo

¹¹³ Marta Cuscunà, *La semplicità ingannata*, cit., p.4.

¹¹⁴ *Ibidem*.

della musica l'attrice si lascia andare ad un abbandono fisico nella scoperta di quella "furia dei sensi" di cui si racconta ne *Lo spazio del silenzio*. Per qualche momento sembra quasi che Angela possa trovare la forza di ribellarsi al proprio destino ma a riportarla con i piedi per terra arrivano, in un virtuosistico scambio di caratterizzazioni attoriali, prima il padre e poi il Vescovo. Di fronte alla richiesta formale del Vescovo circa la sincerità della sua vocazione, quando le viene detto «Parla ora, o taci per sempre»¹¹⁵, Angela abbassa il capo e resta zitta.

Inizia così un rituale macabro che, accompagnato dagli archi di una musica vorticoso e cadenzata, porterà a compimento l'inganno cominciato anni prima in quei giardini pieni di dolci e frutta candita. La cerimonia è un funerale travestito da sposalizio, le campane suonano a morto e la fanciulla viene vestita di nero. Lo "sposo irrevocabile" è esso stesso un'immagine di morte, un Cristo crocefisso.

L'attrice è immobile al centro della scena e il procedere del rito avviene attraverso le immagini evocate dalla narrazione che, riprendendo *L'Inferno monacale* di Arcangela Tarabotti, è ricca di allegorie: i vizi peggiori – Interesse, Frode e Ipocrisia - sono officianti e attori di

¹¹⁵ *Ivi*, p.9.

una messinscena che porterà la novizia ad annodare da sé le sue proprie catene, mentre la Virtù, la Fede e la Sincerità vengono scacciate e schernite. L'unico che potrebbe salvare la povera Angela dalla condanna è il suo innamorato, se accettasse di sposarla senza pretendere la dote. Ma «Per una zoppa...? Nemmeno più illibata...?»¹¹⁶.

Al momento dell'assunzione dei voti la vicenda si fa collettiva e Angela si perde nel coro di coloro che «furono monache per sempre. E per scherzo del destino o del vescovo, emisero i voti con i nomi di Suor Mansueta, Suor Tranquilla, Suor Innocenza, Suor Teodora, Suor Immacolata, Suor Beata»¹¹⁷.

Il lato destro del palco viene illuminato e compaiono le sei pupazze disposte in posizione corale su una balaustra. Al definitivo ingresso delle monache nel convento Marta Cuscunà decide, anche questa volta, di avvalersi delle figure, allo stesso modo in cui in *E' bello vivere liberi!* aveva reso fantoccio la sua Ondina nel Lager.

Colpisce il fatto che, sia Arcangela Tarabotti che Alessandro Manzoni, utilizzino la parola *larva* - con il significato arcaico di spettro, fantasma - per riferirsi alle giovani recluse nel convento, abitanti invisibili di un mondo che le richiude e le dimentica ma anche vittime di

¹¹⁶ *Ivi*, p.10.

¹¹⁷ *Ibidem*.

malesseri psicologici e cattive condizioni fisiche date dalla continua permanenza in luoghi non aperti e insalubri. Le pupazze monache hanno quindi l'incarnato pallido, gli occhi grandi e cerchiati di nero ma anche caratteristiche espressive buffe che ne fanno personaggi da cartone animato. Riferimento estetico per la loro ideazione è stato, infatti, proprio un fermo immagine del cortometraggio di animazione *For the Birds* della Pixar, in cui si vede una fila di uccelli su un cavo del telefono in lotta per il proprio spazio vitale. L'immagine dei volatili intrappolati viene suggerita a Marta Cuscunà dalle parole contenute ne *La semplicità Ingannata* di Arcangela Tarabotti:

Parmi, quando veggio una di queste sventurate fanciulle, così tradite da proprii genitori, di veder quello che avviene all'augelletto, là, tra le fronde degli alberi, o lungo le rive de' fiumi, va con dolce sussurro e con gentile armonia allettando l'orecchio, e consolando il cuore di chi l'ascolta, quand'ecco viene da rete insidiosa allacciato e privo della cara libertà¹¹⁸.

A partire da queste suggestioni, le realizzazioni scenografiche di Elisabetta Ferrandino sono costituite da sei pupazze autoportanti, in grado di muovere la bocca, il cui abito termina in una piccola coda nera sullo stile degli

¹¹⁸ Arcangela Tarabotti, *La semplicità ingannata*, cit. p.210.

uccelli di *For the birds*. Ciascuna delle monache ha fattezze espressive fortemente caratterizzate a seconda della funzione drammaturgica del personaggio. Tranquilla, a cui tocca l'ingrato compito di ridimensionare le idee bislacche delle consorelle, ha gli occhialetti calati sul naso e uno spassoso sguardo scettico rivolto verso il cielo, Beata, che invece si infervora facilmente, ha gli occhi spiritati e la bocca dischiusa in un mezzo sorriso, come se stesse continuamente avendo una rivelazione, Innocenza si guarda intorno con aria ingenua e un po' confusa mentre Immacolata assottiglia gli occhi dalle lunghe ciglia col fare di chi la sa lunga. Poi c'è Teodora, che nonostante sia ormai diventata badessa, al convento proprio non riesce ad abituarsi e ha sempre un ricciolo ribelle che esce fuori dal velo. E' proprio lei che insieme a Mansueta (forse la nostra Angela?) ha l'iniziativa di fare della condizione di isolamento in cui tutte si trovano un'opportunità per poter dare vita, indisturbate, ad una comunità femminile colta, istruita e segretamente eversiva.

MANSUETA: ma sorelle, non vedete?! Dentro il convento noi possiamo creare una società nuova! Una società tutta al femminile.

TEODORA: aaaaaahhh! Il matriarcato?

IMMACOLATA: ridicolo.

TEODORA: Perché non c'ho pensato io?

TRANQUILLA: Perché è un suicidio!

MANSUETA (*mano sinistra*) No, no, niente matriarcato, sorelle! E' chiaro che noi dobbiamo fare qualcosa di più!

INNOCENZA: davvero?

MANSUETA: e questo qualcosa deve essere migliore di quello che per secoli hanno fatto gli uomini!¹¹⁹

La società innovativa immaginata dalle sei monache non dovrà dunque rifarsi ai modelli oppressivi precedenti, dovrà invece riscrivere completamente le regole della cultura e della religione dominanti, diffondendo idee divergenti e avendo come armi il sapere e la conoscenza. E' l'attrice che racconta di come le Clarisse, in preda all'euforia, si adoperino subito per preparare la rivoluzione agognata, diventando «autentiche trafficanti di carta stampata non autorizzata»¹²⁰ e facendo del convento un ricettacolo clandestino di materiale illegale: i maggiori libri proibiti circolano al Santa Chiara, le letture più trasgressive, dal *Vangelo* in volgare ai trattati di alchimia, dal *Decameron* in versione non purgata alle opere di Paracelso.

E quando l'Inquisizione decide per la prima volta di aprire un'inchiesta sul convento, le Clarisse, come ogni banda di fuorilegge che si rispetti, insabbiano il processo

¹¹⁹ Marta Cuscunà, *La semplicità ingannata*, cit., p. 13.

¹²⁰ *Ivi*, p. 15.

sul nascere intimidendo il vicario Jacopo Marracco. Materiale d'ispirazione per l'intera scena sono proprio le pagine dedicate a due tra i più celebri malavitosi della letteratura, i bravi di Manzoni, il cui incontro con Don Abbondio è ironicamente citato per tutto l'episodio, in assoluta coerenza con i riferimenti manzoniani precedenti. Ed è così che le sei monache sgherre, sulla colonna sonora del western all'italiana *Il buono, il brutto e il cattivo*, attendono il Marracco sotto al ponte del diavolo di Cividale del Friuli per dirgli che “Signor Vicario! [...] questo processo non s’ha da fare né domani né mai”¹²¹.

La storia fa qui un salto narrativo di vent’anni. Compagno di nuovo le sei pupazze che ritroviamo alle prese con un dibattito dottrinale, commentato dalla sigla di *Superquark*. Alle posizioni anabattiste e alle idee della Riforma, l’autrice sostituisce contenuti che ricordano gli studi sulle antiche civiltà gilaniche e sul culto della dea madre, delle ricercatrici Eisler e Gimbutas, tanto che persino Tranquilla si ritroverà ad affermare, trascinata da un inoppugnabile sillogismo, che Dio non può che essere donna.

TRANQUILLA: [...] hem hem. Sorelle,
cominciamo col porci l'eterna domanda
BEATA: L'eterna domanda, la so, quella
dell'uovo e della gallina.

¹²¹ *Ivi*, p. 16.

INNOCENZA Da dove veniamo prima di nascere?

[...]

TEODORA Appare a prima vista evidente che la vita ha origine sempre da....

INNOCENZA: Daaaa.....

BEATA: Dall'uovo! Dall'uovo!

INNOCENZA: Non dirmelo... ooooo, lo sapevo

MANSUETA: Da un corpo femminile (sussurrato)

INNOCENZA: Ah, da un corpo femminile.

TEODORA: Esatto! Sarebbe del tutto naturale immaginare il potere di dare vita in forma femminile.

TRANQUILLA Sarebbe del tutto naturale immaginare che

TEODORA Che dio è.... Tranquilla dillo tu!

TRANQUILLA Che dio è una donna

CORETTO Ohhhhh

INNOCENZA Caspiterina l'abbiamo detta grossa¹²²

E proprio mentre le monache arrivano a pronunciare l'indicibile si avvertono i colpi violenti dell'Inquisitore che bussa alla loro porta. Un nuovo processo infatti le attende, questa volta ad opera del vicario Francesco Barbaro che compare sotto forma di grande testa arcigna,

¹²² *Ivi*, p. 18.

in gommapiuma e cartapesta, manipolato dall'attrice dall'interno della bocca e caratterizzato da una vocalità ringhiosa.

Il processo ironizza sull'immaginario della filmografia americana, il giudice è appellato come "Vostro onore" e si sentono le parti invocare a più riprese "Obiezione!". Come nella vicenda storica, le Clarisse si fanno forti degli stereotipi femminili. I dialoghi scoppiettanti tra l'accusa e le pupazze rielaborano la sostanza dei documenti ufficiali facendosi al contempo portatori di contenuto tematico sulla critica al patriarcato e la possibilità delle donne di diventare potenti insieme.

BARBARO: Vostro onore, questa donna potrebbe essere un pericolo per noi?

INNOCENZA: Ehh ehhe

BARBARO: Ah! ma no! E questa qui?

BEATA: Chi io?

BARBARO: Ah! Ma stiamo scherzando! Ahahhha! Ma tutte queste qui insieme?!Insieme sono pericolose! Inoltre, Vostro onore, Queste donnine conservano dentro di loro il potere di dare la vita e se mai se ne dovessero rendere conto, addio alla supremazia dei padri! Qui non si parla solo di eresia, qui si parla di tenere le donne in riga! Perciò noi dobbiamo punirle! Questa sarà una lezione per tutti: le idee femminili sono pericolosissime e vanno soffocate sul nascere!

Francesco Barbaro non riuscirà nel suo intento ma sessant'anni più tardi l'autorità ecclesiastica troverà finalmente il modo di mettere a tacere le monache del Santa Chiara: le consorelle verranno divise, isolate e ogni prova dell'esistenza della loro ribellione sarà distrutta. O almeno questo è ciò che racconta l'attrice, tornata al centro della scena «Così cesseranno le notizie su di voi, Clarisse, e voi vi perderete nella penombra del chiostro. Ora abbassate la testa, Clarisse... abbassate la testa... e di questa vicenda, altro non appare...»¹²³.

Eppure non sarebbe strano immaginare che proprio chi racconta altri non sia che una di quelle figlie femmine fatte sposare a Dio e che, forse in un altro convento, forse in un altro tempo, abbia raccolto un'eredità orale, tramandata di cella in cella e sussurrata negli spazi silenziosi dei chiostri, veicolo clandestino di un esempio pericoloso di resistenza e sorellanza.

2.3.1 Sorry, boys

2.3.1. Le ragazze di Gloucester

¹²³ *Ivi*, p. 26

E' una storia, a tratti disturbante e per nulla consolatoria, quella al centro di *Sorry, boys*, ideale terza tappa di un percorso artistico che, cominciato con *E' bello vivere liberi!* e *La semplicità ingannata*, si è ormai andato a definire, nelle intenzioni dell'autrice, esplicitamente come un progetto sul tema delle Resistenze Femminili. Lo spettacolo debutta nel 2016 e la vicenda a cui si ispira lo precede di pochi anni.

Nel 2008, a Gloucester, cittadina operaia del Massachussets, diciotto adolescenti, tra i quindici e i sedici anni, decisero di rimanere incinte tutte insieme con l'intento di crescere i propri figli in una sorta di comunità femminile.

Marta scopre questa storia per caso, le capita di sentirne parlare in un periodo in cui la notizia ha valicato i confini nazionali ed è al centro di un forte interesse mediatico. Sulle ragazze di Gloucester non solo si scrivono articoli di giornale ma la loro storia è anche argomento di romanzi, film, documentari arrivando ad ispirare perfino un format televisivo di successo dal titolo *16 and pregnant*.

È iniziata come un pettegolezzo che serpeggiava tra i corridoi della scuola superiore di Gloucester. C'erano 18 ragazze incinte - un numero 4 volte sopra la media - e non per tutte sembrava essere stato un incidente. La storia, poi, è rimbalza in città: alcune delle ragazze

avrebbero pianificato insieme la loro gravidanza, come parte di un patto segreto, per allevare i bambini in una specie di comune femminile. Quando il preside della scuola ne parla su un quotidiano nazionale, scoppia una vera e propria tempesta mediatica e la vita privata delle 18 ragazze diventa un scandalo che imbarazza tutta la comunità di Gloucester. Giornalisti da ogni dove, dall'Australia alla Gran Bretagna, dal Brasile al Giappone, invadono la cittadina nel tentativo di trovare una spiegazione per un patto così sconvolgente. Ma rimangono a mani vuote perché l'intera comunità, turbata dal fatto che la vita sessuale delle proprie figlie fosse diventata il pettegolezzo dei talk show di mezzo mondo, si chiude nel silenzio più assoluto¹²⁴.

A Marta Cuscunà viene il desiderio di saperne di più e in particolare è colpita dal documentario *Gloucester 18* di John Williams, successivo agli avvenimenti di qualche anno, in cui una delle giovani madri racconta di aver scelto di concepire un figlio dopo aver assistito ad un femminicidio.

Questo è per Marta un avvertimento che la spinge a spostare la sua attenzione dalle *teen moms* al contesto sociale in cui le ragazze si trovavano a vivere. Si imbatte quindi in un altro documentario, *Breaking our silence, Gloucester Men Speak Out Against Domestic Abuse*, di Susan

¹²⁴ <https://www.martacuscuna.it/sorry-boys/> (13 Febbraio 2019).

Steiner, William Greenbaum e Henry Ferrini, apparentemente non collegato alla gravidanza collettiva ma in cui si racconta di come a Gloucester si registrasse un altissimo tasso di violenza domestica ai danni delle donne, circa un caso al giorno secondo quanto riporta nel film il capo della polizia, e di come cinquecento uomini avessero sentito l'esigenza di mobilitarsi in prima persona organizzando una marcia per sensibilizzare la comunità al problema. La dichiarazione della ragazza di *Gloucester 18* e la violenza di genere così diffusa nella cittadina, sembrano a Marta aspetti da dover mettere in relazione. «Mi è sembrato interessante non considerare questi due fatti una semplice coincidenza, usandoli come spunto per parlare di un argomento cruciale nella nostra società e non ancora – evidentemente – affrontato con gli strumenti giusti: la violenza maschile»¹²⁵.

E' a questa violenza che le diciotto adolescenti si trovano a reagire con un'azione tanto drastica che ha però in sé una proposta di fondazione di un sistema nuovo, in rottura con il precedente, da cui l'elemento maschile viene escluso. Si tratta di una ribellione irrazionale e scomposta, eppure la loro scelta grida contro un sistema malato che forse non si pone le giuste domande per guarire le proprie storture.

¹²⁵ Marta Cuscunà, in *Sorry, boys: Marta Cuscunà allo stabile di Bolzano*, intervista a cura di Mauro Sp, *Franzmagazine*, 10 Febbraio 2016.

Il tentativo dell'artista è allora quello di indagare la cultura di virilità aggressiva e discriminante alle radici della violenza di genere, spostando lo sguardo dal femminile al maschile e andando ad analizzare come gli stessi perpetratori di violenza siano anch'essi vittime di un sistema oppressivo, incastrati in un ideale di "mascolinità egemone"¹²⁶ che non concede alternative. L'intento è quello di mettere in questione, ancora una volta, il modello patriarcale, guardando però l'oggetto da una prospettiva diversa rispetto alle vicende delle eroine ribelli raccontate negli spettacoli precedenti.

Sorry, boys è nato dopo che mi sono accorta che in tutte queste storie mancava l'elemento maschile. Uscivamo da teatro tutti soddisfatti da queste storie del passato, da queste figure di eroine positive, ma, alla fine, venivano tralasciate alcune domande fondamentali riguardo le cause di queste vicende. Ho quindi sentito il bisogno di affrontare esplicitamente il ruolo maschile, con l'idea che il concetto di maschile e femminile fossero profondamente collegati¹²⁷.

L'autrice va dunque ad esaminare le ricerche derivate dai *men's studies* che da decenni si occupano di eguaglianza di

¹²⁶ Espressione utilizzata da Robert W. Connell, cfr. Robert Connell *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 1995, 2005, pp. 77.

¹²⁷ <http://www.tx2teatriudine.it/2016/03/12/sorry-boys-rispetto-della-donna-e-conflitto-tra-i-sessi/> (13 Febbraio 2019).

genere, dinamiche di potere e costruzione della virilità a partire da una riflessione sul maschile. Fonti molto utili per indagare la questione sono per lei alcuni documentari raccolti dal portale Media Education Fondation come *The bro code: how contemporary culture creates sexist men*, e *Generation M. Misogyny in Media and Culture*, di Thomas Keith o *Tough Guise. Violence, Media and the Crisis in Masculinity*, di Sut Jhally che propongono un'analisi sociologica su come gli esempi di ipermascolinità dominante suggeriti dall'intrattenimento mediatico - dal cinema, alla televisione, ai videogiochi, alla pornografia, ad alcuni generi musicali come l'hip hop o il rap - oltre che dal mondo dello sport e della politica, contribuiscano a creare dei modelli di virilità errati a cui consegue un'immagine sessualizzata e degradante della donna.

In *Sorry, boys* le ragazze non ci sono, l'unica loro voce è espressa attraverso le schermate delle chat telefoniche proiettate su un monitor a 60 pollici. Sotto i riflettori Marta mette invece il resto della comunità, da una parte i giovani padri e dall'altra gli adulti di riferimento, i genitori e il personale scolastico, nella forma di due schiere di teste mozzate appese al muro, come animali impagliati.

L'ispirazione me l'ha data un'opera fotografica di Antoine Barbot, che ritrae delle teste umane usate come trofei di caccia. La progettazione e la realizzazione di queste teste è stata fatta assieme a Paola Villani. Paola, per rendere

quanto più espressive queste facce, ha fatto un lavoro di fine meccanica, rendendole dei gioielli di animatronica. Alla base del patto che sembrerebbe aver portato le diciotto ragazze a pianificare la loro gravidanza, c'era una scelta drastica e potente, che ha a che fare con il potere di dare la vita e con l'autodeterminazione femminile di decidere quando, come e di escludere il partner da questa gravidanza. Questi altri personaggi sono al muro un po' perché il potere femminile di generare la vita è qualcosa che è a loro precluso e poi perché comunque non sono ritenuti degni di essere coinvolti in questo nuovo mondo che le ragazze stavano creando¹²⁸.

La tecnologia animatronica è la scienza che si utilizza in campo cinematografico per dare autonomia di movimento a pupazzi meccanici, permettendo effetti di fine realismo. La scenografa Paola Villani adatta gli stessi principi alle esigenze teatrali andando a realizzare dodici teste mobili e iperrealistiche attraverso calchi in gesso, resina, gomma siliconica e componenti industriali di recupero. I movimenti facciali sono articolati e comprendono gli occhi, la bocca, ma anche le guance e le sopracciglia

¹²⁸ <http://franzmagazine.com/2016/02/10/sorry-boys-marta-cuscuna-allo-stabile-di-bolzano/> (13/02/2019).

Dentro i volti ci sono una serie di leve a seconda delle parti della faccia che si vogliono muovere. Ciascuna di queste leve è collegata a un cavo, in modo tale che Marta Cuscunà possa muoverla dall'esterno per mezzo di un freno da bicicletta. Non tutte le leve però sono mosse dalle mani dell'attrice: le leve che muovono le sopracciglia di alcune teste, per esempio, sono molto rigide, quindi vengono mosse attraverso dei pedali. Per la costruzione dei meccanismi ho pensato a dei materiali che potessero essere, oltre che economici, facili da reperire e quindi anche da sostituire in caso di usura¹²⁹.

L'aspetto dei personaggi meccanici è ispirato ai protagonisti reali della vicenda e i volti hanno caratteristiche fisiognomiche statunitensi e colori che rimandano alla sfera naturale e animale. Proprio l'utilizzo di teste così realistiche è parte della scelta dell'attrice di non comparire in scena accanto ad esse per non smorzarne l'effetto. In più il rischio che la propria fisicità possa essere identificata con quella delle adolescenti, grandi assenti della pièce, fa decidere a Marta di intervenire, in questo lavoro, unicamente nel ruolo di animatrice e manipolatrice.

¹²⁹ Paola Villani, in Giorgia Gobbi, *L'officina drammaturgica di Marta Cuscunà*, cit. p. 141.

La presenza di dodici personaggi dialoganti e in relazione tra loro rende necessario uno sviluppo del testo in senso drammatico e non narrativo. Per scriverlo, l'autrice, anche questa volta, si è servita della tecnica del *collage*, prendendo spunto dalle interviste contenute nei documentari e da alcune puntate di *16 and Pregnant*, in stretta correlazione con la ricerca iconografica volta alla costruzione delle teste:

Dopo aver trascritto i contenuti dei documentari, ho cominciato a fare dei *collage* con le letture che avevo approfondito. Ho proseguito facendo ricerche iconografiche sui volti, che mi hanno aiutata a immaginare i personaggi mentre scrivevo il testo: per esempio ho abbozzato una tabella dove affiancavo a ogni volto, preso dai documentari o dalle puntate di *16 and Pregnant*, un monologo o un'intervista che avevo trascritto. Questa ricerca iconografica mi è servita poi per individuare una caratteristica per ognuno e per ricercare le persone a cui fare i calchi, cercando per quanto possibile di restituire delle fisionomie americane.

Anche in questo caso, per la costruzione del testo, ho seguito meno letteralmente le rigide indicazioni contenute nei protocolli di Sinisterra; tuttavia, ho preso spunto dai suoi insegnamenti per introdurre una disarticolazione nel tempo della storia: in *Sorry, boys*, il pubblico deve lavorare per ricostruire la consequenzialità dei fatti e per tutta la prima

parte della prima scena si trova in difficoltà non riuscendo a capire cosa stia accadendo¹³⁰.

La pièce è strutturata in otto quadri intervallati dalle proiezioni della chat di whatsapp su cui dialogano le ragazze. La linea temporale si articola, in modo ellittico, lungo i nove mesi della gravidanza ed è scandita dalle schermate della applicazione I-mamma che ne segue le fasi «I-mamma, 7 settimane, 1 cm, il tuo bimbo è grande quanto un mirtillo»,¹³¹ «I- mamma, 11 settimane, 7 cm, il tuo bimbo è grande come un limone».¹³²

La dimensione del dramma è corale, tuttavia la comunità è frammentata, slegata e si esprime in una moltitudine di diverse soggettività a cui la drammaturgia dà voce con registri stilistici vari, dal linguaggio della chat delle ragazze ricco di emoticon, abbreviazioni giovanilistiche, abbondanza di segni d'interpunzione e abuso dei caratteri maiuscoli - «Ragazze, ho le nausee!!! [...] Anche io!!! [...] A ME SI SONO GONFIATE LE TETTE!!!»¹³³- agli intercalari tipici del gergo adolescenziale nelle scene dei giovani padri - «Tipo che io ero così stordito, ragazzi, che non avevo mai visto roba del genere prima e io ero tipo: “Oh cristo! questa è la roba migliore che io abbia mai

¹³⁰ Marta Cuscunà, in Giorgia Gobbi, *L'officina drammaturgica di Marta Cuscunà*, cit. p. 134.

¹³¹ Marta Cuscunà, *Sorry, boys*, testo inedito gentilmente concesso dall'autrice a chi scrive, p. 11.

¹³² *Ivi*, p. 23

¹³³ *Ivi*, p. 14.

visto!” tipo “voglio farlo anche io! voglio diventare un uomo, un vero uomo il più presto possibile!”» -¹³⁴ fino ai monologhi interiori dei genitori i cui discorsi interrotti e non lineari, ricchi di sospensioni e di pause, esprimono tutta la difficoltà dei personaggi nel relazionarsi con una vicenda che li trova impreparati e che li costringe a guardarsi dentro e a problematizzare, per la prima volta, una violenza di cui sono tutti, in qualche modo, artefici e complici.

MADRE 3: [...] Il padre ha sparato alla madre quella notte con le bambine in casa, mia figlia e la loro bambina... Le ha sparato due colpi in faccia e si è ammazzato, mia figlia è entrata, lui era sul letto e lei era per terra davanti alla porta. Un macello.
Lui si era messo una magnum 3-57 in bocca... e si era fatto saltare il cervello...
Era come in... Lo hanno mostrato al telegiornale [...] ¹³⁵.

MADRE 2: [...] Qualche tempo prima io stavo.... con un uomo.... lui era un biologo marino, era un uomo che io amavo e rispettavo. Un giorno abbiamo litigato di brutto e lui, davanti a mia figlia, lui... mi ha... pestato ¹³⁶.

¹³⁴ *Ivi*, p. 15.

¹³⁵ *Ivi*, p. 37.

¹³⁶ *Ivi*, p. 38.

PADRE 4: [...] E giuro che è stato un attimo, perché quando l'ho avuto tra le mani, un attimo, ho rivisto... (*Pausa*) La faccia di mia moglie e il rumore della sua faccia quando io... (*Pausa*) Appena sposato ho rischiato anche io di ammazzare di botte mia moglie...(*Pausa*)¹³⁷.

2.3.2 *Lo spettacolo*

Nel buio compare la schermata di una chat di whatsapp proiettata su un monitor al centro della scena. Lo sfondo è leopardato e il nome del gruppo è *Sorry, boys*. Uno dopo l'altro appaiono i messaggi delle partecipanti. Tra poco se ne andranno, dicono, sono in dieci ma ne arriveranno altre. Alcune di loro pongono la questione se dire “tutto” ai ragazzi. “NO” è la risposta accompagnata da un *emoticon* spaventata, non capirebbero.

Una luce fioca illumina le teste mozzate del preside e dell'infermiera scolastica, poste alla sinistra del monitor. I primi adulti ad apparire sono proprio due rappresentanti delle istituzioni che si mostrano goffamente nascosti, di notte, nell'infermeria del liceo, dove sono appena entrati in gran segreto. L'ora tarda è evocata dalla ricostruzione di un ambiente sonoro fatto di grilli, rumori notturni e dell'avvicinarsi, a più riprese,

¹³⁷ *Ivi*, p. 39.

dei passi del custode. Il preside ha un piano: la simulazione di un furto con scasso che giustifichi lo spropositato consumo di test di gravidanza fatto dalle studentesse della scuola. L'infermiera recalcitra, le è stato già chiesto di scrivere un rapporto in merito da parte dell'ospedale e, in più, pare ci siano ormai dieci ragazze positive e altre venti che vanno e vengono dall'ambulatorio «sì, sono venti. Si danno il cinque fuori dall'infermeria, applaudono, saltano di gioia quando qualcuna risulta positiva. Le hanno viste. A scuola, la voce comincia a girare»¹³⁸. Di fronte alla proposta di avvertire i genitori, il preside perde il controllo, l'unica soluzione che sa suggerire è la programmazione di un corso di educazione sessuale. Non gli resta dunque che piangere, sebbene si rifiuti di ammetterlo. D'altronde ad accusarlo di tirare su col naso «come un'isterica» è l'infermiera che invece afferma orgogliosa di saper tenere duro «come un uomo».

L'applicazione I- mamma segnala lo stato del feto alla settima settimana. La luce illumina le teste di una coppia di genitori. Lui, col berretto di lana, guarda il football in tv ma si distrae e impreca «NO! (*Lunga pausa*) Ho detto NO! (*Pausa*) Che schifo, che vergogna. E' la fine, questa è la fine! (*Lunga pausa*) E quando dico NO, è NO, punto!»¹³⁹. Lei, aria svampita e cerchietto rosso tra i

¹³⁸ *Ivi*, p. 6.

¹³⁹ *Ivi*, p. 12.

capelli, si guarda attorno inquieta. In sottofondo la telecronaca in inglese della partita. La luce a led di un cellulare, ottenuta attraverso l'uso di una lucciola¹⁴⁰ con gelatina ghiaccio, illumina la guancia della madre che con una voce stridula dai toni zuccherosi parla al telefono con la figlia e la rassicura di aver detto “quella” cosa al papà e che lui l'ha presa bene. Il padre intima alla moglie di chiudere il telefono continuando a ripetere «Ma io non conto un cazzo!». Lei prosegue come nulla fosse «Sai che lui non si arrabbia mai...»¹⁴¹ dice al cellulare mentre si sente il marito gridare «Tua figlia non poteva drogarsi come tutti gli altri, no?!»¹⁴² e minacciare di prendere la ragazza a sberle oltre che sbatterla fuori di casa, per poi concludere, al sentire la moglie che raccomanda alla figlia di tornare a casa per cena «*(Lunga pausa)* Comunque avevo detto di NO! *(Pausa)* Ma io non conto un cazzo! *(Lunga pausa)* Allora dillo che non conto un cazzo! *(Pausa)* Che vergogna. E' la fine, questa è la fine. *(Pausa)*. Non conto un cazzo»¹⁴³.

I- mamma segnala l'ingresso nell'ottava settimana. Il feto ora è grande quanto un lampone. Nella chat *Sorry, Boys* le ragazze si confrontano sugli effetti della gravidanza, dalle nausee al gonfiarsi del seno. Lolly Jade confessa di aver perso il giro vita e all'amica Sister Trick che le chiede se

¹⁴⁰ Faretto PAR 36 detto anche *pin spot* (6 V, 30 W).

¹⁴¹ *Ivi*, p. 12.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*.

ha pianto, rivela, a grandi lettere maiuscole, di non essere mai stata meglio.

Alla destra del monitor viene illuminata la schiera dei ragazzi, mentre si sente l'audio di un film porno in sottofondo. Sono «cinque teste di adolescenti brufolosi con cappuccio o berrettino da baseball»¹⁴⁴. I loro rapporti sono gerarchici, quello che vediamo è un piccolo branco in cui l'appellativo per rivolgersi l'un l'altro è “fratello”. Il capo occupa la posizione centrale, tutti cercano di guadagnarsi la sua approvazione.

I commenti misogini, durante la visione del materiale pornografico, rivelano una concezione della sessualità in cui la reciprocità nel piacere e il rispetto dell'altro sembrano non avere alcuno spazio. Eppure le caratterizzazioni vocali, espresse attraverso una vastissima gamma di timbri, toni, colori e difetti di pronuncia tutti diversi, unite alle fisionomie e alla mimica facciale dei personaggi, rendono i cinque adolescenti piuttosto buffi e un po' bambini. Non sono poi così diversi dai *Goonies*¹⁴⁵ o dai protagonisti di *Stand by me*¹⁴⁶ questi ragazzini alle prese con il tentativo goffo e malriuscito di mostrarsi adulti e duri. A guardarli bene i

¹⁴⁴http://quantesceneilpiccolo.blogautore.repubblica.it/2016/04/14/sorry_boys/ (18/02/2019).

¹⁴⁵ I *Goonies* (*The Goonies*) è un film d'avventura del 1985 di Richard Donner.

¹⁴⁶ *Stand by Me - Ricordo di un'estate* è un film del 1986 diretto da Rob Reiner, tratto dal racconto *Il corpo* (*The Body*), contenuto nella raccolta di novelle *Stagioni diverse* di Stephen King.

volti sono cerei, qualcuno ha gli occhi sbarrati, tutte le espressioni tradiscono spavento. E' una schiera di ragazzini impauriti, quella che abbiamo davanti. Fa paura, infatti, doversi misurare con Terminator di cui ripetono incessantemente lo slogan "Non un uomo, non una macchina, molto di più!", e loro ideale maschile di riferimento - John Wayne non va più bene perché «Sei fuori! I cowboy sono froci, lo sanno tutti ormai! [...] hanno fatto anche un film per dire che in realtà sono tutti froci»¹⁴⁷. E' spaventoso non poter ammettere di provare dolore o sentirsi falliti solo perché si è bassi e si incontra una ragazza più alta. Così come fa paura non permettersi mai di dubitare. Quando uno di loro, a proposito di una scena pornografica in cui si vede una donna umiliata, obietta timidamente che quello forse non è ciò che vorrebbe accadesse alla sua ragazza, per lui non c'è scampo: «eh! Sei frocio»¹⁴⁸, commenta il capo branco, a cui fanno subito eco tutti gli altri «sì, sei definitivamente frocio!»¹⁴⁹.

Ed è proprio il leader del gruppo ad avere per primo la notizia. Il volto viene illuminato dalla luce di uno *smartphone* mentre contemporaneamente appare sul monitor un messaggio whatsapp. La sua ragazza è incinta e non c'è niente che lui possa fare. Gli altri non fanno in tempo a ridere di lui che i cellulari, implacabili, riportano

¹⁴⁷ Marta Cuscunà, *Sorry, boys*, cit., p.15.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 19.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

uno ad uno lo stesso annuncio per tutti. Ed ecco che li vediamo spalle al muro, inchiodati da quelle gravidanze indesiderate che non si erano mai preoccupati di evitare perché «ma dai! Quando sei giovane, non pensi mica a queste cose [...] Quando sei giovane pensi solo a ottenere quello che vuoi [...]»¹⁵⁰.

All'undicesima settimana lo scandalo è scoppiato. La luce si apre sulle teste degli adulti. Il preside è barricato nel suo gabinetto mentre i genitori, venuti a sapere dell'accaduto dal telegiornale, si sono precipitati a scuola pretendendo spiegazioni.

L'aspetto e le caratterizzazioni dei personaggi mostrano i rappresentanti di una comunità impoverita e arrabbiata. «Sono quella provincia, quella classe media, quella generazione, avvilita dall'economia, incattivita dalla miseria, che alle prossime elezioni statunitensi voterà Trump»,¹⁵¹ così li definisce Roberto Canziani nella sua critica allo spettacolo. I genitori accusano, recriminano, s'incolpano l'un l'altro. Nei loro discorsi si mescolano razzismo, istanze egualitarie e principi puritani mentre le responsabilità vengono delegate di volta in volta a capri espiatori diversi, dalla scuola, ai centri di accoglienza per gli immigrati, dalle discriminazioni sociali, alla perdita dei valori cristiani.

¹⁵⁰ *Ivi*, p.18.

¹⁵¹ http://quantesceneilpiccolo.blogautore.repubblica.it/2016/04/14/sorry_boys/ (18/02/2019).

Ciò che ossessiona tutti sembra essere l'esistenza o meno di un patto segreto tra le ragazze rispetto alla decisione di rimanere incinte. Ma mentre l'infermiera sminuisce il portato dell'accordo collettivo, la cui veridicità sarebbe un discrimine solo ai fini del sensazionalismo scandalistico dei giornali, il preside, una volta rimasto solo, sembra invece vedere in quella proposta disordinata di matriarcato adolescente qualcosa di incontrollabile e pericoloso:

La pianificazione cambia tutto. 18 ragazzine di 16 anni che fanno un patto per restare incinte tutte insieme e allevare insieme i loro bambini in una specie di comune femminile, non sono più controllabili. Nessuno glielo ha potuto impedire. E adesso nessuno può dirgli di smettere. Loro hanno capito che avevano il potere, il potere di mandare in tilt tutto il sistema. Loro hanno capito che se vogliono, possono. E possono il miracolo¹⁵².

Ventiduesima settimana, il bambino ora è grande come una papaya. Il padre e la madre, apparsi nella seconda scena, sono in ospedale che guardano l'ecografia della figlia. Il nascituro sarà maschio,

MADRE 1: (*Rivolgendosi alla figlia*) Oooh, tesoro!
Il pisellino, hai fatto un pisellino!

¹⁵² Marta Cuscunà, *Sorry, boys*, cit., p. 27.

PADRE 1: Se era femmina mi mettevo a piangere! Invece è maschio! Grazie a Dio, è maschio!¹⁵³

Adesso anche la madre sembra provare il desiderio di avere un altro figlio, quasi a voler fare parte anche lei di quel progetto di maternità condivisa:

MADRE 1: (*Sospiro*) Ne voglio uno anche io.

PADRE 1: Eh?

MADRE 1: Con lei...

PADRE 1: Ma cosa dici?!

MADRE 1: Contemporaneamente. Io e lei, incinte¹⁵⁴.

«Auguri e figli maschi!»¹⁵⁵ li congeda la dottoressa a cui fa eco il solito «Io non conto un cazzo»¹⁵⁶ del marito.

Le settimane arrivano a trenta e i ragazzi sono di nuovo insieme, questa volta sospirano penserosi e tengono lo sguardo basso. Neanche *We want some pussy* dei 2 Live Crew's, suonata a tutto volume, riesce a risollevarli e quando uno di loro propone lo slogan di *Terminator* non c'è più nessuno che abbia voglia di rispondere facendo il coro. Si sentono esclusi, incompresi, non fanno che chiedersi «Ma... secondo voi perché non ci vogliono?»¹⁵⁷

¹⁵³ *Ivi*, p. 29.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 34.

e, allo stesso tempo, sanno di essere troppo giovani per affrontare la situazione. Qualcuno reagisce portando alla propria ragazza una confezione di pannolini, «i più economici, ok, ma sempre pannolini»¹⁵⁸. Qualcun altro non riesce a rispondere in modo diverso che con la violenza.

RAGAZZO 5: Io l'altro giorno, ho litigato con lei per questa storia della comune femminile, perché non capivo che senso ha questa storia della famiglia fatta solo di mamme, ecco, io ero già fuori di mio, ma questa cosa mi ha mandato fuori di testa e allora dal niente, così, tipo BOOM, le ho dato un pugno.

RAGAZZO 4: Cosa?!

RAGAZZO 3: Le hai dato un pugno?!

RAGAZZO 2: Alla tua ragazza?!

RAGAZZO 1: Sei fuori fratello?!

RAGAZZO 5: Sì, sì e infatti io non volevo ma mentre lo facevo io ero solo tipo che, io non sapevo cosa stavo facendo o per cosa... stava semplicemente succedendo e non sono riuscito a fermarmi. Praticamente l'ho mandata all'ospedale, naso rotto, un casino. Poi sono andato a trovarla ma non voleva scuse, non voleva sentire niente¹⁵⁹.

La gravidanza è ormai al termine e ritroviamo i genitori radunati di fronte al gabinetto del preside dove, questa

¹⁵⁸ *Ibidem*

¹⁵⁹ *Ibidem*

volta, sono barricate anche le ragazze. Nel tentativo di dividerle e dissuaderle dal progetto comunitario, i genitori indagano su quale delle figlie abbia avuto per prima l'idea della gravidanza collettiva, interrogandosi e accusandosi l'un l'altro. All'intensificarsi del conflitto ecco che tre di loro - due madri e un padre - isolati dalla luce, si lasciano andare a faticose confessioni. Tutti riconoscono di non aver avuto la capacità di risparmiare alle ragazze episodi di violenza domestica né di aver saputo come intervenire in seguito. I personaggi monologanti sono stati realizzati da Paola Villani in modo tale da permettere l'espressione di una mimica particolarmente sviluppata, piccoli tic nervosi sono resi attraverso i micromovimenti delle palpebre o delle sopracciglia. L'ultimo a parlare è un padre. Ammette di non aver protetto sua figlia dal ragazzo che le ha spaccato il naso e di aver avuto anche lui, in passato, comportamenti simili con la moglie. Nell'ospedale dove ha portato la figlia, un infermiere lo convince a partecipare ad una marcia organizzata da cinquecento uomini della città in segno di protesta al clima di violenza dilagante.

Allora ho cominciato a fare un cartello, poi un altro e poi un altro perché avevo deciso di andare anche io in marcia con loro e alla fine del mese ne avevo fatti almeno cinque. Roba da matti, voglio dire, avevo fatto lo sfondo azzurro e le scritte di diversi colori, avevo lavorato per giorni. Avevo fatto anche degli adesivi, "I veri uomini non picchiano nessuno", li potevi

attaccare ovunque, così sarebbero rimasti in giro per la città anche dopo la marcia, era ... era perfetto.

E alla fine, sai cosa? (*Pausa*) Non ci sono andato. Sono rimasto diversi minuti fermo davanti alla porta. Ho pensato che comunque dietro a tutta questa storia di botte c'erano sicuramente delle brave persone.

In fondo anche io era una brava persona. Era stato solo un momento di rabbia, giusto? Giusto?¹⁶⁰.

La luce si riaccende sull'intera schiera di teste e si sente il suono della porta della presidenza che viene scardinata a forza. Le ragazze sono uscite. «Riprendiamole...riprendiamole tutte...»¹⁶¹ grida una madre, mentre l'uomo che ha appena parlato le invita, al contrario, a correre via: «ma sì, invece, correte, correte via. Finché potete»¹⁶².

Dopo l'ultima schermata di I-mamma, che segna l'arrivo della quarantesima settimana, appare di nuovo il preside. E' solo e ricorda il sorriso genuinamente felice che avevano le ragazze al momento di andarsene. Cerca di rimettere insieme i pezzi: come si collega la violenza, "il macello" come l'ha definita una delle madri, al patto segreto delle studentesse e al loro sorriso? «Siamo tentati

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 39.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 41.

¹⁶² *Ibidem*.

di pensare» ipotizza, e alla voce del preside si sostituisce qui quella dell'attrice di cui emerge, senza più maschere, il punto di vista:

E noi siamo tentati di pensare che forse il patto è stato sempre collegato a quel macello. E che non può essere solo un caso se proprio lì, in quella stessa cittadina, spinti da altri simili macelli, 500 uomini un giorno si sono messi in marcia...

Noi siamo tentati di immaginare che loro, le 18 ragazze, hanno capito e sanno che sono spinte dalla stessa forza, anche se più irrazionale e scomposta, di quel corteo di uomini in marcia.

Perché non possiamo dire una volta per tutte che non è stata solo una coincidenza, che il patto è collegato al macello, il macello alla marcia e che questo spiega il loro sorriso...

Perché questo spiegherebbe certamente il loro sorriso...¹⁶³

Non ci sono personaggi esemplari in *Sorry, boys*. L'attrice non considera le ragazze delle eroine. «I veri eroi sono i cinquecento uomini che a Gloucester decisero di scendere in strada e marciare per sensibilizzare sul problema. Facendosene carico e mettendosi finalmente al fianco delle donne»¹⁶⁴.

¹⁶³ *Ivi*, p. 42.

¹⁶⁴ Marta Cuscunà in, Simona Spaventa *Il patto folle delle liceali che vogliono crescere i bambini da sole*, La Repubblica, 28/09/2016.

III. IL CANTO DELLA CADUTA

3.1 Un mito antichissimo

Nel 2015 Marta Cuscunà capita a San Vigilio, borgo alpino della Valle di Marebbe, sulle Dolomiti, per una replica de *La semplicità ingannata*. E' lì che, a cena, dopo lo spettacolo, le organizzatrici del Festival di cui Marta è ospite le raccontano per la prima volta le leggende del regno dei Fanes, dicendole che proprio lei che si occupa di tematiche legate al femminile, non può non conoscere quelle storie.

L'alpe di Fanes è una cima di oltre duemila metri, «un altipiano desolato, un'immensa distesa di ghiaioni e di sfasciumi, un paesaggio lunare dominato dal vento e dalla solitudine, arido e deserto»¹⁶⁵, scenario mitico di storie antichissime. Da San Vigilio di Marebbe partono i pullman di linea per escursioni suggestive sull'alpe. «Hai mai sentito parlare del parlamento delle marmotte?»¹⁶⁶ si legge sulle guide turistiche locali. Infatti tra il passo di Limo e il Rifugio Fanes si trova un anfiteatro naturale con

¹⁶⁵ Ulrike Kindl, in Nicola Dal Falco, *Miti ladini delle dolomiti, Ey de Net e Dolsasila*, con le glosse e il saggio *Raccontare le origini* di Ulrike Kindl, Istitut Ladin MICURA DE RU, Palombi Editore, Roma, 2012, p. 247.

¹⁶⁶ <https://www.suedtirolerland.it/it/sport-e-tempo-libero/montagne-ed-escursioni/escursioni-in-alta-badia/escursione-nel-regno-dei-fanes/> (4 Marzo, 2019).

gradoni di roccia dolomitica che viene chiamato proprio così. Si dice anche che fosse usanza degli abitanti del luogo, a differenza di chi viveva nelle altre valli, quella di non dare la caccia alle marmotte. La presenza di creature leggendarie sembra restare ormai solo nei nomi dei rifugi e degli alberghi del circondario: Dolasilla, Luyanta, Ey de Net. Ma chissà che qualche visitatore non possa avere la fortuna di scorgere un *salvan*, durante la gita, uno di quegli esseri selvatici che si trovano illustrati sulle cartoline, oppure le *anguane*, fanciulle acquatiche e bellissime con i piedi di capra. «Meglio non farsi sorprendere all'imbrunire sulle vie alte» raccomanda l'antropologa e ladinista Ulrike Kindle,

si sentono strani rumori, nelle vicinanze del *Molin de salvans*, come acqua che scroscia giù per una cascata, e invece tutto l'altipiano è un arido deserto di ghiaia... e di notte, qualche volta si vede la *flüta*, la misteriosa fiamma, nessun essere umano può averla accesa, lì, in mezzo alle pareti a strapiombo, si dice che debba tenere vivo il ricordo di un antico popolo che vi abitò un tempo su queste alture, ma poi sparì e non se ne seppe più nulla...

Certo, sono solo leggende, ma vero è che quel fuoco notturno è un gran brutto *segnál*, un segno premonitore, perché nelle nostre valli è sempre accaduta una grave disgrazia quando quella

fiamma di un rosso sinistro dai guizzi bluastri si
è fatta vedere...¹⁶⁷

Gli abitanti scomparsi delle alture, il cui ricordo è tenuto vivo dalla *fluita*, altri non sono che i Fanes, un popolo in origine mite, alleato con le marmotte della montagna e guidato da una stirpe di regine la cui capostipite è proprio una fanciulla-marmotta, un'orfana di nome Moltina, allevata e cresciuta da un' *anguana*. Quando la loro ultima regina sposa un re straniero, avido e bellicoso, l'alleanza con le marmotte viene spezzata e la figlia del re, Dolasilla, dotata di armi fatate, è costretta dal padre a divenire una guerriera invincibile e seminare terrore tra i popoli vicini. Grazie al valore di Dolasilla il regno si espande fino a che la principessa non si innamora di Ey De Net, suo scudiero ed inseparabile compagno d'armi. Il re si ricorda allora della profezia che fecero i *salvans* quando regalarono alla figlia le armi magiche: Dolasilla sarebbe stata una guerriera invincibile ma solo fino al giorno delle nozze. Prevedendo così la sconfitta, il sovrano decide di tradire sia la principessa che il popolo e stringe alleanza con i nemici, ormai assetati di vendetta. Nell'ultima battaglia i Fanes sono allo sbaraglio e Dolasilla muore, uccisa dalle sue stesse frecce. Il re traditore viene tramutato in pietra e i pochi superstiti del regno dei Fanes – sette donne, sette bambine e sette bambini - guidati da

¹⁶⁷ Ulrike Kindl, in Nicola Dal Falco *Miti ladini delle dolomiti*, cit. p. 248.

Luyanta, la sorella gemella di Dolasilla, si rifugiano in un anatro sotto le rocce del loro regno, dal quale aspettano, insieme alla marmotte, che suonino le trombe argentate che ne segnaleranno la rinascita.

Questa, in breve, la storia di cui parlano a Marta le organizzatrici del festival di San Vigilio, quella sera a cena. Si tratta di leggende tramandate per secoli in forma orale, nella lingua degli abitanti delle valli, il ladino. Karl Felix Wolff il giovane giornalista austriaco che all'inizio del Novecento fece il tentativo di raccogliercle e metterle per iscritto, parla di racconti cantati con frequenti ripetizioni non rimate. Immagina un poema di dimensioni più ampie, in parte perduto, «per recitarlo tutto, i cantori impiegavano un intero giorno d'estate»¹⁶⁸ - a cui tenta di restituire una forma unitaria attraverso una libera rielaborazione dei frammenti superstiti. Il modello di riferimento per questa operazione è probabilmente il ciclo dei Nibelunghi, il poema eroico per eccellenza del mondo germanico. Così come l'immaginario attraverso cui Wolff sembra reinterpretare l'universo mitico delle leggende ladine attinge al folklore nordico: le creature soprannaturali delle dolomiti diventano nani, silfidi e valchirie.

¹⁶⁸ Karl Felix Wolff, *Leggende delle Dolomiti, il Regno dei Fanes*, Ugo Mursia Editore, Milano 2013, p. 7.

Sembra che Wolff, in una delle tante chiacchierate che fece con i vecchi contadini e pastori ladini, si sentì rispondere: «le storie di Fanes, quelle sono molto più antiche»¹⁶⁹.

«Più antiche di che? Più antico di quando?»¹⁷⁰ si domanda Ulrike Kindle. L'antropologa altoatesina ha dedicato quarant'anni di vita allo studio delle tradizioni orali ladine ed è considerata una della massime esperte dell'opera di Karl Felix Wolff, da cui ha tentato di recuperare i nuclei dei miti originali liberandoli dagli interventi, talvolta pesanti, dell'autore e analizzandoli alla luce di strumenti di indagine di cui lo scrittore austriaco era sprovvisto.

Andando così a togliere dall'opera di Wolff la sovrastruttura impregnata di mitologia germanica e immaginario epico cavalleresco, emerge una simbologia mediterranea che getta nuova luce su tutto il materiale. La principessa Dolasilla, vergine vestita di bianco e armata di arco d'argento, più che ad una valchiria nordica, somiglia ad una variante ladina della dea Artemide, associata alla luna nascente e protettrice della fertilità della natura selvaggia. La sua morte e rinascita attraverso la comparsa della gemella Luyanta che vive nelle viscere delle montagne insieme alle marmotte, creature ctonie, è l'immagine dell'eterno ciclo di vita e morte. Le leggende

¹⁶⁹ Cfr. Ulrike Kindl, in Nicola Dal Falco *Miti ladini delle dolomiti*, cit., p. 247.

¹⁷⁰ *Ibidem*

dei Fanes si spostano dunque da un ipotetico Medioevo alla dimensione remota dei miti delle origini:

[...] sono davvero *storie molto più antiche*, come osservò quel saggio informatore intervistato dal Wolff a Marebbe, una valle laterale della Val Badia. Il motivo portante di questi racconti non è un carme di gesta cavalleresche, bensì la più antica congettura del *fatum*, il ricordo collettivo della creazione primigenia, del periodo felice dell'età d'oro, seguito inevitabilmente dal peccato originale e la connessa perdita del paradiso.

[...]

I racconti del regno dei Fanes illustrano questa fatalità primordiale, evocano immagini, non forniscono una storia vera, bensì una verità più antica della storia vera: il racconto della caduta del tempo.

Di conseguenza i protagonisti in scena non sono *dramatis personae*, bensì visualizzazioni di potenze numinose, divinità dell'inizio e della fine, custodi del sapere sacro. Congetture come la fondazione del regno per opera della fanciulla-marmotta, la gloria sotto la protezione della vergine bianca con l'arco lunare in mano, e la fatale distruzione consumata sotto l'attento occhio di sinistri numi ferali, per giunta teriomorfi come Spina de Mul oppure l'enigmatico *Variul de la flüta*, non appartengono al repertorio delle comuni leggende dozzinali di

spiriti e spiritelli, bensì ad un patrimonio mitopoietico che generò quel tenue filo di luce con cui possiamo andare oltre la linea d'ombra dei tempi prima del tempo¹⁷¹.

Un mito del paradiso perduto, quindi, in cui gli studi antropologici hanno individuato le tracce di una civiltà legata ai cicli della natura, in cui la donna aveva un ruolo centrale, sostituita poi da una società patriarcale.

Già Wolff aveva intuito l'importanza delle figure femminili nelle leggende ladine, tanto da vedere in loro «le vere sovrane e condottiere del loro popolo» e arrivare a parlare di società matriarcale:

Il ruolo di protagonista dato a Dolasilla nella saga dei Fanes e, in genere, la parte importante che viene attribuita alla donna, mettono in evidenza uno sfondo sociale di particolare struttura, che anche altre leggende dolomitiche lascia trasparire.

Siamo ancora abituati a considerare l'ordinamento della società umana come ovvio e naturale così come lo conosciamo nel nostro tempo e nella nostra storia [...] molti di noi credono che in ogni luogo sia stato sempre così. Ma non è vero perché vi fu nel passato, e vi è ancora adesso presso alcuni popoli, un

¹⁷¹ *Ivi*, p.254.

ordinamento sociale di matriarcato. In una società così organizzata il marito vive in casa della moglie, i figli prendono il nome della madre, la proprietà della terra si trasmette di madre in figlia, e anche nella vita pubblica le donne hanno una parte decisiva. Sono le regine che governano e perfino la divinità è femminile: viene qualificata come *Magna Mater* e il suo simbolo è la luna. [...] Pare che i più antichi popoli alpini, gli abitanti delle palafitte neolitiche, siano stati organizzati in matriarcato. Non vi sarebbe perciò nulla di sorprendente se nelle leggende delle Alpi si rinvenissero tracce di istituzioni e consuetudine matriarcali. [...] In tutto il ciclo la saggezza viene attribuita alle donne, mentre gli uomini non hanno che un'impetuosa e spesso sconsigliata prodezza¹⁷²

Alla saggezza della madre sembra opporsi quindi la prodezza dominatrice della spada. L'antropologa Kläre French-Wieser individua nella vicenda dei Fanes tre passaggi fondamentali della storia umana: quello da una società matrilineare ad una a dominio maschile, il cambiamento da una civiltà pacifica ad una belligerante, oltre che il mutamento dalla cultura del totem, tipica di popoli ancora in simbiosi con la natura e che riconoscono nell'animale totem il proprio antenato - ecco quindi il

¹⁷² Karl Felix Wolff, *Leggende delle Dolomiti, il Regno dei Fanes*, cit., pp. 8-9.

sensu delle ave marmotte nella leggenda ladina - alla cultura della miniera e dell'estrazione dalle montagne.

Sono aspetti, questi, che muovono l'interesse di Marta Cuscunà e le suggeriscono una connessione con le ricerche di Riane Eisler, studiosa di cui Marta ha conosciuto l'opera durante la preparazione per lo spettacolo *La città ha fondamento sopra un misfatto* di Giuliana Musso. Nel saggio *Il calice e la spada*, Riane Eisler vede il passaggio dal diritto materno ad una società androcratica direttamente collegato alla tendenza di una comunità ad essere pacifica o belligerante e a fondarsi sul rispetto oppure sullo sfruttamento delle risorse naturali. A sua volta la Eisler si riferisce agli studi dell'archeologa lituana Marija Gimbutas, che attraverso un approccio interdisciplinare che connette archeologia, linguistica, religioni comparate, mitologia, studio di documenti storici e folklore, riesce a descrivere i tratti salienti delle antiche civiltà del neolitico e del paleolitico, comuni a diverse aree del mondo, - dall'antica Europa, all'Asia Minore, all'America Centrale - facendo emergere come queste culture fossero prevalentemente pacifiche ed egualitarie e avessero una struttura matrilineare, legata ai cicli vitali della terra e ad un simbolismo religioso che celebrava il femminile e il culto della dea madre. Non si trattava però di società matriarcali, basate su un sistema di dominazione femminile equivalente al modello

patriarcale che si affermò in seguito. L'ipotesi delle due studiose è che queste società fossero, invece, basate su un rapporto egualitario tra i generi e che quindi anche le donne avessero un ruolo importante nella vita pubblica e religiosa. Riane Eisler definisce tali civiltà *gilaniche*, attraverso un neologismo che possa renderne le caratteristiche:

per descrivere l'autentica alternativa alla supremazia di una metà dell'umanità sull'altra, propongo il neologismo *gilania* [*gylany*]. Gi-deriva dal greco *gynè*, «donna», an- viene da *andros*, «uomo». La lettera *l* tra i due ha un duplice significato. In inglese rappresenta il linking (l'unione) delle due metà dell'umanità, contrapposto alla supremazia, come avviene nell'androcrazia, dell'uno sull'altra. In greco, deriva dal verbo *lyein* o *lyo*, che a sua volta ha un duplice significato: spiegare o risolvere (come in *analisi*), oppure sciogliere o liberare (come in *catalisi*). In questo senso la lettera *l* rappresenta la soluzione dei nostri problemi, mediante la liberazione delle due metà dell'umanità dalla avvilita e mistificante rigidità di ruoli imposta dalle gerarchie di dominio insite nei sistemi androcratici¹⁷³.

¹⁷³ Riane Eisler, *Il calice e la spada*, FORUM Editrice Universitaria Udinese, Udine, 2011, p. 209.

Ed è proprio il rapporto egualitario tra i generi a determinare lo sviluppo di un modello sociale mutuale anziché dominatore. Laddove nella relazione primigenia che crea la vita, quella tra uomo e donna, c'è uguaglianza e non gerarchia, anche il resto della società tenderà a organizzarsi secondo un sistema più egualitario e avrà un atteggiamento tendenzialmente pacifico nei confronti dei popoli vicini. In un modello in cui, invece, una metà dell'umanità sottomette l'altra si affermerà un sistema basato sul dominio anche nel resto dell'organizzazione sociale, così come l'atteggiamento verso gli altri popoli sarà volto alla prevaricazione, e quindi belligerante, e il rapporto con la natura sarà basato sullo sfruttamento delle risorse.

Il mutamento che sconvolse queste culture, per millenni pacifiche, fu la loro conquista da parte di popolazioni nomadi protoindoeuropee che Marija Gimbutas chiama *Kurgan* (dal russo *tumulo* perché i morti venivano sepolti in tumuli circolari che coprivano le dimore funebri dei maschi importanti), portatrici di un'ideologia basata sul dominio e la sopraffazione, in cui le donne vengono sottomesse agli uomini fisicamente più forti. Alla dea madre vengono sostituite divinità maschili guerrafondaie e vendicative e al potere di dare la vita viene preferito quello di dare la morte.

Il ricordo di un'età remota in cui si viveva in pace e in armonia è un tema ricorrente nei miti di diverse culture. Esiodo ne *Le opere e i giorni* racconta di un'antica stirpe dell'oro che viveva dei frutti della terra in serena tranquillità e che venne sostituita da una stirpe del bronzo portatrice di guerra: «loro massima cura erano le deplorate ed empie attività di Ares [...] non si nutrivano di grano, avevan cuori di pietra duri e indomiti.»¹⁷⁴ Così come nelle leggende della Mesopotamia si narra di un periodo di pace e abbondanza in cui uomini e donne vivevano in un giardino idilliaco, prima che si scatenasse su di loro un grande diluvio, storia da cui i biblisti pensano derivi il mito del Paradiso Terrestre raccontato nell'Antico Testamento.

E' a queste leggende del tempo perduto che si riconnette la saga dei Fanes, descrizione allegorica, quindi, del passaggio da una civiltà gilanica al sistema androcratico che diede origine alla società in cui viviamo ancora oggi.

Ed è per parlare di ciò che siamo diventati che Marta Cuscunà, nel suo ultimo lavoro *Il canto della caduta*¹⁷⁵, sceglie di indagare proprio la leggenda ladina. A partire dal racconto mitico della perdita di quella civiltà di donne e uomini liberi, vengono mostrate le estreme

¹⁷⁴ Opera citata in Riane Eisler, *Il calice e la spada*, p. 136.

¹⁷⁵ *Il canto della Caduta* ha debuttato il 25 Ottobre 2018 al Teatro Palamostre di Udine.

conseguenze a cui il modello patriarcale ha portato nel corso dei secoli: un mondo fondato sulla guerra e la sopraffazione.

Testimoni e narratori del declino sono uno stormo di corvi, appostati attorno al campo di battaglia in attesa di potersi sfamare. Le guerre si susseguono nei secoli ma loro sono sempre lì ad aspettare cadaveri che non mancano mai.

Migliaia di anni più tardi, i bambini superstiti dei Fanes, si trovano ancora nelle viscere delle montagne e attendono un tempo che sembra destinato a non giungere. Non sono molto diversi dai giovani rifugiati dei campi profughi contemporanei. I nomi dei due fratelli protagonisti della pièce sono Aylan e Hudea e ricordano due vittime tristemente famose delle nostre guerre odierne. Si chiamava Aylan il bambino curdo, morto per annegamento e ritrovato senza vita su una spiaggia, la cui foto è divenuta simbolo della crisi europea dei migranti. Hudea è il nome della bambina siriana immortalata nell'atto di alzare le mani di fronte all'obiettivo della macchina fotografica come si trovasse minacciata da un'arma.

Anche questa volta Marta Cuscunà sceglie di affidare tutta l'azione scenica ai pupazzi intervenendo solo nel ruolo di animatrice e manipolatrice. A portare avanti il

racconto sono quattro corvi animatronici e i due pupazzi dei bambini rifugiati nella montagna. I gruppi di figure agiscono su piani temporali differenti: i corvi assistono alla battaglia di Fiammes, l'ultimo scontro che determinerà la caduta dei Fanes e in cui guerrieri a cavallo si fronteggiano con arco e frecce, mentre i bambini, settemila anni più tardi, ricordano gli eventi che li hanno portati a vivere nascosti, nella perenne paura dei cecchini e delle esplosioni.

Come in *Sorry boys*, anche qui manca la presenza dell'attrice narrante, eppure il testo non si sviluppa, in questo caso, in senso esclusivamente drammatico. L'elemento del racconto orale è centrale nello spettacolo. Sia i corvi che i piccoli Fanes, pur agendo all'interno di circostanze situative – i primi sono sul campo di battaglia perché hanno bisogno di sfamarsi, i secondi sono nascosti in attesa delle trombe d'argento della rinascita e mentre Aylan vorrebbe uscire allo scoperto Hudea cerca di trattenerlo – per gran parte del tempo hanno la funzione di narratori intradiegetici e sono portatori di tutto il materiale relativo al mito ladino. Quella dei corvi è una sorta di cronaca, ricca di commenti e digressioni, su quanto sta accadendo sul campo di battaglia, accadimenti che lo spettatore non vede se non attraverso le immagini evocate dai volatili.

IGUBAL: Cos'è quella massa di luce sul campo battaglia?

IGLIDUR: E' il sole che cade sull'armatura bianca.

IGUBAL: Sull'armatura di chi?

IGLIDUR: Dolasilla.

IGUBAL: la principessa di Fanes?

IGLIDUR: Di chi se no?

IGUBAL: Puahaha

IGLIDUR: E' lei alla testa di tutti i Fanes.

IGUBAL: Ma tra tutti i guerrieri, nessuno l'ha messa in guardia?

IGLIDUR: Tutto l'esercito si è messo di traverso sulla sua strada: troppo pericoloso l'esercito nemico,

IGUBAL: Ovvio. Meglio per lei la retroguardia.

IGLIDUR: Ma niente.

IGUBAL: Niente?

IGLIDUR: Era suo padre che la obbligava.

IGUBAL: Suo padre?! Oh, Ecco! Si comincia! Guarda: Dolasilla tende l'arco contro il nemico...¹⁷⁶

Aylan e Hudea, invece, si narrano l'un l'altro i miti delle origini e della caduta del loro popolo, ultimi testimoni di una comunità tradente la cui memoria collettiva è sul punto di scomparire. I più piccoli tra i superstiti, infatti,

¹⁷⁶ Marta Cuscunà, *Il canto della caduta*, testo inedito gentilmente concesso dall'autrice a chi scrive, p. 10.

non ricordano ormai più nulla del passato della propria gente, allo stesso modo in cui i bambini traumatizzati dalla guerra tendono a dimenticare tutto ciò che hanno imparato in tempo di pace, regredendo ad uno stato di pre-scolarizzazione. Aylan e Hudea hanno allora bisogno di raccontare per non dimenticare chi sono.

HUDEA: Quale parte vuoi sentire?

AYLAN: Quella rossa.

HUDEA: Vuoi sentire di nuovo il canto delle origini?

AYLAN: Sì.

HUDEA: Nel tempo più antico sulle alte Conturines c'era una valle, fertile e rigogliosa. I suoi confini arrivavano fino alla Limidona.

AYLAN: E poi?

HUDEA: La grande distesa d'acqua al di là delle sette montagne di vetro. Quella valle si chiamava terra di Maoi.

AYLAN: E poi?

HUDEA: Perché quello era il regno delle marmotte. E le sue regine abitavano le cime dei monti e il profondo delle grotte. Da loro vennero i Fanes i luminosi e così ebbe inizio il nostro popolo che viveva da sempre in pace e prosperità protetto dall'alleanza con le marmotte.¹⁷⁷

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 9.

Chi narra è, ogni volta, Hudea ma Aylan interviene durante il racconto, in quella dimensione tipica dell'oralità in cui la memoria è condivisa da narratore e narratario.

HUDEA: Il re straniero veniva da nord e dietro di lui veniva tutto il suo popolo: erano i nati dai tronchi di frassino. Non erano mangiatori di pane e tra di loro il totem passava di padre in figlio, per questo i figli vivevano separati dalle madri e non portavano il loro nome.

AYLAN: Arrivarono in sella ai cavalli.

HUDEA: E portavano il loro dio legato alla cintura.

AYLAN: Era una daga, Hudea, era solo una daga!

HUDEA: Ma per loro era sacra, era il dio della guerra! Per questo il nostro popolo era in pericolo e la nostra regina decise di unirsi al re straniero, anche se era contrario alle antiche usanze

AYLAN: E così andò in rovina tutto quanto! Aia!!

HUDEA: Se non stai fermo... Comunque non c'era altro da fare: dovevamo evitare la guerra!

AYLAN: Dovevamo combattere, ucciderli, farli a pezzi!

HUDEA: Erano molto più forti di noi! Ci avrebbero massacrati. Un'alleanza: non c'era altro da fare per evitare la guerra: un'alleanza e lasciare la guida del popolo nelle mani del re. Così la pace durò per molte estati.

AYLAN: Poi è nata Dolasilla e con lei i tempi sarebbero stati maturi per tornare alle antiche usanze... AMARGI...¹⁷⁸

Alle scene dei corvi e dei bambini si alterna un testo proiettato su uno schermo con cui Marta ha deciso di esprimere le numerose profezie, ad opera di esseri sovranaturali, presenti nella leggenda:

nel mito di Fanes ci sono moltissime creature sovranaturali che danno ai protagonisti della storia premonizioni, consigli, ed era un aspetto che a me interessava molto mantenere anche perché era un modo con cui poter veicolare degli argomenti e dei temi che mi sarebbe stato molto difficile far passare attraverso i corvi e i bambini. E quindi il tentativo è stato quello di rendere quest'aspetto di qualcosa di molto misterioso, di difficile da decifrare, anche perché noi stiamo parlando di un mito, secondo gli antropologi, antichissimo [...] che procede per immagini, per simboli. E sono miti così antichi e nati in società così diverse dalla nostra che per certi versi non abbiamo neanche più gli strumenti per decifrarli, quindi alcune cose rimangono ancora ambigue. E secondo me il monitor riusciva a dare quest'aspetto di visionarietà, di creature che non sono i corvi,

¹⁷⁸ *Ibidem*

non sono i bambini ma vengono da un altro mondo¹⁷⁹.

Il testo proiettato infatti spiazza, rimane oscuro, arcano. Non viene mai detto chi parla e a chi si rivolge. La ricostruzione di ciò che non c'è è lasciata all'immaginario dello spettatore che, stimolato dai suoni e dalle variazioni grafiche, è chiamato ad un'attività continua e partecipe.

3.2 Lo spettacolo

In silhouette si intravede una struttura metallica le cui forme geometriche evocano, con linee essenziali, le pareti scoscese delle montagne. Tra i fianchi montuosi, una costruzione praticabile a più livelli. Sul piano più alto spiccano i quattro corvi animatronici mentre l'attrice si arrampica sul gradino immediatamente inferiore, pronta per manovrarli. Il monitor, posto sul piano medio, mostra le immagini di quel «paesaggio lunare dominato dal vento e dalla solitudine» di cui parla Ulrike Kindle: cime brulle, aride, immerse nelle nuvole e nelle nebbie, un luogo selvaggio e desolato quanto imponente e aspro. Attraverso un preciso lavoro di sound design si sente, forte, l'ululato del vento sulla roccia, mescolato a motivi

¹⁷⁹ Intervista a Marta Cuscunà a cura di chi scrive, cit.

di archi campionati che uniscono melodie arcane ad effetti sonori di impatto contemporaneo.

Fonte di ispirazione per la scenografia è il lavoro dell'artista e ingegnere ambientale Andreco che, nelle sue opere, indaga proprio il rapporto tra uomo e ambiente, tra spazio urbano e paesaggio naturale, sintetizzando i concetti base delle sue ricerche in un linguaggio simbolico fatto di forme geometriche e solidi, in perfetta armonia tra il visibile e l'invisibile¹⁸⁰.

Il disturbo di un fruscio nell'impasto sonoro chiude la sequenza visiva proiettata sullo schermo, mentre un ambiente acustico, fatto di vento, tuoni e pioggia, entra in assolvenza. Le sagome dei corvi vengono illuminate in controluce. Il loro aspetto è scarno, essenziale, visibilmente meccanico. Più che ad un tempo antico fanno pensare ad un futuro post apocalittico. Il progetto originale prevedeva pupazzi molto più realistici, dotati addirittura di piume, così come le movimentazioni dovevano essere più morbide e meno stilizzate. La realizzazione dei volatili è stata fatta, anche questa volta, da Paola Villani.

Tutti i personaggi hanno subito delle variazioni enormi, dal primo all'ultimo prototipo. Se penso per esempio alla movimentazione dei corvi, la

¹⁸⁰ Cfr. <http://www.andreco.org/index.php?/bio/> (9/3/2019)

prima versione era ispirata addirittura alla tecnica che viene utilizzata per la movimentazione dei tentacoli nel cinema, tanto per dire. Era una movimentazione meravigliosa da vedere ma troppo morbida e tutto sommato concentrava il movimento del corpo alla sua parte anteriore, lasciando la parte posteriore appesantita sul posto. Quindi creava delle figure che tecnicamente funzionavano ma a livello scenico non funzionavano affatto e avevano un carattere troppo morbido, troppo sinuoso, ecco, per l'immaginario che Marta aveva pensato per questi strumenti. E quindi siamo passate a un sistema più veloce, più scattoso, per alcuni versi, ma che rispondeva di più alle esigenze di questo spettacolo. E questo sistema ha creato delle figure che sono molto più grosse dal punto di vista visivo, molto più scarne esteticamente. Non hanno occhi, in questo momento, quasi non hanno volume, eppure, legati al testo che Marta gli dà, sono molto più efficaci e molto più espressivi. Una scelta di questo tipo si poteva fare solamente trovando dei mezzi tecnici più sofisticati con cui realizzarli perché tutto quello che riguarda la scenografia deve essere molto preciso ma anche molto robusto¹⁸¹.

Così Paola Villani ha nuovamente utilizzato materiali industriali di recupero andando a creare dei pupazzi

¹⁸¹ Paola Villani, in *Making of, Il canto della caduta*, trascrizione dell'intervista <https://vimeo.com/272165226> (9/03/2019)

autoportanti e manovrabili dall'esterno attraverso l'uso di joystick, strumenti che permettono l'esecuzione di una gran quantità di movimenti su diversi assi nonché il passaggio rapido della manipolatrice da un pupazzo all'altro rendendo possibile la messa in scena di dialoghi fino a quattro personaggi contemporaneamente.

L'immagine dei corvi che raccontano la battaglia è presente nelle versioni del mito. Cruda, quella di Ulrike Kindle e Nicola Dal Falco:

[...] Dopo una notte e un giorno
di scontri, quanto è stato annientato e disperso
volteggia
in compagnia dei corvi, con voli brevi e pesanti.
E' il loro banchetto, ormai svogliato per la
troppa abbondanza
ma è anche l'immagine che sospende, alle pareti
invisibili
di una stanza, le grida e i fiumi di sangue versati.
Ali di corvo
mentre trapassa la luce del nuovo giorno. Nel
racconto i corvi si
parlano, prendono le parti del coro, ricordano
l'arrivo alla Furcia
dai fers, il primo cozzo dei due eserciti mentre
scende la sera, il
frantumarsi e riformarsi di ondate che seminano
corpi a pezzi.
Da cronisti affamati aggiungono dettagli,
portano pietre al futuro

monumento, indulgono sulla meraviglia che
accompagna
la carneficina, il lato ostinato del darsi morte
fino al culmine
dello sterminio, perché, tra i corpi becchettati e
spolpati, hanno
assaggiato anche carni di fanciulle e bambini¹⁸².

Karl Felix Wolff, invece, fa dialogare i «cronisti affamati»
con toni più leggeri, rendendoli animali parlanti dalle
caratteristiche umane:

Un grosso corvo si era posato sull'elmo di un
guerriero morto e gli beccava il viso. Un
avvoltoio lo guardava pigramente.
«Che ci fai qui?» chiese il corvo. «Vattene sulle
rocce. Là troverai tutti i cadaveri che vuoi».
«Non ce la faccio più. Ho mangiato a sazietà».
«Ci credo», disse il corvo. «Non ho mai visto una
tavola con tanto cibo come su questo campo di
battaglia».
[...]
«Com'è che i Fanes sono stati sconfitti se si sono
battuti con disperato coraggio?»
«Sono stati sopraffatti dal numero dei nemici.»
spiegò il corvo «Io ho seguito tutta la battaglia
da un buon punto di osservazione: stavo sulla

¹⁸² Nicola Dal Falco *Miti ladini delle dolomiti*, cit, p. 157.

Forca dei Ferri dove udivo benissimo le grida e
i lamenti dei feriti. [...]»¹⁸³.

Da un buon punto d'osservazione scrutano il campo pure i corvi animatronici di Marta. Xigus becchetta, Igus 1 è preoccupato. Ha paura del domani, che possa finire l'abbondanza di sangue e cadaveri. Xigus minimizza «Durerà. Durerà. Sono secoli che dura»¹⁸⁴.

Il conflitto tra i due corvi pone subito la questione che lo spettacolo indaga. La guerra è davvero una condizione connaturata all'essere umano e dunque un fatto inevitabile? La preoccupazione di Igus 1 istilla il dubbio e viene da chiedersi perché il corvo veda l'abbondanza che gli è data come uno stato pericolosamente provvisorio, tanto da impedirgli di mangiare tranquillo, se è dall'alba dei tempi che gli uomini fanno guerre e sempre ne faranno. Eppure Igus 1 ha visto un'era in cui vigeva un ordine diverso. Anche Xigus la ricorda ma ha fiducia nel fatto che gli uomini, invece, «hanno la memoria corta»¹⁸⁵.

C'è una sorta di parola magica che terrorizza entrambi: *Amargi*, un vocabolo di cui si è perso il significato ma che ha a che vedere con la vera natura degli esseri umani, con

¹⁸³ Karl Felix Wolff, *Leggende delle Dolomiti, il Regno dei Fanes*, cit., pp. 86-87.

¹⁸⁴ Marta Cuscunà, *Il canto della caduta*, cit. p. 2.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

«l'istinto di conservazione delle specie»¹⁸⁶. Se gli uomini la ricordassero sarebbe la fine della guerra.

Sullo schermo, immagini di pareti rocciose sono accompagnate da una mescolanza di suoni ansiogeni e incalzanti che introducono l'ambiente della caverna, in cui sono nascosti i bambini, e danno all'attrice il tempo di scendere dalla struttura da cui manovra i corvi per ricomparire davanti ad essa, al livello del palcoscenico, pronta ad animare i nuovi pupazzi.

Nel buio della grotta, l'ambiente sonoro crea la dimensione di uno spazio sotterraneo e umido, siamo nel cuore della montagna. Iniziano a vedersi degli occhi. La luce aumenta e si intravede un topo. Poi due piccole mani umane che lottano per strappare via la testa di topo, portando allo scoperto ciò che c'è sotto: un bambino. L'attrice presta al pupazzo parti del suo corpo, truccate di bianco, che si confondono con quelle del fantoccio. In questa prima scena Aylan è solo, della sorella Hudea si sente solo la voce, dietro, nel buio. Le mani di Marta escono dai polsi di Aylan diventando quelle del bambino. Le azioni diegetiche del personaggio - alzare la maschera di topo dal volto, toccarsi la fronte, appoggiare le dita

¹⁸⁶ *Ibidem*.

sulle ginocchia - sono le stesse che permettono all'animatrice di manovrare le diverse parti del corpo del pupazzo. Sia lui che la sorella Hudea sono bianchi, lunari, creature dei Monti Pallidi, quasi fatti di pietra dolomia. Eppure il loro aspetto di bambini-topi richiama fortemente un immaginario di periferia urbana. Riferimento iconografico per la loro ideazione è stata, infatti, l'opera del duo berlinese Herakut (Jasmin Siddiqui, in arte Hera, e Falk Lehmann alias Akut), coppia di *street artist* che ha lavorato spesso in campi profughi e in zone devastate dalla guerra, relazionandosi in particolare ai più giovani, e che opera in tutto il mondo in contesti metropolitani periferici. Protagonisti delle opere murali del duo sono spesso bambini in cui si combinano corpi umani e teste di animali: uccelli, cavalli, leoni, ratti.

E' intrigante che l'essere umano sia sempre associato per le sue caratteristiche agli animali, il leone è sempre considerato forte, il ratto una creatura subumana e il coniglio invoca tenerezza. Quando devi comunicare con un pubblico è chiaro che cerchi di capirlo. Quali sono le caratteristiche che gli animali rappresentano in quel paese. In alcune immagini l'uomo è rappresentato come una volpe o come un lupo. Si cala in un ruolo. Si può essere qualunque cosa e questo è il vantaggio dell'essere umano. Un giorno puoi essere il

leone e un giorno puoi essere bambini, dipende da quello che vuoi fare¹⁸⁷.

Anche Aylan e Hudea devono calarsi in un ruolo per sopravvivere. E forse è per questo che Marta Cuscunà, quando ha cercato di immaginare i piccoli Fanes, li ha visti «nascosti sotto teste di topo, come i bambini disegnati da Herakut»¹⁸⁸. «Fai finta di essere un topo» Ripete continuamente Hudea al fratello. Aylan però si ribella «Perché?! Perché dobbiamo sempre fare finta di essere topi?»¹⁸⁹. Aylan sta cercando di uscire. E' stanco di aspettare, vive nascosto da settemila anni. Non c'è più nulla da mangiare e il tempo promesso sembra destinato a non giungere mai. I rumori lo terrorizzano, piange e confessa alla sorella di essersi urinato addosso. Per scrivere i personaggi dei due bambini Marta si è documentata attraverso i rapporti di Save the children che descrivono le condizioni dei minori che vivono in stato d'assedio.

Due bambini su tre dicono di aver perso qualcuno che amavano, la loro casa è stata

¹⁸⁷ Jasmin Siddiqui, intervista in *Osservatorio, Street Art a quattro mani*, Rai Arte, 2015 <http://www.arte.rai.it/articoli/herakut-street-art-a-quattro-mani/31019/default.aspx> (11/03/2019).

¹⁸⁸ <https://www.martacuscuna.it/il-canto-della-caduta/>(11/03/2019).

¹⁸⁹ Marta Cuscunà, *Il canto della caduta*, cit., p. 3.

bombardata o sono rimasti feriti a causa del conflitto.

[...]

Secondo l'81% degli adulti intervistati, i bambini sono diventati più aggressivi, sia nei confronti dei genitori e dei familiari che degli amici. Sono tantissimi i bambini che soffrono di minzione involontaria e di frequente enuresi notturna (lo riferisce il 71% degli adulti) e quelli che la notte non riescono a dormire per gli incubi, la paura del buio, dei bombardamenti, della perdita della famiglia. La metà degli adulti intervistati denuncia che i bambini non riescono più a parlare e sono molti anche quelli che commettono atti di autolesionismo, che sfociano spesso in tentativi di suicidio¹⁹⁰.

Si fa buio e i suoni tornano ad essere incalzanti mentre sullo schermo appare l'immagine, sempre più vicina, di un disegno sulla roccia che ricorda i simboli dei reperti archeologici del neolitico legati al culto della dea madre. La luce si riaccende sui corvi, questa volta ne vediamo tre insieme. Il lavoro vocale che fa l'attrice per caratterizzarli si spinge verso suoni che evocano i versi naturali degli uccelli e che rendono i personaggi creature buffe, seppure inquietanti, con modalità espressive da cartone animato, in contrasto con il loro aspetto futuristico. La novità che

¹⁹⁰ <https://www.savethechildren.it/cosa-facciamo/pubblicazioni/ferite-invisibili> (10/03/2019).

cattura la loro attenzione è l'imminente partecipazione alla battaglia della principessa Dolasilla. Xigus ipotizza che il re la costringa a combattere perché in fondo vuole provocarne la morte. Il sovrano infatti avrebbe ricevuto il totem dalla regina che, contrariamente alle antiche usanze, ha rinunciato alla guida del regno. Ma al compimento del suo diciottesimo anno, è Dolasilla ad avere diritto al comando.

IGLIDUR: Ah! Dolasilla diventerà regina e il re resterà senza corona

XIGUS AMARGI: Dolasilla ci farà tornare alle antiche usanze

IGUS 1: (*terrore*) AMARGI??! Allora il regno sarà di nuovo pacifico come al tempo delle regine.

IGLIDUR: Pacifico?

IGUS 1: Le nostre speranze di guerra moriranno...

IGLIDUR: E noi con loro. Di fame¹⁹¹.

Di nuovo la parola *Amargi* è paventata come portatrice di sciagura. Meglio dunque che la principessa muoia. Si apre qui una digressione sull'esistenza di un'altra figlia del re e della regina, Luyanta, una gemella perduta, identica in tutto e per tutto a Dolasilla, se non per la sua natura di fanciulla-marmotta.

¹⁹¹ Marta Cuscunà, *Il canto della caduta*, cit., p. 5.

IGUS 1 Mah, mah... Non so se il piano del re
può funzionare: Dolasilla ha una natura strana.
Al suo posto nella culla, ogni tanto trovavano
una piccola marmotta bianca...
IGLIDUR No. Quella era l'altra.
IGUS 1 Luyanta?
IGLIDUR La gemella scomparsa.
IGUS 1 No, la bambina-marmotta era Dolasilla.
IGLIDUR Era Luyanta.
IGUS 1 Dolasilla.
IGLIDUR Luyanta¹⁹².

L'azione prosegue, alternando alle scene gli inserti delle profezie. La grafica dei testi profetici, proiettata sullo schermo, è resa da un montaggio video dal ritmo incalzante e ricco di effetti di luce e colori spiazzanti, violenti. L'ambiente acustico è costruito in modo tale da essere per lo spettatore estremamente immersivo, una pasta sonora macabra in cui si mescolano effetti dapprima distinguibili (rumore di zoccoli, nitriti, sospiri, gorgoglii) che vanno poi a sovrapporsi sempre di più, confondendosi con suoni campionati, effetti elettronici e disturbi. Insieme al sound designer Michele Braga e alla vocalist Francesca della Monica, Marta Cuscunà ha studiato i versi delle prefiche nei rituali funebri andando a inserire nella partitura lamenti dalle tonalità estremamente acute che li ricordano. Frequenti sono i

¹⁹² *Ibidem*.

sospiri improvvisi, come di spavento, volti a suggerire una sensazione di spaesamento repentino. I gorgoglii continui evocano invece la natura acquatica delle potenze numinose che nel mito presiedono alla predizione del fato. Più volte i personaggi si rivolgono alle *mjanines*, minuscole fanciulle che dimorano nel *Lech de Lunedes*, il Lago delle Apparizioni, e che affiorano solo nelle notti di luna nuova, dotate di un sapere arcano su tutti i fatti del passato e del futuro. Nella leggenda sono loro a dare a Ey de Net la notizia funesta della morte della sua amata «“Dimmi cosa accadrà?” “Dolasila morirà presto”». ¹⁹³ Qui è la principessa, invece, che chiede del proprio destino. Le visioni delle *mjaninines* le predicono a più riprese un futuro infausto in cui, sia la sua fine che la disfatta dei Fanes, sono imminenti. Le mostrano un padre interessato solo a mantenersi al potere, una madre che ha tradito le antiche usanze. Quello del re appare come il destino del genere umano: sacrificare i propri figli, concentrare «ogni brandello di forza che resta per un unico scopo: mantenersi al potere» ¹⁹⁴, considerare la scia di sangue che ci si lascia dietro «parte necessaria dell’umanità, così come gli dei l’hanno creata» ¹⁹⁵. Verrà il

¹⁹³ Nicola Dal Falco, *Miti ladini delle dolomiti*, cit., p. 120.

¹⁹⁴ Marta Cuscunà, *Il canto della caduta*, cit., p.8, cfr. cfr. Giuliana Musso, *La città ha fondamento sopra un misfatto*, in Milangro Martin Clavijo (a cura di), *Donne che non seguono il copione. Antologia di teatro contemporaneo italo-spagnolo*, Aracne 2015, p. 189.

¹⁹⁵ *Ivi* cit. p.13.

tempo in cui si vorrà dimenticare *Amargi*, dicono le *mjanines*, la regina verrà insultata e umiliata e anche Dolasilla cercherà una ragione per poterla tradire. All'ultima richiesta della principessa: «voglio sapere»¹⁹⁶ le potenze numinose si negano: «no. Quello che avverrà dopo sarà visto solo dai corvi»¹⁹⁷.

Al termine della prima profezia compaiono ancora i bambini, questa volta sono in scena entrambi. Per animarli tutti e due, Marta, con una mano manovra il capo di Hudea mentre presta l'altra all'arto della pupazza nell'atto di ricucire la testa di topo addosso ad Aylan. Attraverso l'azione della cucitura, eseguita da Hudea, l'animatrice può così manovrare anche il bambino. Aylan chiede alla sorella di raccontare il canto delle origini del loro popolo. La bambina narra del passato armonioso dei Fanes e di come tutto cambiò quando la regina cedette il totem a un re straniero, a cui decise di unirsi per la salvezza del suo popolo. Gli uomini al seguito del re appaiono dal racconto di Hudea molto diversi dai Fanes. Viene detto di loro che non erano «mangiatori di pane», quindi agricoltori, e che usassero passare il totem di padre in figlio anziché per linea materna. Inoltre consideravano sacra la propria daga.

¹⁹⁶ *Ivi* cit. p.18.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

HUDEA: E portavano il loro dio legato alla cintura.

AYLAN: Era una daga, Hudea, era solo una daga!

HUDEA: Ma per loro era sacra, era il dio della guerra!¹⁹⁸

La regina sposò così quel re forestiero, per costruire un'alleanza e mantenere la pace, tradendo però le usanze dei Fanes. Sua figlia, la principessa Dolasilla, una volta assunta la guida del regno, avrebbe forse potuto essere la persona adatta a ricostituire l'antica armonia. Ma qui il racconto di Hudea si interrompe: qualcosa, all'epoca, non andò come avrebbe dovuto.

I corvi assistono alla scesa in campo di Dolasilla, che si dimostra, a dispetto delle loro attese, una guerriera formidabile. La battaglia è evocata attraverso le parole dei pupazzi Iglidur e Igubald mentre suoni in stile fumettistico accompagnano le azioni dello scontro. Un episodio colpisce i volatili: il principe dei Cayutes, popolo di nemici, si avvicina a Dolasilla disarmato, offrendole un mazzo di papaveri.

IGUBAL: Guarda! Ma chi è quel chiurlo che viene avanti senza armi?

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 9.

IGLIDUR: sembra uno spaventapasseri,
guarda!

IGUBAL: Dimmi che non sono fiori quelli che
ha sull'elmo...

IGLIDUR: Si direbbe papaveri freschi,
passerottina.

IGUBAL: Vuole far colpo sulla principessa, il
Cayute.

IGLIDUR: E' il figlio del re, quello che porta i
papaveri in segno di pace. E' il principe dei
Cayutes.

IGUBAL: Per salvarsi la pelle, fa il cascamoto
con la più ricca della conca...

IGLIDUR: Furbo il principe: si salva la vita e
sposando Dolasilla, diventa re di tutta la vallata.

IGUBAL: Due piccioni con una fava.

IGLIDUR: Una fava di papaveri¹⁹⁹.

I due si guardano rapiti, per un momento sembra quasi
che l'amore possa mettere fine al conflitto ma poi
Dolasilla colpisce il nemico.

IGLIDUR: Lo ha fatto fuori... Mai fare il
cascamoto sul campo di battaglia.

IGUBAL: Per cena Cayute in salmì farcito con
semi di papavero!²⁰⁰

¹⁹⁹ *Ivi*, p.12.

²⁰⁰ *Ibidem*.

L'effetto oppiaceo dei papaveri fa cadere la principessa in un sonno profondo.

Nella leggenda è una divinità, Tsicuta, a inviare a Dolasilla il principe munito di fiori. Secondo Ulrike Kindle si tratta di un avvertimento: il sonno procurato dall'oppio è fratello gemello della morte imminente.

Dopo un nuovo momento profetico, fatto di suoni e immagini video, compaiono di nuovo i bambini. Questa volta l'attrice li manovra direttamente dalle teste. Le mani dei pupazzi sono ferme, poggiate sulle ginocchia – a parte alcuni momenti in cui Hudea stringe il fratello attraverso il braccio sinistro di Marta - mentre si muovono, invece, gli arti inferiori. La gamba di Marta Cuscunà è prestata a Hudea e una leva mossa dall'animatrice con il piede manovra quello di Aylan. Il bambino non riesce a dormire e la sorella gli racconta gli eventi che portarono alla caduta del regno.

HUDEA: Era quasi buio. Siamo scesi tra i dirupi, nascondendoci negli anfratti fino a infiltrarci sottoterra. Camminavamo in fretta, dietro alla nostra regina ripetendo le parole segrete dell'antico patto. Eravamo sette bambini e sette bambine.

Andavamo sempre più a fondo nella montagna, mentre alle nostre spalle un gruppo di Cayutes fiutava la nostra strada. Abbiamo attraversato i

cunicoli di una grotta profonda e ad un certo punto le abbiamo sentite: le antiche sorelle. Le marmotte

AYLAN: La prima che venne era una marmotta bianca.

HUDEA Luyanta.

AYLAN: Era così uguale a Dolasilla...

HUDEA: Sembravano una il riflesso dell'altra [...]

HUDEA: poi [la regina] ci disse il segreto di Amargi e delle antiche usanze.

AYLAN: Allora ci affidò alle marmotte (*Rivolgendosi alle antenate*) Loro avrebbero dovuto proteggerci fino all'arrivo del tempo promesso²⁰¹.

Da allora sono passati migliaia di anni. Aylan questa volta è deciso ad uscire e tutta l'aggressività, accumulata nei secoli di reclusione, esplose:

Che ci provino a farmi fuori! Adesso io uscirò là fuori. E chi cercherà di fermarmi sarà carne morta. La guerra! Sarà la guerra! Vendicheremo il nostro popolo. Sconfiggeremo quei bastardi, stupreremo le loro donne, uccideremo i loro bambini e... e... basta! ... falli smettere... oh... io... io... non riesco a dormire...²⁰²

²⁰¹ *Ivi*, p. 15.

²⁰² *Ibidem*.

A nulla servono le proteste di Hudea, il bambino uscirà dalla grotta.

Lo scontro che porterà alla fine dei Fanes è descritto dai corvi che lo vedono accadere. E' la battaglia di Fiammes, sanguinosissima. Dolasilla è colpita e l'esercito, di fronte alla morte della propria condottiera, è in preda al panico. Scendono in campo anche le donne e i Fanes, al momento della disfatta, arrivano ad uccidere i loro stessi bambini perché non cadano nelle mani del nemico. Persino i corvi sono atterriti dalla carneficina.

IGLIDUR: Falli smettere! Per Dio, falli smettere .

[...]

IGLIDUR: Andiamo via o annegheremo anche noi in tutto quel sangue!!

XIGUS: Andiamo via! Andiamo via!²⁰³

I suoni incalzanti che hanno accompagnato l'intera scena si fermano di colpo. Nel buio appare sullo schermo il senso della parola dimenticata, *Amargi*, un termine sumero risalente al III Millennio a.C.

Nelle tavole di Urukagina
III millennio a.C.
le leggi più antiche

²⁰³ *Ivi*, p.20.

come l'obbligo di aiutare i più deboli
erano indicate con la parola

Amargi

che in Sumero ha il doppio significato
di libertà e ritorno alla madre

Queste leggi risalivano
a un periodo precedente
in cui le società mesopotamiche
erano meno gerarchiche
e il potere era esercitato
come responsabilità
e non come mezzo di controllo²⁰⁴.

Settemila anni più tardi la luce si riaccende sui corvi. Sono ancora lì. Dell'umanità non è rimasto più nulla. L'ultimo cadavere è il corpo senza vita di Aylan che, uscito dalla caverna, è stato ucciso dai cecchini. Xigus è pronto a mangiarlo ma Igus 1 lo ferma. Xigus non capisce, sono secoli che mangiano cadaveri e non è certo loro la responsabilità degli scempi messi in atto dagli uomini. Rompendo la quarta parete gli uccelli animatronici guardano gli spettatori.

XIGUS: Ah già. Possono convivere con il
cadavere di un bambino ammazzato ai confini
del loro magnifico regno, ma non possono

²⁰⁴ *Ivi*, p. 21, cfr. Riane Eisler, *Il calice e la spada*, cit.

sopportare che noi, sapendolo, li guardiamo negli occhi.²⁰⁵

IGUS 1: Credono che la scia di sangue che si lasciano dietro sia parte dell'umanità così come la natura l'ha creata...²⁰⁶

XIGUS: Non vi è menzogna troppo grossolana a cui gli umani non credano, se va incontro al loro segreto desiderio di crederci.²⁰⁷

«Amargi»²⁰⁸ Ripete pensieroso Igus1. «Stronzate!»²⁰⁹ risponde Xigus e continua a mangiare. In fondo al piccolo Aylan avrebbe «giovato di più essere un topo»²¹⁰. Gli uccelli becchettano mentre la scena lentamente va a buio.

Questo il destino dell'umanità. Non un Medioevo fantastico ma un futuro molto prossimo. L'aspetto meccanico degli uccelli, l'uso del video, i suoni elettronici sono stati scelti dall'artista proprio allo scopo di non creare la dimensione di un tempo remoto ma di suggerire l'imminenza di accadimenti futuri. L'incalzare dei suoni

²⁰⁵ *Ivi*, p. 22, cfr. Giuliana Musso, *La città ha fondamento sopra un misfatto*, cit., p. 191

²⁰⁶ *Ibidem*, cfr. Christa Wolf, *Medea. Voci*, edizioni E/O, Roma, 2005, p. 124.

²⁰⁷ *Ibidem*, cfr. Giuliana Musso, *La città ha fondamento sopra un misfatto*, cit., p. 192

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ibidem*.

durante tutta l'azione scenica crea nello spettatore la sensazione di urgenza:

[...] mi premeva dare l'idea del tempo che è sempre meno. Per quanto il mito dica che sono secoli e secoli che i bambini sono là sotto, noi oggi siamo in una condizione per cui tra un po' non ci saranno più le risorse naturali per tutti, ci saranno flussi migratori sempre più intensi, dovuti anche alle crisi ecologiche, e quindi il tempo stringe, siamo arrivati al limite di quella situazione lì. Anche il lavoro sonoro è pensato per dare l'idea della fretta²¹¹.

Una profezia delle *mjanines*, forse, un avvertimento. Quel modello che portò alla distruzione delle civiltà gilaniche del neolitico non è più sostenibile, né la messa in questione di un sistema in cui una metà dell'umanità domina l'altra è ancora posticipabile: la libertà degli individui, a partire da un rapporto paritario tra i generi, non può più essere considerato un problema delle donne perché «ha a che vedere con il modello di società in cui vogliamo vivere»²¹² e con il destino degli esseri umani tutti.

²¹¹ Marta Cuscunà, intervista a cura di chi scrive, cit.

²¹² *Ivi*.

IV. LA NARRATRICE E LA BARACCA: TRA NARRAZIONE E TEATRO VISUALE

L'elemento della narrazione è un aspetto fin da subito presente nel teatro di Marta Cuscunà e anche quando sembra che l'evoluzione dei linguaggi dell'artista stia prendendo altre vie, ecco che la dimensione del racconto orale ritorna, seppure in forme del tutto inconsuete. Se in *E' bello vivere liberi* e ne *La semplicità ingannata* la modalità utilizzata è immediatamente riconducibile al monologo tipico del teatro di narrazione, ne *Il canto della caduta* i performer narranti sono addirittura i pupazzi che all'interno di una cornice situazionale, danno vita ad un racconto corale che è al contempo anche elemento tematico dello spettacolo. La decisione di avvalersi così spesso di modalità narrative non è casuale. Come tutte le scelte estetiche e stilistiche di Marta, anche questa è strettamente connessa alle questioni che il suo teatro indaga e alle urgenze che la spingono a mettersi in gioco.

[...] Il teatro di narrazione è un teatro che ho visto molto, che mi è piaciuto, che probabilmente ho sperimentato perché anche nei tentativi fatti con Luisa [Vermiglio N.d.R.]

c'era l'aspetto di recuperare delle storie e di fare, in qualche modo, una staffetta della memoria. Cioè, trovare delle storie e trovare un modo di riraccontarle. [...] E' un argomento legato anche al femminismo: per secoli e secoli alle donne è stato impedito di narrare la loro storia. I movimenti storici di cui hanno fatto parte venivano raccontati sempre e solo dal punto di vista maschile. Quindi è una delle armi che i movimenti femministi, e in generale tutte le minoranze, utilizzano come forma di riscatto. [...] La narrazione permette di capire che la mia storia può essere anche la tua, permette di avere dei modelli in cui riconoscersi²¹³.

E' una staffetta della memoria quella che fa Marta Cuscunà, assumendo la funzione di testimone tradente di vicende rimosse, strumento di riscatto per le minoranze che non hanno voce.

Ascanio Celestini, che all'inizio del suo lavoro di attore-narratore molto si è occupato del concetto di memoria, scrive:

Ci sono molti modi per intendere la memoria. C'è una memoria che manca e della quale sentiamo la mancanza, avvertiamo il bisogno. E' la chiave che ci chiude fuori di casa. E' la macchina parcheggiata che cerchiamo affannosamente. Ma c'è anche una memoria che

²¹³ Marta Cuscunà, intervista a cura di chi scrive cit.

possediamo e che sembra non servirci e che non ricordiamo di ricordare. Una memoria che ci portiamo in tasca come la chiave quando siamo già entrati in casa. [...] La memoria che mi interessa è quella che ci stiamo dimenticando in tasca²¹⁴.

Dimenticate in tasca sono anche le vicende di cui si occupa Marta Cuscunà, storie non più raccontate o che si sono conservate per vie traverse, come la ribellione delle Clarisse la cui testimonianza si è tentato di cancellare o il ricordo di un'età perduta i cui simboli, sepolti sotto strati di trasformazioni ideologiche, sono ancora presenti nei miti della nostra cultura ma siamo noi a non essere più in grado di riconoscerli. Chiavi che non sappiamo più a cosa servono e che abbiamo lasciato in luoghi dove non andiamo mai a guardare. Marta invece lo fa, porta con sé ciò che le è utile e lo mette a disposizione di una collettività. La ricerca di una dimensione comunitaria, così fortemente sentita da Marta Cuscunà: «io mi sento sola. Non sento di avere una comunità, una generazione, con cui fare delle cose insieme»²¹⁵, ha a che vedere con quel bisogno di costruzione di una memoria collettiva di

²¹⁴ Ascanio Celestini, in Andrea Porcheddu *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Il Principe Costante Edizioni, Pozzuolo del Friuli (UD), 2005, pp. 39-40.

²¹⁵ Marta Cuscunà, intervista a cura di chi scrive cit.

cui parla Cristina Valenti a proposito del teatro di impegno civile nato alcuni decenni fa:

il teatro di impegno civile è nato all'inizio degli anni Novanta insieme alla narrazione teatrale; ed è nato da un nuovo bisogno, da parte dei giovani artisti, di assumere in prima persona il racconto dei fatti (del presente o del passato) con la finalità personale di contribuire alla costruzione della memoria collettiva attraverso un racconto altro rispetto alla rappresentazione di fatti fornita (o non fornita) dai media. E con la finalità teatrale di informare e formare gli spettatori sulla base di un ampio lavoro di ricerca, raccolta dati e testimonianze²¹⁶.

Marta canta allora l'epos del popolo minoritario cui anche lei appartiene, quello delle donne e delle loro diverse forme di resistenza al potere maschile. Va a recuperare storie in cui si possano trovare *nomoi* ed *ethea* ²¹⁷, consuetudini e tradizioni, differenti rispetto a quelli dominanti, strumenti utili per mettere in discussione

²¹⁶ Cristina Valenti, *Teatro, informazione e controinformazione*, in "Prove di drammaturgia", XIV, n.1 (luglio 2008), p. 15.

²¹⁷ *Nomoi* ed *Ethea* (tradotto qui con *consuetudini* e *tradizioni*) sono termini che si trovano in Esiodo, *Teogonia*, vv.100-101 e sono parole citate da Eric Havelock a proposito della funzione didattica della poesia epica, mezzo tecnologico per tramandare le tradizioni e le leggi di una collettività nelle civiltà orali, cfr. Eric Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura, da Omero a Platone*, Editori Laterza, Bari, 2019, p.50.

l'esistente e ripensare il futuro attraverso la costruzione di nuove immagini identitarie.

In continuità con il lavoro dei diversi narratori che l'hanno preceduta anche Marta Cuscunà agisce in scena in una dimensione epica che mantiene, a maggior ragione, quando si avvale dei pupazzi, manovrati sempre a vista. In *E' bello vivere liberi* l'io narrante va a coincidere con il profilo personale dell'attrice cui si alternano le diverse caratterizzazioni dalle quali Marta entra ed esce con artificio dichiarato. Ne *La semplicità ingannata* chi narra è una sorta di *alter ego* molto vicino all'identità dell'interprete, un po' alla maniera del Nicola degli *Album* di Marco Paolini o dei personaggi narranti di Ascanio Celestini.

Le modalità con cui i diversi performer della narrazione si sono confrontati con l'alternanza tra mimesi e diegesi nel mettere in scena i racconti e nel dare vita ai diversi personaggi sono le più diverse. A cominciare da Dario Fo, considerato un precursore del genere, che con le sue giullarate costruiva monologhi semi-drammatici, in cui narrazione e recitazione si alternavano in una dimensione pantomimica e in un'espressività grottesca che faceva uso di gesti e vocalità portate all'eccesso, alle caratterizzazioni che, seppure in una modalità estremamente più misurata, si trovano nei lavori di Laura Curino o in alcuni spettacoli di Marco Paolini, fino alle narrazioni esclusivamente

diegetiche di Ascanio Celestini. Non mancano poi anche attori, come Giuliana Musso, che si mantengono in una zona di confine facendo dell'io narrante un vero e proprio personaggio e ripristinando così elementi di rappresentazione. Marta Cuscunà si inserisce all'interno di questa casistica di scelte stilistiche con grande libertà e, più che all'adesione a determinate modalità espressive, i suoi modi interpretativi sembrano rispondere alle esigenze che i materiali con cui si confronta le pongono di volta in volta. Anche i suoi monologhi possono essere definiti semi-drammatici. Infatti alla narrazione principale subentrano dialoghi fra più personaggi che Marta caratterizza con posture fisiognomiche e vocalità diverse fra loro. La cifra stilistica è spesso ironica e i personaggi vengono presentati con taglio fumettistico, quasi non ci sia una vera e propria soluzione di continuità tra ciò che l'artista fa con la propria persona e quello che mette in scena con le figure. In *E' bello vivere liberi* la dimensione da cartone animato è particolarmente evidente tanto che l'intero racconto potrebbe essere una sorta di *graphic novel*, a partire dalla scrittura fino alla rapidità del montaggio narrativo con cui i personaggi vengono rappresentati, oltre che dall'espressività con cui l'attrice li caratterizza. Anche *La semplicità ingannata* è abitato da personaggi stilizzati: il padre di Angela, per esempio, ha l'aria di un uomo d'affari dai modi sbrigativi, oppure il vescovo appare come un vecchio curvo e mezzo orbo.

Nelle sue modalità narrative Marta Cuscunà non rifugge nemmeno le azioni pantomimiche. La sua Ondina mima di andare in bicicletta, sbatte la schiena contro il passaggio a livello del treno, percorre i corridoi e le scale di casa Fonanot fino ad arrivare nella torretta dove incontra Alma Vivoda. Caratteristica comune a tutte le forme di narrazione è l'attività immaginativa forte che viene richiesta a chi guarda. Il narratore evoca, offre una parte per il tutto, ma poi è lo spettatore a costruire il restante attorno e poco importa se l'attore, per suggerire immagini, usi solo le parole o compia, invece, azioni mimiche che disegnano l'invisibile. La partecipazione immaginativa è fortemente stimolata ne *Il canto della Caduta*, spettacolo in cui, al contempo, la componente visuale è molto presente. L'impatto visivo dato dalla scenografia, l'aspetto particolare dei due gruppi di pupazzi, così diversi tra loro e così specifici, e la presenza delle proiezioni in video, risultano elementi molto forti. Ancora più potente è però ciò che non si vede e che ha grande spazio in tutto lo spettacolo: la storia raccontata, le battaglie sanguinose riferite dai corvi, gli accadimenti narrati da Hudea, i frammenti visionari suggeriti dalle profezie.

Oliviero Ponte di Pino, nel descrivere uno spettacolo di narrazione in cui un performer interpreta più personaggi diversi tra loro, parla di una «tecnica straniata che gli

permetta di restare in scena in quanto “altro” rispetto alle *dramatis personae* evocate: allo stesso modo di un burattinaio che anima i propri pupazzi a vista senza nascondersi dietro lo sguardo del pubblico»²¹⁸.

Anche Ascanio Celestini propone un’analogia tra teatro di narrazione e teatro di burattini dicendo di raccontare «come un burattinaio ma senza i burattini»:

Nel teatro di burattini la finzione è palese. Non c'è un attore che finge di essere un personaggio. Non c'è Salvini, il grande attore, che sale in scena col teschio in mano e finge d'essere Amleto. No. Nel teatro di burattini c'è davvero un'altra cosa: non c'è più l'attore, ma il burattino, la marionetta. C'è un oggetto che impersona un personaggio fasullo, di finzione. Perciò, in qualche modo, si supera l'equivoco della persona che non è più se stessa, ma un personaggio di finzione. Si tratta di un tipo di teatro che è decisamente finto, sfacciatamente finto, più finto ancora dei cartoni animati. La finzione è del tutto esplicita. Però, dall'altra parte, c'è un attore. Spesso in questo tipo di teatro l'attore è uno soltanto e muove tutti i burattini. Persino nel teatro dei pupi, palermitani o catanesi che sono quelli più importanti, il "puparo", anche se ha gli assistenti, è lui da solo

²¹⁸ Oliviero Ponte di Pino, *Il buon narratore. Istruzioni per l'uso*, in “Hystrio”, XVIII, 2005, p. 7.

a parlare. Non presta la voce a un solo burattino, ma a tutti quanti. Per cui nel suo lavoro c'è una polifonia. Dato che quindi è un tipo di teatro sfacciatamente finto, per lo meno nella presenza dell'oggetto di cartapesta che raffigura un personaggio, l'attore che presta la voce, senza la finzione teatrale, può portare in scena tanti personaggi. Questo è un po' quello che faccio io, ma non solo io, ovviamente: raccontare una storia, che è fatta di tanti personaggi, senza che questi personaggi siano interpretati da nessuno²¹⁹.

L'accostamento tra narratore e burattinaio è tutt'altro che casuale e si tratta, in realtà, di una relazione molto antica. Nel 1652 Giovanni Domenico Ottonelli descriveva il connubio tra ciarlatani-narratori e burattini, nato dal bisogno di sopravvivenza nelle piazze e nei mercati, luoghi di lavoro di entrambi.

Quindi nascono molte, e varie invenzioni, con le quali ogni Ciarlatano si sforza a tutto ingegno di trovar modo di allettare, e di trattenere allettato il pubblico con diletto. A questo fine alcuni compariscono sopra un banco, e si mostrano dentro un finto castello di tela. Giuocolatori con vari fantocci detti Burattini, cioè figurine, alle quali fanno far detti, e dir parole di molta

²¹⁹ <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=3611>
(15/03/2019).

efficacia, per eccitar diletto e riso negli Spettatori²²⁰.

Stefano Giunchi nel saggio *Il teatro di figura e la cultura popolare* scrive:

Il narratore-ciarlatano da sempre accompagna, simbioticamente, il burattinaio. Ne conseguono l'affinità e l'integrazione fra queste due forme di spettacolo popolare. La narrazione tradizionale si avvale di tecniche arcaiche ma raffinate.

[...]

La presenza del narratore vicino alla baracca dei burattini si trova testimoniata nelle stampe più antiche, sia in Occidente che in Oriente. Così avviene nel teatro dei pupi siciliani, nel bunraku giapponese e nel teatro indonesiano delle ombre, dove la compresenza è strutturale. I due sistemi segnici, che hanno una loro verosimiglianza autonoma, si chiamano e si rafforzano a vicenda. Nelle scene più coinvolgenti i due mondi - del narratore e dei burattini - si compenetrano, realizzando uno spettacolo unico a vedersi, di grande complessità comunicativa ed emotiva²²¹.

²²⁰ Giovanni Domenico Ottonelli, *Della Christiana Moderatione del theatro* (p.435), opera citata in Stefano Giunchi, *Il teatro di figura e la cultura popolare*, in Luigi Allegri e Manuela Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre.*, Carocci Editore, Roma, 2012, p. 90.

²²¹ Stefano Giunchi, *Il teatro di figura e la cultura popolare*, in Luigi Allegri e Manuela Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, cit., pp. 89-90.

Appare quindi del tutto naturale che Marta Cuscunà, quando il racconto non le basta più, si avvalga dell'animazione di figure andando a comporre spettacoli in cui queste due tecniche vanno a integrarsi e completarsi.

La ricerca di Marta nell'utilizzo del teatro visuale, all'interno dei suoi progetti artistici, parte dalla rivisitazione dei burattini tradizionali in *E' bello vivere liberi* e dall'uso di pupazzi piuttosto semplici, nei primi due spettacoli, legati ad un immaginario e ad una manifattura in, qualche modo, non particolarmente inconsueti, per poi giungere all'introduzione della tecnologia animatronica in *Sorry, boys* e al suo ulteriore sviluppo ne *Il canto della caduta* attraverso un approccio che, invece di partire dalla tradizione per cercare di rielaborarla, si propone proprio il contrario: andare a guardare ambiti estranei a quel tipo di linguaggio come il mondo dell'industria, dell'ingegneria o della tecnologia per il cinema e portare questi sistemi al teatro di figura.

La volontà di distaccarsi dall'immaginario tradizionale è uno dei motivi per cui Marta Cuscunà preferisce definire quello che lei fa "teatro visuale". Il termine è stato utilizzato per la prima volta da Xanti Schawinsky alla Bauhaus e viene adottato da Joan Baixas per focalizzare l'attenzione sull'uso delle immagini sul palcoscenico, sia

che esse vengano utilizzate per raccontare una storia, sia che portino in scena frammenti privi di trama:

visual theatre is a crazy name, because all the theatre is visual but at same time we're talking about musical theatre and all the theatre has music, or we talk – I don't know – about gesture-theatre and all the theatre has gesture. I used that name to go one step further from puppetry without losing puppetry. The expression "visual theatre" is used a lot for example in England and also other countries, and I used it to put more focus on the image. The name of visual theatre was actually invented in Bauhaus. In there, at Oscar Schlemmer's time, it was not just using images but making dramaturgy of the images – that's the point. It was Schawinsky who named the visual theatre. Oscar Schlemmer was doing the "Triadic Ballet" and people asked – "what do we do, do we do dance? Is it a ballet, or if we do cabaret?" The ideas of Oscar Schlemmer were very much cabaret-like with numbers and music and parody and grotesque, it was not a ballet. He called it ballet triadic with the humour, he put it "ballet with humour". Oscar Schlemmer had very-very good humour, nowadays not many people remember that he was a very humoristic man, he did clowneries and carnivals and all that. And one day they were talking with Shawinky who said: "What we do, is visual

theatre – theatre with image.” This saying was there around and I also like to put the focus on the image²²².

Immagini, però, che devono tendere alla densità di cui parlava Tadeusz Kantor, tutt'altra cosa rispetto a quelle effimere, egemoni, a cui ci ha abituato la quotidianità contemporanea:

Kantor defined very well the importance of the image on the stage. Sometimes we forget that he said: “Image on the stage needs density.” We’re supposed to live in the culture of the image, but with the culture of the image we mean a light image. What is the culture of the image? The publicity, the signals on the streets for driving,

²²² <https://www.joanbaixas.org/copia-de-prensa> (15/03/2019). [“Teatro visuale è un nome assurdo, perché tutto il teatro è visuale. Allo stesso tempo, però, parliamo di teatro musicale e tutto il teatro è musica, oppure parliamo - non so - di teatro gestuale e tutto il teatro è gesto. Ho usato quel nome per andare un passo oltre il teatro di figura senza perdere il teatro di figura. L’espressione “teatro visuale”, per esempio, è molto usata in Inghilterra e in altri paesi, e io l’ho usata per porre maggiore attenzione alle immagini. Il nome teatro visuale fu inventato alla Bauhaus. Lì, al tempo di Oscar Schlemmer non si usavano solo le immagini ma si faceva drammaturgia delle immagini, questo è il punto. E’ stato Shawinsky a definirlo teatro visuale. Oscar Schlemmer stava facendo il “Balletto triadico” e la gente chiedeva: “Cosa facciamo, danza? E’ balletto classico? E’ cabaret?”. Le idee di Oscar Schlemmer erano simili a numeri di cabaret e musica e parodia e grottesco., non era balletto. Lui lo definì balletto triadico con un certo umorismo, lo chiamò “balletto con umorismo”. Oscar Schlemmer aveva davvero molto umorismo. Oggi pochi ricordano che lui è stato, faceva scene da clown e carnevali e cose del genere. E un giorno stava parlando con Shawinsky che disse: “ciò che facciamo è teatro visuale – teatro di immagine”. Questo è quello che si diceva e anche a me piace porre l’attenzione sull’immagine”].

the logos, the Hollywood stars and all that kind of things are images, so we talk about our culture of the image – but it's light image. Image that everybody understands. [...] But Kantor said that on the stage the image has to have density; so You don't have to project images and to do nice beautiful images – no, You have to do images that will stay forever at the heart of the people. Important is that the image on stage has time. If You see an image of painting, You can stay one minute in front of it and then You have a general impression of it; but on the stage You are there, sitting in front of the image so the image has to have the density to go inside, to grow and stay inside of the mind and the imagination of the people – we have to remember the images from the stage. We can do the light images in the theatre – just flash – some people do it a lot, but it's not interesting, You know. These are images that disappear.²²³

²²³ *Ibidem* [“Kantor ha definite molto bene l'importanza dell'immagine in scena. A volte dimentichiamo che disse: “l'immagine sul palco ha bisogno di densità. Si suppone che viviamo nella cultura dell'immagine ma per cultura dell'immagine intendiamo un'immagine leggera. Che cos' è la cultura dell'immagine? La pubblicità, i segnali stradali, i logo, le star di Holliwood e tutte le cose di questo tipo sono immagini, quindi noi parliamo della nostra cultura come di cultura dell'immagine, ma è un'immagine leggera. Un'immagine che tutti possono capire. [...] Ma Kantor diceva che in teatro l'immagine deve avere densità; quindi non si devono proiettare immagini o crearne di bellissime. No, bisogna creare immagini che rimangano per sempre nel cuore della gente. Ciò che importa è che in scena l'immagine abbia un suo tempo. Se si guarda un dipinto si può stare un minuto lì davanti e averne un'impressione generale. Ma in teatro uno è lì, seduto di fronte all'immagine e l'immagine quindi deve avere la densità di

Il teatro visuale, in Marta Cuscunà, è sempre un mezzo per riflettere sulla condizione umana ed entra in gioco là dove la persona non può spingersi oltre. Le figure appaiono quando si è oltrepassato un varco: Ondina nel Lager, le pupazze monache, le teste mozze inchiodate al muro, i corvi futuristici e i bambini-topi, sono tutte creature che si trovano sulla «soglia entro la quale devono decidere se lasciarsi manipolare o riscattarsi»²²⁴.

penetrare, di crescere e restare dentro la mente e l'immaginazione della gente – dobbiamo ricordarla. Si possono creare immagini leggere in teatro – appena dei flash – alcuni ne fanno un grade uso. Ma non è interessante. Sono immagini che scompaiono”].

²²⁴

<https://www.altrevelocita.it/teatridoggi/3/interviste/449/donne-rivoluzione-e-burattini-intervista-a-marta-cuscuna.pdf> (14/03/2019).

APPENDICE

Intervista a Marta Cuscunà

Monfalcone 12 gennaio 2019

In diverse interviste hai detto che ti sei avvicinata al teatro prima di tutto come spettatrice, perché avevi fatto un abbonamento, insieme a tua mamma, al Teatro Comunale.

Sì, esatto.

Cosa vedevi in quel periodo? Ti ricordi qualche spettacolo in particolare?

La cosa bella era che il teatro di Monfalcone, oltre alla stagione di prosa classica, aveva la stagione di teatro civile contemporaneo che si chiamava *ContrAzioni*. E quindi passavano spettacoli dai linguaggi molto più contemporanei e anche spettacoli che avevano un forte impostazione di teatro civile, politico. Ho visto sicuramente Eugenio Allegri, Lella Costa, ma anche *Alceste* di Abbondanza/Bertoni, *I Braccianti* di Armamaxa. E devo dire che era stata una stagione che mi aveva colpito molto. In più, contemporaneamente, avevo cominciato a fare un laboratorio di teatro per adolescenti, sempre organizzato dal Comune, condotto da Luisa

Vermiglio, un'attrice e regista professionista che ha collaborato anche con il CTA²²⁵ di Gorizia, quindi teatro di figura, e che soprattutto ci faceva lavorare moltissimo sulle storie del territorio. Quindi sulla forte presenza dei cantieri navali, su come il cantiere avesse cambiato nel corso degli anni la popolazione di Monfalcone. Sul fatto che dal dopoguerra in poi ci fossero da noi tantissimi trasfertisti dal sud Italia - oggi invece i lavoratori vengono più dal Bangladesh - e come questa cosa abbia influisca tantissimo sui processi sociali. Ecco, credo che in entrambi i casi, il mio approccio con il teatro sia sempre stato legato ad argomenti prevalentemente contemporanei, che avevano a che fare con la vita di un territorio.

In che modo avete lavorato sul territorio?

Luisa Vermiglio ci faceva scrivere dei brevi pezzi. Il primo anno mi sembra che l'argomento fosse molto più astratto, avevamo lavorato sul tema del vino, siamo in un territorio in cui si beve molto, questo ha fatto sì che andassimo a cercare le storie dei nonni. Gli anni successivi abbiamo invece lavorato in modo molto più mirato sul cantiere navale. Ognuno poteva scrivere qualcosa che avesse a che fare con l'argomento dal suo punto di vista. Alcuni di noi, per esempio, erano ragazzi

²²⁵ Centro Teatro Animazione e Figure di Gorizia.

napoletani che avevano seguito il padre che aveva cominciato a lavorare in cantiere. Quindi, se io avevo scritto, per esempio, i racconti di mio nonno, loro avevano raccontato la loro esperienza di ragazzi adolescenti che erano stati, in qualche modo, strappati dalla loro città e che, dal sud, da una zona calda, di sole, erano stati catapultati nel nord est. E quindi era anche molto comico vedere i diversi punti di vista. Oppure c'era un'altra ragazza che raccontava, avendo un bar, di questi giovani operai bengalesi che spesso le raccontavano, in un italiano stentato, del fatto che venivano obbligati a firmare contratti che non capivano, perché non conoscevano ancora l'italiano

E così, attraverso le esperienze quotidiane di ciascuno, scrivevamo dei testi e poi insieme a Luisa, immaginavamo un modo per metterli in scena. La persona che aveva scritto si faceva portavoce delle parole, ma intorno tutto il resto del gruppo, con l'uso di oggetti, oppure con movimenti nello spazio, cercava di costruire l'ambiente in cui il racconto prendeva vita. E' stata un'esperienza molto bella. Luisa ci faceva lavorare moltissimo con gli oggetti. Secondo me i linguaggi del teatro di figura hanno iniziato a incuriosirmi già lì.

Che tipo di lavoro facevate con gli oggetti?

Lavorando con il CTA, Luisa aveva quest' idea che un oggetto in scena potesse essere non soltanto, per esempio, un occhiale, se si trattava di un paio di occhiali. Poteva diventare una creatura che si muove, poteva essere animata. E quindi avevamo avuto degli assaggi di manipolazione. Oppure, qui a Monfalcone, c'è fortissimo il problema dell'amianto, che in alcuni racconti diventava un vero e proprio personaggio. Come crearlo? Con diversi tipi di polveri, con la luce che illuminava la polvere in un determinato modo, con i vestiti che, in qualche maniera, buttavano fuori questa polvere. Quindi un utilizzo degli oggetti che fa proprio parte del mondo del teatro di figura. L'oggetto può essere o manipolato o animato, può diventare proprio un personaggio.

C'era un aspetto molto creativo, quindi?

Sì ed era bello perché il laboratorio, poi, era rivolto alla fascia dell'adolescenza e, per alcuni anni sono venuti anche dei ragazzi che frequentavano il Collegio del Mondo Unito di Duino

Ne ho sentito parlare. E' una scuola con gente da tutto il mondo, giusto?

Esatto. Il Collegio del Mondo Unito ha sedi in tutto il mondo. I ragazzi che erano venuti erano italiani e però vivevano in questo ambiente in cui gli studenti venivano da ogni parte del mondo e quindi era stato molto molto

bello, c'erano esperienze molto diverse tra di noi. Alla fine, nonostante passassero gli anni, Luisa aveva trovato il modo di permettere anche ai ragazzi che, in qualche modo, erano diventati più grandini, e quindi non facevano più parte della fascia adolescenziale, di continuare a frequentare il laboratorio. Per cui alla fine ci siamo trovati con una fascia d'età molto diversa. E, per esempio, uno dei ragazzi che era entrato come figlio di operaio, nel frattempo era diventato anche lui operaio del cantiere. E alla fine del percorso del laboratorio con Luisa, che è durato più anni, ha cambiato lavoro. Durante il laboratorio con Luisa aveva deciso, per esempio, di iscriversi all'università, credo proprio il Dams, mentre lavorava in cantiere con turni massacranti. Poi ha cominciato ad aiutare Luisa come assistente nei laboratori che lei faceva al CSM²²⁶ e alla fine è diventato operatore di una cooperativa che segue ragazzi con problematiche, quindi il suo percorso da saldatore in cantiere ha visto un fortissimo cambiamento ed è rimasto a lavorare in un settore che aveva conosciuto con Luisa. Per questo, è stato un bel percorso di vita.

Questo lavoro di ricerca, può rivelarsi un percorso anche umano in qualche modo?

²²⁶ Centro di Salute Mentale.

Sì, anche perché vai a ragionare sulle dinamiche che vivi quotidianamente. Cioè, effettivamente, persone che sono sempre nate e vissute a Monfalcone hanno dei modi di fare completamente diversi, per esempio, dai napoletani e il bello era ragionare e accorgersi come, magari, ci fossero alcune cose che a noi potevano suonare strane, fastidiose, e come viceversa alcuni nostri atteggiamenti avessero lo stesso effetto su di loro. Ed era interessante vedere come, per esempio, gli operai bengalesi subissero, in quel momento, gli stessi pregiudizi che un tempo aveva subito mio nonno, che era visto come il terrone che non aveva voglia di lavorare. In qualche modo riconosci che i meccanismi sono sempre gli stessi. C'era sempre questa sorta di nostalgia di una Monfalcone dei bei vecchi tempi andati, che forse non è mai esistita! E di come le dinamiche di una fabbrica possano andare ad influire sulla vita concreta dei cittadini.

E per te, da adolescente, come è stato, per esempio, andare a cercare la storia di tuo nonno? Ti eri mai interessata a cose del genere?

Per me la cosa bella è stata che, negli anni dell'adolescenza, soffrivo molto il fatto di essere in una città di provincia che mi sembrava assolutamente fuori da qualsiasi gioco. Come se il paese si fermasse a Mestre e noi fossimo in una *dependance* in cui era difficile immaginare un futuro in qualche modo stuzzicante, interessante. Invece lavorare così mi ha fatto pensare che

vivevo in un territorio interessante, in cui succedevano un sacco di cose, in cui era possibile trovare fermento. E mi ha fatto in qualche modo capire che le cose interessanti si possono andare a cercare. E anche se Monfalcone non è Milano, andando a cercare, ci sono delle dinamiche, delle realtà, che possono essere molto forti, molto produttive. E quindi la cosa bella è stata che ho apprezzato la città dove vivevo. E per quanto io avessi cercato in seguito di andare a studiare fuori, poi ho sempre apprezzato il fatto di essere rimasta qui. Anche le volte in cui, per alcuni periodi, sono stata via, mi sono resa conto, anche a attraverso il lavoro con Luisa, di aver coltivato delle radici molto forti.

E poi hai deciso che volevi fare teatro per mestiere.

Diciamo che il fatto di lavorare con Luisa mi aveva fatto capire che il teatro poteva essere un mestiere, non soltanto un hobby. Il fatto di avere una professionista mi ha mostrato questa chiave del teatro che da spettatrice non avevo colto. Avevo un po' il mito dell'artista. Invece con Luisa ho capito che il teatro è un mestiere che si impara, che ci sono delle tecniche che si affinano. E quindi ho cominciato a informarmi su come si studia teatro, quali fossero le accademie. Era un periodo in cui cercavo di guardare un po' le facoltà universitarie e nessuna mi sembrava, così, calzare a pennello. Più che

altro perché l'aspetto teorico mi sconfortava molto, avevo voglia di cose pratiche.

Tra le esperienze degli anni di formazione le più interessanti per me sono state quelle che mi hanno aiutato a tenere in allenamento l'aspetto, che avevo sviluppato con Luisa, dell'essere autori. Sia nella scrittura ma anche in un progetto scenico. Quindi nel mio percorso, quasi sempre, mi è stato chiaro che non c'è solo la figura dell'attore che fa l'interprete nei progetti registici altrui e interpreta testi scritti da altri, ma che la figura professionale a cui volevo avvicinarmi aveva a che fare con un'autorialità a tutto campo.

Quindi già allora, quando ti vedevi nel futuro, quello che ti sarebbe piaciuto fare aveva a che vedere con un'idea anche autoriale, più che fare la scritturata?

Ancora non mi era chiarissimo. Però mi ricordo un workshop con Juri Alschitz e lui puntava molto sull'idea di essere attivi nella costruzione dei nostri progetti. E mi ricordo che, per la prima volta, ci espose in modo chiaro la differenza tra essere attori che, in qualche modo, aspettano le chiamate – dei registi o delle produzioni – e la possibilità di diventare invece artisti indipendenti. Ma all'epoca non mi sentivo assolutamente in grado, non pensavo che avrei fatto una cosa del genere. Come si fa a fare uno spettacolo da sé? Quindi per i primi anni non ho

minimamente preso in considerazione l'idea. E' venuta nel 2009, quando ho trovato la storia di Ondina. Infatti all'inizio avevo chiesto a un drammaturgo se voleva scrivermi la drammaturgia ispirata a questa biografia, ma poi lui ha detto di no. Io intanto avevo trovato dei contesti in cui avrei potuto presentare il lavoro, se lui avesse accettato. Le scadenze si avvicinavano. Lui ha rifiutato e quindi mi sono detta: «provo a farlo io». Ma è stata una necessità. Perché lui mi aveva “tirato pacco”!

Quindi menomale!

Eh sì. Anche perché io, quell'anno, dopo che lui aveva rifiutato, ho iniziato a frequentare il corso con Sinisterra. L'avevo già fatto l'anno prima, quello era il secondo step, diciamo. La sera prima che cominciasse il corso, a cena, ho raccontato a Josè che stavo cercando qualcuno che mi scrivesse questo testo. E il corso di Josè era diviso in due parti: una parte per attori e una parte per drammaturghi. E io, ovviamente, mi ero iscritta come attrice. E quella sera lui mi disse: «Visto che tu stai cercando qualcuno che ti scriva un testo, domani vieni a fare il corso come drammaturga e non come attrice». E lì è stata la svolta, perché io ho cominciato a studiare, a provare per la prima volta a scrivere qualcosa.

E hai cominciato, già in quell'occasione, a lavorare sul testo di Ondina?

Quando Josè ci faceva fare degli esperimenti, se non dava un tema preciso, lavoravo su Ondina. Anche perché ce l'avevo molto chiaro, lo stavo studiando, quindi avevo un sacco di informazioni, un immaginario abbastanza fertile e quindi usavo quegli esperimenti, sì, quella storia lì.

E questo è successo nel 2009? Nel frattempo cos'altro avevi fatto?

Ho lavorato con il CTA, facevo teatro per bambini, sempre nel mondo del teatro di figura. Con loro ho fatto uno spettacolo che si chiama *Pesciomini* e subito dopo, una sostituzione, proprio di Luisa, in un altro spettacolo che è un po' proprio lo spettacolo storico del CTA che si chiama *Pippopettiroso* e che ha le figure di Altan. E lì ho fatto la gavetta, cioè ho girato nelle scuole. E poi ho fatto uno spettacolo, di cui Giuliana Musso e Carlo Talazzo erano gli autori della drammaturgia e Massimo Somaglino era il regista, che è *Indemoniate* e anche questo era uno spettacolo basato su una storia vera, che loro avevano iniziato ad indagare sotto diversi punti di vista, quindi analizzando il testo di una storica, Luciana Borsatti, in cui lei indagava tutti i documenti storici su un caso di isteria collettiva che era successo a Verzegni. Poi avevano coinvolto tutta una serie di psicologi e psichiatri, che avevano dato un punto di vista contemporaneo sul disagio mentale e poi avevano coinvolto anche una specie di sciamano! Fu molto bello e interessante perché la creazione di questo spettacolo per tutta la compagnia

aveva voluto dire non limitarsi a studiare le battute del testo, ma conoscere tutta l'analisi che aveva portato alla scrittura. E poi, nel 2007, ho fatto il primo progetto con Joan Baixas a Barcellona e questo è stato il mio percorso fino al 2009.

Com'eri entrata in contatto con Giuliana Musso?

Lei era la compagna di Massimo Somaglino che era stato un mio insegnante. Cercavano un'attrice giovane per fare un personaggio all'interno di *Indemoniate* e Massimo mi ha coinvolta. E da lì ho cominciato a lavorare più a stretto contatto anche con Giuliana.

Hai fatto più di un lavoro insieme a lei?

Dopo *Indemoniate*, abbiamo fatto *Wonderwoman*. Quello che è successo è che, essendo rimaste in contatto, e condividendo moltissimo il percorso che stava facendo sul teatro d'inchiesta, ho poi sempre mostrato gli studi dei miei lavori sia a Giuliana che a Massimo. Erano delle persone a cui io chiedevo molti consigli, mi fidavo molto.

Nel 2007 invece sei andata a Barcellona. E lì che cosa hai fatto?

Allora, Joan mi aveva chiamato a partecipare alla ripresa di *Merma Never Dies* che è uno spettacolo che lui aveva realizzato negli anni '70 con Mirò. La Tate Modern Gallery di Londra gli aveva chiesto di metterlo in scena e lui ha scelto di non fare un'operazione museale, quindi

rimettere in scena lo spettacolo com'era allora. Perché era uno spettacolo fortemente legato alla contemporaneità della Spagna di Franco. Probabilmente al giorno d'oggi non avrebbe avuto più molto senso. E così lui ha fatto un'attualizzazione dello spettacolo. I pupazzi sono stati ricostruiti in modo conforme all'originale ma le analogie con le figure di potere non erano più quelle di Franco e della Spagna franchista, ma quelle del mondo globalizzato di allora che era quello di Bush, Blair, Berlusconi. E così abbiamo fatto questo periodo di lavoro a Barcellona in cui lui aveva un'impostazione drammaturgica già molto strutturata ma andava completamente ricostruita la coreografia, lo stare in scena. Era uno spettacolo abbastanza Site Specific, noi abbiamo costruito una parte centrale dello spettacolo, ma poi c'era una specie di grande sfilata, di parata, che facevano questi pupazzi nella città dove venivano ospitati. E lì, di volta in volta, venivano fatte delle prove sul posto e quindi alla Tate Modern Gallery abbiamo lavorato tre giorni. C'erano anche un sacco di comparse che creavano questo corteo di pupazzi. Abbiamo fatto una bellissima tournée, siamo stati a Dublino, al Museo d'Arte Contemporanea, a Francoforte, a Palma de Mallorca, abbiamo fatto dei giri stupendi. E lì c'erano degli attori molto bravi, qualcuno veniva dalla *Fura dels Baus*. Insomma per me che venivo da *Pippopettiroso* è stato un balzo abbastanza impressionante.

A livello pratico come avete lavorato?

Quando cominciavamo le prove, vestivamo questi pupazzi che erano giganti, il corpo dell'attore ci stava dentro. Le prove consistevano nell'improvvisare, sapendo le battute che dovevamo dire, con lui che ci guardava da fuori, per creare le coreografie delle scene.

Eravate tanti?

Eravamo tanti perché c'era un gruppo di musicisti che faceva un po' il lavoro che puoi aver visto nei corvi quando ci son tutti i suoni che fanno tipo fumetto e quindi loro facevano una cosa del genere. Dal vivo creavano tutti i suoni di questi movimenti e dei pupazzoni. Era un gruppo di musicisti catalani. In scena eravamo cinque, più Joan che faceva anche dei cammeo negli spettacoli, più tutte le comparse che di volta in volta venivano coinvolte per fare questa grande sfilata. Era un produzione molto grossa.

E poi hai fatto anche un altro spettacolo con lui?

Zoé inocencia criminal e lì invece eravamo solamente io e lui in scena, in più c'era Bernat che ci aiutava nella realizzazione di tutti gli effetti luminosi, di ombre e luci, videoproiezioni.

Quanto è durata questa esperienza?

Merma è andato in scena fino al 2009 o al 2010. Ovviamente abbiamo fatto questo periodo di prova e dopo ci vedevamo per le repliche, quindi io tornavo a casa. E *Zoé*, abbiamo lavorato anche per quello circa un mese e mezzo, due mesi, per la creazione, poi io facevo su e giù per le repliche.

Sicuramente Joan ha scommesso un sacco su di me, perché farmi venire dall'Italia aumentava le spese. E quindi è stata veramente una cosa incredibile.

Questa collaborazione è cominciata in seguito a un laboratorio che hai fatto con lui?

Sì. Era un seminario estivo all'interno di *Prima del Teatro*²²⁷, a San Miniato. Lui alla fine di questo corso mi ha detto: «Guarda che secondo me questi linguaggi sono tuoi, ti appartengono e, se avrò occasione, ti chiamerò a Barcellona a lavorare con me». E un anno dopo mi ha chiamato.

Bellissimo.

Da non credere. Dovrei fargli un monumento!

Al laboratorio cosa avevate fatto?

²²⁷ *Prima del Teatro* – Scuola Europea per l'arte dell'attore, cfr. cap. 1, par. 2.

Avevamo lavorato con l'animazione e la manipolazione di fogli di carta. E poi avevamo usato anche altri materiali, bastoni. Poi Joan lavorava insieme anche ad altri due artisti, una era Nuria Legarda, che è una danzatrice che all'interno dell'accademia di Barcellona cura, diciamo, la parte fisica del teatro visuale. Quindi come il corpo, senza essere danza, può essere teatro visuale. E poi c'era Paolo Duarte, che invece è proprio marionettista e costruttore di pupazzi. E quindi all'interno del corso abbiamo anche costruito un pupazzo. Sono stati dieci giorni di corso, quindi un lavoro molto articolato perché si lavorava tutto il giorno dalla mattina alla sera, le discipline erano tante perché lavoravamo, appunto, sia con la creazione di coreografie fisiche, sia su come il corpo del manovratore si relaziona con il pupazzo in scena, sia con gli oggetti materiali, lo spazio.

Sulla costruzione avevi già delle competenze?

No e non le ho tutt'ora.

Ho letto che però, all'inizio, non volevi fare il corso con lui, come mai?

In effetti ero un po' diffidente. Ho fatto questo provino per fare il corso di teatro musicale e nel pezzo che portavo usavo molto gli oggetti, come avevo fatto con Luisa. E quindi il direttore, Roberto Scarpa mi disse: «tu che usi gli oggetti in questo modo perché non fai il corso

con Joan Baixas?» E io: «Teatro visuale? Ma che è “sta roba?”».

Anche perché, appunto, non pensavo che il teatro di figura fosse un linguaggio a sé. Non so, era stato tutto molto normale per me. L'utilizzo degli oggetti. Non avevo realizzato che quel modo di utilizzare gli oggetti fosse considerato un tipo di teatro particolare, non di prosa. E quindi quando ho letto teatro visuale ho detto: «boh!». Ero assolutamente contraria. Diffidente. E invece Roberto Scarpa – anche a lui dovrei fare un monumento! – mi propose una borsa di studio in modo tale che il teatro musicale lo avrei fatto pagando io la quota di iscrizione e il teatro visuale lo avrei fatto a costo zero perché mi davano la borsa di studio.

Quindi ha proprio pensato che dovesti farlo?

Sì.

Vi conoscevate già?

Mai visti e mai conosciuti, sono andata a fare questo provino, perché essendo un'allieva esterna dovevo portare un pezzo, io dovevo cantare una canzone. E così sono andata a Pisa a fare il provino. Ho avuto spesso momenti in cui le mie strade hanno preso direzioni diverse grazie ai consigli di persone che hanno

veramente, secondo me, il senso di che cosa sia la pedagogia teatrale.

Certo, il fatto di impegnarsi per trovare il modo di far fare un'esperienza a una ragazza vista per la prima volta al provino è molto bello.

E ti dico, il mondo di Prima del Teatro, proprio perché lavora insieme ad accademie di tutta Europa, è proiettato su una mentalità molto diversa da quella italiana. Perché, per esempio, dopo aver fatto a San Miniato il corso con Christian Burgess, che è il direttore della sezione di recitazione della Guildhall di Londra, lui mi ha dato una borsa di studio per stare a Londra e partecipare, come allieva attrice, ad una delle sei produzioni del terzo anno di corso. Perché? Perché secondo lui, quello che io potevo portare, era utile agli allievi della Guildhall. Era la prima volta che alla Guildhall facevano un progetto inedito in cui gli allievi dovevano scrivere e la mia figura era sembrata interessante. Incredibile.

Questo perché tu scrivevi?

Sì, perché questa borsa di studio io l'ho avuta nel 2011. Avevo già fatto *E' Bello vivere liberi* e nel corso che avevamo fatto a San Miniato, Christian aveva cominciato a sperimentare questa idea dell'autorialità. Evidentemente già nel corso, lui aveva visto che stavo

iniziando questo approccio alla scrittura e quindi mi ha coinvolto.

E lì cosa avete fatto?

Il lavoro era tutto basato sull'idea delle ultime frasi che le persone lasciano, a volte, prima di morire. Il titolo era *Think only this of me*, mentre quello del corso di San Miniato era invece *Last Lines*, e quindi abbiamo lavorato attraverso diversi punti di vista, sia andando a vedere le lettere dei condannati a morte piuttosto che la lettera del Che ai figli, personaggi che, in qualche modo, hanno fatto la storia, sia esperienze personali, persone della tua famiglia che ti hanno lasciato, magari, le ultime frasi o come tu vorresti lasciare le ultime frasi su di te. Ed era stato, appunto, un progetto totalmente inedito in cui lavoravano anche dei musicisti, in una forma molto diversa rispetto a quello che siamo abituati a vedere noi in Italia, cioè i musicisti seduti a un lato del palco che fanno le musiche. Loro erano coinvolti e facevano tutto come gli attori, in più avevano gli strumenti, per cui era stato un progetto bellissimo.

In che senso facevano tutto?

Anche se erano musicisti, pure a loro veniva chiesto di recitare, di fare un pezzo inedito e tutte le parti corali, come gli attori. In più dovevano fare tutto questo

portandosi dietro il loro strumento, che quindi andava inglobato nella partitura attoriale.

Sulla scrittura come avete lavorato?

Ognuno di noi doveva portare una proposta a partire dal tema. Si poteva lavorare da soli oppure era molto ben visto il fatto che ciascuno, in modo autonomo, coinvolgesse altri elementi del gruppo, sapendo che il progetto di scena consisteva nel lavorare su questo coro di attori da cui emergevano dei racconti singoli. Ma, in qualche modo, c'era quest'entità di gruppo. E quindi quando dovevi scrivere, immaginare il tuo pezzo, era molto utile se riuscivi già a pensare come il coro potesse far parte del racconto.

Prima, a proposito di Baixas parlavi di teatro visuale. Cos'è?

In Italia tendiamo a chiamarlo “teatro di figura” perché è ancora molto legato alla tradizione delle figure animate, quindi burattini e marionette. Adesso si comincia a chiamarlo teatro di figure, cercando di ampliare il più possibile l'immaginario. “Teatro visuale”, secondo me, rende di più l'idea di come il teatro di figura è al momento nel teatro contemporaneo. Cioè un teatro che usa le videoproiezioni, le luci, la grafica, le scritte. E che, quindi dà predominanza a quello che si vede rispetto alla parola. E' diverso dal teatro di prosa e non è più vincolato alla tradizione delle figure.

A un certo punto decidi di fare uno spettacolo tuo.

Ho trovato questa storia che secondo me era bellissima, molto potente, che ha toccato le mie corde: l'idea che Ondina a diciassette anni avesse scoperto la bellezza dell'impegno civile. Mi sembrava un punto di vista utile per la mia generazione che invece aveva completamente abbandonato l'interesse per l'impegno civile. Ho chiesto a un drammaturgo di scrivermi il testo, lui mi ha detto di no, poi José mi ha invitato a frequentare il suo corso come drammaturga. Ho cominciato a scrivere il testo tenendo presente le scadenze di Scenario. Mi sono iscritta a Scenario perché avevo questa cosa e volevo farla vedere e non mi venivano in mente altri modi per mostrarla. E così, avendo queste scadenze molto precise – prima i cinque minuti, poi venti, poi altri venti - sono andata passo passo. Ogni volta mi davvo l'obiettivo di realizzare quello che veniva richiesto e infatti sono arrivata al momento della vittoria, e quindi dell'arrivo delle richieste per presentare lo spettacolo, in modo impreparato. Perché ero sola, non avevo nessuna struttura dietro di me, non avevo la più pallida idea di come si facessero le assunzioni, eccetera. E lì, siccome Centrale Fies faceva parte della giuria di Scenario, li ho conosciuti, ho conosciuto il progetto Fies Factory che avevano avviato dal 2007 e ho chiesto a Barbara Boninsegna se potevo

essere inclusa in quel progetto. Lei ha accettato e da lì hanno cominciato subito a seguirmi e ad aiutarmi.

Quando hai cominciato a lavorare su E' bello vivere liberi! immaginavi già delle parti di teatro visuale o è un aspetto che si è sviluppato durante il lavoro?

Sì, lo immaginavo già. Praticamente, nel momento della scrittura della parte della deportazione, non sapendo come interpretarla, mi è venuto in mente di usare il teatro visuale proprio per questa cosa che racconta Ondina, di essere riuscita a sopravvivere alle torture e all'orrore della deportazione attraverso un meccanismo psicologico che lei chiama di sdoppiamento. Quindi questo immaginare due Ondine, una nel campo e una che guarda da sopra quello che succede all'altra, mi ha fatto venire in mente che, appunto, la figura di Ondina, sul palco, si poteva sdoppiare. C'era quella che fino a quel momento avevo interpretato io e poi avrebbe potuto esserci anche un pupazzo, su cui potevano essere fatte azioni molto drastiche che su un attore invece, non si sarebbero potute fare, ci si sarebbe dovuti fermare prima, ecco.

L'ideazione dei pupazzi e dei burattini com'è avvenuta?

Per me era stato molto chiaro che la parte dei burattini doveva richiamarsi ai tipi classici del teatro dei burattini e della Commedia dell'Arte. Nella parte del Lager mi era chiaro che doveva esserci questo treno perché nella parte

del racconto, nella testimonianza di Ondina, c'erano delle immagini molto forti. Per cui sono andata dalla scenografa con i bozzetti, che sono poi quelli che ho presentato a Scenario: quindi la divisione dei capitoli, il fatto che ci fossero burattini in cui la spia era chiaramente il diavolo mentre Stecchi, il partigiano, era Arlecchino, il fatto che il traditore avesse quest'abilità nei travestimenti, il personaggio del prete. Sì, una cosa molto spartana che però, in qualche modo, ha creato un immaginario.

Chi era la scenografa?

Belinda De Vito. E' una scenografa di Trieste. Ha poi sviluppato la scenografia in diverse fasi. L'avevo conosciuta perché lavorava col CTA di Gorizia, aveva fatto le scenografie di *Pesciomini*.

Avevi già lavorato con i burattini?

No. E' stata la prima volta, un esperimento. Perché, in realtà, nei lavori con il CTA avevamo figure bidimensionali. Avevo però visto diversi spettacoli.

Hai detto che ti è venuto in mente di rappresentare l'episodio di Blechi con i burattini perché era veramente un canovaccio che veniva rappresentato dai partigiani.

Non attraverso i burattini. Era assolutamente necessario informare gli abitanti dell'eliminazione della spia, perché la gente non avesse paura di tornare ad aiutare i partigiani,

e non avendo altri strumenti di comunicazione, e anche per l'idea di festeggiare la fine del pericolo, il commissario politico del battaglione di Ondina scrive questo bozzetto drammatico intitolato *La fine del traditore* e il gruppo del battaglione gira per i paesini del Carso mettendo in scena il modo in cui erano riusciti a farlo fuori, attraverso i linguaggi del teatro popolare. Creando quindi un'occasione di festa, di messa in scena. E questa cosa mi è sembrata bellissima.

Ho pensato ai burattini perché, ovviamente, essendo io sola in scena, erano un modo per riuscire a far tutti i personaggi. Però, insomma, l'idea che il teatro avesse avuto una funzione importante anche all'interno della lotta di liberazione, anche come modo per divulgare informazioni, per coinvolgere la popolazione di nuovo nella lotta all'antifascismo, mi sembrava molto bello.

E poi era una storia che si prestava, nel senso che questa idea che lui, Blechi, riuscisse sempre a farla franca perché era bravo a travestirsi e tutti ci cascavano era molto scenica.

E invece rispetto ai pupazzi?

Per quelli abbiamo lavorato sulle immagini degli ex deportati. Ondina li definisce larve. Questi crani molto grandi rispetto ai corpi ormai quasi scheletrici. L'idea che siano persone estremamente malnutrite e che, ovviamente, sembra che abbiano degli occhi giganti.

Tutto il resto è smunto. E il fatto che fossero dei corpi dinoccolati. Anche perché, appunto, la manipolazione di un corpo intero, è molto complessa. Quindi il fatto che loro fossero ormai dei manichini rotti giustificava il fatto che, con due mani sole, non sarei riuscita a controllare in modo preciso tutte le parti del corpo.

Avevi dei riferimenti estetici nell'ideazione dei pupazzi?

Da un lato, le foto dei campi. Poi, sia a me che a Belinda piaceva molto Tim Burton. Ma soprattutto gli aggettivi e le immagini che usa Ondina nelle sue testimonianze per descrivere i deportati. Questa idea di corpi ormai allo sfascio, larve, fango. Il suo immaginario è rimasto molto forte. Questa idea che tutte le tappe che loro vivevano, dalla rasatura dei capelli al fatto di essere denudate, fossero parte di un processo che le rendeva sempre più fantocci nelle mani dei loro carnefici. Il fatto che Ondina dice che il rapporto con i carnefici era comunque di vita o di morte. Quindi, erano certamente quelli che ti privavano della libertà ma erano anche quelli che ti potevano salvare la vita dandoti un mestolo in più di minestra. E quindi l'idea che chi manovra il pupazzo può fargli delle cose terrificanti e che, al contempo, le sue mani sono le stesse che lo animano.

Io rimango a vista proprio per rendere l'idea delle due Ondine che si sdoppiano e le mani sono chiaramente le mie perché quello che sottolinea Ondina è che i carnefici

non erano mostri. Erano persone che avevano deciso di stare dall'altra parte. Molto spesso erano loro coetanei. E quindi non volevo assolutamente che fosse qualcosa di terrificante o di mostruoso.

Il momento del Lager è molto calmo, anche rispetto al ritmo dello spettacolo che per il resto è molto sostenuto.

La cosa che cercavo di fare era di non cadere nel vortice emotivo. Perché davanti alle immagini vere dei documentari o, appunto, le foto dei campi, o leggendo le testimonianze, è impossibile restare razionali e ragionare su quello che è successo. L'aspetto emotivo è così travolgente, sconvolgente che, almeno su di me, l'effetto è quello di dire "Metto le distanze, non guardo, chiudo gli occhi, smetto di leggere le testimonianze perché è una roba troppo dolorosa, violenta, orribile". E il fatto di non riuscire a sopportare questo racconto fa sì che non ragioniamo su quello che è successo. E poi c'è questa retorica del dire "facciamo la giornata della memoria perché queste cose non risuccedano" quando in realtà sono già risucce, ancora e ancora. Qui abbiamo l'ex Jugoslavia a un passo. Ma anche quello che accade oggi con i migranti. Evidentemente non è abbastanza, non troviamo il modo giusto per apprendere dalla storia in un modo che non sia razionale e che quindi puoi mettere in un cassetto e pensare che tu sei diverso. Non ho ancora

trovato la soluzione, credo che un po' tutti gli spettacoli siano un tentativo di dare una risposta a questa cosa.

Infatti in tutti i tuoi lavori c'è una forte spinta all'azione. Alla fine di E' bello vivere liberi! quando Ondina, prima di morire, conclude lo spettacolo con la frase: "è bello vivere liberi!" si sente che questo messaggio è destinato a noi, ai giovani del 2019.

Magari! Lo diamo molto per scontato. Quello che mi aveva colpito di Ondina è che lei era nata e cresciuta all'interno di una dittatura, e quindi decide di dare la vita e finire prigioniera politica in un campo di concentramento per un ideale che lei non aveva neanche sperimentato. Per cui, se noi adesso venissimo privati della libertà, sapremmo che cosa vogliamo ripristinare. Per loro invece era proprio un ideale. E' pazzesco. E invece per noi è un dato di fatto, così scontato che non gli diamo nemmeno peso. Invece pensare che loro in un contesto di dittatura, violenta, oppressiva, repressiva, pur essendo ragazzi giovanissimi, siano riusciti a stravolgere un paese... Se ce l'hanno fatta loro, possiamo farcela anche noi. E' chiaro che bisogna fare fatica. Forse è questo che la nostra generazione non è disposta a fare. Quello che racconta Ondina è che la fatica è stata compensata da un entusiasmo, da una gioia che loro non hanno più provato. Cioè l'idea di costruire il tuo futuro, costruire il paese in cui vivrai, la tua vita così come la vuoi. A noi sembra soltanto pesante impegnarsi. Forse perché,

appunto, non abbiamo più delle urgenze così forti o forse siamo completamente divisi. Comunque Ondina si è formata all'interno di un cantiere navale dove era fortissima l'identità di classe. Noi, col fatto che siamo tutti precari, tutti liberi professionisti, non sentiamo minimamente il fatto di urgenze comuni e di poter cambiare le cose insieme. E' chiaro che se tu pensi "che cosa posso fare io?" ti senti totalmente impotente. Loro avevano una fortissima identità di classe. E di ideale, anche, probabilmente. Cioè, essere antifascisti era essere una comunità, che è un po' quello che stanno riscoprendo i vari movimenti femministi. Quest'idea, di nuovo, di una narrazione condivisa, di una comunità che sostiene i racconti singoli. Perché altrove non vedo un meccanismo del genere.

Quanto è durata la ricerca che hai fatto per E' bello vivere liberi?

Credo un anno e mezzo. Un po' per tutti i lavori. Forse quello più lungo è stato *Sorry, boys* per cui ci abbiamo messo due anni.

Ci sono diverse fasi. Dalla ricerca teorica, storica, letteraria. Le fonti. La trasformazione delle fonti in drammaturgia, la realizzazione dei prototipi, la messa in prova dei prototipi e dei pupazzi nella scena e poi, diciamo, l'allestimento finale. Per cui sì, è un processo lunghetto.

Per la scrittura hai detto più volte che hai utilizzato i protocolli drammaturgici di Sinisterra. In cosa consistono?

C'è un testo di Sinisterra²²⁸ in cui per la prima volta ci sono tutti i testi dei protocolli. Io ti posso leggere i miei appunti ma sono i miei appunti, quello che mi sono segnata io. Però diciamo, un esempio di protocollo può essere questo: “il soggetto deve scegliere tra x e Y. Il personaggio enuncia il suo qui e ora oggettivo e soggettivo alla prima persona singolare e al presente indicativo” e ancora “il personaggio si difende da presunte accuse contro di lui”. E' un esercizio che uno fa sul momento. Lui di solito li chiama “gli esercizi con la pistola alla tempia”, nel senso che ti metti un cronometro e leggi la prima indicazione, avvii il cronometro, in genere per cinque minuti. Scrivi. Quando suona il cronometro passi all'indicazione successiva. In modo da avere una freschezza di pensieri senza perderti a fare dei ragionamenti.

L'indicazione “il personaggio si difende da presunte accuse contro di lui” è un elemento che potresti non avere. Oppure arrivi già con del materiale?

²²⁸ José Sanchis Sinisterra, *Prohibido escribir obras maestras. Taller de dramaturgia textual*, Ciudad Real, Ñaque Editoria, 2017.

Le fonti. Potresti avere delle fonti, oppure questo ti può aiutare ad immaginare qualcosa che non sai. Ti metti lì e magari vuoi fare un lavoro, che ne so, su Ofelia. Ofelia deve scegliere se parlare ad Amleto oppure no. Oppure, Ofelia deve scegliere se buttarsi nel fiume oppure no. Perché appunto X e Y devono essere qualcosa di estremo. Ofelia deve scegliere se parlare a suo padre, dire che cosa ha fatto Amleto oppure no. E nel momento in cui ti trovi “il personaggio si difende da presunte accuse contro di lui” puoi immaginare lei che viene, che ne so, accusata da suo padre di essere una poco di buono, oppure di essere accusata da Amleto di essere falsa. Insomma sono in qualche modo stimoli ad immaginare un intorno di un personaggio.

Per me, immaginato questo protocollo applicato ad Ondina, le accuse sono diventate i Fontanot che le dicono di essere stupida come le altre.

Il lavoro col cronometro riesci a farlo anche da sola?

Sì

Non bari?

No. Ma anche perché ti cambia veramente. Tu sai che hai cinque minuti e obblighi la creatività a funzionare in un determinato modo. Poi molli, passi a una cosa completamente diversa. Poi alla fine rileggi tutto. Il

risultato del protocollo non è mai il risultato finale della drammaturgia, però è una struttura interessante su cui lavorare. Poi ti puoi divertire a fare dei *collage* diversi. Insomma, è un sistema che uso molto, lo trovo molto utile per me.

Sia in E' bello vivere liberi! che ne La semplicità ingannata, ci sono molti cambi di registro. Ci sei tu che racconti da fuori ma poi è Ondina stessa che racconta, in tanti momenti.

Perché è come suggerisce Sinisterra: passare dalla prima persona a “il personaggio evoca un momento concreto del suo passato in terza persona singolare”. Quindi passi da un livello diegetico a uno extradiegetico, oppure “didascalie. Silenzio del personaggio. Segue una sequenza di azioni fisiche significanti o significative”: vuol dire che la drammaturgia diventa: “passare sotto le stanghe, sbattere la schiena, guardarsi alle spalle”. “Il personaggio si dà degli ordini riferiti al futuro in seconda persona singolare”: “farai questo, dovrai stare attenta”. Oppure quando c'è la differenza tra prima persona singolare e prima persona plurale. Per esempio, a un certo punto nello spettacolo di Ondina, proprio quando c'è l'incontro con i Fontanot, Ondina comincia a parlare con il “noi” dicendo: «Armido Fontanot e il fratello Vinicio si fermano di fianco a noi e fanno un cenno di saluto con la testa. Vinicio si avvicina di più e parlando sottovoce ma con naturalezza iniziano a dirci...» Questo passaggio, che

da un lato può essere percepito dal pubblico come una storia singolare, in realtà succede a più persone. E' una tecnica che in qualche modo spiazzava lo spettatore e può portare a diversi tipi di interpretazione

Nello spettacolo è tanto forte anche la dimensione corale. Paradossalmente tu sei sola, ma evochi molto spesso immagini che sono, invece, piene di gente.

Perché in realtà il bello della storia di Ondina, o della storia delle Clarisse, è proprio che sono esperienze corali. Ed è questa dimensione qui che io ho avuto bisogno di esprimere perché ne sento una grande nostalgia. Io mi sento sola. Non sento di avere una comunità, una generazione con cui fare delle cose insieme. Per cui sì, è un aspetto che io ho proprio scientemente deciso di raccontare.

E rispetto alla scelta delle musiche? Ci sono alcune musiche diegetiche, che evocano situazioni della storia a cui vengono però spesso accostate musiche extradiegetiche che provocano uno spostamento di immaginari.

A me piace tantissimo l'uso delle musiche che fa Tarantino che sono a volte una sorta di commento ironico ma anche un modo per creare delle continue analogie. Nel momento in cui nelle testimonianze viene detto che Blechi è talmente "figo", talmente

intraprendente, che gli danno tutti gli incarichi più importanti - le testimonianze dicono “comincia ad essere considerato un dio” - considerando che stiamo parlando di ragazzi adolescenti, cioè... vuoi che una non si innamori? E quindi va trovato l'elemento buffo per andare a creare, in poco tempo, l'atmosfera dell'amore romantico, adolescenziale. Oppure nel momento in cui c'è il racconto del Cvetko in cui lui ha l'idea geniale per salvare tutti, ecco che diventa, in modo assolutamente congruente, il James Bond della situazione! Quindi hai la possibilità di mescolare immagini che non c'entrano niente l'una con l'altra ma che in qualche modo fanno parte di noi, dell'immaginario che un ragazzo della nostra età può avere perché James Bond lo avrà per lo meno sentito nominare. E quindi viene fuori l'idea che questi partigiani, di cui tu magari hai letto sui libri di storia, erano persone capaci di cose del genere. Immediatamente ricollegli che tuo nonno partigiano ha vissuto delle esperienze che ... altro che James Bond!

Per quanto riguarda il lavoro attoriale e di messa in scena come procedi? Lo fai da sola o con qualcuno?

Faccio delle prove per conto mio e poi le mostro a Marco Rogante che è l'assistente alla regia di tutti i miei spettacoli. Nelle parti senza pupazzi faccio dei miei tentativi di recitazione mentre in quelle dei pupazzi lavoro davanti allo specchio e poi quando ho più o meno

la scena imbastita la mostro. Nel caso di *E' bello vivere liberi!* e de *La semplicità*, a Marco, nel caso di *Sorry, boys* e de *Il Canto della caduta*, Marco è stato quasi sempre affiancato anche da Paola [Villani N.d.R.], abbiamo lavorato quasi sempre tutti e tre insieme. L'occhio esterno che mi aiuta a lavorare sull'interpretazione e le tecniche di manipolazione è Marco.

Com'è nata l'idea di fare diverse caratterizzazioni?

Dovendo fare molti personaggi diversi. E poi era molto forte quest'idea del cartone animato In *E' bello vivere liberi!*, cercando di rendere la sfaccettatura di questi personaggi, mi è venuto naturale andare su queste cose un po' macchiettistiche. Anche per cercare di riuscire a rendere io i diversi personaggi.

Ne La Semplicità ingannata ci sono delle immagini che paradossalmente sembrano lontane dall'idea del convento a cui siamo abituati. Nella prima scena, per esempio, c'è una sposa con un bouquet di dollari, un'immagine che mette insieme elementi contrastanti.

Per me il modo di lavorare, anche nella raccolta delle fonti, è il meccanismo dell'analogia. Nel momento in cui leggo delle doti matrimoniali e del fatto che i padri di famiglia andavano a cercare il miglior offerente a ribasso, questa cosa mi si ricollega alle aste a ribasso. Quindi vado a leggere come sono strutturate le aste a ribasso dei

fallimenti, per esempio, e applico la struttura delle aste a ribasso, vere, attuali, contemporanee, al sistema delle doti matrimoniali. Quindi se il bene in questione è una macchina, diventa una figlia. E quindi il matrimonio viene reso col costume, con la musica dei Queen, proprio per togliere da subito l'idea che stiamo parlando di una cosa noiosa, del passato, e per mostrare che in un contesto di matrimonio in realtà si parla di soldi. Lavoro proprio per accostamenti, senza farmi nessun problema di essere filologica, corretta. All'inizio è proprio una raccolta di materiale a tutto campo

Quella scena del matrimonio a me ha dato l'idea di un festino, quasi.

Quando ho letto il saggio di Giovanna Paolin in cui si parlava delle doti matrimoniali, di questo sistema di monetizzazione della figura femminile, era il momento in cui era scoppiato lo scandalo del G8 alla Maddalena e si era scoperto che gli imprenditori, per ottenere gli appalti, non davano più le bustarelle con i soldi ma offrivano giovani escort. Venivano raccontate queste cene eleganti, queste serate nei centri di massaggio che pullulavano di queste giovani ragazze che erano lì perché equivalevano a soldi. E' proprio l'idea che hai percepito tu di festino, perché era esattamente quello che stava succedendo.

Come se non ci fosse tanta differenza tra una sposa e una prostituta?

Già, era una questione economica. E il concetto era che tutto si basa sulla monetizzazione della figura femminile. Più una figlia era bella, più aveva valore in denaro e quindi il padre poteva sborsare meno soldi per la dote. Nel sistema della corruzione, in cui i soldi non erano più la merce di scambio, quanto più una escort era giovane ed era bella, tanto più era moneta sonante. Il principio era lo stesso. I criteri di valutazione della donna erano legati al suo corpo, alla sua avvenenza, alla sua disponibilità, al suo essere mansueta. Quindi, insomma, non è cambiato niente.

In questo spettacolo tu metti insieme tre storie. Da quale sei partita per interessarti a questa vicenda?

Massimo Somaglino ci aveva portato, come proposta di lavoro per sperimentare delle tecniche di improvvisazione, il saggio di Giovanna Paolin, e in particolare il lavoro su quella Angela che in realtà rimane sullo sfondo nel mio lavoro, anche lei monaca forzata, che si innamora di un ragazzo che le dice “se tu non uscirai dal convento io ne morirò”, poi effettivamente muore e lei comincia ad avere dei momenti di possessione in cui, siccome non la fanno uscire, nonostante lei lo chieda esplicitamente: “Io qua dentro

divento pazza se mi ci lasciate! Fatemi uscire, non ho la vocazione”, allora lei si autoconvince che è il diavolo che le rende insofferente la situazione in cui si trova. E quindi viene processata per eresia. Ed è una delle storie che Giovanna Paolin racconta nel suo saggio.

Ci avevate lavorato per Indemoniate?

No, ci avevamo lavorato durante un laboratorio e provavamo a immaginare di mettere in scena la storia di questa giovane Angela, quindi il contesto familiare, come viene forzata alla vocazione fin da bambina. Erano proprio esercizi, così, di improvvisazione.

E la storia delle Clarisse, invece?

Era all'interno del saggio che è strutturato così: c'è una parte di introduzione in cui Giovanna Paolin descrive il sistema delle doti matrimoniali, e poi c'è la seconda parte in cui racconta diversi casi di resistenza, come la chiama lei, al sistema della monacazione forzata. Quindi le Clarisse di Udine, Arcangela Tarabotti che resiste scrivendo, la povera Angela che si convince che sia il demone a renderle impossibile la vita in convento e altri casi in cui ci sono state altre che vedevano la Madonna, quindi, in qualche modo, trovavano una forma di riscatto nel dire: “voi mi avete forzato in questa situazione e la Madonna mi grazia, mi dà le visioni, solo a me, quindi io sono la prediletta, sono più santa”. Il saggio aveva già in

sé queste tre storie che poi sono andata, nel caso di Arcangela Tarabotti e delle Clarisse, ad approfondire; ho preso quello che mi interessava della storia di Angela, l'idea che all'inizio, proprio per sedare i tentativi di rivolta, alle ragazze veniva concesso di conoscere la vita normale, quindi quando è arrivato il Concilio di Trento che le ha costrette alla clausura, loro avevano avuto tutto il tempo di capire a che cosa le stavano forzando. E l'amore. Insomma la storia di Angela mi permetteva di mostrare tutto quello di cui erano state private.

Il tema della monacazione potrebbe sembrare qualcosa che oramai per noi è finito?

Ma infatti per me *La semplicità ingannata* è una satira sul lusso di essere donne, detto in modo ironico. Ho cercato di lasciare molto in secondo piano il tema della monacazione forzata e di mostrare come fosse una conseguenza del fatto che le figlie femmine erano considerate una perdita economica, erano considerate un problema, un ostacolo. E quindi bisognava trovare delle soluzioni per togliersele dai piedi e la soluzione era dire: "hai una figlia bella? Vale!". Anche per essere monacate a forza bisognava rilasciare una dote, e per i conventi le doti potevano essere più basse. Perché ai conventi non importava la qualità delle spose di Cristo. Quindi sia per i padri di famiglia che per i padri della Chiesa era una questione di "figura femminile uguale soldi".

Adesso però le figlie femmine non dovrebbero più essere una perdita economica.

No, però esiste il sistema della corruzione in cui ci si scambiano escort al posto di bustarelle, e abbiamo ancora delle pubblicità di prodotti di bellezza che finiscono con queste modelle, queste attrici bellissime, che dicono “perché io valgo” e quindi ripropongono il concetto che sono l'avvenenza e l'aspetto fisico che fanno il valore di una donna. Non c'è Brad Pitt che dice “perché io valgo” perché un uomo vale anche per altre cose, la donna no. L'alternativa alle doti matrimoniali o alle doti monacali era diventare cortigiane oneste, vale a dire tu che puoi investire sul tuo corpo ma resti sempre all'interno di una logica di mercato che non sei tu a controllare. Quindi tutto questo discorso, che è ancora estremamente attuale, di queste giovani ragazze che rivendicano la possibilità di usare il proprio corpo per guadagnare e viene presentato come una forma di emancipazione, di autodeterminazione delle donne sul proprio corpo, per me dimostra soltanto che anche se tu ti definisci escort in un modo molto più elegante e anche se sostieni che sei tu che lo hai voluto, è uguale e identico alle cortigiane oneste del Millecinquecento che, in qualche modo, erano diverse dalle prostitute delle strada, avevano una clientela altolocata, importante, erano le uniche donne all'epoca che potevano guadagnarsi lo stipendio e decidere come

spenderlo, ma chi decide quanto valgono le tue prestazioni? Chi decide fino a quando sei desiderabile? E in ogni caso, come dice la povera Veronica Franco, prostituirsi non vuol dire solo forzare il corpo, vuol dire forzare i tuoi desideri, vuol dire muoversi per il desiderio degli altri, vuol dire prendere malattie, vuol dire rinunciare all'amore, perché comunque tu verrai vista dagli uomini come una prostituta. Quindi non una donna a tutti gli effetti. Ruby e compagnia bella, è vero che sono ricche, è vero che poi hanno trovato anche dei compagni, ma agli occhi di tutta la società rimangono delle prostitute.

E' interessante capire quanto queste scelte, di chi rivendica la possibilità di prostituirsi oppure al contrario, di chi decide di rimanere vergine fino al matrimonio, o di mettere il velo, di non mettere il velo, siano poi effettivamente libere.

O quantomeno, quanto siano parte di una sistema patriarcale. La verginità è un valore nel momento in cui la discendenza passa attraverso il sangue maschile e gli uomini non hanno nessun altro modo di controllare, di avere la certezza che quei bambini siano figli loro, se non controllando in modo tassativo la sessualità delle compagne. Nelle società in cui la discendenza prosegue attraverso il sangue materno si sa benissimo chi è la madre! E non c'è nessun bisogno di controllare la sessualità perché ogni madre sa chi sono i suoi figli.

Oppure il velo fa parte di una visione della società e della religione estremamente patriarcale. E' un modo per nascondere una parte del corpo che è considerata molto femminile e che in qualche modo ti viene detto che tu devi coprire, quando vai fuori eccetera. E' vero che ci sono donne che lo scelgono. Anche le suore cattoliche oggi scelgono di andare vestite in un certo modo. Ma rendiamoci conto che fa parte di una simbologia, di un'iconografia, che fa parte di un mondo in cui Dio è maschio, suo figlio è maschio, la gerarchia ecclesiastica è fatta da uomini e il corpo femminile è considerato portatore di peccato, quindi va nascosto, castrato. Come si dice ne *La semplicità ingannata*, e come dice anche il Manzoni, nel momento in cui venivano fatti gli esami per capire se una ragazza arrivava volontariamente alla monacazione e queste ragazze dicevano "Sì, lo voglio", che effetto aveva avuto su di loro il fatto che fin da piccole avessero ricevuto delle bambole vestite da monaca? Allora, che effetto ha sulla nostra formazione il fatto che da bambine abbiamo giocato con le barbie, che le ragazzine giochino con le Winks, figure femminili molto sessualizzate, o che l'alternativa sia passare al Ciccio Bello, quindi non c'è niente in mezzo tra la mamma e la bellona.

Invece parliamo de Il Canto della caduta. Come ti è venuto in mente di fare uno spettacolo sul mito dei Fanes?

Mi hanno raccontato questa storia a un festival che si occupava di tematiche femminili e aveva ospitato *La Semplicità ingannata*. Le organizzatrici, che erano altoatesine, mi hanno raccontato questa storia, trovando un legame con me proprio per via di queste figure femminili molto forti e per via del fatto che si fosse tramandata in forma orale l'idea di un popolo in cui le forme di governo e della comunità fossero anche compiti femminili. Quindi mi è sembrato che la storia racchiudesse degli argomenti molto interessanti e utili tra cui il fatto di sfatare la convinzione che il sistema patriarcale sia l'unico che l'umanità si è data. L'aspetto interessante, che emerge soprattutto da gli studi di Riane Eisler, è il fatto di ritenere che il modo in cui noi strutturiamo il rapporto tra maschi e femmine, che è il rapporto senza il quale la nostra specie non può continuare, influenzi il fatto che la società in cui questi rapporti prendono vita possa essere belligerante o pacifica. Quanto più il rapporto tra maschi e femmine sarà di dominazione, tanto più l'intera società sarà portata ad avere un modello di dominazione anche verso gli altri popoli e verso la natura da cui recuperare le risorse con cui sostentarsi. Quanto più il rapporto tra maschi e femmine sarà paritario, tanto più questo tipo di società sarà tendenzialmente pacifica ed egualitaria anche nei rapporti con gli altri popoli e non di dominazione rispetto alla natura. E mi sembrano tutti argomenti abbastanza

cruciali per ribadire che il discorso sulla parità di genere non è solo un problema delle donne ma è un problema di tutti e che non è più posticipabile, rimandabile, perché ha a che vedere con il modello di società in cui vogliamo vivere. Quindi nel momento in cui affrontiamo le crisi umanitarie dell'immigrazione, delle guerre, sappiamo che questo ha a che fare con il modello maschio/femmina, nel momento in cui affrontiamo le crisi ecologiche, sappiamo che probabilmente il nostro modo di rapportarci alla natura, il modo di procurarci le risorse, non cambierà in modo strutturale fino a che non cambieremo il modello maschio/femmina.

Perché secondo questi studi c'è un legame tra il modello gerarchico maschio-femmina e una società dominatrice e guerrafondaia?

Secondo Riane Eisler il modello maschio/femmina è quello che permette alla specie di andare avanti. Questo rapporto prevede che, nella fase del concepimento, le due parti siano assolutamente necessarie e paritarie ma poi la gestazione, il parto, l'allattamento e la prima parte della gestione dell'infante è totalmente gestita dalla donna. Una società, che nonostante questo, considera la donna inferiore è una società che non riconosce i modi in cui la natura fa nascere la vita, dà gli strumenti per coltivare la vita. Se tu non riconosci il ruolo di tua madre e sei capace di picchiarla, sottometterla, non darle voce nella gestione della comunità, considerarla, appunto, meno capace di te,

perché dovresti avere rispetto degli altri popoli, se non riesci a riconoscere la persona che ti ha messo al mondo?

E così anche la natura?

Noi diciamo Madre Natura. Il principio della nascita della vita è uguale, sono gli animali femmine. Il ciclo della Natura è circolare come il ciclo del tempo femminile. L'idea di riuscire a coltivare la vita senza distruggerla. In fin dei conti il modello che noi abbiamo rispetto all'ambiente è "prendo tutto quello che posso, non me ne importa niente se poi non si può rigenerare, se non rispetto i tempi della natura". Non per niente oggi i temi femministi sono sempre più legati ai temi dell'ecologia e al concetto di femminismo intraspecifico.

Come hai proceduto rispetto alla storia dei Fanes?

Sono andata a cercare tutti i diversi modi in cui è stata raccontata la leggenda dei Fanes, quindi dalle versioni che ne ha tratto Wolff, a tutti gli studi invece più recenti dei ladinisti e delle ladiniste che hanno cercato di recuperare una versione più originaria e aderente all'immaginario ladino piuttosto che a quello tedesco di Wolff. E poi ho cercato di abbinare diversi studi di antropologia e archeomitologia, per cui Riane Eisler, Marija Gimbutas, Kläre French-Wieser, lavorando un po' come negli altri spettacoli, procedendo per analogie. Dall' abbinare la storia dei Fanes ai reperti archeologici di Marija

Gimbutas, all'andare a immaginare i bambini Fanes nella caverna studiando l'opera di Erakut e quindi prendendo spunti dalla Street Art, all'ideazione della scenografia andando a guardare l'opera di Andreko, un artista visivo che fa installazioni in cui è fortissimo il tema dell'ecologia e quindi spaziare in diversi campi artistici. Per scrivere le parti dei bambini ho studiato i report di Save the Children e Medici senza Frontiere, sulle conseguenze della guerra sui bambini in Siria in Afghanistan.

E cosa hai trovato in questi report che ti è stato utile per la drammaturgia?

In modo molto concreto, il fatto che i bambini che vivono in stadio d'assedio prolungato per anni non riescono a dormire, qualsiasi rumore li terrorizza, soffrono di enuresi notturna, diventano aggressivi, non riescono a immaginare il loro futuro, quindi si sentono privi di qualsiasi prospettiva. Il fatto che i bambini sotto stato d'assedio che non riescono più ad andare a scuola, non solo non sviluppano la loro formazione ma addirittura dimenticano tutto quello che avevano imparato, quindi sono bambini che a otto, nove anni non sanno più leggere, non si ricordano più come si fanno le addizioni e le sottrazioni. Sono bambini che hanno vissuto la perdita delle persone care, che spesso quando vengono intervistati dai medici, quando gli viene chiesto cosa desiderano per il futuro, esprimono il desiderio di

andare in paradiso perché almeno là avranno da mangiare, saranno al sicuro oppure desiderano essere feriti e andare in ospedale, perché almeno da lì probabilmente potranno essere mandati via dal loro paese. Tutte cose che ho cercato di portare dentro lo spettacolo. Bambini che si trovano senza figure adulte e che devono imparare ad occuparsi di cose da grandi: come trovare il cibo, come trovare l'acqua, come occuparsi dei piccoli.

Infatti nello spettacolo c'è una bambina più grande con un bambino più piccolo, giusto?

Sì, Aylan è il nome del bambino curdo morto su una spiaggia e Hudea si chiamava un'altra bambina siriana. Sono dei nomi che dovrebbero dare l'idea che non stiamo parlando solo dei Fanes ma anche della nostra contemporaneità.

Anche la scelta di guardare alla Street Art va in questa direzione?

Sì, diciamo che quando avevo visto questi autori, questa storia dei ratti riportava moltissimo all'idea della periferia, dei bambini nascosti, del fatto che ti mascheri sotto la bestia più schifosa.

E i corvi invece?

La linea iconografica è venuta più che altro dalle esigenze del progetto di ingegneria, perché all'inizio avevano la

testa, erano molto più realistici. In realtà, però, tra un prototipo e l'altro è emerso che potevano essere creature molto più scarne perché simboleggiavano qualcosa che va a prendere le carogne. Il realismo non serviva ma ci siamo arrivati lavorandoci. Il progetto iniziale prevedeva che avessero le piume, la testa. E' cambiato in corso d'opera.

Di cosa sono fatti?

Sono in parte di plastica, parti di metallo, componentistica industriale, cavi di biciclette, freni... basta.

Tu li manovri con dei joystick?

Sì, per come sono fatti permettono una quantità di movimenti su diversi assi che era quello che ci serviva per aumentare il numero di movimenti per ogni corvo, sapendo che io uso fare dialoghi e quindi le mie mani devono essere in grado di passare da un pupazzo all'altro molto velocemente e così serviva un sistema di manipolazione che fosse molto rapido, autoportante ed esterno al pupazzo, perché mettere la mano dentro avrebbe implicato una grossa perdita di tempo.

Che cos'è l'animatronica?

L'animatronica è tutta quella serie di tecnologie che vengono utilizzate nel mondo del cinema per produrre gli

effetti speciali. Quello che ha fatto Paola [Villani N.d.R.] è stato riprodurre alcuni di questi schemi, come per esempio la tecnica del tira e spingi dei sistemi di leve, per creare delle movimentazioni meccaniche sui pupazzi.

Quindi è una cosa che si usa nel cinema, sempre rispetto all'animazione di pupazzi?

Esatto.

Si fa anche in teatro oppure è una novità?

Sicuramente sarà stato fatto anche in teatro. La differenza è probabilmente il punto di partenza, nel senso che in Italia il teatro di figura rimane legato alla tradizione dei burattini, delle marionette. E' il processo che è diverso. Non è tanto partire dalla tradizione per cercare di rielaborarla, ma è partire dal cinema o dall'ingegneria o dall'industria e portare questi sistemi al teatro di figura. O almeno questo è l'approccio che stiamo avendo con Paola.

Ed è diverso dal tipo di lavoro che hai fatto nei primi due spettacoli?

Perché i pupazzi sono estremamente più semplici.

E sono anche più legati ad un immaginario...

...Sì, tradizionale. Quei pupazzi sono buffi, sono di materiali tipo gommapiuma ... ma oltre all'estetica, la

caratteristica è che sono pupazzi estremamente più semplici

E l'aspetto futuristico di questi corvi, che evocano uno scenario quasi post apocalittico, è qualcosa che avete scelto?

Per me la cosa importante era che, anche a livello di percezione estetica, per il pubblico fosse chiaro che non stavamo parlando di un Medioevo fantastico con le marmotte ma stavamo parlando di noi. Quest'idea della carneficina finale, in cui non rimane più neanche un essere umano perché si sono scannati tutti, secondo me, poteva proiettare l'immaginario in un futuro piuttosto che in un lontano passato e quindi abbiamo cercato diversi modi, anche attraverso l'utilizzo del monitor, per esempio, per cercare di allontanare il rischio che sembrasse un racconto mitologico del passato che non aveva niente a che fare con l'oggi.

Infatti quando parli delle battaglie, nel racconto dei corvi c'è un immaginario medievale ma nella carneficina finale, nell'ultima scena, ho avuto l'impressione che si parlasse dell'oggi.

Perché anche i corvi parlano dei cecchini. Per me in quel momento i tempi si incontrano. Il tempo della storia si riunisce e diventa il nostro tempo della contemporaneità.

Rispetto all'utilizzo del video, invece?

Nel mito di Fanes ci sono moltissime creature sovranaturali che danno ai protagonisti della storia premonizioni, consigli, ed era un aspetto che a me interessava molto mantenere, anche perché era un modo con cui poter veicolare degli argomenti e dei temi che mi sarebbe stato molto difficile far passare attraverso i corvi e i bambini. E quindi il tentativo è stato quello di rendere quest'aspetto di qualcosa di molto misterioso, di difficile da decifrare, anche perché stiamo parlando di un mito, secondo gli antropologi, antichissimo, che procede per immagini, per simboli. E sono miti così antichi e nati in società così diverse dalla nostra che per certi versi non abbiamo neanche più gli strumenti per decifrarli, quindi alcune cose rimangono ancora ambigue. Secondo me il monitor riusciva a dare quest'aspetto di visionarietà, di creature che non sono i corvi, non sono i bambini ma vengono da un altro mondo. Mi piaceva molto sviluppare la parte grafica che c'era già in *Sorry, boys*, quest'idea che il monitor diventi un personaggio della scena. E poi, insomma, a livello pratico mi serviva qualcosa per tappare il buco del passaggio da su a giù, dalla posizione dei corvi a quella dei bambini.

Oltre al video c'è un lavoro di sound design molto particolare. Che effetto volevi cercare? Come ci avete lavorato?

Abbiamo la fortuna di non sapere più cosa significhi vivere una condizione di conflitto armato, di guerra, di

pericolo. E molti di noi che vanno a teatro non hanno mai sperimentato una cosa del genere. Quindi quando ci troviamo a dire che non vogliamo i migranti, aiutiamoli a casa loro, forse non abbiamo presente cosa voglia dire vivere in situazioni di assedio, vivere in situazioni di distruzione, vivere in situazioni in cui hai paura per la tua vita. Ormai il nostro paese è impegnato in missioni di pace all'estero, non abbiamo più la più pallida idea di cosa voglia dire fare la guerra. Eppure continuiamo a farla e continuiamo a rifiutare persone che scappano dalla guerra. Quindi il tentativo era quello di non mettere lo spettatore in una situazione in cui sei comodo sulla poltrona e guardi dei bambini che parlano di quanta fatica fanno per sopravvivere ma, in qualche modo, creare qualcosa che avvicini alla loro percezione.

Che tipo di lavoro avete fatto sul suono per ottenere questo?

Michele [Braga N.d.R.] ha lavorato insieme a me per cercare di sviluppare le caratteristiche degli ambienti sonori, quindi il vento, l'idea dell'aperto, della montagna, della cima, per i corvi. E poi l'idea dell'ambiente chiuso, sotterraneo, della grotta e di questo filo comune della guerra che quindi ritorna, sia sopra che sotto. Mi premeva dare l'idea del tempo che è sempre meno. Per quanto il mito dica che sono secoli e secoli che i bambini sono là sotto, noi oggi siamo in una condizione per cui tra un po' non ci saranno più le risorse naturali per tutti, ci saranno

flussi migratori sempre più intensi dovuti anche alle crisi ecologiche, e quindi il tempo stringe, siamo arrivati al limite di quella situazione lì. Anche il lavoro sonoro serviva a dare questa idea della fretta. Poi con Francesca Della Monica abbiamo lavorato al fatto che nel testo alcune di queste figure che fanno le profezie sono creature delle acque e quindi anche durante i video ci sono questi gorgoglii che abbiamo fatto con Francesca. Abbiamo studiato i versi che facevano le prefiche nei rituali funebri, e alcuni suoni, che si sentono in sottofondo, sono questa specie di lamenti molto acuti. Abbiamo lavorato all'idea della visione che in qualche modo ti spiazza, quindi questi continui sospiri. Sono diversi strati di suoni.

Chi è Francesca della Monica?

E' una vocalist che ha lavorato, per esempio, anche con John Cage, ha curato le partiture vocali di diversi spettacoli di Federico Tiezzi e di altri registi estremamente importanti. Lavora anche in Brasile. E il suo metodo non slega mai la voce dalla fisicità e quindi il lavoro che abbiamo fatto insieme partiva dal corpo per arrivare a una vocalità estrema. Abbiamo lavorato sull'imitazione dei versi degli uccelli, allo sviluppo di ambienti sonori, e poi alle piccole nenie che si sentono in sottofondo nelle scene dei bambini, per richiamare l'idea della presenza delle antenate

Era la prima volta che lavoravi con una vocal coach?

Sì. Avevo bisogno di qualcuno che mi guidasse in una sperimentazione che non mi veniva così naturale, ecco. E poi anche perché il tempo non era tantissimo e se ci arrivi da solo probabilmente hai bisogno di un percorso più lungo. Lavorare con Francesca ha voluto dire, in venti giorni, produrre tutta una serie di materiali che abbiamo rielaborato, e sviluppare i personaggi da un punto di vista vocale.

La scrittura di questo spettacolo mi è parsa in qualche modo più ellittica rispetto agli altri testi, è una storia meno lineare.

Anche quello che ha fatto Wolff è stato rimettere in fila tutta una serie di racconti orali che a volte erano slegati. Cioè la nonna ti poteva raccontare di quando al re sono nate due gemelle e lui ha fatto uno scambio, una è andata con le marmotte, l'altra l'ha data all'aquila. Cambiava paese: "com'è la storia dei Fanes?". "Ah sì, Dolasilla che diventa guerriera". Sono frammenti di racconti orali. Wolff cerca di creare una linearità della storia che in certi casi è assolutamente forzata. Ulrike Kindle, per esempio, che ha invece ha una visione estrema dal lato opposto, dice: "Dolasilla rappresenta le fasi lunari, lei è la luna nuova". Secondo lei per una società preistorica, a contatto con la natura, i miti servono per raccontare i cicli della vita, come funzionano le cose del mondo. Sposta

tutta l'interpretazione della storia ad un livello simbolico. Era proprio il materiale in sé a non essere lineare. Poi ci sono un sacco di personaggi in più, lo stregone, i nani, l'incantesimo e il nuovo innamorato di Dolasilla, un ciclo immenso. Dovendo anche tagliare alcune cose, ho conservato i nuclei tematici che mi interessavano, anche perché non avevo la possibilità di mettere in scena tutti i personaggi del mito.

C'è una partecipazione molto attiva della spettatore, ha tanta parte l'immaginario che costruisce chi guarda.

Anche perché non c'è nulla, i corvi descrivono qualcosa che tu non vedi. I bambini parlano di cose che non ci sono. Mentre per esempio la parte di Aushwitz di *E' bello vivere liberi!* è basata sulle azioni, si vedono accadere delle cose in scena, in questo lavoro sono i personaggi che raccontano qualcosa che succede nell'extrascena. E' il pubblico che deve ascoltare e immaginare tutto. Anche perché il problema grosso e anche strutturale, è che i corvi sono pupazzi molto belli, ma fundamentalmente [*fa vedere i movimenti che possono fare – guardare su e giù, girarsi*] non fanno altro. Quindi alla fine possono blaterare blaterare blaterare. I bambini possono fare azioni molto semplici, che implicano la movimentazione di alcune parti del corpo, perché io non ho abbastanza mani. In più, anche lì abbiamo cercato di capire come fare con questi pupazzi perché se tu metti il tuo corpo, poi come

li manovri? Quindi quest'idea che loro hanno un corpo intero ma sono in uno spazio talmente angusto che questo corpo non lo possono muovere. Credo che questo sia dovuto al fatto che, mantenendo una sola persona in scena, non potevo fare altro. Non lo possono proprio fare. E' un po' come le Clarisse. Forse lì è meno evidente perché loro son chiuse in convento, in clausura, non possono fare nulla. Ma, fondamentalmente, il fatto che i pupazzi in scena non facciano nulla è perché io non riesco a fare altro.

Certo, c'è una motivazione pratica. Però ad esempio le Clarisse è vero, fondamentalmente parlano tra loro e decidono delle cose che poi tu racconti come si svilupperanno, qui invece c'è proprio l'elemento di questa storia che viene tramandata. Ha qualche senso?

E' l'idea che l'Europa nella preistoria fosse abitata prevalentemente da popolazioni matrilineari, pacifiche ed egualitarie, è una parte di storia che raramente viene raccontata. Ha a che fare col fatto che questo è un mito che si è conservato in forma orale fino al 1900. Ha a che fare col fatto che il mito, in tutte le tradizioni, cerca di rispondere alle domande cruciali: chi siamo, da dove veniamo, qual è il nostro destino. E quindi sì, la narrazione è parte di ciò che ho studiato, di quello di cui stiamo parlando. I bambini, in qualche modo, hanno bisogno di raccontarsi questa storia per non dimenticare chi sono. E' quello che noi abbiamo smesso di fare. A un

certo punto nessuno ha raccontato più la storia di Fanes. L'avremmo persa se non fosse stata messa per iscritto. Nessuno ci ha raccontato più che c'erano società che veneravano un principio divino femminile. O, almeno, a me non lo aveva mai raccontato nessuno, né a scuola, né al catechismo né in altri contesti.

Come entra nel tuo teatro l'elemento del racconto?

Credo che abbia a che fare con il fatto che il teatro di narrazione è un teatro che ho visto molto, che mi è piaciuto, che probabilmente ho sperimentato perché anche nei tentativi fatti con Luisa [Vermiglio N.d.R.], c'era l'aspetto di recuperare delle storie, di fare, in qualche modo, una staffetta della memoria. Trovare delle storie e trovare un modo di riraccontarle. E, tra l'altro, credo che quello che è emerso da movimenti come il *me too* sia che la narrazione è la prima forma di esistenza di una realtà: finché non la racconti una realtà non esiste. E' un argomento legato anche al femminismo: per secoli e secoli alle donne è stato impedito di narrare la loro storia. I movimenti storici di cui hanno fatto parte venivano raccontati sempre e solo dal punto di vista maschile. Quindi è una delle armi che i movimenti femministi, e in generale tutte le minoranze, utilizzano come forma di riscatto. Non per niente anche tutta l'esperienza dei lager, se non fosse stata raccontata sarebbe stata facilmente negata. Spesso i testimoni non sono stati creduti, cosa che

succede pure per le vittime di stupro o di molestie. La narrazione permette di capire che la mia storia può essere anche la tua, permette di avere dei modelli in cui riconoscersi.

Il fatto che sia in Sorry, boys che ne Il Canto della caduta tu non sia in scena come narratrice è qualcosa che hai deciso prima o che è venuto nel corso del lavoro?

Sicuramente in *Sorry, boys* deriva dal fatto che la mia fisicità era facilmente riconducibile a quella delle ragazze, che per me non dovevano assolutamente essere in scena, e non doveva assolutamente esserci il malinteso che il mio punto di vista fosse riconducibile al loro. Quindi sottrarmi è stato un modo per non mettere in scena una presenza che fosse simile a quella delle ragazze. Usando delle teste molto realistiche se tu gli metti accanto una testa vera, un corpo vero, loro muoiono. Ne *Il canto della caduta* il ragionamento è stato simile. Da un lato avendo delle figure così particolari e i bambini, che il pubblico deve credere che siano davvero bambini, anche se sono così strani, se tu metti loro a fianco una figura umana vera, che non ha il ruolo di manovratore, che non sta in secondo piano, ma è presente in scena a rappresentare se stessa con il suo corpo, un corpo umano, tu vai a distruggere quei bambini che sono finti. Dall'altro, stiamo parlando di uno scenario di guerra in cui di umano non è rimasto più niente. E poi a livello più pratico per me la

drammaturgia dei personaggi è molto più complessa, la narrazione ti permette di superare dei grandi problemi a livello di snodi drammaturgici: “a un certo punto è successo questo” e passi oltre. Per cui a livello personale era interessante darsi come obiettivo: “adesso raccontano tutto i personaggi.”

Come sono fatti i bambini? Come li manovri?

Parte del mio corpo diventa parte del loro: mani, gambe. Quindi c'è un misto tra la manovra esterna, il mio corpo che batte la leva che fa battere il piedino di Aylan, a, invece, la mia gamba che è proprio la gamba di Hudea. L'idea che nell'azione della cucitura, per esempio – poi non so quanto riesca effettivamente a venire – o nella prima scena di Aylan, siano le azioni che fa il personaggio ad animarlo. Non c'è il manovratore che muove la testa di Aylan, ma è Aylan che per togliersi la maschera di topo o per riuscire a vedere, si manovra. Nell'azione della cucitura, quando il filo viene tirato, Aylan alza la testa, quindi l'azione del personaggio manipola il pupazzo. Questa era la parte che mi piaceva sviluppare di più. Riesce con dei limiti, però era proprio la parte che mi interessava sviluppare. L'obiettivo è, dal punto di vista del manovratore, immaginare l'azione che può manipolare il personaggio.

Perché non volevi che ci fossero le ragazze in Sorry, boys?

Perché le ragazze sono al centro di tutti gli altri film, dei romanzi, e tutti si sono concentrati su di loro, su che vita sessuale avessero, se erano delle scapestrate, ma nessuno è andato a vedere il contesto sociale. A me interessava capire il contesto sociale che aveva portato queste ragazze a compiere un'azione del genere. Per farlo, loro hanno fatto una cosa talmente pazzesca che tutti, in modo un po' istintivo, si sono focalizzati proprio su di loro, per me era importante che invece loro non ci fossero affatto per poter guardare gli altri. Perché infatti, non per niente, nei film o nel romanzo, del contesto sociale non si parla per nulla. Per me, invece, questa cosa del femminicidio è cruciale.

Le resistenze femminili le hai pensate come una trilogia fin da subito?

No, non ho deciso che ne devo fare tre. Potrebbe anche essere una quadrilogia. Sicuramente il tentativo di cercare dei modelli femminili per smantellare tutti questi pregiudizi nei confronti delle femministe c'era. Poi questi spettacoli hanno avuto tempi di incubazione talmente lunghi che mi sono accorta col tempo che in realtà stavo lavorando ad un progetto che, in qualche modo, aveva un filo. Poi l'ho chiamato trilogia perché mi sembrava interessante rendere esplicito il pensiero che c'era sotto.

In un'intervista hai detto "i progetti che faccio mi aiutano a vivere meglio". Cosa intendevi?

Mi aiutano a ragionare su questioni che mi riguardano nella vita quotidiana. Il fatto che io come donna viva una situazione di disparità, il fatto che mi trovi ad instaurare delle relazioni di amicizia o di amore con degli uomini che, forse, non ragionano ancora abbastanza sugli stereotipi maschili e che schiacciano la loro costruzione dell'identità e il loro modo di vivere le emozioni in standard in cui io mi sento stretta, il fatto che mi senta estremamente sola e impotente nel vedere che la maggior parte dei miei coetanei non si occupi della politica e delle scelte della politica.

Credo che, nel tempo, si sia creato un distacco tra il pubblico e l'arte o gli artisti. La nostra generazione va sempre meno a teatro. Il teatro viene vissuto come qualcosa di pesante, da intellettuali, non qualcosa di cui fruire normalmente perché può aiutare a stare nel mondo. Come se l'arte fosse un'arte con la A maiuscola, slegata dalla realtà. Proprio per questo, secondo me, è urgente riportare il teatro alla portata delle persone. Rendere esplicito che in realtà si sta parlando di te. Perché nel momento in cui tu puoi accettare che ci sono dei bambini su una nave che non vengono lasciati sbarcare, tu sei quello di cui parlano i corvi, sei più bestiale dei corvi che mangiano carogne e non puoi avere nessuna

scappatoia davanti a questo, devi capire che sto parlando di te. Poi non so neanche quanto queste persone che ormai considerano il teatro qualcosa di lontano dalla propria esistenza effettivamente ci vengano. Forse non verranno più. La grossa difficoltà che sento, a parte quando faccio le matinée per le scuole, è nel considerare che chi viene a teatro è già una persona sensibile a determinati argomenti. Infatti la salvezza è fare le scolastiche.

Si parla spesso di teatro civile. Nel tuo primo spettacolo il sottotitolo lo definisce teatro civile. Cos'è per te il teatro civile?

All'inizio mi era utile sottolineare il fatto che il mio fosse teatro civile perché quando vedevano che negli spettacoli c'erano dei burattini pensavano che fosse teatro per l'infanzia. Mi serviva per dire: "guarda che ti sto parlando di un tipo di teatro diverso", per cercare di uscire dall'idea che burattini e marionette siano solo per l'infanzia. Oggi credo, dopo aver fatto quattro spettacoli, di non aver più bisogno di queste etichette. Forse più che usare la definizione "teatro civile", oggi, per i miei lavori, parlerei di teatro politico, ma per distinguermi da un teatro che può lasciare più in controluce un messaggio chiaro rispetto alla contemporaneità. E' ovvio che qualsiasi teatro può essere politico. Ma adesso mi sembra che sia talmente consolidato che le mie sono storie vere, o

almeno storie che hanno a che fare con la nostra storia, che dietro ci sono ricerche che mettono insieme diverse discipline, che c'è il teatro visuale, che in qualche modo, non ho più bisogno di aiutare gli operatori o il pubblico a capire che cos'è il progetto a cui sto lavorando.

TEATROGRAFIA

È bello vivere liberi! Un progetto di teatro civile per un'attrice, cinque burattini e un pupazzo

Ideazione, drammaturgia, regia e interpretazione Marta Cuscunà; assistente alla regia, luci e audio Marco Rogante; oggetti di scena Belinda De Vito; disegno luci Claudio “Poldo” Parrino; co-produzione Operaestate Festival Veneto; cura e promozione Centrale Fies; distribuzione Laura Marinelli; con il sostegno di Comitato Provinciale per la promozione dei valori della Resistenza e della Costituzione repubblicana di Gorizia, A.N.P.I. Comitato Provinciale di Gorizia, A.N.P.I. Sezione di Ronchi dei Legionari, Centro di Aggregazione Giovanile del Comune di Monfalcone, Biblioteca Comunale Sandro Pertini di Ronchi dei Legionari; Comune di San Vito al Tagliamento Assessorato ai beni e alle attività culturali; Ente Regionale Teatrale del Friuli Venezia Giulia, Polo di Aggregazione Giovanile Toti del Comune di Trieste, Comitato Permanente Ondina Peteani.

Fonti: Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani. La lotta partigiana, la deportazione ad Auschwitz, l'impegno sociale: una vita per la libertà*, Irsml Friuli Venezia Giulia, 2007; Riccardo Giacuzzo, Giacomo Scotti, *Quelli della montagna (Storia del Battaglione Triestino d'Assalto)*, Pola

(Croazia), Unione degli italiani dell'Istria e di Fiume, 1972; Silvia Bon, Anna Di Gianantonio, Chiara Fragiaco, Marina Rossi, *Sarà ancora bello. Storie di donne della Venezia Giulia tra fascismo, Resistenza e dopoguerra*, Gorizia, Centro Isontino di ricerca e documentazione storica e sociale Leopoldo Gasparini, 2004.

Debutto: Modena, Vie Festival, 2009.

La semplicità ingannata. Satira per attrice e pupazze sul lusso d'esser donne

Di e con Marta Cuscunà; assistente alla regia Marco Rogante; disegno luci Claudio "Poldo" Parrino ; disegno del suono Alessandro Sdrigotti ; tecnica di palco, delle luci e del suono Marco Rogante, Alessandro Sdrigotti; realizzazioni scenografiche Delta Studio, Elisabetta Ferrandino; realizzazione dei costumi Antonella Guglielmi; co-produzione Centrale Fies, Operaestate Festival Veneto; cura e promozione Centrale Fies; distribuzione Laura Marinelli; con il sostegno di Provincia Autonoma di Trento-T-under 30, Regione Autonoma Trentino-Alto Adige/Südtirol, Comitato Provinciale per la promozione dei valori della Resistenza e della Costituzione repubblicana di Gorizia, A.N.P.I. Comitato Provinciale di Gorizia, Assessorato alla cultura del Comune di Ronchi dei Legionari, Biblioteca

Comunale Sandro Pertini di Ronchi dei Legionari; Assessorato alle Pari Opportunità del Comune di Monfalcone, Claudio e Simone del Centro di Aggregazione Giovanile di Monfalcone, con il sostegno dei partecipanti al progetto di microcredito teatrale Assemblée Teatrale Maranese-Marano Lagunare UD, Federico Toni, Laboratorio Teatrale Re Nudo-Teatri Invisibili, Nottenera, Comunità_Linguaggi_Territorio, Bonawentura/Teatro Miela-Trieste, Spazio Ferramenta, Tracce di Teatro d'Autore, L'Attoscuro Teatro - Montescudo di Rimini.

Fonti: Giovanna Paolin, *Lo spazio del silenzio: monacazioni forzate, clausura e proposte di vita religiosa femminile nell'età moderna*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1996; Giovanna Paolin, *L'eterodossia nel monastero delle clarisse di Udine nella seconda metà del '500*, "Collectanea Franciscana", periodicum cura Instituti Historici (Ordinis Fratrum Minorum Capuccinorum Editum, 1980); Arcangela Tarabotti, *L'Inferno monacale*, a cura di Francesca Medioli, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990; Arcangela Tarabotti *Satira e antisatira sul lusso donnesco*, a cura di Francesca Buoninsegni, Ed. Salerno, Roma, 1998; Arcangela Trabotti, *La semplicità ingannata*, edizione critica e commentata a cura di Simona Bortot, Padova, Il Poligrafo, 2007; Giuseppe Marcotti, *Donne e monache: quindici secoli di vita friulana tra cronaca e storia*, Tarantola-

Tavoschi, Udine, 1975), Alessandro Manzoni, *I Promessi Sposi*, Edizioni Scolastiche Mondadori, Milano. 1946; Michela Murgia *Ave Mary*, Einaudi, Torino, 2011, Michela Marzano, *Sii bella e stai zitta*, Mondadori, Milano, 2010; Riane Eisler, *Il calice e la spada*, Milano, Frassinelli, 1987; Laura Di Barezia, *La sposa cristiana ossia la donna secondo il cuore di Dio*, Ferrari, Milano, 1938.

Debutto: Bassano del Grappa, Operaestate Festival Veneto, 2012.

Sorry, boys. Dialoghi su un patto segreto per 12 teste mozze

Di e con Marta Cuscunà; progettazione e realizzazione teste mozze Paola Villani; assistente alla regia Marco Rogante; disegno luci Claudio “Poldo” Parrino; disegno del suono Alessandro Sdrigotti; animazioni grafiche Andrea Pizzalis; costume di scena Andrea Ravieli; co-produzione Centrale Fies; distribuzione Laura Marinelli; con il contributo finanziario di Provincia Autonoma di Trento, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo; con il sostegno di Operaestate Festival, Centro Servizi Culturali Santa Chiara, Comune di San Vito al Tagliamento Assessorato ai beni e alle attività culturali, Ente Regionale Teatrale del Friuli Venezia Giulia.

Fonti: *The Gloucester 18. The Realities of Teen Pregnancy*, di John Michael Williams, *Breaking Our Silence. Gloucester Men Speak Out Against Domestic Abuse*, di Susan Steiner, William Greenbaum, Henry Ferrini, *The bro code: how contemporary culture creates sexist men*, di Thomas Keith, *Boys to Men?* di Frederick Marx, *Generation M. Misogyny in Media and Culture*, di Thomas Keith, *Tough Guise. Violence, Media and the Crisis in Masculinity*, di Sut Jhally, *Price of Pleasure. Pornography, Sexuality and Relationships*, di Chyng Sun & Miguel Picker, *Pornland. How the Porn Industry has Hijacked Our Sexuality*, di Gail Dines, *Sext Up Kids. How Children are Becoming Hypersexualized*, di Maureen Palmer, *What a Girl Wants*, di Matthew Buzzell, Elizabeth Massie, Jacob Bricca.

Debutto: Trento, Teatro Sociale, 2016.

Il canto della caduta

Di e con Marta Cuscunà; progettazione e realizzazione animatronica Paola Villani
Assistente alla regia Marco Rogante; progettazione video Andrea Pizzalis; lighting design Claudio “Poldo” Parrino; partitura vocale Francesca Della Monica; sound design Michele Braga; esecuzione dal vivo luci, audio e video Marco Rogante; costruzioni metalliche Righi Franco Srl; assistente alla realizzazione animatronica Filippo Raschi; collaborazione al progetto Giacomo Raffaelli;

distribuzione Laura Marinelli; staff Centrale Fies Ioana Bucurean, Maria Chemello, Laura Rizzo, Stefania Santoni, Virginia Sommadossi; co-produzione Centrale Fies, CSS Teatro Stabile d’Innovazione del Friuli Venezia Giulia, Teatro Stabile di Torino, São Luiz Teatro Municipal, Lisbona; in collaborazione con Teatro Stabile di Bolzano, A Tarumba Teatro de Marionetas, Lisbona; residenze artistiche Centrale Fies, Dialoghi–Residenze delle arti performative a Villa Manin, São Luiz Teatro Municipal, La Corte Ospitale con il contributo del Centro di Residenza dell’Emilia-Romagna “L’arboreto-Teatro Dimora, La Corte Ospitale”; sponsor tecnici igus® innovazione con i tecnopolimeri.

Fonti: Karl Felix Wolff, *Leggende delle Dolomiti, il Regno dei Fanes*, Ugo Mursia Editore, Milano 2013; Karl Felix Wolff *L'anima delle Dolomiti*, Cappelli, Firenze, 1967; Nicola Dal Falco e Ulrike Kindle, *Miti ladini delle Dolomiti: Ey de Net e Dolasilla*, Palombi Editore, Roma, 2012); Nicola Dal Falco e Ulrike Kindle, *Miti ladini delle Dolomiti – Le signore del tempo*, Palombi Editore, Roma, 2013; Kläre French-Wieser, *Das Reich der Fanes – Eine Tragödie des Mutterrechts*; Kläre French-Wieser, *Der Schlern* n.49, 1975 ; Marija Gimbutas, *Il linguaggio della Dea*, Marija Gimbutas, Le civette di Venexia, Roma, 2008; Riane Eisler, *Il calice e la spada*, Frassinelli, Milano 1987; Giuliano e Marco

Palmieri, *I regni perduti dei Monti Pallidi*, Cierre, Verona, 1996; *Medea – Voci*; Christa Wolf (e/o Ed. 1996), Giuliana Musso, *La città ha fondamenta sopra un misfatto*; Heinrich von Kleist, *Pentesilea*; Carol Gilligan, *La nascita del piacere*, Einaudi, Torino, 2013; Carol Gilligan, *La virtù della resistenza*, Moretti&Vitali Ed. 2014; Colin M. Turnbull, *I Pigmei: il popolo della foresta*, Rusconi, Milano, 1979; Abdallah Omeish, *The War Around Us*; Loretta Alper & Jeremy Ear, *War Made Easy*; L'Infanzia rubata: <https://www.savethechildren.it/cosa-facciamo/pubblicazioni/infanzia-rubata>
Gli effetti della guerra sulla salute mentale dei bambini: <https://www.savethechildren.it/cosa-facciamo/pubblicazioni/ferite-invisibili>
Siria: 1 bambino su 4 soffre conseguenze devastanti del conflitto sulla salute mentale: <https://www.savethechildren.it/press/siria-1-bambino-su-4-soffre-conseguenze-devastanti-del-conflitto-sulla-salutementale-tre>
Tra autolesionismo e depressione - L'impatto devastante dell'accordo UE-Turchia sui bambini migranti e rifugiati: <https://www.savethechildren.it/cosa-facciamo/pubblicazioni/tra-autolesionismo-e-depressione-limpattodevastante-dell%E2%80%99accordo-ue>, *Herakut: The Perfect Merge*; Jasmin Siddiqui and Falk Lehmann (Verlags und Handels KG), *Herakut: After the Laughter*, Jasmin Siddiqui and Falk

Lehmann(Verlags und Handels KG), Andreco;
<http://www.andreco.org/>

Debutto: Udine, Teatro Palamostre, 2018

RICONOSCIMENTI

2018 Premio della Critica - ANCT'

2017 Premio Rete Critica

2016 Finalista Premio Ubu come miglior attrice/performer

2013 Premio Franco Enriquez

2013 Premio Città Impresa

2012 Premio Last seen per il miglior spettacolo dell'anno

2012 Menzione d'onore al Premio Eleonora Duse

2011 Finalista Premio Virginia Reiter come miglior attrice under 35

2010 Finalista Premio Ubu come miglior attrice under 30

2009 Premio Scenario per Ustica

BIBLIOGRAFIA

Allegri Luigi, Bambozzi Manuela (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Roma, Carrocci Editore, 2012.

Cipolla Alfonso, Moretti Giovanni, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Corazzano, Titivillus, 2011. (1^a ed. Edizioni SEB27, 2003).

Connell Robert *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 1995.

Dal Falco Nicola *Miti ladini delle dolomiti, Ey de Net e Dolsasila*, con le glosse e il saggio *Raccontare le origini* di Ulrike Kindl, Istitut Ladin MICURA DE RU, Palombi Editore, Roma, 2012.

Di Gianantonio Anna, Peteani Gianna, *Ondina Peteani. La lotta partigiana, la deportazione ad Auschwitz, l'impegno sociale: una vita per la libertà*, Milano, Mursia, 2011 (1^a ed. Irsml Friuli Venezia Giulia, 2007).

Eisler Riane, *Il calice e la spada*, FORUM Editrice Universitaria Udinese, Udine, 2011 (1^a ed. Harper Collins Publisher, 1987)

Garofalo Roberta, *Il teatro di Marta Cuscunà. Trilogia delle Resistenze Femminili*, tesi di laurea triennale in

Organizzazione dello spazio teatrale, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, relatrice professoressa Cristina Valenti, A.A. 2015-2016.

Giacuzzo Riccardo, Scotti Giacomo, *Quelli della montagna (Storia del Battaglione Triestino d'Assalto)*, Pola (Croazia), Unione degli italiani dell'Istria e di Fiume, 1972.

Gimbutas Marija, *Il linguaggio della dea*, Le civette di Venexia, Roma, 2008 (1^a ed. Harper Collins Publisher, 1989).

Gobbi Giorgia, *L'officina drammaturgica di Marta Cuscunà*, tesi di laurea magistrale in Storia del Nuovo Teatro, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, relatrice professoressa Cristina Valenti, A.A 2016/2017.

Guccini Gerardo (a cura di), *Per una nuova performance epica*, in "Prove di Drammaturgia", X, 1 (luglio 2004).

Guccini Gerardo (a cura di), *Ai confini della performance epica*, in "Prove di Drammaturgia", XI, 2 (dicembre 2005).

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

Guccini Gerardo, *Recitare la nuova performance epica*, in “Acting Archives Review”, 2 (novembre 2011), pp. 65-90.

Havelock Eric, *Cultura orale e civiltà della scrittura, da Omero a Platone*, Editori Laterza, Bari, 2019 (1^a ed. Harvard University Press, 1963)

Mantioni Susanna, *Monacazioni forzate e forme di resistenza al patriarcato nella Venezia della Controriforma*, tesi di dottorato in Scienze Politiche, Sezione Questione Femminili e Politiche Paritarie, Università degli Studi di Roma Tre, A.A. 2011-2013.

Manzoni Alessandro, *I promessi Sposi*, edizioni scolastiche Marco Derva Editore, Giugliano, 1992 (1^a ed.1840)

Martin Clavijo Milagro (a cura di), *Donne che non seguono il copione. Antologia di teatro contemporaneo italo-spagnolo*, Roma, Aracne Editrice, 2015.

Ottolenghi Vittoria, *Memoria storica e sensibilità: la staffetta partigiana deportata ad Auschwitz*, in “La Gazzetta di Parma” (31/01/2010)

Paolin Giovanna, *L'eterodossia nel monastero delle clarisse di Udine nella seconda metà del '500*, “Collectanea Franciscana”, L, 1980, pp. 107-167.

Paolin Giovanna, *Lo spazio del silenzio: monacazioni forzate, clausura e proposte di vita religiosa femminile nell'età moderna*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1996.

Ponte di Pino Oliviero, *Il buon narratore. Istruzioni per l'uso*, "Hystrio", XVIII, 2005, p. 7.

Porcheddu Andrea (a cura di), *L'invenzione della memoria: il teatro di Ascanio Celestini*, Pozzuolo del Friuli (Udine), Il principe costante edizioni, 2005.

Porcheddu Andrea (a cura di), *Le signore attrici*, edizioni Succedeoggi, 2015

Sinisterra José Sanchis, *Prohibido escribir obras maestras. Taller de Dramaturgia Textual*, Ciudad Real, Ñaque Editoria, 2017.

Soriani Simone, *In principio era Fo*, in "Hystrio", XVIII, 2005, pp. 16-18.

Soriani Simone, *Dario Fo, il teatro di narrazione, la nuova performance epica. Per una genealogia di un "quasi genere"*, in "Forum Italicum", XXXIX, 2005, pp. 620-648.

Spaventa Simona *Il patto folle delle liceali che vogliono crescere i bambini da sole*, "La Repubblica" (28/09/2016)

Tarabotti Arcangela, *L'Inferno monacale*, a cura di Francesca Medioli, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990.

Tarabotti Arcangela, *La semplicità ingannata*, edizione critica e commentata a cura di Simona Bortot, Padova, Il Poligrafo, 2007.

Valenti Cristina, *Teatro, informazione e controinformazione*, in “Prove di drammaturgia”, XIV, 1 (luglio 2008), pp. 15-17.

Wolf Christa *Medea. Voci*, edizioni E/O, Roma, 2005(1^a ed. 1996)

Wolff Karl Felix, *Leggende delle Dolomiti, il Regno dei Fanes*, Ugo Mursia Editore, Milano 2013 (1^a ed.1932)

SITOGRAFIA

www.altrevelocità.it

www.andreco.org

www.arte.rai.it

www.belindadevito.blogspot.it

www.ctagorizia.it

drammaturgia.fupress.net

franzmagazine.com

www.giulianamusso.it

www.martacuscuna.blogspot.it

www.martacuscuna.it

www.mediaed.org

www.joanbaixas.org

www.primadelteatro.it

www.repubblica.it

www.savethechildren.it

www.suedtirolerland.it

www.teatroecritica.net

www.thegloucester18.com

www.tx2teatriudine.it

www.xlibro.com

www.27esimaora.corriere.it 161

FONTI DOCUMENTARISTICHE E INCHIESTE

Breaking our Silence – Gloucester Men Speak Out Against Domestic Abuse, di Susan Steiner, William Greenbaum, Henry Ferrini, 2002.

The Gloucester 18. The realities of Teen Pregnancy, di John Michael Williams, 2008.

Tough Guise. Violence, Media and the Crisis in Masculinity, di Sut Jhally, 1999.