

**ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA**

---

**SCUOLA DI LETTERE E BENI CULTURALI**

**Corso di Laurea Magistrale in  
Discipline della Musica e del Teatro**

**L'OFFICINA DRAMMATURGICA DI MARTA CUSCUNÀ**

**Teatro visuale, di narrazione, di indagine: fonti e tecniche**

**Tesi di laurea in  
Storia del Nuovo Teatro**

**Relatore**

**Prof.ssa Cristina Valenti**

**Correlatore**

**Prof.ssa Laura Mariani**

**Presentata da**

**Giorgia Gobbi**

**Sessione II**

---

**Anno accademico 2016/2017**



## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	p. 3
<b>I. IL PERCORSO BIOGRAFICO</b>	p. 7
<b>1.1 Gli anni della formazione (2001 - 2008)</b>	p. 7
1.1.1 Il teatro visuale: l'incontro con Joan Baixas	p. 8
1.1.2 I protocolli drammaturgici: l'incontro con José Sanchis Sinisterra	p. 11
1.1.3 Teatro d'inchiesta e resistenze: l'incontro con Giuliana Musso	p. 15
1.1.4 Altre collaborazioni	p. 17
<b>1.2 Attrice e autrice: <i>È bello vivere liberi!</i> (2009)</b>	p. 19
1.2.1 Premio Scenario 2009	p. 20
1.2.2 Centrale Fies	p. 23
<b>1.3 La vocazione drammaturgica: da <i>La semplicità ingannata a Wonder Woman</i> (2012 - 2014)</b>	p. 24
1.3.1 Il Progetto teatrale sulle Resistenze femminili	p. 26
1.3.2 Altre drammaturgie	p. 27
<b>1.4 Oltre i confini, oltre i maestri: <i>Sorry, boys</i> (2016)</b>	p. 28
<b>1.5 Drammaturgia "commissionata": <i>Etnorama 34074</i> (2017)</b>	p. 31
<b>II. GLI SPETTACOLI: FONTI, TEMATICHE E TECNICHE</b>	p. 33
<b>2.1 Le fonti e le tematiche</b>	p. 35
2.1.1 La lotta partigiana e l'emancipazione femminile	p. 35
2.1.2 La monacazione forzata e le forme di resistenza alla società patriarcale	p. 42
2.1.3 Le resistenze alla società maschilista contemporanea	p. 48
2.1.3.1 Disparità di genere e <i>Womenomics</i>	p. 49
2.1.3.2 La resistenza alla violenza maschile	p. 50
2.1.4 L'Italia al lavoro: Fincantieri e flussi migratori	p. 55
<b>2.2 Il teatro visuale: burattini, pupazze e teste mozze</b>	p. 59
2.2.1 Tecniche di manipolazione e di animazione	p. 61
2.2.2 Cinque burattini e un pupazzo	p. 65
2.2.3 Sei pupazze	p. 69
2.2.4 I trofei di dodici teste mozze	p. 70

<b>2.3</b>	<b>La narrazione</b>	p. 74
2.3.1	La compenetrazione tra livello mimetico e livello diegetico nella trilogia sulle Resistenze femminili	p. 78
2.3.2	Marta Cuscunà ai confini della performance epica	p. 84
<b>III. L'OFFICINA DRAMMATURGICA</b>		p. 87
<b>3.1</b>	<b>La scrittura dei copioni: il Progetto teatrale sulle Resistenze femminili</b>	p. 87
<b>3.2</b>	<b><i>È bello vivere liberi!:</i> i protocolli drammaturgici di Sinisterra</b>	p. 91
3.2.1	Il processo drammaturgico	p. 93
<b>3.3</b>	<b><i>La semplicità ingannata e Sorry, boys:</i> dai protocolli drammaturgici al collage</b>	p. 105
<b>3.4</b>	<b><i>Etnorama 34074:</i> una drammaturgia per soli attori</b>	p. 110
<b>CONCLUSIONI</b>		p. 115
<b>APPENDICE</b>		p. 117
	Masterclass di teatro visuale: diario di bordo (2016)	p. 117
	Interviste a Marta Cuscunà (2016 - 2017)	p. 126
	Intervista a Paola Villani (2017)	p. 138
	Documenti (2009 - 2012)	p. 141
<b>TEATROGRAFIA</b>		p. 149
<b>BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA</b>		p. 153

## INTRODUZIONE

Questa tesi ha per oggetto il lavoro teatrale e drammaturgico di Marta Cuscunà, la quale, a partire dal 2009, si è affacciata al panorama italiano e internazionale, rivelando la propria originalità di artista capace di suggerire un punto di vista non consueto sul mondo. I suoi progetti artistici, nati dall'urgenza di leggere la contemporaneità e la storia da angolazioni differenti, talvolta periferiche e marginali, hanno preso forma a partire da lunghe ricerche storiche e documentarie e dall'incontro con studiose e cultrici delle tematiche che di volta in volta ha affrontato. Il suo metodo di lavoro si è basato fin dall'inizio su una modalità processuale costituita da molteplici tappe. Nonostante ogni suo processo drammaturgico si sia contraddistinto da peculiarità di volta in volta differenti, la scrittura testuale di Marta Cuscunà si sviluppa di pari passo rispetto alla ricerca sull'espressività corporea e vocale e sulle diverse modalità di messa in scena, che investono le tecniche della narrazione e le pratiche del teatro di figura. Ne risulta un ordito drammaturgico che costituisce la peculiarità del suo teatro nonché il suo campo di sperimentazione.

In questa tesi, si è voluto osservare come, misurandosi con l'autorialità, in un primo momento Marta Cuscunà abbia assunto come guida gli insegnamenti appresi durante alcuni laboratori di drammaturgia testuale condotti da José Sanchis Sinisterra, e come, invece, in un secondo momento si sia inoltrata nella sperimentazione di nuove tecniche, accantonando a poco a poco le lezioni del maestro spagnolo. Infine, si è voluto analizzare il processo seguito da Marta Cuscunà per la stesura di *Etnorama 34074*, la prima drammaturgia che l'autrice non ha scritto per sé o per pupazzi, ma per attori in carne ed ossa.

Per la stesura della presente tesi sono partita dalla documentazione raccolta da Marta Cuscunà sul proprio blog online e dal materiale bibliografico disponibile, in particolare l'antologia curata da Milagro Martín Clavijo, intitolata *Donne che non seguono il copione. Antologia di teatro contemporaneo italo-spagnolo*, che raccoglie il testo *È bello vivere liberi!*, con il quale l'artista friulana ha debuttato come autrice, e la tesi di laurea *Il teatro di Marta Cuscunà. Trilogia delle Resistenze femminili* redatta da Roberta Garofalo. Mi sono avvalsa inoltre delle bibliografie utilizzate dall'artista per la realizzazione dei suoi spettacoli, ho ripercorso le letture e le ricerche sviluppate in relazione alle tematiche trattate nei suoi progetti artistici cercando a mia volta di approfondirle e ampliarle. Per l'approfondimento critico, mi sono avvalsa delle visioni dal vivo dei suoi spettacoli e, successivamente, in riproduzione video. Il lavoro d'archivio sui copioni inediti e su alcune bozze drammaturgiche mi ha permesso di approfondire la successione delle fasi che hanno caratterizzato i processi drammaturgici dell'artista evidenziandone così

peculiarità e tecniche. I materiali bibliografici e documentari disponibili sono stati arricchiti da contenuti originali rappresentati dalle interviste effettuate a Marta Cuscunà e Paola Villani. Attraverso le parole di quest'ultima ho avuto l'opportunità di ripercorrere il lungo sodalizio con l'attrice e autrice friulana per la realizzazione dell'ultima tappa del Progetto teatrale sulle Resistenze femminili. Infine, attraverso gli appunti raccolti personalmente in un "diario di bordo" in occasione di una masterclass condotta da Marta Cuscunà ho cercato di ricostruire le principali tecniche del teatro visuale prima apprese da Joan Baixas e poi utilizzate per la realizzazione dei suoi progetti.

La tesi si struttura come segue. Nel primo capitolo è tracciato il percorso biografico di Marta Cuscunà. Partendo dagli anni della sua formazione - profondamente segnati dall'incontro e dalle collaborazioni con il drammaturgo spagnolo José Sanchis Sinisterra, con il maestro di teatro visuale Joan Baixas e con il teatro d'inchiesta di Giuliana Musso -, si è giunti al 2009, anno del debutto di Marta Cuscunà come autrice con il progetto artistico *È bello vivere liberi! Progetto di teatro civile per un'attrice, 5 burattini e un pupazzo*, risultato vincitore del Premio Scenario per Ustica. Si è poi osservato come, in seguito a questo primo lavoro, Marta Cuscunà abbia dimostrato una vera e propria vocazione drammaturgica, che si è tradotta nella realizzazione dello spettacolo *La semplicità ingannata. Satira per attrice e pupazze sul lusso d'esser donne*, nella nascita del Progetto teatrale sulle Resistenze femminili, nella realizzazione di un *reading* dal titolo *The beat of Freedom*, e infine nella scrittura e nell'interpretazione di *Wonder Woman. Reading su donne, denaro e superpoteri*, scritto a sei mani assieme a Antonella Questa e Giuliana Musso, entrambe attrici e autrici unite a Marta Cuscunà dall'impegno civile e dall'interesse nei confronti della storia delle donne e delle questioni di genere. Il percorso biografico tracciato in questa tesi si conclude con l'ultima tappa della trilogia sulle Resistenze femminili, *Sorry, boys. Dialogo su un patto segreto per 12 teste mozze*, e con *Etnorama 34074*, la prima drammaturgia "commissionata" a Marta Cuscunà dal Teatro di Roma nell'ambito del progetto intitolato *Ritratto di una Nazione. L'Italia al lavoro*.

Nel secondo capitolo sono presentate le principali fonti a partire dalle quali Marta Cuscunà ha dato forma alle proprie drammaturgie, le collaborazioni intrecciate con studiose e cultrici delle tematiche affrontate nei suoi progetti artistici (con una maggiore attenzione agli spettacoli che fanno parte del Progetto teatrale sulle Resistenze femminili, al *reading Wonder Woman* e a *Etnorama 34074*), e infine le tecniche della narrazione e del teatro visuale. Nella prima parte del secondo capitolo si è osservato come i progetti artistici di Marta Cuscunà siano scaturiti dall'urgenza di smascherare le contraddizioni del presente e dall'interesse di riflettere sulle disuguaglianze di genere e sul ruolo della donna nella società contemporanea anche attraverso

storie del passato. Nella seconda parte del capitolo si è cercato di descrivere e analizzare le principali tecniche di manipolazione e di animazione utilizzate da Marta Cuscunà, di comprendere come, di volta in volta, abbia preso forma il sodalizio tra l'autrice e le scenografe e, infine, come si sia evoluto il processo di realizzazione di burattini, pupazzi e teste mozze. Nella terza e ultima parte del capitolo, partendo dalla motivazione della giuria che, nel 2009, ha nominato Marta Cuscunà vincitrice del Premio Scenario per Ustica, si è cercato di riflettere in particolare sulle tecniche narrative utilizzate nelle tappe del Progetto teatrale sulle Resistenze femminili. Attraversando la riflessione che, a partire dagli anni Novanta, gli storici e i critici teatrali hanno dedicato alla figura del narratore e a quella del *nuovo performer epico*, si è cercato di comprendere in quali aspetti il teatro di Marta Cuscunà sia affine alle pratiche proprie degli esponenti della prima e della seconda generazione di tali figure e in quali invece si distingua. In quest'ultima parte si è cercato di dare spazio alla riflessione in merito alla compenetrazione tra livello mimetico e livello diegetico nelle sue drammaturgie, in alcune delle quali l'attrice friulana, con rapidità, ha alternato il discorso diegetico all'interpretazione di una moltitudine di personaggi, evidenziandone le peculiarità con distintivi tratti mimetici e vocali. Infine, osservando il vasto arcipelago di *performance* solistiche che nel corso dei decenni si sono delineate sul panorama teatrale italiano e hanno varcato i confini della narrazione teatrale, si è avanzata l'ipotesi che i progetti artistici di Marta Cuscunà possano essere letti come sperimentazioni che si collocano "ai confini della *performance epica*".

Nel terzo capitolo ci si è voluti addentrare nell'officina drammaturgica di Marta Cuscunà, cercando di ricostruire le diverse fasi del processo di scrittura dei testi e osservando come l'attrice e autrice friulana, dopo aver scelto le fonti che sono andate a costituire le fondamenta del processo creativo, abbia portato in scena storie di resistenza femminile mettendone in luce gli aspetti per lei più rilevanti e in grado di rivolgersi alle generazioni del presente, dando così un'impronta personale alle singole vicende, nelle quali si scorgono le tracce della realtà in cui viviamo. Partendo dal presupposto che l'autrice ha utilizzato modalità e tecniche di volta in volta diverse, adottando in un primo momento uno sguardo panoramico e focalizzando l'attenzione sulle drammaturgie che sono confluite nel Progetto teatrale sulle Resistenze femminili, si sono ripercorsi i diversi momenti che hanno costituito la stesura dei tre copioni. Si è cercato di comprendere come, accingendosi per la prima volta alla composizione drammaturgica, per *È bello vivere liberi!* Marta Cuscunà abbia adottato come guida gli insegnamenti di José Sanchis Sinisterra raccolti nei *protocolli drammaturgici* e come, dopo aver rivelato la propria vocazione, a poco a poco, si sia addentrata nella sperimentazione di nuove modalità drammaturgiche per la scrittura dei copioni *La semplicità ingannata* e *Sorry*,

*boys*, superando così in parte gli insegnamenti del drammaturgo spagnolo. Scorrendo la versione edita di *È bello vivere liberi!*, pubblicata nel volume *Donne che non seguono il copione. Antologia di teatro contemporaneo italo-spagnolo*, e ripercorrendo contemporaneamente le vastissime possibilità compositive delineate da José Sanchis Sinisterra e recentemente raccolte nel volume *Prohibido escribir obras maestras. Taller de Dramaturgia Textual*, avanzando per ipotesi e avvalendosi dell'ausilio di alcune bozze drammaturgiche, si è cercato di ricostruire come, a partire dal materiale bibliografico, Marta Cuscunà abbia dato forma a una nuova testualità. Per concludere, si è cercato di ricostruire il percorso di scrittura di *Etnorama 34074*, la prima drammaturgia che Marta Cuscunà ha scritto per soli attori e per un regista che si è occupato della messa in scena. Si è cercato dunque di evidenziare il diverso approccio intrapreso dalla drammaturga per la creazione di quest'ultima testualità rispetto al consolidato processo drammaturgico seguito nei precedenti progetti artistici.

In appendice, oltre alle interviste a Marta Cuscunà e a Paola Villani, si sono volute raccogliere le pagine di un diario di bordo elaborato durante una masterclass di teatro visuale condotta da Marta Cuscunà e alcune prove drammaturgiche gentilmente concesse dall'artista a chi scrive.

## I. IL PERCORSO BIOGRAFICO

### 1.1 Gli anni della formazione (2001-2008)

Il primo incontro di Marta Cuscunà con la pratica teatrale è avvenuto nel 2001 in occasione del laboratorio *Fare Teatro*, ideato e condotto da Luisa Vermiglio<sup>1</sup>: grazie a questo percorso svoltosi presso il Teatro Comunale di Monfalcone, l'attrice ha cominciato a familiarizzare con le tecniche teatrali, sperimentando il linguaggio del corpo, la percezione dello spazio, l'uso della voce, l'improvvisazione, la dizione, la lettura, l'interpretazione del testo e le tecniche del racconto. Questa prima esperienza, che metteva in relazione il lavoro teatrale con la riflessione sulle dinamiche sociali del territorio friulano, ripercorrendo storie e memorie alla ricerca delle proprie radici, è diventata "una sorta di imprinting artistico"<sup>2</sup> che tuttora l'accompagna nei suoi progetti teatrali.

La formazione di Marta Cuscunà è proseguita grazie a Prima del Teatro: Scuola Europea per l'Arte dell'Attore<sup>3</sup>. Nel piccolo borgo di San Miniato, in un contesto che riuniva allievi provenienti da tutta Europa, ha incontrato importanti maestri del teatro internazionale, confrontandosi così con diverse espressioni artistiche, differenti approcci teatrali e percorsi pedagogici. In questa occasione, Marta Cuscunà ha incontrato alcuni maestri provenienti dalle più rilevanti accademie di arte drammatica, che hanno influenzato in modo determinante la sua formazione artistica. Tra questi si ricordano José Sanchis Sinisterra, con il quale ha iniziato a studiare drammaturgia, Francesco Manetti e Giovanni Greco, con i quali ha studiato le tecniche della coralità, Joan Baixas e Paulo Duarte, con i quali ha approfondito i linguaggi del teatro visuale e Christian Burgess, grazie al quale, una volta concluso il cammino formativo, ha partecipato a un progetto inedito per attori e musicisti.

---

<sup>1</sup> Diplomatasi all'Accademia dei Filodrammatici di Milano, l'attrice e autrice Luisa Vermiglio conduce dal 2000 progetti teatrali dedicati a bambini e ragazzi in collaborazione con il Teatro Comunale di Monfalcone e l'Ente Regionale Teatrale del Friuli Venezia Giulia.

<sup>2</sup> [www.martacuscuna.blogspot.it](http://www.martacuscuna.blogspot.it) (Biografia). [Tutti gli indirizzi web citati nell'elaborato risultano attivi in data 19/10/2017].

<sup>3</sup> La Scuola Europea per l'Arte dell'Attore è nata nel 1992 dal successo e dalla continua crescita di un'iniziativa avviata nel 1985 dall'Associazione Teatro di Pisa (oggi diventata Fondazione), che si era proposta di riunire le principali scuole di teatro italiane e di colmare in questo modo la mancanza di percorsi di studio per attori nel panorama nazionale. L'iniziativa *Prima del Teatro: Incontro nazionale delle Scuole e delle idee di Teatro* ha ottenuto l'apprezzamento del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, che le ha conferito una cospicua sovvenzione e il titolo di Festival di interesse nazionale. Grazie alla risposta di allievi e insegnanti di fama internazionale, il Festival si è trasformato in Scuola ed è diventato così un momento di approfondimento, di confronto e di scambio con le maggiori accademie e scuole teatrali del nostro continente. Cfr. [www.primadelteatro.it](http://www.primadelteatro.it) (Scuola).

Gli anni della formazione di Marta Cuscunà sono stati segnati dalla ricerca sui linguaggi del teatro, dalla riflessione sulle dinamiche sociali del passato e della contemporaneità, con uno sguardo particolare rivolto al proprio territorio d'origine, dall'integrazione di diverse discipline artistiche e dall'approfondimento del tema della condizione della donna nella società. Tra le numerose personalità di spicco che l'attrice friulana ha scelto come proprie guide, nelle pagine che seguono, si cercherà di dare particolare attenzione al catalano Joan Baixas e al valenciano José Sanchis Sinisterra - due maestri del teatro contemporaneo che, seppur seguendo strade diverse, hanno mosso i loro primi passi in netto contrasto con la politica culturale repressiva e censoria del regime franchista, sostenitore delle sole espressioni del teatro borghese di puro intrattenimento -, e all'incontro con Giuliana Musso, una delle più importanti rappresentati del teatro d'indagine italiano.

### *1.1.1 Il teatro visuale: l'incontro con Joan Baixas*

Pittore, scrittore, direttore del Teatro de la Claca e professore all'Institut del Teatre di Barcellona, il poliedrico Joan Baixas – oltre ad aver collaborato con i più importanti artisti del XX secolo, tra i quali Joan Mirò, Roberto Sebastian Matta e Carlos Saura, grazie ai quali ha raggiunto la propria maturazione artistica fondata sull'esperienza diretta – è noto per la sua produzione di *teatro visuale*.

Visual theatre is a crazy name, because all the theatre is visual but at the same time we're talking about musical theatre and all the theatre has music, or we talk [...] about gesture-theatre and all the theatre has gesture. I used that name to go one step further from puppetry without losing puppetry. [...] I used it to put more focus on the image.<sup>4</sup>

Utilizzata per indicare uno specifico linguaggio teatrale e talvolta per orientare la fruizione del pubblico, la definizione *teatro visuale* viene adottata da Joan Baixas per focalizzare l'attenzione sull'utilizzo delle immagini sul palcoscenico. Sia che attraverso di esse si racconti una storia, sia che si portino in scena dei frammenti o delle azioni prive di una trama, nell'odierna società imperniata sulla cultura dell'immagine, molto spesso inconsistente, ciò che assume un ruolo fondamentale per Joan Baixas è la *densità delle immagini*. A questo proposito il maestro catalano spiega:

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, 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. [...] But

---

<sup>4</sup> Vahur Keller, *Interview with Joan Baixas*, in [www.joanbaixas.org](http://www.joanbaixas.org).

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. [...] The image has to have the density to go inside, to grow and stay inside of the mind and the imagination of the people.<sup>5</sup>

Il lavoro di Joan Baixas sulla densità delle immagini, sulle pratiche di manipolazione e animazione, sui procedimenti per stimolare l'immaginazione dello spettatore e creare immagini che possano rimanere impresse a lungo nella mente di chi le osserva, oltre a essere il tratto principale della sua produzione per il teatro, è l'oggetto di numerosi laboratori che tuttora conduce nelle scuole per attori di tutta Europa. Ed è proprio in occasione di uno di questi che è avvenuto il primo incontro tra Marta Cuscunà e il maestro catalano.

I legami tra i due si sono però consolidati in un secondo momento: rimasto colpito dalle doti della sua giovane allieva, Joan Baixas ha accolto l'attrice friulana a Barcellona, nella propria bottega, trasmettendole il suo sapere, offrendole la preziosa opportunità di collaborare alla realizzazione dello spettacolo *Merma Never Dies*, che ha debuttato il 27 maggio 2006 negli spazi adiacenti e interni alla Tate Modern Gallery di Londra, e permettendole di esibirsi nei mesi successivi nelle più importanti piazze europee, tra le quali si ricordano The Irish Museum of Modern Art di Dublino, The World Heritage Festival di Ortigia, il Teatro Español di Madrid, Die Frankfurter Buchmesse in Germania, la Fundació Mirò di Palma de Mallorca e il Museo Guggenheim di Bilbao.

La *puppet parade* con maschere e pupazzi disegnati da Joan Mirò è la ripresa di un precedente spettacolo che ha segnato un momento rilevante per la rivendicazione della cultura catalana dopo anni di censura<sup>6</sup>, *Mori el Merma*, ideato dal pittore surrealista e da Joan Baixas e rappresentato per la prima volta nel 1978, in seguito alla morte del dittatore, al Teatre del Liceu di Barcellona, teatro nazionale sotto il regime franchista. I due artisti catalani iniziarono a lavorare a *Mori el Merma* nel 1973. Mettendo in connessione l'interesse maturato da Mirò per *Ubu Roi* di Alfred Jarry (soggetto al quale egli ha dedicato numerosi disegni e studi)<sup>7</sup>, la

---

<sup>5</sup> *Ivi.*

<sup>6</sup> La cultura catalana in tutti i suoi aspetti, compresa la lingua, le tradizioni popolari e così anche il teatro di figura, fu oggetto di una dura repressione durante il regime di Francisco Franco: la compagnia La Claca, fondata nel 1968 da Joan Baixas e da Teresa Calafell, assieme ad altre compagnie, come La Fanfarrà, la quale ha recuperato e reiventato la tradizione catalana dei pupazzi a guanto, tra la fine degli anni '60 e gli inizi degli anni '70 diedero origine, in spazi aperti e non tradizionalmente deputati alle rappresentazioni teatrali, a numerosi spettacoli partecipativi e aggregativi, durante i quali si evitava l'utilizzo della lingua spagnola, ossia la lingua dominante, e si privilegiavano le immagini e il recupero delle tradizioni. Questo è il terreno su cui si è sviluppato anche lo spettacolo *Mori el Merma*, esempio dell'utilizzo del teatro di figura nel periodo di transizione dalla dittatura alla democrazia. Cfr. Patrick Duggan, Lisa Peschel (a cura di), *Performing (for) Survival: Theatre, Crisis, Extremity*, s.l., Palgrave Macmillan, 2016.

<sup>7</sup> Per approfondire il lavoro di Joan Mirò sul personaggio di Ubu Roi e il sodalizio con Joan Baixas si rinvia a Ehrich Riewert, *Mori el Merma – aus dem Bild herausgetretene Ubu-Figuren Miròs. Der Triumph des Künstlers über den Franquismus*, "Zeitschrift für Katalanistik", XXI, 2008, pp. 97-119.

soddisfazione della popolazione catalana per la fine del franchismo, la passione di entrambi per il teatro popolare e la tradizione catalana, Mirò e Baixas diedero inizio a un lungo sodalizio, a momenti di riflessione e di intenso lavoro, realizzando uno spettacolo provocatorio in nove *tableaux*. Per la creazione di questo progetto artistico, Joan Baixas e gli attori del Teatro de La Claca elaborarono un'accurata partitura di movimenti e di gesti, approfondendo lo studio di rumori e di suoni del mondo animale, sino a costruire uno spettacolo basato sulla successione delle immagini e privo di un vero e proprio testo drammaturgico.

*Mori el Merma* is a vehemently political play through its carnivalesque portrayal of the figure of Franco himself. In creating this show, Baixas recognised that the ghosts of the past, in the form of grotesque figures of the dictatorship, needed to be exorcised in a way that allowed positive laughter. Without sidestepping the atrocities of the Franco regime, which had just ended with the dictator dying in his bed, not through some act of political rejection by the Spanish or Catalan people, Baixas sought to ridicule and critique the excesses and nonsensical diktats of fascist governments universally, while making it absolutely clear throughout that this referred to the government of Franco. The ghosts of cultural memory thus became comic, laughable figures who had lost their power to cause fear and dominate. They were portrayed as large, overgrown puppets, splashed with Miro's bright colours and childish form. Thus Franco was portrayed as a gross monster through the use of cultural forms he despised: Catalan art and popular festival.<sup>8</sup>

I pupazzi e le maschere dalle sembianze biomorfe e mostruose, realizzati da Baixas ma disegnati e dipinti da Joan Mirò, sono stati ideati a partire dalla tradizione catalana dei *gigantes y cabezudos*. Per ottenere uno spettacolo dinamico e per permettere agli interpreti ampi e fluidi movimenti animaleschi, Joan Baixas ha però sostituito i materiali tradizionali più pesanti – come il legno, spesso utilizzato per la costruzione dei corpi – con tessuti, spugna e cartapesta, rendendo così i pupazzi e le maschere, seppur molto fragili, maggiormente adattabili al variare degli interpreti e più facilmente riproducibili.

Il riallestimento di *Merma Never Dies* ha costituito per Marta Cuscunà la prima importante collaborazione con il maestro catalano: durante le fasi di studio e di messa in scena, interpretando la moglie del tiranno *Merma*, ha avuto modo di affinare le proprie conoscenze in merito al teatro visuale, alla manipolazione e all'animazione di oggetti, prendendo parte a uno spettacolo multidisciplinare e itinerante che, ventotto anni dopo il debutto, grazie a un testo parzialmente rimaneggiato e aggiornato, è stato in grado di far riflettere gli spettatori del nuovo millennio sulle forme di potere della società contemporanea.

---

<sup>8</sup> Cariad Astles, *Barcelona: Earth, Puppets and Embodiment*, in C. Councill, R. Mock (a cura di), *Performance, Embodiment and Cultural Memory*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 102.

### 1.1.2 I protocolli drammaturgici: l'incontro con José Sanchis Sinisterra

Formatosi nel secondo dopoguerra, sotto il regime franchista, José Sanchis Sinisterra è uno dei drammaturghi spagnoli più prolifici della scena contemporanea. Difensore di una nuova testualità fondata sulla messa in discussione dei capisaldi della drammaturgia e della teatralità tradizionale, critico nei confronti del teatro vigente e della cultura dominante, nel 1977 il drammaturgo valenciano ha fondato a Barcellona El Teatro Fronterizo, realtà teatrale composta da drammaturghi, attori e registi accomunati dal desiderio di sviluppare un progetto di ricerca e di pratica teatrale con il quale rifondare un nuovo linguaggio e con esso nuovi contenuti che fossero in grado di ricondurre lo spettatore ad assumere una posizione attiva, dunque un atteggiamento critico nei confronti della realtà.

Di qui la necessità di porsi nelle zone di confine dell'arte e della cultura per poter esplorare il fatto teatrale e riconsiderare il ruolo del teatro nella società, mettendo in discussione le convenzioni e gli elementi della teatralità tradizionale e selezionando per ogni tappa di questo percorso uno o più campi di ricerca. [...] Sanchis Sinisterra definisce i tre ambiti di ricerca che costituiscono la base del lavoro di sperimentazione formale affrontato dal gruppo: l'esplorazione delle frontiere della teatralità, la riflessione sui meccanismi di percezione dello spettatore e, infine, il processo di riduzione degli elementi che compongono la pratica scenica, in nome di una teatralità *minore* [che superi la mimesi figurativa e la spettacolarizzazione del teatro commerciale e che focalizzi parte della propria attenzione sulle relazioni che si instaurano tra palcoscenico e platea, N.d.R.].<sup>9</sup>

Il gruppo El Teatro Fronterizo, un vero e proprio laboratorio di creazione drammaturgica, ha sviluppato la propria ricerca sino al 1997, trovando solamente nel 1989 una sede fissa presso la Sala Beckett, dove ha potuto dare ampio spazio alle messinscene e ai percorsi pedagogici. Nel 2011, a Madrid, José Sanchis Sinisterra si è fatto promotore di un nuovo progetto strettamente legato al precedente, il *Nuevo Teatro Fronterizo*, attraverso il quale ha riconfermato la necessità di esplorare e superare i confini della teatralità e di indagare il ruolo del teatro nella società civile.

Durante questi anni di ricerca e di esplorazione delle frontiere della teatralità e delle sue relazioni con la testualità, Sinisterra ha dedicato ampi studi e sperimentazioni alla meta-teatralità (attraverso l'utilizzo della decostruzione del personaggio sostituito da fantocci, l'interazione diretta con lo spettatore, l'utilizzo del coro, del prologo e degli *a parte*, la

---

<sup>9</sup> Annalisa Sciacqua, *José Sanchis Sinisterra: una ricerca fronteriza*, in Id., *Memoriale del Convento: da Saramago a Sanchis Sinisterra, drammaturgia di un testo narrativo*, tesi di laurea magistrale in Letteratura spagnola, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, A.A. 2011-2012, pp. 11-12.

manipolazione spazio-temporale, i riferimenti al mondo reale<sup>10</sup>), alla contaminazione tra le arti e alla manipolazione di testi di varia natura, sia narrativi che teatrali.

La biografia artistica del drammaturgo spagnolo è costellata da pubblicazioni, relazioni a convegni e giornate di studi, interventi saggistici su importanti riviste internazionali, ma anche da un'intensa attività pedagogica dedicata ad attori, autori e registi. Se, da un lato, Sanchis Sinisterra ha proposto numerosi percorsi formativi dedicati in primo luogo agli attori e incentrati sulla drammaturgia attoriale, attraverso un lavoro sull'improvvisazione che rimanda però a molteplici codici propri della drammaturgia, come ad esempio i parametri della fabula e dell'azione drammatica, dall'altro lato ha condotto laboratori incentrati sulla scrittura drammatica dedicati a drammaturghi, registi e attori desiderosi di cimentarsi anche nella scrittura. Proprio in occasione di un laboratorio dedicato alla scrittura drammatica è avvenuto il primo incontro tra il maestro e l'attrice Marta Cuscunà, la quale, proprio a partire dai *protocolli drammaturgici*, ha iniziato a riflettere sugli aspetti concreti della tecnica drammaturgica e ad approfondire gli strumenti per la composizione drammatica, apprendendo così le linee guida fondamentali per lo sviluppo dei propri progetti teatrali.

L'insieme di esercizi presenti nei protocolli proposti da Sinisterra durante i suoi laboratori di drammaturgia hanno permesso ai suoi allievi di comprendere come il processo creativo occupi la "frontiera tra l'irrazionalità ed il controllo"<sup>11</sup>, dunque quella zona di confine che si pone tra la logica e il caso. Quando ci si trova a sfogliare i *protocolli drammaturgici* del maestro valenciano, si ha l'impressione di essere di fronte a un esercizio di matematica; generalmente, infatti, essi si aprono con una "consegna", ossia una sorta di premessa, che ogni allievo deve considerare come punto di riferimento durante lo svolgimento di ogni singolo esercizio successivo, ognuno dei quali deve essere risolto in un arco di tempo piuttosto ristretto, dai sette ai dieci minuti. Dietro all'apparenza di un rigido esercizio scolastico scandito da tempistiche altrettanto inflessibili, però, il drammaturgo lascia ampio spazio alla variazione, alle contraddizioni, alla casualità, alla frammentazione, alla rottura della simmetria, alla lacerazione della linearità temporale e alla sovrapposizione o giustapposizione degli spazi d'azione.

Le suggestioni fornite da Sinisterra durante i suoi laboratori sembrano essere in parte legate da un filo rosso alle sue ricerche in materia di drammaturgia dei testi narrativi, o drammaturgia della trasposizione<sup>12</sup>, con le quali è riuscito ad "arricchire la teatralità attraverso la narrativa,

---

<sup>10</sup> Cfr. *ivi*, pp. 24-26.

<sup>11</sup> [www.xlibro.com](http://www.xlibro.com) (*Drammaturgia della frammentazione. Laboratorio di scrittura drammatica seguendo le leggi sistemiche che ne organizzano la scena*).

<sup>12</sup> José Sanchis Sinisterra nei suoi scritti non parla mai di *riscrittura* di un testo narrativo per il teatro, bensì di *manipolazione* o di *trasposizione* di un testo narrativo al contesto scenico. Il suo lavoro si distingue in maniera

[...] drammatizzando testi narrativi molto innovativi a livello formale e sperimentando soluzioni drammaturgiche”<sup>13</sup> che hanno contribuito al rinnovamento della scena.

Nel corso della sua ricerca pluriennale, il drammaturgo spagnolo ha elaborato una riflessione sugli strumenti da utilizzare per la manipolazione dei testi narrativi, sino ad arrivare a una vera e propria sistematizzazione teorica del processo di trasposizione<sup>14</sup>.

Il lavoro drammaturgico che segue la scelta del testo da “manipolare”, l’analisi della sua testualità e la ricerca della sua implicita e latente teatralità, può avvenire, come insegna Sinisterra, secondo diverse metodologie, che qui ci si limita a citare poiché sembrano ritornare nei *protocolli drammaturgici* utilizzati da Marta Cuscunà nella stesura del testo *È bello vivere liberi!*. La prima metodologia descritta da Sinisterra è basata sulla relazione tra il racconto scritto e la narrazione orale:

A partire dalla tradizione narrativa del teatro, Sinisterra individua due estremi di un *continuum* – l’epica pura e la drammaticità piena – e tre modalità traspositive diverse a questo *continuum*: la stessa epicità pura, la modalità denominata “narratori multipli” e la narrazione all’interno della quarta parete.<sup>15</sup>

La manipolazione del testo narrativo dunque può avvenire attraverso una modalità di trasposizione in cui la narrazione abbatte la quarta parete rivolgendosi direttamente al pubblico; attraverso la distribuzione del testo tra più attori-narratori, ottenendo così un racconto polifonico; o attraverso una narrazione che si sviluppi dietro la quarta parete.

La seconda metodologia è basata invece sull’organizzazione della narrazione a livello della *fabula* (o storia) e a livello del discorso, attraverso tre modalità di trasposizione:

La drammaturgia *fabulare* o *historial*, volta alla trasposizione scenica degli elementi della *fabula*; la drammaturgia discorsiva, orientata a dare forma drammatica alle specificità del discorso narrativo prescindendo dalla drammatizzazione della storia e, infine, la drammaturgia mista, che inserisce, all’interno di una cornice drammaturgica delineata grazie all’analisi del discorso narrativo, elementi e sequenze della *fabula*.<sup>16</sup>

Alla base della *drammaturgia fabulare* teorizzata da Sinisterra vi è un’attenta analisi della *fabula* del testo narrativo, a cui segue un’elaborazione drammaturgica che sviluppa i molteplici livelli in cui si articolano la storia e l’azione drammatica<sup>17</sup>. Il drammaturgo che si accinge a

---

netta inoltre dall’*adattamento* di un testo, inteso come attualizzazione o come traduzione scenica di un testo non teatrale attraverso le convenzioni tradizionali.

<sup>13</sup> Annalisa Sciacqua, *Drammaturgia della trasposizione*, cit., p. 51.

<sup>14</sup> L’elaborazione di una sistematizzazione teorica delle modalità di trasposizione drammaturgica di testi narrativi è l’oggetto di numerosi articoli e seminari condotti dal maestro valenciano. Qui si ricorda *Dramaturgia de textos narrativos*, trascrizione del seminario condotto da Sinisterra nel 1996.

<sup>15</sup> Annalisa Sciacqua, *Drammaturgia della trasposizione*, cit., pp. 86-87.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, p. 119.

manipolare un testo narrativo, così, una volta analizzata la *fabula*, può intervenire sul livello temporale scegliendo quali episodi della storia includere nella propria drammaturgia, in quale ordine presentarli, quanta importanza e quale estensione attribuire loro. Strettamente legato al livello temporale è il livello spaziale: tenendo presente la scelta degli eventi da drammatizzare effettuata precedentemente, il drammaturgo dovrà riflettere sulla scelta dei luoghi in cui ambientare l'azione drammatica. Il terzo livello ha per oggetto i personaggi: il drammaturgo dovrà domandarsi quanti e quali personaggi della *fabula* agiranno nell'azione drammatica, con quale gerarchia e attraverso quali relazioni avviene la loro interazione. Il livello successivo è quello del discorso, che può essere sviluppato attraverso la forma dialogica o quella narrativa, con una particolare attenzione nei confronti dei silenzi, delle didascalie e del non-detto. L'ultimo livello infine è quello della verosimiglianza o figuratività, nel quale il drammaturgo dovrà interrogarsi sul grado di affinità che hanno i personaggi e gli eventi della *fabula* rispetto all'immagine che il pubblico possiede della realtà, sul grado di verosimiglianza linguistica del discorso e, soprattutto, sull'autonomia del microcosmo creato con il processo di trasposizione. José Sanchis Sinisterra si è occupato di delineare una seconda modalità traspositiva, la *drammaturgia discorsiva*, che privilegia e sviluppa gli aspetti relativi al discorso: in questo caso, il drammaturgo che si accinge a manipolare un testo, procederà esaminandone le diverse modalità discorsive, dalla descrizione alla narrazione, dal dialogo al monologo, per poi proseguire alla creazione di una nuova teatralità.

Infine, il drammaturgo valenciano ha delineato le caratteristiche di quella che ha chiamato *drammaturgia mista*, che consiste nell'individuare una cornice drammaturgica definita dal discorso nel quale si vanno a inserire gli elementi della storia, con l'obiettivo di comprendere come, attraverso le peculiarità del discorso narrativo, si possono organizzare gli eventi della *fabula*.

Ciò che preme sottolineare, è che il processo creativo di manipolazione del testo narrativo teorizzato da Sinisterra, come emerge anche dai *protocolli drammaturgici*, a prescindere dalla modalità di trasposizione scelta, lascia al manipolatore la libertà di applicare variazioni alla linea spazio-temporale, di intrecciare altre testualità al testo di partenza, di applicare trasformazioni al livello del discorso, passando per esempio dalla prima alla terza persona singolare, dal tempo presente al passato, dalla forma affermativa a quella interrogativa.

### 1.1.3 Teatro d'inchiesta e resistenze: l'incontro con Giuliana Musso

Diplomata presso la Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano, dopo essersi dedicata per anni allo studio dell'improvvisazione comica, della maschera e della narrazione<sup>18</sup>, a partire dal 2001 Giuliana Musso si è dedicata unicamente al teatro d'inchiesta, debuttando come drammaturga con *Nati in casa*, testo incentrato sull'atto della nascita, scritto a quattro mani assieme a Massimo Somaglino.

Parallelamente alla scrittura e alla messa in scena di *Sex machine*, nel 2005, affascinata da un episodio di isteria collettiva appartenente alla storia locale friulana, nel quale è stato possibile leggere un spinta femminile di ribellione e protesta contro l'ordine repressivo maschile<sup>19</sup>, Giuliana Musso ha preso parte, assieme a un piccolo gruppo artistico, a un lavoro di ricerca volto a indagare l'accaduto da più punti di vista (antropologico, storico, medico, religioso), mettendone in luce le contraddizioni e i contrasti. Dopo due anni Giuliana Musso è giunta a un esito scenico, *Indemoniate*, di cui ha definito le linee drammaturgiche assieme a Carlo Tolazzi.

Si tratta dello straordinario caso di possessione collettiva che esplose in Carnia, nel paesino di Verzegnis, nella primavera del 1878, come una vera e propria epidemia istero-demonopatica che coinvolse dapprima sette ragazze e poi, in poche settimane, si estese a una quarantina di donne, maritate e anziane. Le crisi si verificarono a intervalli irregolari per tutto un anno, comportando deliquio, contorsioni, urla, imprecazioni, riso isterico, emissione di suoni animali. Vanamente contrastato dalla Chiesa con benedizioni, preghiere e, da ultimo, anche esorcismi, variamente classificato (stregoneria per la comunità; possessione diabolica per il clero; malattia isterica per la scienza e lo Stato), il fatto poteva trovare la sua controversa origine in un concorso intrecciato di fattori, dal localismo religioso al malessere femminile, dal confronto con la nuova collocazione nel neonato Regno d'Italia all'exasperazione per una mortalità infantile in forte aumento.<sup>20</sup>

Marta Cuscunà, rientrata dalla tournée europea al fianco di Joan Baixas con lo spettacolo *Merma Never Dies*, ha incontrato l'attrice e drammaturga Giuliana Musso, il suo teatro

---

<sup>18</sup> Durante gli anni trascorsi alla Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi, Giuliana Musso ha avuto l'opportunità di frequentare un seminario di narrazione incentrato sull'informazione e la trasmissione della memoria condotto da Marco Paolini, riconoscendo così la propria inclinazione naturale al racconto. Nel 1995, dopo aver vinto il Premio Speciale Ubu per il Teatro Politico con *Il racconto del Vajont* - spettacolo che ha dato inizio alla stagione del teatro di narrazione civile -, Marco Paolini ha proposto all'allieva di farsi portatrice di quel racconto. Giuliana Musso ha iniziato così a studiare lo spettacolo, i documenti e i testi raccolti e utilizzati da Paolini, avviando allo stesso tempo una propria ricerca, arricchita da un periodo di permanenza a Longarone e da numerose interviste, cominciando a delineare così la propria originale metodologia di lavoro.

<sup>19</sup> Questo episodio è stato indagato dalla giornalista udinese Luciana Borsatti in un saggio pubblicato nel 1989 nei *Quaderni della Comunità Montana della Carnia dal titolo Verzegnis 1878-79: un caso di isteria collettiva in Carnia alla fine dell'Ottocento*. Il testo ha fornito suggestioni narrative allo scrittore Pietro Spirito, che ha pubblicato nel 2000 il libro *Le indemoniate di Verzegnis* edito da Guanda, e ha fornito materiale anche al regista cinematografico Giampaolo Penco.

<sup>20</sup> [www.giulianamusso.it](http://www.giulianamusso.it) (About me > Archivio > Indemoniate – La soglia).

d'inchiesta, il tema delle resistenze femminili e delle disparità di genere proprio in occasione del progetto artistico che ha portato alla messa in scena di *Indemoniate*. Nel percorso di formazione di Marta Cuscunà, il lavoro a fianco dell'attrice e drammaturga vicentina d'origine e udinese di adozione appare particolarmente significativo se pensiamo all'attenzione che ella esprimerà nei confronti delle tematiche femminili e verso la ricerca di fonti, documenti, testimonianze orali, approfondimenti specialistici, che è alla base di ogni suo progetto artistico. Ogni progetto teatrale di Giuliana Musso parte da un'urgenza, dalla necessità di narrare del *vivente*, delle donne e degli uomini, delle loro fragilità, dei loro sentimenti, dei loro problemi, delle loro contraddizioni, delle loro esperienze concrete, dunque delle loro vite vissute. La base di un teatro che riporta in primo piano l'essere umano, come spiega Giuliana Musso, oltre a indagare trasversalmente i temi trattati, non può non partire dalle testimonianze del *vivente*:

Nella fase di ideazione e di ricerca spesso per me il valore della testimonianza viene addirittura prima del pensiero sul linguaggio teatrale. Intendo dire che il contenuto di una testimonianza reale, che si fa drammaturgia, viene prima anche dell'urgenza estetica e formale del prodotto teatrale. L'abilità sta nel trovare ogni volta quel linguaggio estetico e compositivo che difende e valorizza il contenuto. Un linguaggio che si mette a servizio del contenuto e mai viceversa. Questa pratica di scrittura per me distingue quello che possiamo chiamare teatro civile da quello che non lo è. Civile è un teatro che si mette a disposizione di un contenuto.<sup>21</sup>

Per poter comprendere il contesto socio-politico e la realtà in cui hanno vissuto le "indemoniate" che abitavano il piccolo paese nella Carnia, Giuliana Musso si è confrontata con esperti di antropologia, storia locale, psicologia e psicoterapia, ed è andata alla ricerca di documenti, fonti e testimonianze inedite<sup>22</sup>.

Allo stesso modo, mossa dall'urgenza di approfondire in particolar modo il ruolo della donna nella società, nei suoi progetti teatrali in cui è evidente una forte matrice di impegno civile, anche Marta Cuscunà ha intrecciato il proprio lavoro con gli studi di storiche e ricercatrici, e ha sviluppato, laddove le è stato possibile, lunghe e meticolose ricerche sul campo condotte in prima persona, scoprendo così documenti inediti e acquisendo conoscenze approfondite e interdisciplinari in merito alle tematiche trattate nelle proprie drammaturgie.

---

<sup>21</sup> [www.giulianamusso.it](http://www.giulianamusso.it) (About me > Pensieri > Teatro "civile" o teatro del "vivente").

<sup>22</sup> L'approfondimento di documenti e fonti di carattere scientifico è una costante del lavoro di Giuliana Musso: per esempio, per *Nati in casa* l'autrice ha avviato un'accurata ricerca in merito alla figura dell'ostetrica partendo dal passato e giungendo al presente, mentre per *Sex machine* ha indagato il tema della prostituzione attraverso una metodologia pluridisciplinare, intervistando tra i tanti un produttore di pornografia, un sessuologo, un esperto di morale cattolica e alcune prostitute. Cfr. Milagro Martín Clavijo, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Donne che non seguono il copione. Antologia di teatro contemporaneo italo-spagnolo*, Roma, Aracne Editrice, 2015, pp. 31-35.

#### 1.1.4 Altre collaborazioni

Nel 2004, Marta Cuscunà ha debuttato come attrice professionista nello spettacolo per ragazzi *Pesciomini*, di Ugo Vicic e Sergio Bon, e l'anno seguente ha preso parte alla messinscena di *Pippo Pettiroso* di Altan, entrambi prodotti dal Centro Teatro Animazione e Figure di Gorizia<sup>23</sup>.

Negli anni successivi, parallelamente al debutto come drammaturga e allo sviluppo del Progetto teatrale sulle Resistenze femminili, Marta Cuscunà ha approfondito gli aspetti della scrittura testuale e della drammaturgia attoriale al fianco di José Sanchis Sinisterra, e ha inoltre proseguito le collaborazioni con i maestri incontrati negli anni della sua formazione.

Nel maggio 2009 l'attrice friulana è tornata a calcare i palcoscenici europei al fianco di Joan Baixas nello spettacolo intitolato *Zoé, incocencia crimilal*, che univa la tradizione del *bunraku* giapponese e quella delle ombre cinesi, la *live painting* e la manipolazione di burattini e oggetti. Grazie all'ottenimento di una borsa di studio, nel 2011, Marta Cuscunà ha partecipato a un progetto diretto da Christian Burgess per attori e musicisti della Guildhall School of Drama and Music di Londra: assieme a più di trenta attori e musicisti, l'artista friulana ha ideato un originale pezzo teatrale dal titolo *...Think only this of me....* Il gruppo di artisti, proveniente da diverse formazioni e ambiti disciplinari, interrogandosi sul tema dell'identità e sulla trasmissione della memoria, unendo frammenti del proprio passato, ricordi di vite vissute e testimonianze di altri, ha prodotto suggestioni e idee che sono poi confluite in un pezzo teatrale scritto a più mani<sup>24</sup>.

Dopo *Indemoniate*, nel 2013 Marta Cuscunà è tornata a lavorare con Giuliana Musso nello spettacolo *La città ha fondamenta sopra un misfatto*, riscrittura teatrale del romanzo *Medea. Voci* di Christa Wolf. Il testo dell'autrice tedesca ha offerto a Giuliana Musso e a un gruppo di sette attori l'opportunità di riflettere "sul tema della violenza nell'archetipo del padre che sacrifica i figli, [sul] tema della manipolazione della verità come mezzo di propaganda politica e sulle ragioni dell'espulsione delle donne dalla leadership politica"<sup>25</sup> attraverso un'innovativa interpretazione della figura di Medea, basata su versioni antecedenti a quella di Euripide.

---

<sup>23</sup> Il CTA - Centro teatrale Animazione e Figura di Gorizia sin dal 1994, anno della sua fondazione, promuove il teatro di figura nella regione Friuli Venezia Giulia attraverso l'organizzazione di festival, rassegne, progetti di formazione e produzione di spettacoli. Il nucleo artistico del CTA ha ormai consolidato la propria poetica superando la tradizione, aprendosi ai linguaggi della contemporaneità e sperimentando i rapporti con altre discipline artistiche. Cfr. [www.ctagorizia.it](http://www.ctagorizia.it).

<sup>24</sup> Cfr. [www.gsmd.ac.uk](http://www.gsmd.ac.uk) (About the School > Research > Research Areas > The Creative Stage > ...think only this of me...).

<sup>25</sup> [www.giulianamusso.it](http://www.giulianamusso.it) (About me > Archivio > La città ha fondamenta sopra un misfatto).

Christa Wolf ci racconta di come la nostra “città” abbia fondamento su un terribile misfatto: il sacrificio dei figli, la violenta espulsione delle nostre antenate dai ruoli di guida delle comunità e la consegna dei nostri destini nelle mani di una ristretta leadership maschile. La stessa leadership che commissionò ad Euripide la riscrittura del mito di Medea. Le tracce pre-euripidee del mito non raccontano dell’infanticidio da parte della madre, semmai l’uccisione dei bambini da parte della città. Al grande poeta dunque il compito di ribaltare la storia per assolvere la città e degradare la figura autorevole della principessa straniera al rango di primitiva, irrazionale e sanguinaria. Un mito fatto su misura per giustificare un sistema di potere sempre più androcratico e patrilocale. Una straordinaria, perché poetica, opera di “cosmesi di Stato”.<sup>26</sup>

Per la scrittura del testo *La città ha fondamenta sopra un misfatto*, come sua consuetudine, Giuliana Musso ha superato il testo di Christa Wolf, approfondendo la figura di Medea attraverso le pagine e gli scritti di altre studiose come la sociologa Riane Eisler, l’archeologa Marija Gimbutas e la ricercatrice Angela Giuffrida, per scoprire ciò che si cela sotto le tracce più evidenti che la storia ci ha tramandato.

Giuliana ci fa pensare, dubitare delle tesi in un solo senso, aprire la nostra mente in direzioni che ci sono e ci sono state, ma che, per abitudine, per imposizione, ma anche per pigrizia, non riusciamo a vedere. Il fatto di confrontare tematiche conosciute, almeno in parte, con altri angoli, con altri punti di vista, fa diffidare il pubblico dalle tesi monolitiche, anche se sembrano consolidate e validate dalla scienza.<sup>27</sup>

Lo spettacolo si è sviluppato come progetto di studio teatrale in più tappe a partire dal 2010, grazie al coinvolgimento di soggetti che hanno in un primo momento accolto il gruppo artistico, a cui ha preso parte anche Marta Cuscunà, e in seguito hanno sostenuto e finanziato la realizzazione di diversi allestimenti scenici resi unici e irripetibili dal variare degli interpreti e dai diversi approfondimenti del testo.

Nel marzo del 2015, l’artista friulana e Joan Baixas sono tornati a collaborare in occasione di un workshop intitolato *Mangiarsi l’anima*, svoltosi a Milano in occasione dell’IF Festival Internazionale di Teatro di Immagine e Figura, ideato e realizzato dal Teatro del Buratto. L’anno seguente, Marta Cuscunà ha condotto due workshop di introduzione alle pratiche del teatro visuale, trasmettendo così parte degli insegnamenti acquisiti durante le numerose collaborazioni con il maestro catalano, permettendo ai partecipanti di inoltrarsi nello spazio dell’immaginazione e di affinare le pratiche di manipolazione e di animazione<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> [www.giulianamusso.it](http://www.giulianamusso.it) (About me > Pensieri > Il mio adattamento per il teatro di *Medea*. Voci di Christa Wolf).

<sup>27</sup> Milagro Martín Clavijo (a cura di), *Donne che non seguono il copione*, cit., p. 34.

<sup>28</sup> *Masterclass di teatro visuale: diario bordo*, Modena, Associazione Virginia Reiter, 2 luglio 2016 (Cfr. report integrale in Appendice).

## 1.2 Attrice e autrice: *È bello vivere liberi!* (2009)

Facendo tesoro degli insegnamenti acquisiti dai propri maestri durante gli anni della formazione e affascinata dalla biografia di Ondina Peteani, prima staffetta partigiana italiana, Marta Cuscunà ha cominciato a imbastire il suo primo testo teatrale rivelando così la scintilla che l'ha condotta a muovere i primi passi verso l'autorialità:

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 un'intuizione fondamentale: la Donna è una risorsa irrinunciabile per la Pace e la Giustizia. Un esempio di partecipazione attiva, di come ogni singolo individuo può diventare indispensabile per la vita di un intero popolo.<sup>29</sup>

Imbattutasi casualmente nel testo *È bello vivere liberi*<sup>30</sup> scritto dalla storica goriziana Anna Di Gianantonio, Marta Cuscunà ha maturato sin da subito il desiderio di farne un progetto teatrale. Così, a partire da quella prima fonte, l'attrice e autrice friulana ha cercato materiali e documenti su Ondina Peteani e sui partigiani che lavorarono e combatterono al suo fianco rivolgendosi in un primo momento alle sedi dell'ANPI di Monfalcone e di Ronchi dei Legionari. A poco a poco ha ampliato le proprie conoscenze grazie al testo di Riccardo Giacuzzo e Giacomo Scotti dal titolo *Quelli della montagna (Storie del Battaglione Triestino d'Assalto)* e grazie alla generosità di Gianni Peteani, figlio della prima staffetta partigiana, che le ha fornito inedite testimonianze e memorie personali rivelatesi preziose per la ricostruzione del personaggio storico.

Successivamente, Marta Cuscunà ha spostato le sue ricerche verso il contesto storico e socio-politico in cui è vissuta Ondina Peteani, attraverso la lettura di alcuni “romanzetti per signorine” delle biblioteche fasciste, i racconti di altre donne della Venezia Giulia nel periodo della Resistenza e la ricostruzione dell'educazione impartita nelle scuole sotto il regime fascista<sup>31</sup>.

La storia di Ondina Peteani e la drammaturgia di Marta Cuscunà sono diventate oggetto di studio da parte di Milagro Martín Clavijo, professoressa di Lingua e Letteratura Italiana della Facoltà di Filologia dell'Università di Salamanca, che ormai da diversi anni rivolge particolare attenzione alle drammaturghe italiane contemporanee. Nel 2015, la studiosa ha curato la

---

<sup>29</sup> [www.bellovivereliberi.blogspot.it](http://www.bellovivereliberi.blogspot.it) (La scintilla).

<sup>30</sup> “È bello vivere liberi” sono le ultime parole che Ondina Peteani scrisse in ospedale, quando il medico le chiese di riportare su carta, ad occhi chiusi, la prima frase che le fosse venuta in mente. Anna Di Gianantonio ne ha fatto il titolo della biografia della staffetta partigiana e Marta Cuscunà il titolo della sua prima drammaturgia.

<sup>31</sup> Tra i numerosi testi che Marta Cuscunà ha consultato per la ricostruzione del contesto storico in cui è vissuta Ondina Peteani si ricordano: Silvia Bon, Anna Di Gianantonio, Chiara Fragiaco e 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; Noris de Rocco, *Plagiati e contenti: un anno di scuola con i bambini del duce*, Milano, Mursia, 1994; Gianni Adolfo Bellinetti, *Governare per slogan: scritte fasciste sulle strade del Friuli*, Trieste, Editreg, 2003.

pubblicazione di un'antologia di teatro dal titolo *Donne che non seguono il copione*, nella quale ha inserito, oltre al testo di Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi!*, i testi di altre quattro autrici che, come precisato dalla studiosa, “sono donne che riflettono la nostra società attuale, i suoi problemi e il ruolo che in essa spetta alla donna. [...] che prendono le distanze per poter vederci bene, per capire, per mostrarci un'altra faccia della realtà”<sup>32</sup>. In questa antologia, Milagro Martín Clavijo ha dato ampio spazio anche a Giuliana Musso, della quale ha pubblicato il testo *La città ha fondamenta sopra un misfatto*, avvalorando così l'impegno di entrambe le autrici nel mostrare una visione del mondo che superi gli stereotipi di genere, seppur attraverso linguaggi diversi, ma con strumenti non poi così dissimili.

### 1.2.1 Premio Scenario 2009

Marta Cuscunà aveva cominciato a trasformare i numerosi materiali raccolti nel suo primo testo teatrale quando, alla fine del 2008, le si è offerta l'opportunità di partecipare alla dodicesima edizione del Premio Scenario, rivelatasi ben presto una prima significativa svolta nella sua biografia artistica.

Il Premio Scenario è nato nel 1987 dalla volontà di un gruppo di soggetti teatrali, riuniti nell'omonima associazione, che si sono posti come obiettivo quello di valorizzare idee innovative, progetti e visioni teatrali delle nuove generazioni.

Una serie di imprese teatrali mettono le proprie risorse al servizio dei giovani artisti, dei nuovi linguaggi e delle nuove necessità espressive. Si tratta di risorse economiche, attraverso le quote associative, [...] ma anche di risorse umane e professionali: disponibilità di tempo e di lavoro, insieme a tutto il bagaglio di competenze e di esperienza che gli operatori e gli artisti delle strutture socie di Scenario investono nel dialogo con i giovani candidati al premio.<sup>33</sup>

L'interesse per le giovani generazioni ha portato i fondatori di Premio Scenario a indire un bando biennale, a cui singoli artisti e gruppi di recente formazione impegnati in percorsi di ricerca possono partecipare presentando un proprio progetto teatrale, ossia uno studio scenico, un progetto creativo ancora da sviluppare concretamente, non uno spettacolo già compiuto. Mutato il panorama teatrale, accanto al Premio Scenario si sono in seguito sviluppati due nuovi percorsi, che sono andati ad articolare la vocazione originale del premio: nel 2003, grazie all'incontro con l'Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica, è nato il Premio

---

<sup>32</sup> Milagro Martín Clavijo, *Introduzione*, cit., p. 11.

<sup>33</sup> Cristina Valenti, *Introduzione. Una storia di vent'anni e più*, in Id. (a cura di), *Generazioni del nuovo. Tre anni con il Premio Scenario (2005/2007)*, Corazzano, Titivillus, 2010, p. 21.

Ustica per il Teatro (dal 2009 Premio Scenario per Ustica), rivolto ai progetti di impegno civile e sociale<sup>34</sup>; nel 2006 è nato invece il Premio SCENARIO *infanzia*, rivolto ai progetti artistici che focalizzano la propria attenzione sui nuovi linguaggi per i nuovi spettatori.

Marta Cuscunà ha partecipato alla terza edizione del Premio Scenario per Ustica, superando una dopo l'altra le tre fasi previste dal concorso e aggiudicandosi la vittoria. La prima fase, definita *istruttoria*, è affidata a Commissioni zonali che, dopo aver valutato la congruità delle singole proposte pervenute, chiamano a colloquio i singoli candidati chiedendo loro di presentare un breve studio scenico della durata massima di cinque minuti. La seconda fase è costituita da *tappe di selezione*: gli artisti e le compagnie che hanno superato la fase *istruttoria* sono invitati a esporre in forma pubblica frammenti del proprio progetto in una versione che non superi i venti minuti. Una volta presa visione dei lavori, l'Osservatorio critico nominato dall'Associazione Scenario incontra gli artisti per approfondire il loro progetto giungendo in seguito a selezionare le proposte destinate alla finale. Nella terza e ultima fase, la *finale*, gli artisti sono invitati a riproporre in forma pubblica il proprio progetto di fronte a una nuova giuria, formata da tre esponenti del mondo del teatro e della cultura, due membri dell'Associazione Scenario, ossia il Presidente e il Direttore artistico, e un rappresentante dell'Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica. Dopo aver incontrato i concorrenti in quest'ultima tappa, la giuria decreta i vincitori e le segnalazioni speciali.

Una volta superata la fase *istruttoria* con il proprio progetto artistico liberamente ispirato alla biografia di Ondina Peteani, il 17 marzo 2009, presso il Teatro delle Briciole di Parma, Marta Cuscunà ha mostrato all'Osservatorio critico un primo studio scenico condensato in venti minuti dal titolo *È bello vivere liberi!*, qualificandosi per la fase finale. All'interno del progetto triennale Santarcangelo 2009-2011, il 21 giugno 2009 presso la sala-teatro Il Lavatoio, la giuria composta da Renata Molinari (presidente), Stefano Cipiciani, Gianluigi Gherzi, Cristina Valenti, Cristina Ventrucci, le ha assegnato il Premio Scenario per Ustica, premiando il suo debutto come autrice con la seguente motivazione:

*È bello vivere liberi!* restituisce il sapore di una resistenza vissuta al di fuori di ogni celebrazione o irrigidimento retorico. Resistenza personale, segnata dai tempi impetuosi di una giovinezza che è sfida, scelta e messa in gioco personale. Resistenza politica, dove la protagonista, Ondina, incontra la storia e la sua violenza. Resistenza poetica, all'orrore che avanza e annulla. Resistenza adolescente, che incontra il sangue, lo subisce, lo piange, ma continua ad affermare la necessità della felicità e dell'allegria anche nelle situazioni più estreme che Ondina vive.

---

<sup>34</sup> Per approfondire la storia che unisce la memoria della strage di Ustica e i campi della creazione artistica (tra cui il teatro, il cinema, la letteratura, la musica, le arti visive) si rimanda a Cristina Valenti (a cura di), *Ustica e le arti. Percorsi tra impegno, creatività e memoria*, Corazzano, Titivillus, 2007.

Ondina, di cui Marta Cuscunà ha ricercato le tracce attraverso un lavoro accurato sulle fonti storiche, dentro la memoria del proprio territorio e attraverso le parole di chi l'ha conosciuta. 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. In questa ricerca anche l'orrore del lager può essere raccontato, senza che lo spettacolo perda lo straordinario candore e la felicità nel racconto della storia che ancora siamo.<sup>35</sup>

Marta Cuscunà è entrata così a far parte di quella che viene definita “generazione del nuovo”, mostrando sin dal suo esordio una grande consapevolezza e una visibile sensibilità rispetto alle urgenze dell'oggi. Dopo aver portato in scena *È bello vivere liberi!* in versione studio, il 15 ottobre 2009, ha debuttato con la versione integrale del suo primo spettacolo a Modena, in occasione di VIE Festival<sup>36</sup>, assieme alla compagnia vincitrice del Premio Scenario, Codice Ivan, e alle due compagnie che hanno ricevuto le segnalazioni speciali, Anagoor e Odemà. L'assegnazione del Premio Scenario per Ustica grazie al lavoro *È bello vivere liberi! Progetto di teatro civile per un'attrice, 5 burattini e un pupazzo* ha coronato il passo di Marta Cuscunà verso l'autorialità, permettendole di farsi conoscere nel panorama teatrale italiano, e non solo: la storia della staffetta partigiana ha oltrepassato l'Oceano Atlantico sbarcando in Colombia, in occasione del Festival Internacional Teatro por la Paz e, inoltre, è stata oggetto di un incontro all'interno del Progetto europeo YPAL – *young performing arts lovers*, in occasione del quale un gruppo di giovani italiani appassionati di *performing arts* ha presentato ai coetanei europei il lavoro dell'artista friulana. In meno di un anno e mezzo dal debutto, Marta Cuscunà ha raggiunto le prime cento repliche dello spettacolo, e a poco a poco ha ottenuto altri importanti riconoscimenti. Nel 2011 è arrivata tra le finaliste del Premio Virginia Reiter<sup>37</sup> come miglior attrice *under 35* con la seguente motivazione:

Cresciuta nel Nordest dell'Italia e specializzata nel fervido clima catalano, Marta Cuscunà è autrice di un piccolo miracolo. Con *È bello vivere liberi!* è stata capace di restituire alla viva attenzione dello spettatore alcuni episodi della Resistenza, regalando tutto il suo giovane entusiasmo e la sua duttilità di scena alla figura di Ondina Peteani, "staffetta partigiana".

Lucidità, freschezza, assenza di retorica, riso e commozione sono i suoi strumenti.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> [www.associazionescenario.it](http://www.associazionescenario.it) (Premio scenario > Edizioni precedenti > Edizione 2009 > Finalisti > Marta Cuscunà).

<sup>36</sup> VIE Festival è nato nel 2005 in seguito alla decennale esperienza della rassegna *Le vie dei festival* di Modena, che ha ospitato le più interessanti e innovative proposte nazionali e internazionali. VIE Festival offre ampio spazio ai nuovi protagonisti dello spettacolo dal vivo e ai loro linguaggi, con particolare attenzione a coloro che sperimentano le zone di confine tra le diverse arti.

<sup>37</sup> Il Premio Virginia Reiter è nato nel 1997 ed è promosso dall'omonima associazione, sorta per volontà della famiglia d'origine, e dalla città di Modena. Dal 2007 il Premio è affiancato dal Festival Virginia Reiter – Il lavoro dell'attrice, ideato dal regista cinematografico Giuseppe Bertolucci.

<sup>38</sup> [www.bellovivereliberi.blogspot.it](http://www.bellovivereliberi.blogspot.it) (Premio Virginia Reiter '11).

### 1.2.2 Centrale Fies

Una volta ricevuto il prestigioso Premio Scenario per Ustica, Marta Cuscunà ha cercato una struttura che potesse fornirle uno spazio in cui lavorare e un aiuto per proseguire e portare a termine il proprio progetto artistico. Ha avuto così inizio la sua collaborazione con Centrale Fies. L'antica centrale idroelettrica situata nella cittadina di Dro, in Trentino Alto Adige, dal 2002 non è più solamente una turbina di energia elettrica, bensì anche un opificio di *performing arts*, un centro di creazione e produzione delle arti contemporanee e di residenze artistiche<sup>39</sup>. Sono Barbara Boninsegna e Dino Sommadossi, attualmente rispettivamente direttrice artistica e presidente, a spiegarci le fondamenta sulle quali è nato l'innovativo centro:

Per noi *risiedere* significa avere un'attenzione su diversi piani. Vuol dire garantire un servizio: tecnico, pratico, e poi concettuale, di cura, di attenzione, di scambio di idee. Nel rispetto dei progetti, si cerca di creare un rapporto dialettico molto cauto da parte di chi ospita, lasciando che sia l'artista a chiedere un confronto.<sup>40</sup>

Dal 2009, l'artista friulana fa parte del progetto *Fies Factory*, sorto due anni prima con l'obiettivo di sostenere il lavoro di artisti italiani *under 35*, fornendo loro supporto “dall'ideazione di una strategia di sviluppo dei progetti artistici alla vendita, passando per la gestione finanziaria, la produzione, la ricerca dei possibili partner, la distribuzione, la promozione, la comunicazione”<sup>41</sup>. Oltre agli spazi dell'ex centrale idroelettrica, a un alloggio per il periodo di permanenza, all'attrezzatura tecnica e all'accompagnamento da parte di professionisti lungo tutto lo sviluppo del progetto artistico, Centrale Fies ha messo a disposizione di Marta Cuscunà e degli artisti inclusi nel progetto *Fies Factory* un budget di produzione.

Inoltre, nell'innovativo opificio dedicato alle arti contemporanee, sono sorti numerosi progetti di *coworking*, attraverso i quali si è confermato l'originario obiettivo di consolidare un fertile luogo di scambi di esperienze e saperi tra professionisti specializzati in diversi ambiti, permettendo così lo sviluppo di preziose collaborazioni, come quella tra Marta Cuscunà e Paola Villani, attuale responsabile della direzione tecnica di Centrale Fies, e quella con Andrea Pizzalis, curatore delle animazioni grafiche per lo spettacolo *Sorry, boys*.

---

<sup>39</sup> Grazie all'intuizione della Società Cooperativa *Il Gaviale*, al sostegno del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, del Comune di Dro, della provincia autonoma di Trento, di Hydro Dolomiti Enel, della Regione Autonoma Trentino Alto Adige, di Arcus – Arte Cultura Spettacolo, di APAP - Advancing Performing Arts Project, e della Comunità Europea, oggi Centrale Fies è uno dei più importanti centri di produzione e di sviluppo delle arti.

<sup>40</sup> Barbara Boninsegna, Dino Sommadossi, *Dalla residenza al coworking*, in Fabio Biondi, Edoardo Donatini, Gerardo Guccini (a cura di), *Nobiltà e miseria. Presente e futuro delle residenze creative in Italia: 2013, primo movimento*, Mondaino, L'arboreto, 2015, p. 57.

<sup>41</sup> [www.centralefies.it](http://www.centralefies.it) (Factory).

### 1.3 La vocazione drammaturgica: da *La semplicità ingannata* a *Wonder Woman* (2012-2014)

Negli anni seguenti al debutto come autrice, Marta Cuscunà ha rivelato una vera e propria vocazione drammaturgica: confermando il proprio interesse nei confronti delle disuguaglianze di genere e delle condizioni della donna nella società e mossa dall'urgenza di far riflettere gli spettatori sulle contraddizioni della società contemporanea, ha dato forma al Progetto teatrale sulle Resistenze femminili.

Dopo aver portato in scena la *sua* Ondina, Marta Cuscunà ha affrontato il tema della monacazione forzata attraverso la storia di Arcangela Tarabotti e delle Clarisse di Udine: esempi di donne che hanno lottato per riscattare la condizione femminile estrapolati dalla storia locale, che l'attrice e autrice aveva avuto l'occasione di conoscere nell'ambito di un corso condotto dall'attore, autore e regista Massimo Somaglino. Così, dopo il successo raggiunto con lo spettacolo *È bello vivere liberi!*, ritenendo che alcuni aspetti della resistenza di Arcangela e delle Clarisse non fossero poi così lontani dall'attualità, l'attrice e autrice friulana ne ha fatto l'oggetto di un nuovo progetto artistico.

L'attrazione verso il tema della monacazione forzata si è sviluppata grazie al saggio *Lo spazio del silenzio* scritto dalla storica Giovanna Paolin, la quale ha condotto un'accurata ricerca sulle vicende delle Clarisse del Convento di Santa Chiara di Udine, e grazie alla biografia della monaca Arcangela Tarabotti. A partire da questo testo, l'autrice friulana ha approfondito, da una parte, la storia della monaca, attraverso le pubblicazioni curate dalle studiose Francesca Medioli e Simona Bortot<sup>42</sup> e i testi scritti da Arcangela Tarabotti (tra i quali vanno ricordati *Satira e antisatira sul lusso di essere donne* e *Che le donne siano della spetie degli Huomini*), e, dall'altra parte, le vicende delle Clarisse di Udine, attraverso il testo della storica Giovanna Paolin, *L'eterodossia nel monastero delle Clarisse di Udine nella seconda metà del '500*. Durante la ricerca bibliografica, però, come ha raccontato Marta Cuscunà, è emersa la difficoltà nel reperire documenti e materiali inerenti il processo subito dalle monache da parte del tribunale della Santa Inquisizione, poiché difficilmente consultabili.

Successivamente, Marta Cuscunà ha approfondito le proprie ricerche in merito al tema della monacazione forzata e della condizione femminile, attraverso la lettura di numerosi testi, da *I*

---

<sup>42</sup> Cfr. Arcangela Tarabotti, *La semplicità ingannata*, a cura di Simona Bortot, Padova, Il Poligrafo, 2007; Arcangela Tarabotti, *L'Inferno monacale*, a cura di Francesca Medioli, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990.

*Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni ai testi di Michela Murgia e di Riane Eisler, approfondendo inoltre il tema della monetizzazione del corpo femminile<sup>43</sup>.

Marta Cuscunà ha debuttato con la seconda tappa del neonato Progetto teatrale sulle Resistenze femminili, *La semplicità ingannata. Satira per attrice e pupazze sul lusso d'esser donne*, il 31 agosto 2012 a Bassano del Grappa, in occasione di Operaestate Festival. Con questo spettacolo, l'autrice e attrice si è aggiudicata il Premio Last Seen per il migliore spettacolo dell'anno<sup>44</sup>, il Premio Città Impresa<sup>45</sup>, il Premio Franco Enriquez come migliore autrice e attrice nella categoria "Teatro di prosa e nuovi linguaggi di impegno sociale e civile" e, infine, una menzione d'onore al Premio Eleonora Duse<sup>46</sup>.

Portando in scena una nuova storia di resistenza, Marta Cuscunà e i suoi collaboratori hanno intrapreso anche una nuova e coraggiosa forma di produzione teatrale: il microcredito.

Si tratta di un progetto di *Village Producing* che si ispira al *Village Banking*, una delle metodologie di microcredito che sta salvando l'economia locale dei paesi poveri. Abbiamo proposto un'esperienza di "produzione teatrale partecipata" perché crediamo in uno sviluppo teatrale sostenibile dal punto di vista sociale ed economico. L'obiettivo è l'autosufficienza economica del progetto artistico, che vede nel microcredito non solo un puro strumento finanziario ma anche l'opportunità di creare una vera e propria forma di coesione sociale tra artisti e realtà teatrali.<sup>47</sup>

Chiedendo un finanziamento a diverse realtà teatrali, restituito in seguito con l'acquisto di una replica dello spettacolo da parte dei sovvenzionatori, oltre a raccogliere le risorse economiche necessarie per poter realizzare il progetto teatrale, l'artista friulana ha creato in questo modo una rete di relazioni con importanti teatri e operatori teatrali aggiornandoli costantemente sullo sviluppo del proprio lavoro e rendendoli partecipi della coproduzione.

---

<sup>43</sup> Tra i numerosi testi che Marta Cuscunà ha consultato per ricostruire il tema della monacazione si ricordano: Laura Di Barezia, *La sposa cristiana ossia la donna secondo il cuore di Dio: nella famiglia e nel mondo*, Milano, Ferrari, 1958; Michela Marzano, *Sii bella e stai zitta. Perché l'Italia di oggi offende le donne*, Milano, Mondadori, 2010; Riane Eisler, *Il calice e la spada. La civiltà della Grande Dea dal Neolitico a oggi*, Milano, Frassinelli, 2006; Michela Murgia, *Ave Mary. E la Chiesa inventò la donna*, Torino, Einaudi, 2011; Giuseppe Marcotti, *Donne e monache. Quindici secoli di vita friulana tra cronaca e storia*, Udine, Tarantola-Tavoschi, 1975.

<sup>44</sup> Il Premio Last Seen è stato ideato ed è gestito dalla direzione di Krapp's Last Post, progetto editoriale dell'Associazione Culturale Winnie & Krapp. I vincitori al Premio Last Seen vengono eletti attraverso una votazione online.

<sup>45</sup> Promosso da Nordesteuropa Editore, il Premio Città Impresa 2013 è stato dedicato a mille giovani talenti *under 35* delle Venezie, che grazie alla loro attività hanno apportato un contributo efficace alla crescita di quel territorio e delle sue potenzialità. Cfr. [www.festivalcittaimpresa.it](http://www.festivalcittaimpresa.it) (Edizione 2013).

<sup>46</sup> Ideato nel 1986, il Premio Eleonora Duse ogni anno premia un'attrice di teatro che si distingue nel panorama teatrale italiano e internazionale e prevede inoltre una menzione d'onore a una giovane attrice emergente.

<sup>47</sup> [www.semplicitaingannata.blogspot.it](http://www.semplicitaingannata.blogspot.it) (Scelte produttive).

### 1.3.1 Il Progetto teatrale sulle Resistenze femminili

Se è vero che l'interesse di Marta Cuscunà nei confronti del tema delle resistenze femminili può essere maturato a seguito del primo incontro con Giuliana Musso, o addirittura, come lei stessa racconta, dalla traccia della prova scritta della maturità incentrata sul processo di presa di coscienza dei propri diritti da parte delle donne nel nostro paese<sup>48</sup>, il Progetto teatrale sulle Resistenze femminili si è sviluppato in modo concreto in seguito al suo primo spettacolo come autrice e attrice e alla lettura dell'inchiesta *Il femminismo che roba è?* condotta dalla semiologa Giovanna Cosenza assieme ai suoi studenti dell'Università di Bologna<sup>49</sup>.

Il gruppo di studio ha domandato a ragazze e ragazzi dell'Ateneo bolognese cosa pensassero del femminismo, per poi pubblicare il resoconto del sondaggio sul quotidiano "La Repubblica" con un articolo dal titolo *"Il femminismo? Roba anni '70". Anche le ragazze lo rifiutano*<sup>50</sup>. Dall'inchiesta è emerso non solo che i giovani, e sorprendentemente anche le giovani, hanno del femminismo un'idea totalmente negativa, spesso legata alla sfera sessuale, ma anche che ritengono che esso non abbia più ragione d'essere dal momento che è opinione comune che la parità tra gli uomini e le donne sia stata ormai conquistata. Queste opinioni però non sembrano trovare riscontro nei dati dell'Eurostat e del World Economic Forum, che denunciano la condizione subalterna delle donne italiane, che hanno meno possibilità lavorative rispetto agli uomini, vengono salariate con stipendi più ridotti e sono meno rappresentate.

All'origine del Progetto teatrale sulle Resistenze femminili, dal momento che il problema della disparità tra uomo e donna non è ancora stato risolto, vi è l'esigenza di riportare l'attenzione sul tema della differenza di genere nella società contemporanea, l'urgenza di far riflettere uomini e donne sul fatto che il modello sociale patriarcale ha ormai dato forti segni di cedimento, per cui è necessario mostrare una nuova visione del mondo smantellando "i pregiudizi e gli stereotipi che i giovani di oggi hanno riguardo al femminismo e alle femministe,

---

<sup>48</sup> Si riporta di seguito la traccia completa del tema di argomento storico della prova di maturità dell'anno scolastico 2000-2001: "Uno dei fenomeni più significativi del Novecento è la presa di coscienza dei propri diritti da parte delle donne, prima nei paesi più avanzati come gli Stati Uniti e la Gran Bretagna e poi negli altri paesi occidentali. Dalle rivendicazioni del diritto di voto agli appelli sempre più chiari e vigorosi per l'uguaglianza con gli uomini in tutti i settori della vita economica e civile. Il principio delle "pari opportunità" è stato il vessillo delle lotte femminili. Illustra le fasi e i fatti salienti che hanno segnato il processo di emancipazione femminile nel nostro paese facendo possibilmente anche riferimento a canzoni, film, pubblicazioni e a qualunque altro documento ritenuto significativo".

<sup>49</sup> Cfr. Giovanna Cosenza, *L'8 marzo degli stereotipi che taglia fuori i veri problemi*, "La Repubblica", Bologna, 3 marzo 2010.

<sup>50</sup> Cfr. Daniele Dodaro, Valentina Scattolari, Aura Tiralongo, *"Il femminismo? Roba anni '70". Anche le ragazze lo rifiutano*, "La Repubblica", Bologna, 3 marzo 2010.

raccontando [...] esempi positivi di donne che hanno lottato per riscattare la condizione femminile”<sup>51</sup>.

### 1.3.2 Altre drammaturgie

Dopo lo spettacolo *La semplicità ingannata*, seconda tappa del neonato progetto sulle Resistenze femminili, nel 2013, Marta Cuscunà ha realizzato, in occasione del *ViPride*, gaypride di Vicenza, il *reading* dal titolo *The beat of Freedom*, tratto dal libro *Io sono l'ultimo. Lettere di partigiani italiani*<sup>52</sup>. I ricordi di alcuni testimoni della Resistenza italiana compongono la lettura teatrale che Marta Cuscunà ha pensato e costruito per raccontare, ai giovani di oggi, i sogni, gli ideali e l'entusiasmo dei giovani di ieri, che si sono battuti per creare un Paese libero, nel quale i cittadini avrebbero potuto godere di pari diritti. Catturata dalla riflessione di un partigiano che confessa di aver avvertito la libertà sui monti e di averla percepita come una pulsazione, come un battito, Marta Cuscunà ha sviluppato il progetto artistico:

Mi è tornata in mente una frase di Patti Smith: “Quando dico *rock'n'roll* non voglio dire un gruppo che suona canzoni, dico un'intera comunità che passa per il suono, il ritmo e lo scambio di energia. Una sorta di sentire comune. Il senso di essere insieme in qualcosa di unico [...]”. Allora le parole dei partigiani hanno iniziato a risuonarmi inaspettatamente *rock* e le loro voci si sono intrecciate a quelle di Patti Smith, Lou Reed, Alanis Morissette, dei Green Day. Ne è uscita una partitura che scavalca i confini della storia e unisce tre generazioni.<sup>53</sup>

Il *reading*, incentrato sui temi dell'uguaglianza, della parità dei diritti umani, della spinta all'azione di giovani che lottarono per conquistare la libertà, ci suggerisce uno stretto legame con la storia della prima staffetta partigiana Ondina Peteani e dunque con lo spettacolo *È bello vivere liberi!*, mostrandoci ancora una volta la coerenza dell'impegno civile del teatro di Marta Cuscunà.

Nel 2014, l'artista friulana ha scritto e interpretato, assieme a Giuliana Musso e Antonella Questa, *Wonder Woman. Reading su donne, denaro e superpoteri*, debuttato in occasione di *Il tempo delle donne*, evento nato da un'idea de *La 27esima Ora*<sup>54</sup> e ospitato alla Triennale di Milano.

---

<sup>51</sup> [www.resistenzefemminili.blogspot.it](http://www.resistenzefemminili.blogspot.it) (L'origine).

<sup>52</sup> Cfr. Stefano Faure, Andrea Liparoto, Giacomo Papi (a cura di), *Io sono l'ultimo. Lettere di partigiani italiani*, Torino, Einaudi, 2012.

<sup>53</sup> [www.thebeatoffreedom.blogspot.it](http://www.thebeatoffreedom.blogspot.it) (La musica).

<sup>54</sup> *La 27esima ora* è un blog del “Corriere della Sera” che raccoglie le storie e le idee di chi insegue il sogno di un equilibrio tra lavoro e famiglia e della parità fra i generi.

*Wonder Woman* è una drammaturgia originale, solo a tratti fumettistica, che indaga un mondo fatto di stereotipi di genere, spreco di talenti, crisi della coppia, diritti mancati; ma anche popolato da donne e uomini che, pur non avendo poteri sovrumani, affrontano la quotidianità dell'amore, del lavoro, della famiglia con voglia di cambiamento. Da questa suggestione e dal dato, oramai risaputo, che l'occupazione femminile è un potente fattore di crescita dell'economia, nasce un *reading* in cui i dati statistici si intrecciano ai racconti biografici e la realtà è raccontata con l'arma a doppio taglio della satira.<sup>55</sup>

Partendo da un'inchiesta delle giornaliste Maria Silvia Sacchi e Luisa Pronzato, le tre drammaturghe hanno raccolto materiali, testimonianze e interviste incentrate sulla difficoltà delle donne italiane nel raggiungimento dell'indipendenza economica, sulle pressioni da loro subite lungo il faticoso percorso per l'ottenimento di posizioni lavorative di spicco e sugli stereotipi di genere, dividendosi in un secondo momento i temi da approfondire affinché ognuna potesse parlare di un diverso aspetto della condizione femminile nella società odierna.

Marta Cuscunà, per questo spettacolo, ha approfondito ad esempio il tema delle supereroine dei fumetti, scoprendo che dalle penne degli scrittori poco è emerso sulle carriere o sullo status sociale delle donne dotate di superpoteri, e che spesso le loro sorti sono sventurate, così come testimonia *Wonder Woman*, la cui condizione è sintetizzata nello slogan "being a cute superhero and a woman is exhausting!".

In uno spettacolo in cui sono emersi i linguaggi teatrali delle diverse attrici, Marta Cuscunà ha inserito una scena di teatro di figura: tre pupazze vestite da principesse riflettono sulla propria condizione, sul desiderio di liberarsi per sempre di quei ridicoli vestiti e di ruoli che non sentono propri ma che la società ha attribuito loro. Liberarsi dagli stereotipi e dai luoghi comuni, però, risulta piuttosto difficile, così come è dimostrato dalla condizione delle tre principesse, appese, imprigionate nei preconcetti.

#### **1.4 Oltre i confini, oltre i maestri: *Sorry, boys* (2016)**

Mentre le storie della prima staffetta partigiana e delle monache forzate sono state estrapolate dal passato e sono legate in larga misura alla storia del territorio d'origine di Marta Cuscunà, per l'ultima tappa del Progetto teatrale sulle Resistenze femminili la scelta è ricaduta su un episodio realmente accaduto oltreoceano, a Gloucester, cittadina situata nel Massachusetts, nel 2008. Nonostante si sia inoltrata al di fuori dei confini nazionali, l'artista friulana è riuscita ad annullare completamente la distanza che ci divide dalla città americana e a chiamare

---

<sup>55</sup> [www.giulianamusso.it](http://www.giulianamusso.it) (Spettacoli > *Wonder Woman*. Reading su donne, denaro e superpoteri).

direttamente in causa lo spettatore ponendolo di fronte a un episodio che ha attirato l'attenzione dei media di tutto il mondo:

Di questa storia hanno parlato in tanti, e nel giro di poco tempo la notizia è diventata uno scandalo internazionale: sono stati scritti romanzi, articoli di giornale [...]. Il fatto che diciotto ragazze avessero stretto un patto per crescere i propri figli all'interno di una comune femminile, mi ha spinto a cercare le motivazioni che erano alla base di una decisione così drastica.<sup>56</sup>

Se per gli spettacoli *È bello vivere liberi!* e *La semplicità ingannata* Marta Cuscunà è partita da contributi storiografici, l'attualità del patto tra le diciotto ragazze americane non le ha permesso di attingere a studi specifici. Ha quindi cominciato a raccogliere numerosi articoli provenienti dalle testate giornalistiche di tutto il mondo e si è addentrata nella vicenda in particolar modo grazie a un documentario diretto da John Michael Williams dal titolo *The Gloucester 18*, in cui si dà voce alle protagoniste del patto:

In 2008, the small fishing community of Gloucester, Massachusetts found itself at the center of a worldwide media firestorm. There were eighteen pregnant girls at the high school - four times the norm - and according to rumour, they weren't all accidents. When talk of a "pregnancy pact" between the girls surfaced, local gossip transformed into international media fascination overnight. Reporters from all over the world descended upon the town, demanding answers, but the fiercely protective community refused to give any. [...] *The Gloucester 18* explores what really happened in this hyped and bizarre media circus, and its impact on a small fishing village. This documentary introduces the world to the girls behind the headlines, many of whom are speaking publicly for the first time.<sup>57</sup>

In questo documentario, una delle diciotto ragazze protagoniste del patto segreto confessa di aver avuto l'idea di dare origine a una comune femminile dopo aver assistito a un terribile femminicidio, ed è proprio in seguito a questa rivelazione che in Marta Cuscunà si è acceso "un campanello d'allarme" e con esso l'urgenza di indagare nel profondo quell'anomala vicenda. L'autrice ha cominciato così a ricostruire il contesto sociale della cittadina del Massachusetts, scoprendo un secondo documentario, *Breaking our Silence. Gloucester Men Speak Out Against Domestic Abuse*, in cui si racconta che nello stesso luogo in cui è maturata la volontà di creare una comune femminile, "si registrava più di un caso al giorno di violenza maschile ai danni delle donne e che per questo motivo fu organizzata da cinquecento uomini una marcia per sensibilizzare la comunità al problema"<sup>58</sup>. Questi due documentari hanno condotto Marta Cuscunà a elaborare l'ipotesi che gli episodi avvenuti nella cittadina di Gloucester fossero legati da un filo rosso:

---

<sup>56</sup> *Intervista a Marta Cuscunà*, a cura di chi scrive, Monfalcone, 24 ottobre 2016 (cfr. trascrizione integrale in Appendice).

<sup>57</sup> [www.thegloucester18.com](http://www.thegloucester18.com) (The Story).

<sup>58</sup> *Intervista a Marta Cuscunà*, Monfalcone, 24 ottobre 2016, cit.

Nessuno di questi documentari collega la violenza sulle donne e la marcia degli uomini con la decisione delle diciotto ragazze di creare una comunità femminile: il legame tra questi eventi è la mia tesi. Potrebbe essere che si tratti di una semplice coincidenza, ma si potrebbe anche pensare che tutto ciò abbia a che fare con il modello di mascolinità che la società impone.<sup>59</sup>

Attraverso numerosi saggi e video-documentari pubblicati dalla fondazione americana Media Education Foundation, le ricerche di Marta Cuscunà si sono spostate verso l'indagine di numerose tematiche legate all'episodio accaduto nella cittadina americana, come la mascolinità, la misoginia, la percezione della sessualità in età adolescenziale e la violenza sulle donne, le cui origini in numerosi studi vengono attribuite alla crisi del ruolo maschile nella società<sup>60</sup>.

Diverse versioni studio di *Sorry, boys* sono state presentate in occasione di importanti festival come Operaestate Festival a Bassano del Grappa e Short Theatre a Roma; ma è in occasione della giornata dedicata agli Studio-Visit di Motherlode, all'interno della trentacinquesima edizione del festival Drodeseira di Dro, che Marta Cuscunà, dopo due anni di ricerche, di scrittura e di prove sceniche, ha permesso ai suoi spettatori di ripercorrere il processo creativo della nuova tappa sulle Resistenze femminili:

Il percorso è stato una condivisione intima ma pubblica; uno svelamento della ricerca iconografica; il racconto di come Paola Villani è riuscita a progettare un importante elemento di scenotecnica. E ancora: i processi produttivi, gli intoppi, le modalità, gli aneddoti da narrare insomma cosa vuol dire mettere in scena un'opera performativa, oggi.<sup>61</sup>

Il 3 febbraio 2016 Marta Cuscunà ha debuttato al Teatro Sociale di Trento con la versione definitiva dello spettacolo *Sorry, boys. Dialoghi su un patto segreto per 12 teste mozze*, terza tappa del Progetto teatrale sulle Resistenze femminili, arrivando tra le finaliste al Premio Ubu 2016 come migliore attrice/performer. *Sorry, boys* ha segnato un'altra importante svolta nella biografia artistica dell'attrice-autrice friulana, un passo in avanti verso il consolidamento della propria poetica e dei propri linguaggi fondati sugli insegnamenti dei suoi maestri, che però nel corso degli anni Marta Cuscunà ha oltrepassato e contaminato con nuove intuizioni e sperimentazioni.

---

<sup>59</sup> *Ivi*.

<sup>60</sup> Tra i numerosi documentari consultati da Marta Cuscunà per la costruzione di questo spettacolo si ricordano: *What a Girl Wants* (2001), di Matthew Buzzell, Elizabeth Massie, Jacob Bricca; *Sext Up Kids. How Children are Becoming Hypersexualized* (2012), di Maureen Palmer; *Price of Pleasure. Pornography, Sexuality & Relationships* (2008), di Chyng Sun & Miguel Picker; *Tough Guise. Violence, Media & the Crisis in Masculinity* (1999), di Sut Jhally; *Generation M. Misogyny in Media & Culture* (2008), di Thomas Keith; *Boys to Men?* (2006), di Frederick Marx; *The bro code: how contemporary culture creates sexist men* (2011), di Thomas Keith.

<sup>61</sup> [www.sorry-boys.blogspot.it](http://www.sorry-boys.blogspot.it) (Studio Visit a Centrale Fies).

## 1.5 Drammaturgia “commissionata”: *Etnorama 34074* (2017)

*Etnorama 34074 parla della terra dove vivo e in cui sono nata.  
Della mia città-famiglia.  
Dei nostri panni sporchi da lavare.  
Parla di un tradimento.  
Di una partita elettorale.  
Parla dei miei vicini. Di me.  
E del nostro comune bisogno di sentirci a casa.  
In questa terra che per qualcuno è patria, per qualcun altro meta.  
Forse parla del mio spaesamento.  
Perché anche se questa terra non l'ho mai lasciata, mai come oggi mi sembra lontana.  
(Marta Cuscunà)<sup>62</sup>*

Una volta concluso il Progetto teatrale sulle Resistenze femminili con lo spettacolo *Sorry, boys*, Marta Cuscunà si è dedicata per la prima volta alla scrittura di un testo drammaturgico per attori in carne e ossa, nel quale non è prevista la presenza di pupazzi e burattini, e per un regista che ne ha diretto la messa in scena. L'11 settembre 2017, al Teatro Argentina, ha debuttato così *Etnorama 34074*, la prima drammaturgia che il Teatro di Roma ha commissionato a Marta Cuscunà nell'ambito del progetto speciale MIBACT intitolato *Ritratto di una Nazione. L'Italia al lavoro*<sup>63</sup>. Assieme a Marta Cuscunà, altri diciannove autori hanno contribuito alla realizzazione di venti quadri teatrali, tanti quanti sono le regioni italiane, incentrati sulla tematica del lavoro, dando forma così a un'opera polifonica, a un grande affresco dal quale emergono le varietà geografiche, sociali, antropologiche e linguistiche del nostro Paese.

Con questa drammaturgia, Marta Cuscunà è tornata a indagare le dinamiche sociali del territorio friulano, addentrandosi nella realtà della sua città, Monfalcone, nella quale sorge Fincantieri, un cantiere navale in passato specializzato nella costruzione di navi da guerra, che oggi realizza grandi navi da crociera. Una grande azienda di stato che, per salvaguardare la propria competitività sul mercato internazionale, non potendo trasferire altrove la propria sede, ha deciso di decentrare la manodopera.

Al centro di *Etnorama 34074* (numero che rappresenta il codice di avviamento postale della città friulana) vi è dunque il tema della globalizzazione, che ha portato a Monfalcone operai asiatici sottopagati e giovani ragazzi che, quando non lavorano nel cantiere navale, si riuniscono

---

<sup>62</sup> [www.etnorama34074.blogspot.it](http://www.etnorama34074.blogspot.it) (Radici).

<sup>63</sup> Preceduto da *Ritratto di una Capitale. Ventiquattro scene di una giornata a Roma*, messo in scena tra il 2014 e il 2015, il progetto speciale del Mibact *Ritratto di una Nazione. L'Italia al lavoro* nasce da un'idea di Antonio Calbi e Fabrizio Arcuri. L'11 settembre 2017, oltre a *Etnorama 34074* di Marta Cuscunà, nella prima parte del polittico, legati in un *unicum* dal *dramaturg* Roberto Scarpetti e messi in scena sotto la regia di Fabrizio Arcuri, hanno debuttato altri sette quadri dell'Italia al lavoro: *Pane all'acquasale* di Alessandro Leogrande, *Meccanicismo* di Wu Ming 2 e Ivan Brentari, *Festa nazionale* di Michela Murgia, *Saluti da Brescello* di Marco Martinelli, *30 minuti* di Saverio La Ruina, *North by North-East* di Vitaliano Trevisan, *Scene dalla frontiera* di Davide Enia, e *Redenzione* di Renato Gabrielli.

per giocare a cricket nel parco del Rione Enel, suscitando il disappunto di alcuni abitanti del quartiere. Quello che emerge da questa drammaturgia è il ritratto di una città attraversata dal conflitto tra le tensioni sociali e le esigenze del mercato.

*Etnorama 34074* è il primo lavoro in cui cerco di raccontare qualcosa che mi riguarda così da vicino da essere la mia realtà quotidiana.

Non sempre essere completamente immersi in ciò di cui si vuole parlare facilita il percorso di ricerca e di scrittura. Perché lo sguardo è così vicino da rischiare di perdersi nei dettagli. O perché, nel viverle quotidianamente, alcune caratteristiche del tuo mondo finisci per darle per scontate.

Anche per questo è stato fondamentale, nel breve percorso di ricerca, studiare i racconti che di Monfalcone hanno fatto giornalisti e scrittori che non ci vivono.<sup>64</sup>

Per la stesura di *Etnorama 34074*, Marta Cuscunà ha scelto come guida la teoria dei flussi globali elaborata dall'antropologo americano di origini indiane Arjun Appadurai.

In *Modernità in polvere*, Appadurai guarda al mondo non più come a un insieme di oggetti culturali statici (nazioni, economie, demografie, istituzioni), ma come a un sistema di flussi in movimento che trasportano attraverso il pianeta persone, denaro, immagini, tecnologie e ideologie. Quando trovano spazi locali in cui assestarsi, questi flussi subiscono un processo di indigenizzazione, ovvero un processo in cui devono necessariamente ricostruire la propria specificità.

Uno dei pilastri della teoria dei flussi globali è il concetto di etnorama e l'idea di un superamento del legame tra territorio e identità. È proprio in quest'ottica che Appadurai dedica un intero capitolo di *Modernità in polvere* al cricket e al ruolo che ha avuto nella costruzione dell'identità, coloniale prima e post-coloniale dopo, dell'India.<sup>65</sup>

Alle teorie e agli studi dell'antropologo di origini indiane, Marta Cuscunà ha intrecciato inchieste e servizi giornalistici incentrati sulla città di Monfalcone<sup>66</sup>, le ricerche di Patrizia Quattrocchi, Micol Toffoletti, Elena Vera Tomasin raccolte nel saggio *Il fenomeno migratorio nel comune di Monfalcone: il caso della comunità bengalese*, alcuni articoli del quotidiano locale "Il Piccolo", che dal 2010 al 2017 registrano le vicissitudini della squadra di cricket dei ragazzi bengalesi, e gli articoli raccolti nel blog online *Morire di Cantiere* (tra i quali si ricorda *La costruzione della grande nave* di Maurizio Pagliassotti)<sup>67</sup>.

---

<sup>64</sup> [www.etnorama34074.blogspot.it](http://www.etnorama34074.blogspot.it) (Altre fonti).

<sup>65</sup> *Ivi* (Modernità in polvere).

<sup>66</sup> Tra le inchieste consultate da Marta Cuscunà si ricordano: *Fuori bordo* di Giovanna Boursier per il programma *Report*, diretto da Milena Gabanelli; *La sinistra che non difende più gli operai* di Luca Bertazzoni e Andrea Casadio per la trasmissione *PiazzaPulita*; il servizio sulla città di Monfalcone per la trasmissione *FuoriRoma* di Concita De Gregorio.

<sup>67</sup> Si riportano qui, in ordine cronologico, i titoli dei principali articoli che costituiscono parte della bibliografia di Marta Cuscunà: *Bengalesi, arriva il campo di cricket* (13 luglio 2010); *Una squadra di cricket targata Monfalcone* (15 luglio 2010); *I giocatori di cricket del Bangladesh ora aspettano gli italiani* (30 agosto 2010); *La federazione italiana raccoglie l'appello dei bengalesi* (28 ottobre 2010); *Monfalcone, nel rione Enel il campo da cricket per i bengalesi* (05 agosto 2015); *Cricket indigesto ai residenti: "L'area è per i nostri ragazzi"* (8 agosto 2015); *Monfalcone, niente campo per i fan bengalesi del cricket* (11 maggio 2016); *La Festa dello Sport sfratta il cricket* (3 giugno 2017); *Cricket negato a Monfalcone, protesta bengalese* (5 giugno 2017).

## II. GLI SPETTACOLI: FONTI, TEMATICHE E TECNICHE

Gli spettacoli di Marta Cuscunà raccontano storie vere, spesso dimenticate e talvolta occultate, indagano e interrogano la società creando connessioni tra il passato e il presente, costruendo “ponti di memoria viva tra generazioni”<sup>68</sup> e conducendo gli spettatori verso la presa di coscienza della realtà. Nel suo teatro, che prendendo in prestito le parole di Letizia Bernazza potremmo chiamare “teatro d’impegno”, emergono distintamente la volontà di investigare e comprendere la realtà con i suoi sfaccettati contorni e di “proporre un’alternativa possibile alla ‘ricomposizione’ della coscienza civile”<sup>69</sup>, riportando alla luce episodi di storia passata caduti nell’oblio e fatti di storia recente rimossi, celati dal mondo mediatico e dalla storiografia.

A guidare Marta Cuscunà nella scelta delle tematiche del suo teatro di impegno civile, per alcuni aspetti animato da una vera e propria tensione militante e al cui centro troviamo storie di protagonismo femminile, vi sono l’evidente sensibilità rispetto alle questioni di genere, l’interesse nei confronti del ruolo femminile nella società, la necessità di riflettere sulle disuguaglianze e disparità ancora saldamente radicate nella contemporaneità e l’urgenza di raccontare le lotte e le resistenze che vi si sono opposte e vi si oppongono.

Le storie di Ondina Peteani, di Arcangela Tarabotti e delle Clarisse di Udine sono modelli di emancipazione femminile estrapolati dal passato, che sono tuttavia in grado di far riflettere le generazioni del presente: Marta Cuscunà ha proposto infatti prospettive che varcano i confini del conosciuto, che vanno al di là degli aspetti meramente documentaristici e filologici, facendo così emergere aspetti che trovano analogie e corrispondenze nella società contemporanea. Il patto tra diciotto adolescenti americane intenzionate a creare una comune femminile in cui dare alla luce e crescere i propri figli, la scelta di centinaia di uomini di marciare contro la violenza sulle donne, la battaglia contro gli stereotipi di genere e la riflessione sulle difficoltà che ostacolano l’ottenimento dell’indipendenza economica femminile nel nostro paese sono pagine di storia recente a partire dalle quali Marta Cuscunà guida gli spettatori a riflettere sulle ineguaglianze di genere che persistono nella società odierna e sui diritti delle donne ancora da conquistare.

A livello drammaturgico, tra le tematiche affrontate da Marta Cuscunà, è possibile individuare quel rinnovato incontro tra teatro e anarchia spiegato da Cristina Valenti, che nel panorama

---

<sup>68</sup> Daniele Biacchessi, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell’inchiesta*, Milano, Edizioni Ambiente, 2010, p. 10.

<sup>69</sup> Letizia Bernazza, *Il teatro civile: alcune riflessioni*, in Stefano Casi, Elena Di Gioia (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012, p. 108.

teatrale degli anni Duemila rientra nel più ampio ambito del teatro di impegno civile<sup>70</sup>. Negli ultimi anni si è potuto infatti osservare come singoli artisti e gruppi teatrali della nuova generazione abbiano posto al centro delle proprie ricerche l'obiettivo di ridare voce a storie e realtà assenti nelle pagine della storia ufficiale, mettendo in scena trame anarchiche, come quelle di resistenza portate in scena da Marta Cuscunà.

A guidare l'attrice e autrice friulana nella scelte delle tematiche vi è però anche un profondo interesse nei confronti delle dinamiche sociali, culturali, politiche ed economiche del proprio territorio, attraverso lo studio e l'indagine delle quali è giunta alla scoperta delle contraddizioni e delle faglie della contemporaneità. Nello spettacolo *È bello vivere liberi!* e ne *La semplicità ingannata*, come si è già avuto modo di osservare nel precedente capitolo, Marta Cuscunà ha attinto le proprie drammaturgie dalla storia del territorio friulano, ma è con *Etnorama 34074* che, partecipando a un progetto ben più ampio, destinato a far emergere un affresco dell'Italia al lavoro, l'artista ha portato in scena uno spaccato della città in cui vive, Monfalcone, nel quale il tema dei lavoratori impiegati nell'azienda navale di Stato si intreccia a quello della globalizzazione, e dal quale emergono le contraddizioni, i conflitti e le ferite di un luogo multietnico e storicamente di frontiera.

Come si avrà modo di analizzare in questo secondo capitolo, all'origine dei progetti artistici di Marta Cuscunà vi è lo studio di testi originali, un accurato approfondimento delle tematiche scelte attraverso la selezione di bibliografie dai tratti eterogenei, testimonianze inedite e strette collaborazioni con studiose e ricercatrici che si occupano di storia delle donne, con il giornalismo d'inchiesta e con esperti di questioni di genere e *queer*.

Oltre a richiedere una riflessione su come il teatro possa svolgere “un ruolo fondamentale nella creazione di modelli rappresentativi, in grado di riannodare un legame – razionale ed emotivo – con la Storia e la Memoria”<sup>71</sup> e su come esso possa essere considerato uno strumento per stimolare un dibattito sulle problematiche della società, le tematiche, le fonti e le peculiari collaborazioni che Marta Cuscunà ha instaurato con le cultrici degli argomenti trattati, in particolar modo negli spettacoli incentrati sulle resistenze femminili, richiedono una lettura della sua drammaturgia anche attraverso la lente degli studi di genere.

---

<sup>70</sup> Il legame tra teatro e anarchia ha attraversato i secoli e si è sviluppato attraverso forme diverse: per un approfondimento sulle relazioni tra teatro, personaggi e temi anarchici, sulla drammaturgia di autori anarchici e non, e per una panoramica sulla tradizione e sulle caratteristiche del teatro anarchico a partire dalla fine dell'Ottocento sino ai giorni nostri. Cfr. Cristina Valenti, *Teatro e anarchia*, in Id. (a cura di), *Amore e anarchia: uno spettacolo del Teatro delle Albe*, Corazzano (San Miniato), Titivillus, 2015, pp. 84-96.

<sup>71</sup> Letizia Bernazza, *Frontiere di Teatro Civile*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010, p. 15.

Nel corso degli anni, come osservato da Letizia Bernazza, il teatro civile ha assunto contorni sempre più variegati, si è sviluppato con modalità e linguaggi eterogenei e in contesti differenti, e per questo motivo appare oramai insufficiente far coincidere questo articolato e vasto fenomeno con il teatro di narrazione, “rappresentato nella sua essenzialità da un attore-autore-regista che da solo, su di un palco spesso vuoto, si fa carico di rappresentare il vissuto delle *dramatis personae* nel consapevole essere interprete ‘unico’ di un complesso e strutturato ordito drammaturgico”<sup>72</sup>.

Anche se la genesi del teatro civile e quella del teatro di narrazione risultano storicamente strettamente intrecciate, è attraverso la riflessione offerta da Letizia Bernazza che qui si cercherà di osservare il teatro di Marta Cuscunà (con un’attenzione particolare agli spettacoli del Progetto teatrale sulle Resistenze femminili) e così anche il suo processo creativo che, a partire da una ricca ricerca bibliografica, si è sviluppato per tappe attraverso un meticoloso studio dell’espressività corporea e vocale, proseguendo poi con la ricerca di nuove modalità di messa in scena, attraverso l’intreccio delle tecniche della narrazione con quelle del teatro visuale: un ordito drammaturgico che costituisce la peculiarità e l’innovazione del suo teatro nonché il suo campo di sperimentazione.

## **2.1 Le fonti e le tematiche**

### *2.1.1 La lotta partigiana e l’emancipazione femminile*

La riscoperta della partecipazione femminile alla Resistenza ha avuto inizio a cavallo tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta del Novecento, quando “il bisogno di storia dei nuovi soggetti nati dall’esperienza femminista spinse alla ricerca di donne più grandi a cui dare ascolto, valore e visibilità”<sup>73</sup>. Se per decenni l’attenzione degli storici si era focalizzata sulla ricostruzione della lotta antifascista attraverso i racconti dei partigiani, è durante gli anni delle contestazioni femministe che, ponendosi il problema della trasmissione della memoria tra generazioni e prendendo le distanze dalla storia manualistica, numerose storiche hanno dedicato le proprie ricerche alla valorizzazione delle voci e delle testimonianze di quelle donne che erano state escluse dalla storia ma che in realtà, mosse dalla volontà di costruire una società in cui tutti potessero godere di pari diritti, erano state protagoniste indispensabili per la maturazione della

---

<sup>72</sup> Letizia Bernazza, *Il teatro civile: alcune riflessioni*, cit., p. 111.

<sup>73</sup> Maria Teresa Segà, *Passaggi di memoria. Le donne, la Resistenza, la storia*, “Venetica. Rivista di storia contemporanea”, XIX, 2005, p. 47.

lotta antifascista. Note ai più prima di tutto come mamme dei partigiani, infermiere e vivandiere, in realtà, opponendosi alla società patriarcale e ai dettami del regime che le voleva madri della patria, spose modello e angeli del focolare domestico, esse furono vere e proprie animatrici della Resistenza, attive nelle formazioni di pianura e di montagna, nella diffusione della stampa clandestina antifascista, nelle missioni di informazione e collegamento, nel trasporto di armi e munizioni.

La svolta nella storiografia del movimento di Liberazione è stata segnata dal saggio *La resistenza taciuta*, scritto nel 1976 da Anna Maria Bruzzone e Rachele Farina. Le due studiose sono state le prime a essersi dedicate alla ricerca delle partigiane che, dopo la fine del secondo conflitto mondiale, pur avendo mostrato le proprie doti durante la guerra partigiana, “in misura più o meno rilevante [avevano] subito forme di emarginazione o di esclusione sociale, [...] risospinte alla tradizionale condizione subalterna”<sup>74</sup>. A questo primo studio, che ha aperto il dibattito fra storia delle donne e lotta antifascista avvalorando la memoria orale negli studi della Resistenza, sono seguite numerose ricerche finalizzate a riportare alla luce il ruolo e la partecipazione attiva di molte donne nella lotta di Liberazione, le strategie adottate per sfuggire al nemico e le motivazioni che le spinsero a scegliere una strada che comportava inevitabilmente numerosi pericoli, oltre alla vita solitaria e all’abbandono dei propri affetti.

La biografia di Ondina Peteani scritta dalla storica Anna Di Gianantonio<sup>75</sup> con il prezioso contributo di Gianni Peteani, figlio della staffetta partigiana, per il quale il ricordo della madre è diventato impegno politico e culturale di primaria importanza, e dalla quale Marta Cuscunà ha tratto liberamente il suo primo lavoro drammaturgico, *È bello vivere liberi!*, rientra a pieno titolo fra gli studi grazie ai quali è stata riportata alla luce la partecipazione femminile alla Resistenza.

Nel corso di lunghi anni di ricerca, la studiosa goriziana ha raccolto i ricordi di Ondina Peteani, numerosi documenti e inedite interviste di partigiani che hanno intrecciato le loro vite con quella della prima staffetta (tra cui si ricordano la famiglia Fontanot, Giovanni Fiore e Riccardo Giacuzzo), grazie ai quali le è stato possibile ricostruire passo per passo la storia di una giovane donna impegnata in una frenetica attività politica, sociale e culturale durante gli anni della Resistenza e nel secondo dopoguerra.

---

<sup>74</sup> Anna Maria Bruzzone, Rachele Farina, *Introduzione all’edizione del 1976*, in Id. (a cura di), *La resistenza taciuta. Dodici vite di partigiane piemontesi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 4.

<sup>75</sup> Anna Di Gianantonio è ricercatrice presso l’Istituto Regionale per la storia del movimento di liberazione del Friuli Venezia Giulia. Nel corso dei suoi studi ha dedicato ampio spazio alle condizioni di vita e alla mentalità dei ceti popolari e, attraverso la raccolta e l’analisi di fonti orali, ha approfondito i propri studi in merito alla classe operaia isontina tra fascismo e repubblica, con particolare attenzione nei confronti del ruolo della donna.

La sua storia attraversa gli anni del fascismo, si spalanca in modo indelebile sulla detenzione nei campi di concentramento e continua nel dopoguerra, all'interno del Partito comunista italiano, poi PDS, e nelle organizzazioni degli ex deportati e dei partigiani italiani. Instancabile organizzatrice culturale e politica, Ondina si spese nella sua attività di ostetrica, all'interno dell'organizzazione dei Pionieri, rendendo l'agenzia libraria degli Editori Riuniti [...] un luogo di incontro e di scambio culturale tra intellettuali, artisti e giovani.<sup>76</sup>

Nata a Trieste nel 1925, Ondina Peteani è cresciuta a Vermeigliano, sul Carso monfalconese, in una terra di confine in cui sloveni e italiani convivevano da diversi decenni pacificamente e dove, anche a causa della posizione geografica, “la Resistenza iniziò prima della Resistenza”: immediatamente dopo l'occupazione fascista dei territori jugoslavi, infatti, questo loro stretto rapporto si tradusse nella collaborazione politica e nella nascita delle prime formazioni partigiane italiane in opposizione al regime già a partire dalla primavera del 1942 (dunque ben prima dell'armistizio con gli Alleati dell'8 settembre 1943, momento in cui la tradizione storiografica italiana fa coincidere l'inizio della lotta armata partigiana).

Occorre però fare un passo indietro nella storia per comprendere il contesto socio-culturale in cui è nata e cresciuta Ondina. Alla fine del diciannovesimo secolo, la cittadina di Vermeigliano vide sorgere uno stabilimento tessile nel quale trovarono impiego giovanissime ragazze e donne sulle quali ben presto si riversarono la prepotenza e lo sfruttamento dei capi: sottopagate e maltrattate, le operaie organizzarono scioperi e resistenze, i cui racconti si sono tramandati di madre in figlia, sino a giungere alla giovane Peteani. Negli anni Venti e Trenta del secolo successivo, in quegli stabilimenti industriali, lavoravano prevalentemente donne e uomini provenienti dalle zone più lesionate dalla prima guerra mondiale, dalle zone limitrofe a Gorizia e dai comuni sloveni. Nelle fabbriche, gli operai sloveni venivano sfruttati e ben presto isolati dalla politica nazionalista imposta dal fascismo, mentre le operaie godevano di una bassissima considerazione sociale, a cui seguì la svalutazione della propria identità e l'assenza di consapevolezza del proprio ruolo di lavoratrici<sup>77</sup>. Le testimonianze di quelle operaie guidarono Ondina alla maturazione delle proprie idee sulla condizione femminile, ma a ciò contribuì anche il contesto familiare anticonformista: il carattere forte e l'impegno politico di Ondina, come ha osservato la storica goriziana, è stato ereditato dalla madre, Valentina Masini, donna determinata, di mentalità aperta e assidua frequentatrice delle case degli antifascisti.

---

<sup>76</sup> Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani. La lotta partigiana, la deportazione ad Auschwitz, l'impegno sociale: una vita per la libertà*, Milano, Mursia, 2011, p. 12.

<sup>77</sup> Cfr. Anna Di Gianantonio, Gloria Nemeč, *Donne e uomini nell'industria goriziana fra fascismo e repubblica*, in Stefano Musso (a cura di), *Tra fabbrica e società: mondi operai nell'Italia del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 381-430.

L'apprendistato politico della giovane Ondina iniziò quando, solamente quattordicenne, entrò come operaia addetta al tornio nel cantiere navale di Monfalcone, all'interno del quale sorsero i primi movimenti clandestini di opposizione al regime fascista. Il suo impegno proseguì grazie alla vicinanza con la famiglia proletaria dei Fontanot assieme ai quali aiutò le formazioni antifasciste,

[...] prima collaborando con il Soccorso Rosso, l'organizzazione che raccoglieva denaro e quanto era necessario alle famiglie di coloro che si trovavano al carcere o al confino, e poi soccorrendo i ragazzi che, all'annuncio della nuova guerra [...], si erano dati alla macchia come disertori o come partigiani e che venivano inquadrati tra le file dei resistenti jugoslavi.<sup>78</sup>

In quegli anni, la biografia di Ondina si è intrecciata con quella di Alma Vivoda, militante antifascista, organizzatrice della Resistenza e anima della "scuola di comunismo" che tanto aveva entusiasmato la staffetta partigiana e le sue compagne. Nelle riunioni clandestine organizzate da Alma Vivoda, le giovani partigiane, certe che "la battaglia per i diritti delle donne [fosse] parte integrante della lotta per costruire una società più giusta"<sup>79</sup>, iniziarono a formare la propria coscienza politica, ad affrontare concretamente il tema della condizione femminile e a maturare il desiderio di riscattare la parità tra uomini e donne. Durante il regime fascista, infatti, come ha osservato Anna Di Gianantonio,

sfruttata senza pietà in fabbrica, con salari nettamente inferiori a quelli di un uomo, la donna era oppressa dal maschilismo e dalla «doppia morale», che tollerava per i maschi libertà impensabili per il sesso femminile. Le donne erano tenute lontane dalla cultura, non solo perché non potevano frequentare determinate scuole, ma anche perché il sapere stesso era diverso se a imparare era un maschio o una femmina: alle ragazze era riservata la «cultura delle signorinette» - come la chiamava Ondina - fatta di letture d'evasione, che riguardavano grandi e tormentati amori per uomini in divisa e un apprendistato ai futuri lavori femminili, come la cucina, il cucito e l'allevamento della prole.<sup>80</sup>

A soli diciotto anni, prima dell'armistizio, con il nome di battaglia "Natalia", Ondina Peteani decise di aggregarsi alle neonate formazioni partigiane in qualità di staffetta: fu incaricata così di tenere saldi rapporti con la sede del Partito comunista sloveno di Trieste affinché fosse continuo il rapporto tra i partigiani friulani e quelli sloveni, di consegnare armi, cibo e vestiti ai compagni partiti per la montagna e di diffondere la propaganda antifascista nel proprio territorio. Ben presto fu coinvolta in una pericolosa operazione: incaricata di seguire le tracce del traditore Walter Gherlaschi, ricevette l'ordine di comunicare costantemente ogni

---

<sup>78</sup> Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani*, cit., p. 83.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 55.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

spostamento dell'ex-partigiano divenuto collaboratore dei nazisti ai compagni partigiani, delegati a loro volta di portare a compimento la sua eliminazione<sup>81</sup>.

Appena diciannovenne, dopo aver trascorso alcuni giorni di prigionia in risiera, nel maggio del 1944 Ondina fu deportata ad Auschwitz. Nell'autunno, in seguito all'avanzata dell'esercito russo, fu trasferita assieme alle altre prigioniere politiche a Ravensbrück e, dopo poco tempo, nello stabilimento bellico di Eberswalde. Lì, le deportate erano costrette a fabbricare armi, ma riuscirono a procurare danneggiamenti alle macchine per rallentare il lavoro: attraverso questi "piccoli" gesti di resistenza, le prigioniere, seppur deboli fisicamente e provate psicologicamente, "recuperavano la fiducia in se stesse e la voglia di reagire"<sup>82</sup>. Se a Eberswalde Ondina e le altre prigioniere cominciarono a riacquistare la speranza di una rinnovata umanità, ben presto ripiombarono in un incubo ancora peggiore, costrette a seguire la fuga dei loro carnefici e a tornare a Ravensbrück, sino a quando, raccolte le ultime forze, riuscirono a fuggire. Dopo tre lunghi mesi di viaggio attraverso un'Europa in ginocchio, Ondina riuscì a fare ritorno ai propri affetti.

Consunta nel corpo e nella mente, una volta tornata dalla detenzione nei campi di concentramento, la Peteani intraprese una fitta vita di impegno politico e sociale, cercando di arginare l'orrore che aveva provato sulla propria pelle e di colmare il dolore per l'impossibilità di avere figli (conseguenza dell'atroce calvario che aveva vissuto) adottando Gianni e scegliendo di diventare ostetrica per aiutare così le giovani con meno possibilità economiche ad affrontare la gravidanza e a crescere i propri bambini. Convinta che l'educazione fosse un elemento fondamentale soprattutto per la crescita umana e politica dei figli delle famiglie più povere, la Peteani si impegnò nella trasmissione del sapere e nel costante dialogo con bambini e adolescenti: "i rischi della disoccupazione, dell'alcolismo e della mancanza di cultura andavano combattuti con massicce dosi di libri che Ondina suggeriva, consigliava, regalava"<sup>83</sup>. La biografia di Ondina Peteani, sinora solamente accennata, è la testimonianza di come, durante il periodo della Resistenza, all'interno delle riunioni clandestine si sia sviluppata una nuova concezione della donna. Stanche di ricoprire il ruolo passivo che il regime fascista aveva scelto per loro e mosse da un indomabile desiderio di abbattere gli ostacoli che impedivano loro l'accesso a una cultura libera, le partigiane cominciarono a mostrare la volontà di esprimere le proprie idee, e con esse i propri desideri, e di rivendicare l'affermazione di una migliore

---

<sup>81</sup> Il tradimento di Walter Gherlaschi e la vendetta progettata dal Battaglione Triestino sono dettagliatamente ricostruite in Riccardo Giacuzzo, Giacomo Scotti, *Quelli della montagna (Storia del Battaglione Triestino d'Assalto)*, Pola (Croazia), Unione degli italiani dell'Istria e di Fiume, 1972, pp. 59-66, 91-93.

<sup>82</sup> Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani*, cit., p. 39.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 177.

posizione all'interno di una società libera dalle limitazioni socio-culturali che le ponevano in una condizione di inferiorità, per il raggiungimento della quale si mostrarono pronte a battersi con tutte le proprie forze.

Alla base della partecipazione di Ondina e delle compagne partigiane alla Resistenza vi era la ribellione alla coercizione imposta dal Duce, la critica alle numerose ingiustizie presenti nella quotidianità e la presa di coscienza della propria soggettività. Per le donne, infatti, la Resistenza non è stata solamente una guerra di liberazione bensì, come l'ha definita Michela Ponzani, "una 'guerra privata', intrapresa per l'emancipazione dalle discriminazioni e da ogni forma di subalternità sociale e culturale"<sup>84</sup>, maturata prima che sui campi di battaglia nell'intimo della loro coscienza. Le partigiane, non con meno giudizio, determinazione ed entusiasmo rispetto ai compagni uomini, infatti, decisero di combattere non solo per la liberazione del proprio territorio ma anche per il raggiungimento della democrazia e per la costruzione di un nuovo modello sociale fondato su pari diritti<sup>85</sup>.

Inoltrandosi nella lettura della biografia di Ondina Peteani e focalizzando la propria attenzione sulla prima parte della sua vita, dall'infanzia sino alla detenzione nei campi di concentramento nazisti, nello spettacolo *È bello vivere liberi!*<sup>86</sup> Marta Cuscunà ha dato importanza ad alcuni uomini e alcune donne che hanno intrecciato le loro vite con quella della prima staffetta, evidenziando e isolando "gli eventi che hanno segnato un prima e un dopo nello sviluppo della storia"<sup>87</sup> e che le sono sembrati significativi per trasmettere allo spettatore la spinta all'azione (si pensi all'episodio della "Madonna comunista"), l'astuzia (si pensi all'episodio del "Cvetko" e alle strategie progettate dalle partigiane per ingannare il nemico)<sup>88</sup> e la determinazione che hanno caratterizzato la giovane staffetta.

---

<sup>84</sup> Michela Ponzani, *Scelte di libertà. Donne italiane tra antifascismo, Resistenza e Repubblica*, intervento presentato in occasione di *donne@uomini.it. La storia di genere nell'era digitale: fonti, narrazioni, rappresentazioni nei vecchi e nuovi media*, V Convegno nazionale sull'insegnamento della storia nell'era digitale, Piacenza, 9-11 marzo 2017. Gli atti sono in corso di stampa.

<sup>85</sup> Cfr. Michela Ponzani, *La guerra alle donne. Partigiane, vittime di stupro, amanti del nemico, 1940-1945*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 53-88.

<sup>86</sup> Per un'accurata analisi dello spettacolo si rimanda a 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, relatrice professoressa Cristina Valenti, A.A. 2015-2016.

<sup>87</sup> *Intervista a Marta Cuscunà*, Monfalcone, 24 ottobre 2016, cit.

<sup>88</sup> I camuffamenti e i travestimenti, l'utilizzo dei "trucchi femminili" come la civetteria o le finte gravidanze, i "ruoli" recitati dalle partigiane per ingannare il nemico emergono da numerose testimonianze. Le giovani partigiane ricorrevano alla propria intelligenza, alle proprie doti e caratteristiche personali per diffondere la propaganda o per svincolarsi dalle perquisizioni dei fascisti. Si pensi a questo proposito all'attrice e partigiana Lucia Sarzi che, ereditata dal padre l'arte teatrale così come la passione politica, assieme al fratello Otello e alla sorella Gigliola partecipò attivamente alla Resistenza dividendosi tra il palcoscenico, sul quale operava resistenza civile e diffondeva ideali di libertà e di giustizia, e i campi di battaglia in qualità di staffetta. Come ha osservato Laura Mariani, attraverso il teatro popolare e le sue doti attoriali, Lucia Sarzi attirava a sé l'attenzione delle ragazze insofferenti alla propria condizione subalterna, portandole così a prendere coscienza di se stesse e ad agire contro i soprusi. A questo proposito, riguardo al teatro dei Sarzi, Laura Artioli ha parlato di "alfabetizzazione civile del

L'attrice e autrice friulana in questa prima tappa del Progetto teatrale sulle Resistenze femminili mostra sin dalla prima scena il carattere forte e il precoce ma naturale atteggiamento di critica della prima staffetta partigiana nei confronti delle ingiustizie e dei soprusi, sorto in prima istanza nell'ambito scolastico, nel quale Ondina si oppose alle punizioni imposte da una maestra, per poi svilupparsi all'interno di un ambiente familiare anticonformista e antifascista:

Mi è sembrato significativo il carattere deciso della madre di Ondina che, rimasta incinta di un ufficiale, ha confessato tutto al marito con pentimento ma allo stesso tempo si è mostrata determinata a far nascere la bambina, anche se quella decisione avrebbe potuto sciogliere il matrimonio; così come mi è sembrato rilevante il fatto che il marito, Antonio Peteani, nonostante il tradimento, avesse accettato pubblicamente Ondina come sua figlia, pur vivendo in un paesino molto piccolo dove tutti si conoscevano. Sono entrambi gesti molto forti considerato il fatto che erano gli anni '20.<sup>89</sup>

Tra gli eventi che hanno segnato un prima e un dopo nella biografia di Ondina Peteani, invece, Marta Cuscunà ha scelto di dare particolare rilievo, oltre al racconto della deportazione nei campi di concentramento, all'incontro con la clandestinità, con la famiglia Fontanot e con Alma Vivoda, ad alcuni episodi di tradimento come quello di Walter Gherlaschi e quello di Santina, sorella di Ondina, il quale ha costituito una situazione realmente drammatica e dolorosa, culminata con l'uccisione della spia da parte di un gruppo di partigiani.

Il tradimento di Santina, sorella di Ondina, è stato un momento cruciale non solo perché ha comportato uno sconvolgimento nelle relazioni della famiglia Peteani, costituendo un momento di crisi sia per la madre sia per Ondina, ma anche perché ha inciso sulle relazioni tra quest'ultima e i suoi compagni, oltre a essere una chiara dimostrazione di come la Resistenza entrasse nelle case, nelle relazioni domestiche.<sup>90</sup>

Lo spettacolo *È bello vivere liberi!* mostra inoltre come per le donne l'antifascismo fosse "un movimento di emancipazione culturale, diametralmente opposto al fascismo, caratterizzato dall'ignoranza e dall'ottusità"<sup>91</sup>: Marta Cuscunà presenta così la figura di Ondina come avida lettrice di testi proibiti dal regime, come Jack London e Victor Hugo.

Il nuovo modello femminile proposto dalle partigiane ben prima del fermento femminista del Sessantotto, l'entusiasmo con il quale hanno scelto di uscire dalla sfera privata con l'obiettivo

---

popolo". Cfr. Laura Mariani, *Risorse e traumi nei linguaggi della memoria. Scrittura e re-citazione*, e Ann S. Gagliardi, *Come raccontare la resistenza? Figure femminili e forme di autorappresentazione nei "racconti" della Resistenza di donne dell'Emilia Romagna*, in Daniella Gagliani, Elda Guerra, Laura Mariani, Fiorenza Tarozzi (a cura di), *Donne guerra politica. Esperienze e memorie della Resistenza*, "Quaderni di discipline storiche", XIII, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 45-68, pp. 131-137; Laura Artioli, *Ma il mio mito sono io. Storia delle storie di Lucia Sarzi: il teatro, la Resistenza, la famiglia Cervi*, Roma, Aliberti editore, 2012.

<sup>89</sup> *Intervista a Marta Cuscunà*, Monfalcone, 24 ottobre 2016, cit.

<sup>90</sup> *Ivi*.

<sup>91</sup> Ann S. Gagliardi, *Come raccontare la resistenza? Figure femminili e forme di autorappresentazione nei "racconti" della Resistenza di donne dell'Emilia Romagna*, cit., p. 135.

di creare una nuova società democratica, è ciò che Marta Cuscunà ha voluto raccontare attraverso la rilettura della biografia di Ondina Peteani con il suo primo progetto teatrale da attrice e autrice a una generazione, la nostra, che troppo spesso appare passiva e rassegnata all'impossibilità di un miglioramento della società in cui vive.

Dopo il debutto di *È bello vivere liberi!*, sempre rivolgendosi alle nuove generazioni, Marta Cuscunà con *The beat of Freedom* ha riportato in scena i racconti dei giovani di ieri, delle partigiane e dei partigiani che, desiderosi di vivere in un mondo in cui tutti potessero godere di pari dignità e di uguali diritti, lottarono fianco a fianco per raggiungere la libertà e l'uguaglianza<sup>92</sup>.

### 2.1.2 *La monacazione forzata e le forme di resistenza alla società patriarcale*

L'interesse di Marta Cuscunà nei confronti della monacazione forzata è sorta in seguito alla lettura del saggio intitolato *Lo spazio del silenzio* di Giovanna Paolin<sup>93</sup>, a partire dal quale ha approfondito la vita claustrale tra Cinquecento e Seicento. A questa prima tematica si sono intrecciate la lotta per la libertà di pensiero, la critica nei confronti delle convenzioni e delle coercizioni imposte dalla società patriarcale e della monetizzazione della figura femminile, in passato alla base delle autoritarie decisioni di numerosi padri di famiglia nei confronti del destino delle proprie figlie, ma fenomeno ancora sorprendentemente attuale anche se celato e mutato nelle sue forme e modalità.

Il dibattito storiografico sulla monacazione forzata e i monasteri di Antico Regime si è sviluppato in Italia nella seconda metà del secolo scorso, registrando alla fine degli anni Ottanta, grazie ai *Women's Studies*, un significativo ampliamento delle ricerche in questo settore, con approfondimenti in merito alle condizioni di vita delle donne, fuori e dentro le mura claustrali, attraverso un approccio multidisciplinare, che spazia dagli aspetti sociali a quelli economici, dalla letteratura alle arti, sino agli aspetti religiosi<sup>94</sup>. Questi momenti di riflessione hanno visto delinearsi due diversi approcci da parte degli storici:

---

<sup>92</sup> Il testo dal quale Marta Cuscunà ha tratto il proprio *reading*, *Io sono l'ultimo. Lettere di partigiani italiani*, è nato in seguito alla pubblicazione su "D – la Repubblica" di un racconto scritto dalla staffetta Anita Malvasi. La testimonianza di "Laila" e le altre numerose testimonianze pervenute sono state raccolte in questo volume, che custodisce una miniera di storie che rischiavano di essere dimenticate.

<sup>93</sup> Giovanna Paolin è docente di Storia delle Donne e di Genere presso l'Università degli Studi di Trieste e presidente del Centro per gli studi di genere. Ha pubblicato numerosi studi legati alla storia religiosa in età moderna, ponendo particolare attenzione alla difficile relazione tra le donne e la Chiesa.

<sup>94</sup> Cfr. Gianna Pomata, Gabriella Zarri (a cura di), *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco. Atti del convegno storico internazionale, Bologna, 8-10 dicembre 2000*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2005.

da una parte, taluni studiosi hanno teso a mettere in luce come lo spazio del convento, per la sua segregazione dal mondo, avesse permesso alle donne di agire in relativa autonomia (si pensi, ad esempio, all'istituzione del Capitolo, in cui le monache erano chiamate a votare, molto tempo prima che ciò fosse concesso al resto delle donne di tutto il mondo) e raggiungere posizioni apicali, come nel caso delle badesse; altri studiosi hanno invece sottolineato le ombre della vita monastica, soprattutto a causa delle forti limitazioni impostesi dopo l'avvento del Concilio di Trento.<sup>95</sup>

Nel volume *Lo spazio del silenzio*, da cui Marta Cuscunà ha tratto liberamente il suo secondo progetto artistico, *La semplicità ingannata*, la storica Giovanna Paolin ha osservato come nel XVI secolo fosse consuetudine dei padri di famiglia considerare i conventi “come cassa di compensazione per la loro politica matrimoniale al fine di difendere il proprio patrimonio, compromesso dalla crescita continua delle doti necessarie per accasare le figlie con il necessario decoro sociale”<sup>96</sup>.

Completamente dipendenti dalla figura paterna e poste ai margini della società, sin dalla più tenera età, le figlie erano l'oggetto di strategie matrimoniali che dipendevano dal valore della propria dote, stimata in base alla reputazione, all'età, alle qualità estetiche e caratteriali. Questa porzione di eredità paterna che una figlia riceveva al momento del matrimonio rappresentava “in un certo qual modo l'onore femminile ed era alla base di un sistema di relazioni imperniato sul reciproco scambio di donne (e quindi di onore) fra famiglie appartenenti alla stessa classe”<sup>97</sup>. Quando i capifamiglia non disponevano di cospicue ricchezze oppure volevano sottrarsi alla ripartizione dei propri beni, l'unica soluzione per loro conveniente era avviare le figlie al chiostro: la permanenza in monastero oltre la maggiore età era pertanto il destino delle figlie che presentavano qualche difetto fisico o per le quali la famiglia non aveva intenzione di corrispondere alcuna dote, preservando in questo modo il patrimonio destinato ai principali eredi maschi.

All'inizio del XVI secolo, dunque, nei monasteri convivevano monache che avevano preso i voti mosse da una spinta devozionale e donne costrette alla vocazione forzata dalle politiche matrimoniali delle famiglie. Se il monastero era la via prescelta per molti figli maschi affinché avessero l'opportunità di costruire il proprio bagaglio culturale e poter in seguito ricoprire incarichi di rilievo e ottenere una dignitosa sistemazione economica, per le figlie femmine

---

<sup>95</sup> Susanna Mantioni, *Monacazioni forzate e forme di resistenza al patriarcalismo nella Venezia della Controriforma*, tesi di dottorato in Scienze Politiche, Sezione Questione Femminile e Politiche Paritarie, Università degli Studi di Roma Tre, A.A. 2011-2013, pp. 6-7.

<sup>96</sup> Giovanna Paolin, *Lo spazio del silenzio. Monacazione forzate, clausura e proposte di vita religiosa femminile nell'età moderna*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1996, p. 5.

<sup>97</sup> Susanna Mantioni, *Monacazioni forzate e forme di resistenza al patriarcalismo nella Venezia della Controriforma*, cit., p. 61.

invece era il luogo reputato adatto per tenerle lontane da ogni tentazione sino al raggiungimento della maggiore età. Nella gran parte dei monasteri, infatti, le bambine venivano introdotte solamente ai rudimenti della scrittura, della lettura e del cucito, mentre “le femmine più sveglie dovevano accontentarsi di raccogliere ogni briciola di quanto udivano o intuivano [...], rubando quasi il proprio diritto a conoscere”<sup>98</sup>.

Sino ai primi decenni del Cinquecento, in alcuni conventi, alle monache forzate era concesso procurarsi e leggere libri non devozionali, uscire dalle mura del chiostro anche per lunghi periodi per riunirsi alla propria famiglia e partecipare ai festeggiamenti del carnevale. “Questo allentamento degli obblighi monacali – ha spiegato Giovanna Paolin – era naturalmente molto favorito dalle famiglie delle monache, che volevano così compensare le figlie per la rinuncia fatta”<sup>99</sup>. In seguito al Concilio di Trento, però, i monasteri femminili furono oggetto di una rigida regolamentazione: oltre a ordinare “la reclusione assoluta nel recinto claustrale, si controllarono porte e finestre, muri ed alberi, grate e pertugi, in un’ossessiva ricerca di possibili vie di penetrazione del peccato”<sup>100</sup>, giungendo persino a stabilire il divieto per le monache di praticare musica. Queste restrizioni potevano essere accolte da chi si votava per libera scelta all’ascetismo, ma per le vergini forzate non costituiva altro che una drastica riduzione dello spazio vitale. Va osservato tuttavia come molti storici siano concordi nel sostenere che, anche dopo i rigidi dettami previsti dal Concilio tridentino, proprio dietro alle grate di quelle loro prigioni, opponendosi alle scelte di vita che venivano loro imposte dai propri familiari, molte donne erano riuscite a dare origine a momenti di assoluta libertà intellettuale e di attività creativa, come il canto, il teatro, la pittura e la scrittura, che per la società di *ancien régime* appaiono impensabili<sup>101</sup>.

Se di fronte ai rigidi dettami e alle violenze psicologiche la maggior parte delle monache forzate adottò un atteggiamento di tacita sottomissione, d’altra parte non si fecero attendere iniziative di resistenza da parte delle più determinate. Tra i numerosi esempi di opposizione nei confronti dei principi dettati dal Concilio tridentino, nei suoi studi, Giovanna Paolin ha dato ampio spazio alla critica avanzata contro le istituzioni dalle monache del convento di Santa Chiara di Udine.

Esse appartenevano ad alcune tra le famiglie più in vista del Friuli [...]. Negli anni '40 del Cinquecento molte di esse, dotate di buona cultura e di notevole intelligenza, avevano aderito alle idee della Riforma. Il monastero era infatti in stretto e continuo

---

<sup>98</sup> Giovanna Paolin, *Lo spazio del silenzio. Monacazione forzate, clausura e proposte di vita religiosa femminile nell’età moderna*, cit., p. 26.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>101</sup> Cfr. Susanna Mantioni, *Attività culturali in monastero: musica, teatro e scrittura*, in *Id.*, *Monacazioni forzate e forme di resistenza al patriarcato nella Venezia della Controriforma*, cit., pp. 34-40.

contatto con la realtà cittadina e friulana in genere, essendo consentiti alle suore anche lunghi soggiorni fuori da quelle mura.<sup>102</sup>

Attive al centro di un territorio che stava vivendo una fiorente attività editoriale e che costituiva un punto di collegamento tra Venezia e l'Oltralpe, e, inoltre, beneficiando dell'appoggio delle famiglie e del governo cittadino, le Clarisse di Udine trasformarono il monastero in un vero e proprio centro di cultura e libertà di pensiero, superando la povertà degli studi che in quegli anni erano concessi alle donne, sfidando l'Inquisizione e i temuti vicari che le accusarono di eresia e di eterodossia. Numerose furono le perquisizioni nelle celle del convento e altrettanti gli interrogatori a cui furono sottoposte le Clarisse, benché “la loro decisa e compatta adozione del nicodemismo impedì la pur minima ammissione di colpa”<sup>103</sup>.

Queste suore, grazie ai natali, alle loro capacità culturali, ai lunghi anni trascorsi assieme e alla notevole personalità di alcune, riuscirono a passare indenni per più processi adottando una tattica di intelligente difesa, che [...] appare come un bellissimo esempio di consapevolezza morale ed intellettuale. Non solo negarono sempre e comunque quanto il giudice con logica incalzante imputava loro cercando di farle cadere in contraddizione; nella loro difesa esse consapevolmente irrisero all'autorità di quel tribunale utilizzando scaltramente la logica stessa di chi le giudicava e rovesciandogli addosso, quasi con aperto sberleffo, il trito armamentario di assiomi da sempre applicati al sesso femminile.<sup>104</sup>

Opponendosi con tutte le proprie forze agli ostacoli posti dai dettami della Controriforma, grazie all'astuzia e ai loro sostenitori, le Clarisse vinsero quel processo. Tuttavia, sedici anni dopo, le autorità ecclesiastiche riuscirono a smembrare la microsocietà delle vergini forzate di cui sinora si è parlato e con esso il monastero da loro trasformato in un vero e proprio centro culturale.

Nel suo secondo progetto artistico, oltre alla resistenza messa in atto dalle Clarisse di Udine, Marta Cuscunà ha dato spazio a un secondo esempio di resistenza alla clausura, che ha avuto per protagonista Arcangela Tarabotti, l'unica di sei figlie femmine, poiché claudicante, a essere stata avviata alla monacazione all'età di undici anni per volontà del padre, esponente di un'abbiente famiglia veneziana. Dotata di una buona cultura accumulata da autodidatta, dal momento in cui Arcangela entrò fra le mura del monastero benedettino di Sant'Anna di Castello “si vendicò della sua sorte con la penna”<sup>105</sup>, raccontando la privazione della libertà e le infernali condizioni che era costretta a subire in quel luogo.

---

<sup>102</sup> Giovanna Paolin, *Lo spazio del silenzio*, cit., p. 78.

<sup>103</sup> Giovanna Paolin, *L'eterodossia nel monastero delle clarisse di Udine nella seconda metà del '500*, “Collectanea Franciscana”, L, 1980, p. 141.

<sup>104</sup> Giovanna Paolin, *Lo spazio del silenzio*, cit., p. 85.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 101.

Suor Arcangela non solo si rifiutò di diventare parte dell'inferno che, anzi, denunciò indefessamente, rinunciando a seguire le orme di quelle monache che, piegatesi al sistema patriarcale, erano diventate complici nel meccanismo delle monacazioni forzate, ma seppe riconoscere anche cosa non fosse inferno, almeno per se stessa, dandogli spazio: la scrittura, l'unico strumento che riusciva ad allietare le sue giornate presso S. Anna.<sup>106</sup>

Oltre a dedicarsi alla scrittura<sup>107</sup>, Arcangela Tarabotti si ribellò alla vita impostale dal padre attraverso piccole e grandi trasgressioni, che andavano dal rifiuto di obbedire ai dettami legati al vestiario alla lettura di libri non devozionali che riceveva attraverso le grate del parlatorio da conoscenti fidati, tra i quali vi erano diplomatici francesi e intellettuali membri dell'Accademia degli Incogniti, che riuscivano ad aggirare i problemi relativi alla censura.

Monaca forzata e raffinata pensatrice politica, la Tarabotti riuscì a intrecciare la propria autobiografia a un'attenta analisi della società veneziana del Seicento, denunciando le persuasioni e le coercizioni dei padri nei confronti delle figlie, obbligate a indossare il velo contro la propria volontà, e il falso mito della Repubblica di Venezia, ritenuta culla del libero arbitrio.

La Tarabotti, proponendosi come chi sta «dentro» e vuole raccontare per chi sta «fuori», [ha descritto] la vita claustrale, come si svolgeva in un'istituzione chiusa in cui trapelava ben poco, denunciando i piccoli soprusi e le continue violazioni alla regola. E contemporaneamente [ha denunciato] – con quella precisione che è uno dei suoi meriti maggiori – i meccanismi sociali ed economici che portavano le ragazze senza vocazione in monastero.<sup>108</sup>

Nonostante nei suoi scritti Arcangela Tarabotti abbia speso tutte le proprie forze nella critica della monacazione forzata, la sua attenzione si è inoltrata nella riflessione sulla condizione generale della donna, in un'epoca in cui la prevaricazione maschile avveniva dentro e fuori le mura del convento, portando così la storica Francesca Medioli<sup>109</sup> a definirla una figura *protofemminista*.

In tutte quante le sue opere la Tarabotti teorizza costantemente la parità sociale, economica e anche politica delle donne rispetto agli uomini, insistendo sulle

---

<sup>106</sup> Susanna Mantioni, *Monacazioni forzate e forme di resistenza al patriarcalismo nella Venezia della Controriforma*, cit., p. 167.

<sup>107</sup> I principali scritti di Arcangela Tarabotti sono stati suddivisi da Susanna Mantioni in tre aree: la prima riguarda la condizione della vita monacale e comprende *Tirannia paterna*, ossia *La Semplicità ingannata*, *L'Inferno monacale* e *Paradiso monacale*; la seconda comprende i testi "proto-femministi", ossia *Antisatira in risposta al "Lusso donnesco"* e *Che le donne siano della specie degli uomini*; la terza parte comprende invece l'epistolario, *Lettere familiari e di complimento*.

<sup>108</sup> Arcangela Tarabotti, *L'Inferno monacale*, a cura di Francesca Medioli, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990, p. 11.

<sup>109</sup> Francesca Medioli fa parte della Società Italiana delle Storiche e insegna Storia di Genere presso l'Università di Reading, in Inghilterra. Esperta di storia moderna sociale e religiosa, ha fatto della condizione della donna e delle monache forzate in Ancien Regime l'oggetto delle sue ricerche.

dinamiche di oppressione e sulla specificità femminile, in termini modernissimi, condivisi dal femminismo degli Anni Settanta.<sup>110</sup>

Partendo dalla propria vicenda, in qualità di erudita e pensatrice politica, nei suoi scritti Arcangela Tarabotti ha definito l'istruzione come arma per l'emancipazione della donna e il lavoro come strumento d'indipendenza economica, e ha rivendicato inoltre il diritto delle donne di riappropriarsi del proprio destino e del proprio libero arbitrio. Va osservato, però, che nonostante l'impegno rivolto alla rivendicazione dei diritti negati dagli uomini alle donne e dai padri alle figlie, Arcangela Tarabotti ha denunciato anche i comportamenti delle monache più anziane e delle madri, le quali spesso acconsentivano tacitamente al volere paterno e talvolta ne prendevano le difese: secondo la monaca, infatti, la responsabilità femminile nel fenomeno della clausura forzata costituiva l'evidente segno di come le donne fossero intrappolate nel sistema patriarcale, dal quale non riuscivano a fuggire.

In un primo momento, più che dalle due storie sinora introdotte, Marta Cuscunà era rimasta particolarmente colpita dalle vicende di Angela, monaca forzata all'interno delle mura del convento di Santa Croce di Venezia e dalla sua "reazione impulsiva, totalmente viscerale"<sup>111</sup> in risposta alla vita imposta dal padre e alle restrizioni tridentine.

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 o economiche o affettive, [...] tali da poterle evitare il convento. Infatti [...] si limitò a supplicarla di restare con lui e ad andarla a visitare nel parlatorio del monastero, protestando che, se non fosse uscita, egli ne sarebbe morto di sicuro. [...] Lei serbò nell'intimo quel rovello ed emise i voti prendendo, per scherzo del destino o della superiora, il nome di suor Mansueta.<sup>112</sup>

Quando a suor Mansueta giunse notizia della morte del giovane i sensi di colpa e il dolore cominciarono a lacerarla: la monaca iniziò così ad alternare atteggiamenti eretici alle suppliche di poter lasciare il convento, concessione che le fu repentinamente revocata. A causa del suo comportamento, il patriarca la definì vittima della possessione diabolica e ordinò l'attuazione di feroci esorcismi che ben presto la dilaniarono fisicamente e psicologicamente. Il processo contro Angela, come spiega la storica Giovanna Paolin, ha mostrato dunque come, oltre all'impossibilità di tessere relazioni con il mondo esterno, dopo il Concilio tridentino, le monache si trovarono spesso vittime di terribili violenze psicologiche.

---

<sup>110</sup> Francesca Medioli, *Tarabotti fra omissioni e femminismo: il mistero della sua formazione*, in *Atti del Convegno Donne a Venezia. Spazi di libertà e forme di potere (sec. XVI-XVIII)*, Venezia, 8-10 maggio 2008, p. 7.

<sup>111</sup> Giovanna Paolin, *Lo spazio del silenzio*, cit., p. 53.

<sup>112</sup> *Ivi*, pp. 55-56.

Grazie a un lungo dialogo con le storiche Francesca Mediolì e Giovanna Paolin, Marta Cuscunà ha riflettuto sull'iniziale idea di portare in scena la storia di suor Mansueta, giungendo in seguito a osservare come "le vicende di Arcangela Tarabotti e delle Clarisse di Udine [avessero] lasciato degli evidenti segni di cambiamento, perché mosse da una rara lucidità e da un livello culturale inspiegabile e insperabile per le donne dell'epoca"<sup>113</sup>.

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.<sup>114</sup>

Lo spettacolo *La semplicità ingannata* appare così un fitto intreccio di queste tre storie, attraverso le quali l'attrice e autrice friulana ha ricostruito uno spaccato della vita monacale forzata, riportando alla luce le diverse forme di resistenza ai dettami della società patriarcale, le riflessioni delle monache in merito alla condizione di subordinazione delle donne nella loro società, la loro lotta per la libertà di pensiero, per l'accesso alla cultura e per l'affermazione di un modello femminile alternativo.

### 2.1.3 Le resistenze alla società maschilista contemporanea

Le ricerche di Marta Cuscunà per lo spettacolo *Wonder Woman*, scritto a sei mani assieme a Giuliana Musso e Antonella Questa, e per l'ultima tappa del Progetto teatrale sulle Resistenze femminili, *Sorry, boys*, si sono spostate nel cuore della società odierna.

Per *Wonder Woman* le sue indagini si sono incentrate sulle differenze e sulle disuguaglianze di genere, sugli stereotipi ancora ben radicati nell'inconscio collettivo, sui processi di socializzazione per mezzo dei quali, a partire dall'infanzia e per tutto il corso della vita di ciascun individuo, si determinano il pensiero, i modi di relazionarsi e i comportamenti che definiscono l'universo femminile e lo distinguono in modo netto da quello maschile, sul ruolo di genere e sulle aspettative della società in merito alla condotta ritenuta comunemente più appropriata alle donne e sulla condizione di marginalità di queste ultime che persiste nel nuovo millennio in molteplici ambiti, da quello lavorativo a quello politico.

---

<sup>113</sup> *Intervista a Marta Cuscunà*, Monfalcone, 24 ottobre 2016, cit.

<sup>114</sup> *Ivi*.

Per lo spettacolo *Sorry, boys*, liberamente ispirato a fatti realmente accaduti a Gloucester, nel Massachusetts, invece, l'attrice-autrice friulana ha orientato le proprie ricerche verso l'approfondimento di tematiche come il sessismo, la misoginia, la violenza maschile nei confronti delle donne, a cui si oppongono forme di denuncia e di lotta per il raggiungimento della parità dei diritti tra uomo e donna, nonché nuovi modelli di società basati sulla non violenza e sull'uguaglianza.

### 2.1.3.1 Disparità di genere e Womenomics

Nonostante i mutamenti verificatisi nel corso del secolo scorso – come hanno osservato Maria Silvia Sacchi e Luisa Pronzato, giornaliste de *La 27esima ora* e autrici di un'inchiesta sull'indipendenza economica femminile nel nostro paese con le quali Cuscunà, Musso e Questa hanno intrecciato il proprio lavoro per la realizzazione di *Wonder Woman* –, in Italia la disparità di genere continua a essere presente in modo consistente nel mondo del lavoro, dove gli ostacoli a una piena partecipazione femminile si manifestano a livello di accesso e di permanenza nel mercato del lavoro (nel quale incide ancora l'influenza negativa dello stato civile e in misura maggiore della maternità)<sup>115</sup>, di retribuzione e di avanzamenti di carriera.

Il mondo del lavoro è un ambito dove vigono regole che privilegiano decisamente i maschi, in esso permangono infatti forti differenze e disuguaglianze di genere. [...] Ancora oggi in Italia meno della metà delle donne ha un'attività extradomestica, una quota inferiore rispetto a quanto si riscontra in quasi tutti i paesi europei. Sono mutate le mansioni e i ruoli occupazionali delle donne, la loro condizione lavorativa è sicuramente migliorata ma la forza lavoro femminile continua ad essere debole, fortemente condizionata dal sovraccarico dei compiti familiari sempre più complessi e articolati nelle varie forme di lavoro domestico in senso proprio, di consumo, di rapporto e di servizio.<sup>116</sup>

Con *Wonder Woman* le tre attrici-autrici hanno portato al centro dell'attenzione la *womenomics*<sup>117</sup>, teoria economica largamente conosciuta nel mondo anglosassone ma ancora del tutto ignorata in Italia, secondo la quale la valorizzazione dell'occupazione femminile è considerata il motore per la crescita della produttività e dei profitti oltre che preziosa risorsa per lo sviluppo mondiale. La *womenomics* pone al centro della propria attenzione il raggiungimento

---

<sup>115</sup> Cfr. Ivano Bison, Maurizio Pisati e Antonio Schizzerotto, *Disuguaglianze di genere e storie lavorative*, in Simonetta Piccone Stella e Chiara Saraceno (a cura di), *Genere. La costruzione sociale del femminile e del maschile*, Bologna, Il mulino, 1996, pp. 253-279.

<sup>116</sup> Francesca Sartori, *Differenze e disuguaglianze di genere*, Bologna, Il mulino, 2009, p. 225.

<sup>117</sup> Nato dalla fusione delle parole *women* ed *economics*, il termine *womenomics* fu coniato da Kathy Matsui nel 1999 in occasione di un rapporto sulla crisi economica giapponese. La ricercatrice dimostrò nella sua tesi come il declino del Giappone fosse la conseguenza di un modello sociale che non lasciava spazio alle donne.

dell'equilibrio tra carriera e vita extra-lavorativa, verso il quale – come mostrano Cuscunà, Musso e Questa – la società italiana sembra essere poco interessata, rendendo difficile alle donne la conciliazione tra le responsabilità familiari e quelle lavorative, costringendole a impegni e fatiche da eroine.

Le statistiche, le inchieste giornalistiche e le interviste raccolte da Cuscunà, Musso e Questa hanno testimoniato come nel nostro paese i pregiudizi e la disparità di genere nel mondo del lavoro stiano continuando a perdurare, costringendo le donne italiane a subire ingiustizie, a rinunciare alle proprie ambizioni e a destreggiarsi faticosamente tra i molteplici impegni quotidiani senza ottenere alcun riconoscimento. Dall'altra parte, però, quelle ricerche e quei racconti hanno riportato alla luce i modelli sociali nordeuropei rilevatisi vantaggiosi e appropriati alla crescita economica e al benessere poiché fondati su un welfare che tutela le donne, asseconda le loro aspirazioni e i loro talenti, pone attenzione ai loro bisogni e alle loro necessità. Esempi che dunque dovrebbero essere assunti come guida per colmare il ritardo nel raggiungimento di una democrazia paritaria e per interrompere l'attesa delle donne di trovare spazi d'occupazione e una remunerazione pari a quella dei colleghi maschi, di incrementare la propria crescita professionale, di ottenere potere decisionale e servizi adeguati<sup>118</sup>.

### *2.1.3.2 La resistenza alla violenza maschile*

Nel 2008, tra i corridoi della Gloucester High School, si diffuse la notizia della gravidanza di ben diciotto studentesse tra i quindici e i sedici anni, numero che superava di ben quattro volte la media. Poco dopo l'inizio dell'anno scolastico, l'infermeria della scuola era stata letteralmente presa d'assalto da giovanissime ragazze che, settimana dopo settimana, vi si recavano per sottoporsi a test di gravidanza, mostrando il proprio entusiasmo quando essi risultavano positivi. A destare uno stupore generale furono proprio la determinazione mostrata dalle adolescenti nell'affrontare la maternità e la successiva ipotesi che fossero tutte coinvolte in un patto segreto per crescere i propri figli in una comune esclusivamente femminile.

Quando il preside della Gloucester High School rivelò la notizia a un'importante testata giornalistica nazionale, sulla piccola città americana e sulle vite delle diciotto adolescenti e delle loro famiglie si riversò l'attenzione di giornalisti provenienti da tutto il mondo, di fronte ai quali però la comunità si chiuse nel silenzio. Giornalisti, psicologi, genitori e insegnanti

---

<sup>118</sup> Cfr. Alessandra Casarico, Paola Profeta, *Donne in attesa: l'Italia delle disparità di genere*, Milano, EGEA, 2010.

cominciarono a ricercare le motivazioni di quella che non poteva essere semplicemente una coincidenza: alcuni parlarono di incoscienza, altri del desiderio maturato dalle adolescenti di prendersi cura di un figlio per rimediare alle mancate attenzioni ricevute, altri ancora della conseguenza di un'educazione alla sessualità completamente assente nelle istituzioni scolastiche.

Solamente due anni dopo l'accaduto, il regista John Michael Williams ha realizzato un documentario, *The Gloucester 18*, per raccontare dal punto di vista delle protagoniste e degli abitanti della cittadina ciò che è diventato in poco tempo un caso mediatico. La veridicità della presenza di un patto segreto alla base della crescita esponenziale delle gravidanze tra le adolescenti, dal quale i giovani padri erano stati totalmente esclusi, non è mai stata provata: alcune delle ragazze che hanno preso parola nel documentario hanno negato la presenza di un accordo con le coetanee, ma tra di esse vi è chi ha confessato di aver maturato l'idea di dare origine a un piccolo mondo nuovo in cui creare una famiglia priva della figura paterna dopo aver assistito a un femminicidio.

Il contesto sociale nel quale è accaduto questo anomalo episodio è stato mostrato in un documentario del 2002, dal titolo *Breaking our Silence. Gloucester Men Speak Out Against Domestic Abuse*, nel quale si racconta di come l'alto indice di maltrattamenti fra le mura domestiche avesse spinto cinquecento tra uomini e ragazzi a organizzare una marcia per denunciare gli abusi al grido di "Hands are not for hitting!" e "Strong Men don't bully!", mostrando in questo modo come, unendo le proprie forze a quelle delle donne, sia possibile cambiare una realtà costruita su errati principi di mascolinità.

Uomini contro la violenza, così si sono autodefiniti. Nelle interviste, molti di loro dicono di aver sentito il bisogno di mobilitarsi in prima persona, consapevoli del fatto che la violenza maschile è un problema delle donne (che inevitabilmente la subiscono) ma che soltanto gli uomini possono veramente risolverlo, cambiando la cultura maschile dominante che continua a causare queste tragedie.<sup>119</sup>

Se con *È bello vivere liberi!* e *La semplicità ingannata*, Marta Cuscunà ha focalizzato la propria attenzione sulla tenacia di donne che avevano deciso di opporsi e resistere alle forme di società patriarcale del passato proponendo nuove e precoci alternative ideologiche, culturali, politiche e sociali, con *Sorry, boys*, partendo da quanto accaduto in una cittadina americana, l'attrice-autrice ha elaborato un'attenta analisi della società contemporanea, statunitense e non, dominata da un rinnovato e violento modello di mascolinità e da esempi di virilità che screditano la figura della donna e della femminilità, cercando inoltre di scoprire l'origine e le motivazioni che

---

<sup>119</sup> [www.sorry-boys.blogspot.it](http://www.sorry-boys.blogspot.it) (Boys to Men).

spinsero diciotto adolescenti a ricercare in modo ossessivo la maternità e a creare una comune femminile dalla quale escludere i giovani padri<sup>120</sup>.

Grazie ai numerosi documentari raccolti dalla Media Education Foundation<sup>121</sup> e alle riflessioni di Jackson Kats, riconosciuto a livello internazionale per i suoi pionieristici studi sulle questioni di genere, per il suo attivismo a favore dell'equità tra uomini e donne e per la prevenzione della violenza di genere, Marta Cuscunà ha indagato l'impatto socio-culturale dei mass media e il loro ruolo nella produzione di modelli di mascolinità e nella costruzione dell'identità delle nuove generazioni, approfondendo così numerose tematiche che stanno alla base e si intrecciano con gli episodi registrati a Gloucester.

Dai documentari emerge chiaramente come il modello dell'identità maschile imposto dall'attuale società americana, e non solo, sia quello di un uomo capace di controllare le proprie emozioni e dominare chiunque lo circonda, abile nel nascondere le proprie debolezze, esperto nel mostrarsi invulnerabile e infallibile e nell'ottenere il rispetto denigrando gli altri e assumendo un atteggiamento intimidatorio. In uno dei suoi più noti documentari, dal titolo *Tough Guise*, Jackson Kats ha osservato come le immagini proposte dal sistema mediatico (in primo luogo dal cinema, dalla televisione e dai videogiochi, che spesso utilizzano la violenza come forma di intrattenimento)<sup>122</sup>, ma anche da una parte del mondo dello sport (si pensi al wrestling, fondato sugli ideali dell'iper-mascolinità e aggressività, che gode di grande popolarità tra i ragazzi e gli uomini americani), della politica, e persino da alcuni generi musicali (si pensi al rap e all'hip hop), mostrano come la violenza verso il prossimo, dal bullismo all'omofobia, dalla misoginia alle faide tra baby-gang, sia la diretta conseguenza di esempi errati di virilità proposti come modelli da seguire.

---

<sup>120</sup> Il tema delle madri adolescenti può apparire un argomento molto lontano dalla realtà italiana poiché poco trattato. Questa opinione è stata smentita da un recente studio legato al Piano S.a.g.a (Servizio di Accompagnamento Genitorialità in Adolescenza), curato dall'azienda ospedaliera di San Paolo di Milano, dall'Università Bicocca, dall'Asl della città metropolitana e dalla Regione Lombardia. I dati emersi dalla ricerca hanno dimostrato come, solamente nella Regione Lombardia, il fenomeno delle *teen mom* sia cresciuto in maniera preoccupante nell'arco di pochi anni. Lo studio ha inoltre dimostrato come le giovani adolescenti, molte delle quali hanno meno di quindici anni e vivono in condizioni socio-economiche svantaggiate, siano state in passato vittime di abusi e violenze tra le mura domestiche, e dopo il parto mostrino disturbi di carattere depressivo. Cfr. Carolina Lucchinesi, *L'esercito delle teen mom: Lombardia capofila del Nord Italia*, "Nuova Società", Torino, 20 febbraio 2015.

<sup>121</sup> La Media Education Foundation produce e diffonde documentari video e materiali per ispirare dibattiti critici riguardo agli impatti di carattere politico, sociale e culturale derivati dai mass media americani. Essa si rivolge in primo luogo alle realtà scolastiche, con l'obiettivo di portare gli studenti a sviluppare un pensiero critico nei confronti del mondo *iper-mediatizzato* nel quale vivono. Cfr. [www.mediaed.org](http://www.mediaed.org).

<sup>122</sup> Per un'accurata riflessione in merito ai modelli di femminilità e di mascolinità diffusi dai media e ai dibattiti che si sono instaurati tra gli studi di genere e i *Media Studies* si rimanda a Saveria Capecchi, *Identità di genere e media*, Roma, Carrocci, 2006.

I documentari raccolti dalla Media Education Foundation sono il frutto di un'attenta riflessione in merito alle questioni di genere, alle dinamiche di potere e alla costruzione della mascolinità a cui si sono dedicate studiose, ma anche studiosi, di diverse discipline (dalla sociologia alla storia, dall'antropologia alla biologia) a partire dagli anni Settanta, in seguito alla spinta dei movimenti femministi<sup>123</sup>. Si pensi tra i tanti per esempio agli studi della sociologa Raewyn Connell che ha osservato lo sviluppo e la continua ridefinizione della mascolinità e dei suoi modelli, che mutano in stretto rapporto ai cambiamenti della società e della cultura, e che ha introdotto il concetto di "mascolinità egemone", la quale assume una posizione dominante e più influente fra le "mascolinità multiple", e che nella società capitalistica assume come esempio l'uomo eterosessuale competitivo, dedito solamente alla carriera lavorativa, cinico e anaffettivo<sup>124</sup>. Si pensi inoltre alle riflessioni maturate dal sociologo Michael Flood in merito alle pratiche e alle relazioni di genere che intercorrono tra adolescenti e adulti maschi nella cultura occidentale: lo studioso ha osservato come la costruzione della mascolinità sia radicata nella continua competizione tra maschi e nell'autorappresentazione di se stessi in atteggiamenti iper-mascolini e dominanti, nel divieto di mostrare la propria vulnerabilità, nell'omofobia, nell'affermazione dell'eterosessualità come unica forma di sessualità accettabile, nel consumo di materiale pornografico in cui spesso si propongono immagini di violenza e infine nell'adozione di un atteggiamento aggressivo nella quotidianità<sup>125</sup>.

L'invenzione e la costruzione delle mascolinità e la loro rappresentazione come immagine astratta e stereotipata all'interno delle diverse società hanno segnato profondamente i linguaggi e i comportamenti concreti dei soggetti maschi, e si sono sviluppati attraverso un percorso di allontanamento e di contrapposizione alla femminilità, a cui è seguita la costruzione di immagini stereotipate, sessualizzate e degradanti della donna.

A partire dalla fine dello scorso secolo e nel nuovo millennio, una parte non trascurabile di uomini, in seguito alle libertà conquistate dalle donne e a quelle da loro ancora rivendicate, ha

---

<sup>123</sup> Intorno alla metà degli anni Settanta del Novecento, principalmente negli Stati Uniti e in Gran Bretagna, opponendosi alla "scienza neutra", hanno preso forma gli studi sulla mascolinità e sugli uomini, noti come *Men's Studies*. È solamente negli anni Novanta che in Italia, grazie alla comparsa delle traduzioni dei più importanti testi stranieri, si è cominciato a registrare l'interesse per gli studi sulla mascolinità. Come ha osservato Sandro Bellasai, questi studi hanno attinto dai *Women's Studies* strumenti interpretativi, come la nozione di genere, ponendosi così come obiettivo quello di studiare gli uomini in quanto genere, come parte dell'umanità in stretta relazione alle donne e al mutamento dell'identità femminile. Nel corso dei decenni si sono delineati molteplici approcci all'interno dei *Men's Studies*, tuttavia sono gli studiosi che si sono autodefiniti filo-femministi e che hanno rivolto il proprio sguardo alle dinamiche di costruzione del potere ad aver dato un maggior contributo alle riflessioni in merito alla dominazione maschile sulle donne e ai molteplici modelli di mascolinità.

<sup>124</sup> Cfr. Raewyn W. Connell, *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1996.

<sup>125</sup> Cfr. Michael Flood, *Pathways to manhood. The social and sexual ordering of young men's lives*, "Health Education Australia", II, 2, 2002, pp. 24-30.

recuperato atteggiamenti virili del passato, adottando comportamenti e linguaggi ispirati al dominio, alla gerarchia tra generi e alla misoginia violenta<sup>126</sup>, che mirano alla salvaguardia della disuguaglianza dei generi e delle dinamiche di potere in cui prevale il mantenimento dello status di subordinazione delle donne rispetto agli uomini e nelle quali affonda le proprie radici la violenza maschile. Una violenza che non può più essere rubricata come un problema solo ed esclusivamente delle donne, ma anche degli uomini. Si fa sempre più urgente, infatti, la necessità di analizzare e smascherare “i meccanismi attraverso i quali la società contemporanea riesce ad occultare la violenza maschile e ad evitare di prendere tutte le misure necessarie per contrastarla”<sup>127</sup>.

Comprendere le molteplici dinamiche della violenza agita dagli uomini e subita dalle donne, il modo in cui essa viene prima appresa e in seguito attuata da ragazzi e uomini, il ruolo che essa assume nella definizione e nella costruzione dell’identità maschile nella società contemporanea, le tattiche e le strategie di occultamento della violenza maschile messe in atto dalla società, appaiono gli obiettivi fondamentali per cercare di prevenirla e impedirla, per cercare di riformare il comportamento maschile e procedere così a una ristrutturazione sociale.

Nello spettacolo *Sorry, boys*, la forte presa di posizione di diciotto adolescenti, il presunto patto segreto finalizzato all’allevamento dei propri figli in una comune unicamente femminile e il racconto della marcia di cinquecento uomini consapevoli che spetta prima di tutto a loro combattere per estirpare ogni forma di violenza sulle donne, sono identificate come le forme di resistenza a una società attualmente ancorata sulla disuguaglianza di genere, nella quale gli adolescenti appaiono gli eredi di una “mascolinità egemone” violenta e prepotente che assume Terminator come modello indiscusso di virilità e che considera accettabili e legittimi atteggiamenti violenti e umilianti nei confronti delle donne, completamente disumanizzate nel materiale pornografico che costituisce nella società contemporanea la principale fonte di riferimento in materia di relazioni sessuali consultata da ragazzi e adulti.

Il patto segreto e la marcia, due concomitanze che non possono essere considerate una semplice coincidenza, sono dunque la prova che, se uomini e donne unissero le proprie forze e le proprie energie, il cambiamento e il miglioramento da utopie potrebbero trasformarsi in realtà.

---

<sup>126</sup> Cfr. Sandro Bellassai, *L’invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell’Italia contemporanea*, Roma, Carrocci, 2012.

<sup>127</sup> Patrizia Romito, *Un silenzio assordante. La violenza occultata su donne e minori*, Milano, Franco Angeli, 2005, p. 21.

#### 2.1.4 L'Italia al lavoro: Fincantieri e flussi migratori

Come si è già avuto modo di osservare, la riflessione sulle dinamiche sociali del territorio friulano sono alla base dello spettacolo *È bello vivere liberi!* e, in parte, anche de *La semplicità ingannata*, ma è con *Etnorama 34074* che Marta Cuscunà ha raccontato le trasformazioni, le contraddizioni e le fragilità della città in cui vive, Monfalcone.

Questa città è tristemente nota per le numerose morti causate dall'esposizione e dall'inalazione delle fibre di amianto, materiale che per decenni è stato utilizzato come isolante per eccellenza nelle abitazioni e per la costruzione di treni e navi. Nel monfalconese non esiste una famiglia che non sia stata in qualche modo colpita dai danni dell'amianto: i più penalizzati sono gli operai e gli ex-operai di Fincantieri, uno degli otto cantieri dell'azienda navale di Stato sparsi tra nord e sud Italia. La conoscenza degli effetti dannosi di questo materiale erano già noti negli anni Settanta, ma solamente nel 1992 la legge italiana ne stabilì il divieto di utilizzo. Le ferite causate agli operai e ai loro familiari dal minerale killer sono ancora aperte - i ricercatori sostengono infatti che l'apice delle morti per amianto si avrà nel 2020 - e ad esse se ne è aggiunta un'altra, sempre all'interno del perimetro di Fincantieri, la cui principale attività, attualmente, riguarda la costruzione di grandi e lussuose navi da crociera.

I dati raccolti durante l'inchiesta *Fuori Bordo*<sup>128</sup> condotta da Giovanna Boursier riportano che, attualmente, nello stabilimento di Monfalcone, tra impiegati e operai lavorano circa millesettecento dipendenti, ma sono molto più numerosi i lavoratori assunti tramite aziende appaltate con contratti che non tutelano i diritti del lavoratore e che offrono stipendi da fame. Da ormai qualche anno Fincantieri si è trovata a dover fare i conti con la crisi che non trova arresto, dunque con la diminuzione delle commesse e, soprattutto, con la concorrenza dell'industria navale cinese e di quella coreana. Non potendo delocalizzare la propria sede, l'industria navale di Stato, per abbattere i costi, ha decentrato la manodopera, che oggi proviene da tutto il mondo, e per accelerare il lavoro di assemblaggio della nave ha dato in appalto gran parte dei lavori, come quelli di allestimento e finitura delle navi, ad aziende esterne, che a loro volta hanno appaltato a terzi.

Buste paga truccate, orari a dismisura, diritti negati, soprusi e costrizioni, infortuni a ripetizione, subappalti a cascata, infiltrazioni mafiose. È lungo il *cahier des doléances* sindacale contro Fincantieri, il colosso navalmeccanico pubblico, che dopo le pesanti ristrutturazioni degli anni Novanta, costate migliaia di posti di

---

<sup>128</sup> Realizzata per la trasmissione *Report*, l'inchiesta *Fuori Bordo* è andata in onda l'1 aprile 2012. L'intera inchiesta è consultabile sul sito [www.report.rai.it](http://www.report.rai.it).

lavoro, è di nuovo competitivo e in espansione. Ma il prezzo da pagare, per chi lavora negli appalti, resta alto.<sup>129</sup>

Dal 2008 la procura di Venezia sta indagando su alcune ditte d'appalto i cui titolari, in alcuni casi in stretto legame con i dirigenti di Fincantieri e in altri casi dipendenti ed ex-dipendenti dell'azienda di Stato, sono indagati per estorsione, sfruttamento e truffa ai danni dello Stato. Tuttora, però, fuori dai cancelli del cantiere navale di Monfalcone, tra gli operai sloveni e croati (giunti in città quando "la Fincantieri cominciava a sotterrare i suoi morti d'amianto e a mandare in prepensionamento i sopravvissuti"<sup>130</sup>) e i più numerosi operai bengalesi, ci sono i caporali, che propongono contratti di lavoro che non garantiscono neanche i diritti minimi.

I bengalesi e tutti gli altri (cingalesi e slavi) sono i sommersi, gente che non sogna neppure di protestare. [...] Operano nell'inferno delle coibentazioni, a diretto contatto con le polveri della lana di roccia, l'isolante che ha sostituito l'amianto, i cui effetti sulla salute sono tuttora dibattuti dalla comunità scientifica. Oppure coprono tutti i settori meno qualificati: pulizie, montaggio e smontaggio impalcature, recupero fumi, saldature, pitturazione.<sup>131</sup>

I lavoratori dipendenti diretti di Fincantieri sono per la maggior parte italiani, talvolta alcuni di loro organizzano scioperi per rivendicare i propri diritti ed evitare di perdere ogni tutela come i lavoratori delle aziende esterne, ma la partecipazione è bassissima, e ovviamente non comprende la presenza dei *sommersi*, per la maggior parte bengalesi e cingalesi, che, anche a causa delle difficoltà legate alla comunicazione e alla padronanza linguistica, assumono un atteggiamento dimesso e per alcuni aspetti passivo, rinunciando così alla rivendicazione dei propri diritti.

Monfalcone sorge in una zona storicamente di frontiera, in un territorio in cui, prima che nel resto del Paese, come si è avuto modo di osservare precedentemente, è maturata la Resistenza e che oggi è considerato la porta verso l'Est attraversata dai flussi migratori che ne hanno plasmato di volta in volta l'identità multietnica. Per decenni questa città è stata una roccaforte della sinistra operaia, ma le ultime elezioni hanno visto un partito di destra salire alla direzione dell'amministrazione comunale. Una vittoria che è arrivata subito dopo quello che è stato avvertito come un tradimento da parte di una sinistra che, accettando una transazione economica, in cambio di un indennizzo ha rinunciato al diritto di costituire il Comune di Monfalcone parte civile nei processi per la battaglia contro le morti d'amianto, ed è così venuta meno al proprio ruolo nella tutela della dignità dei lavoratori, in una terra in cui "l'orgoglio

---

<sup>129</sup> Roberto Greco, *Il caso Fincantieri: giungla d'appalto*, rassegna sindacale n° 22, giugno 2004, in [www.moriredicantiere.wordpress.com/16](http://www.moriredicantiere.wordpress.com/16).

<sup>130</sup> Maurizio Pagliassotti, *La costruzione della grande nave*, diario n° 2, anno 13, dal 15 al 29 febbraio 2008, in [www.moriredicantiere.wordpress.com/12](http://www.moriredicantiere.wordpress.com/12).

<sup>131</sup> *Ibidem*.

operaio è stato per decenni l'identità di un popolo"<sup>132</sup> e in cui si è consolidata una sempre più forte identificazione della città e dei suoi cittadini con la nave e con il cantiere.

In *Etnorama 34074*, il tema dell'identificazione della città con il cantiere si lega all'identificazione del cantiere con il Padreterno:

Siamo tutti legati al cantiere. La città di Monfalcone e tutti gli operai sono legati al cantiere. L'ispirazione è arrivata da una poesia di Massimo Carlotto, intitolata *Polvere*, in cui lui trasforma in versi la testimonianza di una vedova dell'amianto. In questo testo, Carlotto scrive di come le maestre dicevano ai propri alunni che il cantiere era come "un buon papà", poiché ha dato il lavoro e il pane a tantissime famiglie, compresa la mia. Dal momento che in *Etnorama 34074* emerge anche il tema della diversità religiosa dei nuovi lavoratori di Fincantieri, questo "buon papà" si è trasformato nel Padreterno.<sup>133</sup>

Le difficili condizioni lavorative, lo sfruttamento tra le recinzioni del cantiere navale di Stato e la delusione nel vedere la sinistra piegarsi alla politica di Fincantieri sono le tematiche che Marta Cuscunà ha affrontato in *Etnorama 34074*, intrecciandole al dibattito che ormai da anni divide la cittadinanza monfalconese sorto a partire dalla richiesta di un gruppo di giovani bengalesi di poter giocare e allenarsi a cricket in un campo attrezzato e alla riflessione su ciò che l'antropologo Arjun Appadurai<sup>134</sup> ha definito *etnorama*, ossia "quel panorama di persone che costituisce il mondo mutevole in cui viviamo"<sup>135</sup>.

I flussi di persone che attraversano Monfalcone hanno registrato una cospicua presenza di uomini e donne provenienti dal Bangladesh che, una volta abbandonato il proprio paese d'origine e i propri affetti, sono giunti nella città friulana per lavorare nel cantiere navale<sup>136</sup>.

---

<sup>132</sup> La citazione è stata estrapolata dall'inchiesta di Concita De Gregorio realizzata per la trasmissione *Fuori Roma* andata in onda il 17 aprile 2017.

<sup>133</sup> *Intervista a Marta Cuscunà*, Monfalcone, 5 ottobre 2017, cit.

<sup>134</sup> Alle inchieste giornalistiche incentrate sulla propria città, Marta Cuscunà ha intrecciato anche le riflessioni dell'antropologo Arjun Appadurai, che ha fatto dei flussi migratori e delle fenomenologie culturali che essi producono il fulcro della propria ricerca. Lo studioso ha analizzato come i flussi di uomini, di denaro, di immagini, di idee e di tecnologie siano disgiunti, ma al medesimo tempo come ognuno di essi sia soggetto all'influenza dell'altro; ha inoltre rilevato come sul panorama mondiale sia possibile tuttora osservare gruppi che non appaiono più strettamente territorializzati, confinati spazialmente, gruppi che migrano, che si riagggregano in nuovi territori, che ridisegnano le loro storie e i loro progetti etnici.

<sup>135</sup> Arjun Appadurai, *Modernità in polvere*, trad. di Piero Vereni, Roma, Meltemi editore, 2001, p. 53 (ed. or. *Modernity at large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 1996).

<sup>136</sup> Le ricercatrici Patrizia Quattrocchi, Micol Toffoletti e Elena Vera Tomasin hanno definito con il proprio studio i molteplici caratteri della migrazione dei bengalesi nel comune di Monfalcone: ricostruendo il percorso migratorio dei bengalesi, hanno approfondito l'identità del popolo cercando di comprendere le motivazioni e i fattori che hanno spinto uomini e donne ad abbandonare il proprio paese per scegliere Monfalcone, le loro esigenze, le loro aspettative soprattutto in relazione al mercato del lavoro, sino a stimare l'impatto con la realtà monfalconese. Le ricercatrici hanno poi spostato la propria attenzione sul processo di inserimento dei bengalesi nel mondo del lavoro, sulle reti dei rapporti sociali con la comunità italiana e con gli spazi cittadini, sino a studiare la percezione dei monfalconesi rispetto alla presenza degli immigrati bengalesi e non (analizzandone in entrambi i casi gli stereotipi, i pregiudizi, i luoghi comuni) e la percezione dei bengalesi nei confronti degli abitanti della città e più nello specifico degli italiani. Cfr. Patrizia Quattrocchi, Micol Toffoletti, Elena Vera Tomasin, *Il fenomeno migratorio nel comune di Monfalcone: il caso della comunità bengalese*, Gradisca D'Isonzo, La Grafica, 2003.

Tra di essi vi sono anche molti giovani che, una volta terminato il proprio turno di lavoro o in attesa di firmare un contratto con le aziende appaltatrici, si riuniscono nei parchi della città per giocare a cricket, sport nazionale nel loro paese d'origine nonché fattore di aggregazione. Gli atleti bengalesi, che a Monfalcone sono più di settanta, nel corso degli anni, hanno dato forma a ben sei squadre di cricket e ormai da tempo stanno chiedendo all'amministrazione comunale e alle istituzioni di poter avere un campo regolare in cui potersi allenare: oltre al desiderio di poter continuare a disputare un torneo cittadino, che in attesa dell'assegnazione di una struttura adeguata si disputa in un parco pubblico, i ragazzi vorrebbero partecipare a competizioni di livello nazionale con una squadra rappresentativa, la Monfalcone Cricket Club, per la cui formazione sono stati invitati a partecipare anche atleti italiani. Il loro desiderio, tuttavia, si è dovuto scontrare con il disappunto di una parte della cittadinanza che, facendo leva su illogiche motivazioni, è arrivata a ostacolare i giovani giocatori allontanandoli dai parchi pubblici sino a ottenere l'imposizione del divieto di praticare questo sport. La richiesta avanzata ormai sette anni fa dai giocatori di cricket, dunque, non ha mai trovato alcuna risposta. Come ha raccontato Marta Cuscunà,

nel corso degli anni, l'amministrazione comunale di sinistra aveva mostrato un atteggiamento disponibile nei confronti della richiesta avanzata dai ragazzi, ma paradossalmente non ha mai avviato concretamente alcun progetto per la realizzazione di un'area dedicata al gioco del cricket. Dopo le ultime elezioni, invece, si è resa evidente l'ostilità di chi attualmente amministra la città nei confronti del desiderio del Monfalcone Cricket Club: nessuno, prima d'ora, aveva mai preso una posizione così negativa nei confronti di questa questione.<sup>137</sup>

Quando il Teatro di Roma ha affidato all'autrice friulana il compito di comporre una drammaturgia che avrebbe dovuto illustrare il mondo del lavoro e restituire un affresco della situazione attuale del suo territorio di appartenenza, Marta Cuscunà ha scelto di raccontare la realtà che la circonda, il lavoro all'interno di Fincantieri, la questione del cricket, la perdita elettorale della sinistra. Alla conversazione tra tre "cantierini" ha affidato il compito di restituirci lo spaccato del lavoro all'interno del cantiere navale di Stato, lo spaesamento di fronte al tradimento della sinistra e il dolore per la perdita dei propri ideali. Al personaggio di Ariella, un'anziana maestra in pensione, invece, Marta Cuscunà ha affidato la riflessione sul comune bisogno di sentirsi a casa e il compito di raccontare la nostalgia di una città che non è più quella del passato, dove si è completamente persa "la tradizione culturale di accoglienza e rispetto nei confronti dei lavoratori"<sup>138</sup>.

---

<sup>137</sup> *Intervista a Marta Cuscunà*, Monfalcone, 5 ottobre 2017, cit.

<sup>138</sup> *Ivi*.

## 2.2 Il teatro visuale: burattini, pupazze e teste mozze

Come osservato nei recenti studi teatrali<sup>139</sup>, negli ultimi anni, sul panorama italiano si è sviluppato un assottigliamento della separazione tra il teatro di figura e il teatro d'attore, e con esso il superamento delle codificate tecniche della tradizione a favore di un rinnovamento del linguaggio. Nelle opere di singoli artisti e di giovani compagnie della scena contemporanea si sono evidenziati il dialogo e la contaminazione tra quello che ormai convenzionalmente viene definito teatro di figura<sup>140</sup> e la danza, il circo e la musica, rendendo da un lato spesso difficile la collocazione di alcuni spettacoli in un genere specifico, e confermando dall'altro lato le istanze del teatro postmoderno.

Se nel teatro di figura tradizionale burattinai e marionettisti si celavano dietro alle baracche e ai teatrini allo scopo di illudere gli spettatori che gli oggetti si muovessero da soli, spesso, negli spettacoli di teatro di ricerca contemporaneo, così come nel teatro visuale di Marta Cuscunà, accade che gli attori-manovratori escano dalle baracche per rapportarsi direttamente con il pubblico, e che fuori da esse conducano anche pupazzi, marionette e burattini, svelando nuovi tipi di relazione con gli oggetti.

Nessun *puppet*, per quanto sofisticato sia, può essere in grado di fare lo spettacolo da solo, né il suo animatore può essere stimato al pari di un'appendice necessaria, anzi tollerata, che il pubblico, per una qualche convenzione, dovrebbe essere indotto a considerare più di tanto. Chi è in scena non può negare la sua presenza, il suo rapporto complesso e conflittuale con ciò che anima, il suo essere attore in quanto colui che agisce.<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> Nel corso dei primi quindici anni del Duemila, la critica e l'editoria italiana si sono occupate di valorizzare e riportare al centro dell'attenzione il vasto ed eterogeneo panorama del teatro di figura, rivendicando così la parità e l'alterità di questo teatro rispetto al teatro d'attore. Tra i tanti, si ricordano qui alcuni dei testi imprescindibili che oltre alla ricostruzione storiografica, offrono un'attenta analisi della scena contemporanea nazionale e internazionale, dell'intreccio tra il teatro di figura, il teatro d'attore e le altre espressioni artistiche: Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Corazzano (PI), Titivillus, 2011; Luigi Allegri, Manuela Bambozzi, *Il mondo delle figure*, Roma, Carrocci, 2012; Giorgia Nason, *Il teatro delle figure. Teatropersona, Opera e Zaches Teatro attraverso il filtro della marionetta*, tesi di laurea magistrale in Teorie e Culture della Rappresentazione, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, relatore professor Marco De Marinis, A.A. 2012-2013; Giorgia Nason, *Nella carne e nel legno. Il teatro delle figure di Zaches Teatro, Opera e Teatropersona*, "Culture Teatrali", XXIV, 2015, pp. 160-173.

<sup>140</sup> L'espressione "teatro di figura" è stata introdotta in Italia negli anni Settanta, permettendo così di inglobare sotto un'unica dicitura diverse tradizioni e con esse diverse tecniche e pratiche teatrali che utilizzano oggetti inanimati. Si tratta di un'espressione molto ampia nella quale rientrano anche le riflessioni sulla marionetta come metafora e quelle in cui il concetto di *figura* si intreccia alla questione dell'attore (si pensi ad esempio ai teatranti che nella marionetta hanno trovato il modello per l'attore anti-psicologico e anti-naturalista). Dal momento che lo spettro delle pratiche che trovano nelle figure il proprio orizzonte di ricerca sta ampliando sempre più i propri confini, Giorgia Nason ha coniato il neologismo *teatro delle figure*, dove il plurale sta a indicare che si riconosce anche l'attore come *figura*.

<sup>141</sup> Alfonso Cipolla, *Arrivando Godot*, in Fernando Marchiori (a cura di), *Beckett & puppet: studi e scene tra Samuel Beckett e il teatro di figura*, Corazzano, Titivillus, 2007, pp. 112-113.

La fascinazione nei confronti di quel complesso rapporto che si origina tra gli oggetti manovrati e il manovratore, il quale dona e toglie loro la vita, e della relazione che si instaura con il pubblico, il quale accetta di credere per l'arco di tempo dello spettacolo che le figure siano *vive* e dotate di un'*anima*, ha condotto Marta Cuscunà verso la scelta di essere sempre visibile in scena come manipolatrice e animatrice, anche laddove due schiere di teste mozze in trofei di caccia occupano l'intero spazio scenico<sup>142</sup>.

Marta Cuscunà ha intrecciato dunque il teatro d'attore al teatro visuale, inoltrandosi nella sperimentazione e superando così la consuetudine di quegli artisti che hanno fatto delle figure gli interpreti di testi per attori in carne e ossa. Nella sua ricerca, l'artista friulana sembra aver scavato e trovato le proprie radici nella tradizione, dalla quale ha recuperato il teatro di figura come strumento di satira sociale politica e il legame con la dimensione comunitaria, oltre alla dimensione narrativa che, come evidenziato da Mario Serenellini, ha costituito il successo di spettacoli di marionette e burattini le cui drammaturgie in passato erano ispirate "ai fatti da poco trascorsi della storia patria o della cronaca nera"<sup>143</sup> e che affrontavano problematiche scottanti della contemporaneità; ma, allo stesso tempo, ha superato la tradizione abbandonando le usuali e principali modalità di manipolazione (quella dall'alto propria delle marionette a filo e quella dal basso propria dei burattini a guanto) e inoltrandosi nella sperimentazione di nuove forme di relazione con le figure con le quali condivide la scena.

Nei suoi spettacoli, Marta Cuscunà svela le tecniche di manipolazione e animazione manovrando a vista le diverse figure, restituendo così allo spettatore nuove forme di relazione con gli oggetti, che può per esempio rispecchiare il rapporto di antagonismo tra due parti (è il caso in cui l'artista friulana appare come dominatrice della figura che manipola), oppure palesare lo sdoppiamento del personaggio.

Negli spettacoli di Marta Cuscunà, il teatro di figura è un linguaggio che viene utilizzato per condurre lo spettatore a riflettere sulla condizione umana. Come ha spiegato l'attrice e autrice, le figure fanno il loro ingresso in scena in un momento ben preciso, ossia quando "i protagonisti e le protagoniste perdono la libertà e si trovano alla soglia entro la quale devono decidere se lasciarsi manipolare da chi ha tolto loro la libertà o riscattarsi [...]"<sup>144</sup>: i burattini, le pupazze e le teste mozze possono dunque essere considerate come *figure liminali*, protagoniste di momenti di passaggio e di transizione, con le inquietudini e i conflitti che da essi derivano.

---

<sup>142</sup> Cfr. Roberta Garofalo, *Il teatro di Marta Cuscunà. Trilogia delle Resistenze Femminili*, cit., pp. 46-47.

<sup>143</sup> Mario Serenellini, *L'attore e il suo doppio (Ipotesi per una nuova drammaturgia dei burattini)*, in "Teatroltre", n.8, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 18-22, cit. in Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Corazzano, Titivillus, 2011, p. 191.

<sup>144</sup> Giulia Bravi, *Donne, rivoluzione e burattini. Intervista a Marta Cuscunà*, in [www.altrevelocita.it](http://www.altrevelocita.it).

Per comprendere il prolungato e meticoloso lavoro che Marta Cuscunà dedica durante la fase di preparazione di ogni spettacolo alle scene di teatro visuale, avvalendoci degli appunti raccolti durante una *masterclass* condotta dall'artista friulana, nella prima parte di questo paragrafo si cercherà di ripercorrere le principali tecniche di manipolazione e di animazione da lei utilizzate, senza mai dimenticare che si tratta di aspetti che sfuggono a una rigida codificazione poiché fondati sull'esperienza.

Nella seconda parte del paragrafo, invece, si proverà ad analizzare come già in fase di scrittura l'autrice sia solita individuare le scene da realizzare attraverso il linguaggio del teatro di figura. Si cercherà inoltre di ricostruire le modalità con le quali il lavoro di Marta Cuscunà si è intrecciato a quello scenografico, come sono stati realizzati burattini, pupazze e teste mozze, di comprendere come muta la relazione tra la manipolatrice e gli oggetti a seconda della loro distanza e della disposizione spaziale, e infine come queste figure acquistano un significativo valore funzionale e un potente valore simbolico all'interno di scenografie piuttosto scarse, prive di decorativismo.

### *2.2.1 Tecniche di manipolazione e di animazione*

Unendo le conoscenze acquisite durante il laboratorio condotto da Joan Baixas, frequentato durante gli anni di studio presso la Scuola Europea per l'Arte dell'Attore, alle esperienze assimilate durante le numerose collaborazioni con il maestro catalano, Marta Cuscunà nel 2016 ha condotto due laboratori di introduzione alle pratiche del teatro visuale. Mossa dallo stesso desiderio del suo maestro di mostrare come, attraverso questo linguaggio, si possano costruire immagini di grande impatto, Marta Cuscunà ha proposto sotto forma di "assaggi"<sup>145</sup> alcuni esercizi e suggestioni che hanno permesso ai partecipanti di entrambi i laboratori di affinare le pratiche di manipolazione e di animazione. Ripercorrendo alcuni esercizi condotti durante la *masterclass* svoltasi il 2 luglio 2016 presso la sede dell'Associazione Virginia Reiter di Modena e riportando alcuni esempi, si proverà in seguito a ricostruire i punti focali e i linguaggi del teatro visuale, per comprendere di conseguenza anche le fondamenta sulle quali si sviluppa il suo lavoro<sup>146</sup>.

---

<sup>145</sup> *Assaggi di teatro visuale* è il titolo del laboratorio condotto da Marta Cuscunà presso il Centro Giovani "Connection" di Bressanone.

<sup>146</sup> Per una più approfondita descrizione degli esercizi si rimanda al report *Masterclass di teatro visuale: diario di bordo*, cit.

La *masterclass* si è aperta con una prima fase di riscaldamento: giacché nel teatro visuale è necessario conoscere il funzionamento del proprio corpo per poi riuscire a manipolare le altre figure, i partecipanti sono stati invitati a sciogliere le proprie articolazioni e a osservare come, con il movimento, sia possibile disegnare molteplici linee e figure nello spazio.

Terminato il training fisico, Marta Cuscunà ha mostrato l'oggetto con cui i partecipanti hanno lavorato durante la prima parte della *masterclass*: il foglio di carta. Se pupazzi, burattini e marionette sono le prime figure che affiorano alla mente quando si parla di teatro di figura, va però osservato che si tratta di oggetti molto complessi; per questo motivo, prendendo spunto dagli insegnamenti di Joan Baixas, Marta Cuscunà ha proposto ai partecipanti di lavorare con un oggetto più semplice.

Dopo aver posizionato sul pavimento i fogli bianchi, l'artista friulana ha chiesto ai partecipanti di sperimentare diversi modi per muovere l'oggetto utilizzando l'aria, senza mai toccarlo con le mani: ben presto si è avuto modo di osservare come, a seconda dell'energia impiegata nell'azione, che fosse un soffio o il movimento di un arto, cambiasse di conseguenza anche l'ampiezza dello spostamento dell'oggetto. Successivamente, la conduttrice ha chiesto ai partecipanti di posizionare il foglio di carta sui propri palmi aperti e di sperimentare le reazioni dell'oggetto a contatto con il corpo umano in movimento: i partecipanti hanno combinato diverse velocità a diversi livelli del corpo, dal più vicino al più lontano dal suolo, familiarizzando con il proprio oggetto e cercando di sperimentare come sia possibile muoversi assieme ad esso. In seguito, Marta Cuscunà ha suggerito ai partecipanti di porre la propria attenzione sul momento in cui il foglio sta per cadere: l'instabilità dell'equilibrio e il vacillamento del rapporto tra il corpo umano e l'oggetto si è rivelato un momento molto interessante, poiché ha spinto ognuno dei partecipanti a trovare una strategia per evitare la caduta del foglio e per ristabilire l'equilibrio precedente. Infine la conduttrice ha invitato i partecipanti a passarsi l'un l'altro un solo foglio di carta, chiedendo così di scindere la propria attenzione tra il mantenimento dell'equilibrio con l'oggetto e la costruzione di una forte sinergia con i compagni.

Gli esercizi sino ad ora accennati hanno permesso ai partecipanti di osservare che il foglio di carta ha bisogno di un energico movimento del corpo umano per essere mosso e restare in equilibrio e di constatare che anche un oggetto così semplice come il foglio di carta, allo stesso modo dei più complessi pupazzi e burattini, chiede di *essere ascoltato* e di *essere seguito* dal corpo del proprio manovratore.

Terminata questa prima fase di familiarizzazione con il foglio di carta, Marta Cuscunà ha introdotto i partecipanti alle pratiche della manipolazione: il foglio bianco è diventato così una

materia funzionale alla costruzione di immagini, le quali si sono rivelate tanto più interessanti quanto più il manipolatore ha dimostrato di essere in grado di abbandonare la sfera quotidiana per privilegiare mondi onirici, grotteschi e fantastici. Come ha spiegato la conduttrice, la manipolazione della carta può essere accompagnata da suoni, da un racconto, oppure può essere una successione di immagini priva di narrazione che lascia dunque allo spettatore il compito di interpretarle. Nel caso in cui si scelga di raccontare una storia manipolando il foglio di carta, il manovratore deve ricordare che replicare con la carta ciò che prima si è raccontato a voce indebolisce la possibilità del pubblico di meravigliarsi di fronte a ciò che sta osservando; al contrario, la narrazione diventa molto più coinvolgente ed efficace quando il manovratore non descrive le immagini che crea con la carta o lascia il tempo necessario allo spettatore per interpretarle liberamente. Per accrescere la curiosità degli spettatori, ha spiegato, i gesti del manovratore devono essere curati, misurati e non frettolosi; ogni manovratore deve domandarsi che cosa vede il pubblico e qual è il suo punto di vista, quale tipo di movimento risulta efficace e quale invece impercettibile, e deve sempre ricordarsi che, nel teatro visuale, il proprio sguardo è in grado di direzionare l'attenzione degli spettatori.

[Un partecipante della *masterclass*] si posiziona di fronte ai compagni, ai quali presenta la propria creatura di carta che prende forma accartocciandosi. Essa si muove, trova nella gamba del proprio manovratore un ostacolo, lo supera e infine si dissolve. Solamente al termine dell'improvvisazione scopriremo che il manovratore aveva pensato che la sua creatura fosse un popolo, che sentendosi imprigionato in un luogo unisce le proprie forze per varcare un confine (la gamba del manovratore) ma una volta giunto al di là dell'ostacolo si accorge di non aver trovato nulla di diverso rispetto a dove si trovava prima e per questo perde forza fino a dissolversi.<sup>147</sup>

Al termine di questa improvvisazione, Marta Cuscunà ha osservato come la creatura del manipolatore fosse credibile seppur indefinita e difficilmente riconoscibile come popolo prima della spiegazione, e come, senza l'accompagnamento narrativo, ogni osservatore abbia lasciato viaggiare la propria immaginazione e abbia cercato di trovarne un'interpretazione.

Nell'esecuzione sopra riportata, il manipolatore ha reso facilmente riconoscibili i sentimenti e le sensazioni della propria creatura (come insofferenza, paura, delusione), anticipando così alcuni aspetti delle tecniche di animazione che, come ha spiegato Joan Baixas, «means: “to give an *anima*” – and the soul is the beginning of the puppets. It's something out-inside, it's the root of the puppet»<sup>148</sup>. Che si tratti di un pupazzo o, come in questo caso, di un semplice foglio di

---

<sup>147</sup> *Ivi*.

<sup>148</sup> Vahur Keller, *Interview with Joan Baixas*, cit.

carta, l'animatore deve essere in grado di trasmettere i diversi stati d'animo della propria creatura e le sue reazioni a ciò che accade, dando origine così a immagini dense.

Il respiro e lo sguardo, ha spiegato Marta Cuscunà, sono i primi due elementi che rendono vivo un oggetto di per sé inanimato, trasformandolo in un vero e proprio personaggio, ed è proprio per questo motivo che il manipolatore deve conoscere esattamente le caratteristiche della figura che sta manovrando, deve sapere come essa si muove nello spazio e dove sono la sua bocca, il suo naso, i suoi arti.

[Una] partecipante presenta una creatura che cammina sul proprio corpo. Marta Cuscunà osserva come, nonostante non sia facilmente riconoscibile, perché lontana dalla sfera quotidiana, si percepisce che questa creatura è animata, che sta respirando, che sta scrutando. Tuttavia resta poco chiaro agli spettatori dove sia il volto della creatura, così l'attrice suggerisce all'animatrice di disegnare con un pennarello un puntino nero che stia a indicare la punta del suo naso. Riprovando la propria improvvisazione e mettendo in pratica i suggerimenti di Marta Cuscunà, l'animatrice riesce a rendere le proprie immagini visibilmente più dense.<sup>149</sup>

Infine, è necessario che l'animatore si ricordi che nel teatro visuale l'interesse dello spettatore si concentra sulla figura e non sull'attore-animatore, di conseguenza è necessario rendere esplicite e ben visibili le reazioni della figura, lasciando in secondo piano quelle dell'animatore nei confronti della creatura con la quale interagisce.

Le fasi affrontate e le tecniche apprese dai partecipanti durante la *masterclass* sono ripercorse anche dall'attrice-autrice friulana nei processi creativi per la realizzazione dei suoi spettacoli. Una volta terminata la prima fase di scrittura testuale da cui emerge un esteso copione, che inevitabilmente muterà in seguito alle esigenze che sorgono durante le prove, e una volta ricevuti dalle scenografe i prototipi degli oggetti richiesti, Marta Cuscunà si dedica allo studio delle tecniche di manipolazione e di animazione per ogni singolo oggetto. Dal momento che ciascuna figura possiede diverse peculiarità, l'artista è solita dedicare un'estesa parte delle prove alla familiarizzazione con ogni oggetto, cercando di *ascoltarlo* per comprenderne le caratteristiche e lasciandosi guidare nella sperimentazione delle molteplici tecniche di manipolazione sino a comprendere quali siano le più adatte ed efficaci.

A questo primo approccio con l'oggetto segue la fase di manipolazione: l'attenzione di Marta Cuscunà si sposta dunque verso la comprensione dei movimenti più efficaci e la conseguente esclusione di quelli che risultano invece impercettibili agli occhi dello spettatore. Questo approfondito studio viene svolto davanti a uno specchio, poiché questa condizione le permette sin dal principio di scindere la propria attenzione tra l'*ascolto* della figura e il punto di vista

---

<sup>149</sup> *Masterclass di teatro visuale: diario di bordo*, cit.

dello spettatore. Nella fase successiva, l'attrice focalizza la propria attenzione verso la comprensione degli stati d'animo, del respiro, delle emozioni e delle sensazioni delle sue creature, arrivando a donare un'anima a oggetti prima inanimati, trasformandoli così in veri e propri personaggi.

Lo studio successivo a cui si dedica Marta Cuscunà e che le richiede un considerevole impegno fisico e un costante allenamento è strettamente legato alle tecniche di manipolazione e di animazione e riguarda la ricerca vocale da attribuire alle singole figure. La familiarizzazione con burattini, pupazze e teste mozze, con i loro movimenti e con le loro caratteristiche estetiche conduce inevitabilmente l'attrice-autrice alla ricerca di una vocalità specifica per ciascuno: gli accenti, i dialetti, gli intercalari, le diverse inflessioni diventano le caratteristiche che permettono allo spettatore di riconoscere l'identità di ciascun personaggio e distinguerlo durante le serrate parti dialogate.

### 2.2.2 Cinque burattini e un pupazzo

Sin dalla prima lettura della biografia di Ondina Peteani, a Marta Cuscunà è apparso chiaro che gli episodi dell'uccisione del traditore "Blechi" e l'atroce esperienza della prima staffetta nei campi di concentramento sarebbero stati due punti focali dello spettacolo; così, decisa a inserire queste due scene attraverso il linguaggio del teatro visuale, l'attrice si è rivolta alla scenografa Belinda De Vito<sup>150</sup> presentandole le proprie idee e chiedendole di realizzare gli oggetti di scena di *È bello vivere liberi!*.

Per l'episodio dell'eliminazione del traditore, come ha raccontato Marta Cuscunà, l'idea di realizzare i burattini si è sviluppata dal desiderio di mettere a confronto i caratteri delle teste di legno (che per un lungo periodo sono state la diretta manifestazione di molte comunità) con la storia dei partigiani<sup>151</sup>:

---

<sup>150</sup> Belinda De Vito è una scenografa che divide la propria attività tra teatro, cinema e arti visive. La sua collaborazione con Marta Cuscunà è iniziata al Centro Teatro Animazione e Figure di Gorizia, in occasione dello spettacolo *Pesciomini*, per il quale Belinda De Vito ha curato l'allestimento scenografico, ed è proseguita in occasione di *Pippo Pettiroso*, per il quale ha curato l'allestimento e ha realizzato pupazzi e oggetti di scena. La scenografa ha collaborato inoltre alla realizzazione di *Indemoniate*: durante il lungo percorso laboratoriale che ha preceduto la realizzazione dello spettacolo, ha dato forma con materiali di recupero a una bambola (prendendo ispirazione dalla tradizione del *bunraku*), a quattro pupazzi grotteschi e ad altri elementi di scena.

<sup>151</sup> Il legame tra teatro di figura e guerra ha origini lontane. Numerose sono le testimonianze che attestano come già nel corso della Prima Guerra Mondiale i burattini fossero utilizzati per momenti di intrattenimento al fronte, nelle retrovie, nelle case del soldato e negli ospedali, e come nei bauli, sotto le vesti dei fantocci, fossero nascoste le armi che abilmente i burattinai riuscivano a distribuire fra le prime linee anche negli anni della Resistenza. Il teatro dei burattini, tuttavia, non venne utilizzato solamente per allietare le faticose giornate di chi era partito per il fronte e per distribuire gli armamenti, bensì era utilizzato inoltre come strumento per la circolazione delle notizie e per la diffusione della propaganda fascista (come nel caso del copione *L'Abissinia* firmato da Italo Ferrari e

Quando iniziarono gli arresti e le stragi a causa del tradimento [di Walter Gherlaschi, detto “Blechi” N.d.R.], la popolazione smise di collaborare con i partigiani per paura. Così, dopo aver eliminato la spia, la prima necessità degli antifascisti fu quella di informare la popolazione, anche quella che risiedeva nei villaggi più isolati del Carso, che il pericolo era stato rimosso e che avrebbero potuto riprendere a collaborare con i partigiani, nascondendoli e portando loro i viveri. Ma come facevano i partigiani a comunicare tutto ciò? Il commissario politico del battaglione di cui faceva parte Ondina Peteani scrisse un bozzetto drammatico intitolato *La fine del traditore*, che un gruppetto di compagni portava in scena di villaggio in villaggio. A quel punto mi sono chiesta come fare a inserire nel mio spettacolo l’idea del teatro popolare come mezzo funzionale di trasmissione di informazioni, e i burattini mi sono sembrati sin dall’inizio una scelta efficace.<sup>152</sup>

Le intuizioni di Marta Cuscunà sono state sviluppate concretamente da Belinda De Vito, che ha sostituito i materiali più pesanti, come il legno per le teste e le mani dei burattini, con materiali più leggeri che simulassero l’effetto ligneo e allo stesso tempo permettessero all’attrice di non affaticarsi.

I burattini di Ondina Peteani e del compagno Egone Settomini, nome di battaglia “Stecchi”, - “una sorta di Colombina e Arlecchino adolescenti, lui un po' tonto e lei più scaltra”<sup>153</sup> - sono vestiti da partigiani, con bustina e stella rossa. Gli altri burattini che appaiono in scena, come ha spiegato la scenografa De Vito, rappresentano invece Walter Gherlaschi nei suoi famigerati travestimenti utilizzati per sfuggire agli agguati dei partigiani:

Ho dovuto pensare a tre burattini per “Blechi”, che avessero ognuno un abito diverso, ma che mantenessero caratteri riconoscibili per il pubblico: per lui mi sono ispirata a 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 copione.<sup>154</sup>

I burattini vengono mossi dall’attrice e manipolatrice Marta Cuscunà dietro una piccola quinta teatrale che simula un brandello di muro sul quale si intravede affisso un manifesto con il volto di Mussolini e lo slogan “Duce a noi”, e che in scena assolve un compito simile a quello della baracca che i burattinai portavano con sé di piazza in piazza. Tuttavia, la presenza dell’animatrice non è mai celata al pubblico, che prima la vede recarsi dietro la quinta teatrale

---

custodito presso l’Archivio Ferrari del Castello dei Burattini di Parma) così come della propaganda antifascista. A questo proposito si ricordano i burattinai Otello, Lucia e Gigliola Sarzi, antifascisti e partigiani, che con il loro teatro vagante portarono nelle piazze gli ideali di libertà e giustizia, opponendosi ai dettami imposti dal regime, impegnandosi nella diffusione della propaganda antifascista e nella divulgazione politica.

<sup>152</sup> *Intervista a Marta Cuscunà*, Monfalcone, 24 ottobre 2016, cit.

<sup>153</sup> [www.belindadevito.blogspot.it](http://www.belindadevito.blogspot.it) (Materiali resistenti).

<sup>154</sup> *Ivi*.

e alla fine ne vede la mano tinta di rosso, insanguinata, accanto al burattino di Ondina Peteani, in un dialogo silente tra la carne dell'attrice e il "legno" del burattino.

Il lavoro di Marta Cuscunà e di Belinda De Vito per l'ideazione e la realizzazione degli elementi scenici e della pupazza della scena della deportazione ha avuto un processo più lungo ed elaborato, che si è sviluppato di pari passo con il percorso dettato dalle tappe del Premio Scenario sino a giungere alla soluzione più adatta ed efficace per la messa in scena<sup>155</sup>. La scenografa ha spiegato come, partendo dalle richieste dell'autrice e attrice, si è sviluppato il lavoro per la realizzazione del vagone-baule che appare in scena:

Il treno era elemento ricorrente nella storia della protagonista, che abitava vicino ad un passaggio a livello, dove avvenne anche il suo primo 'avvicinamento', e in treno fu infine deportata nei campi di sterminio. Avevo in mente quei vecchi vagoni merci, in legno, ma non ritenni sufficiente una semplice replica di vagone e decisi di caricare l'oggetto di altri significati: fu così che esso divenne un ibrido tra un vagone e un grande baule/valigia, con tanto di manico sul tetto, marchiato pesantemente da un numero, quello del tatuaggio di Ondina, quasi a simboleggiare un bagaglio di orrori che le vittime sopravvissute si porteranno dietro per tutta la vita.<sup>156</sup>

Quello che compare sulla destra del palcoscenico, però, non è solamente un vagone-baule: alzandone la parte superiore e posizionandola a fianco della carrozza, l'attrice trasforma l'elemento scenico in una ciminiera e, abbassandone il portellone anteriore, mostra al pubblico la pupazza, imprigionata in una spoglia cella dotata di un pertugio e di una doccia stilizzata<sup>157</sup>.

I pupazzi possono parlare di temi importanti, a volte meglio di noi attori. [...] I pupazzi superano i limiti degli attori: non avrei mai potuto impersonare Ondina nel campo di concentramento, non posso rivivere in scena qualcosa di così grande da non poterlo neanche immaginare, sarebbe stato troppo finto.<sup>158</sup>

Una volta esclusa sia l'idea di interpretare l'atroce esperienza di Ondina nei campi di concentramento sia la possibilità di mostrare frammenti video, Marta Cuscunà ha spiegato come sia maturata l'idea di raccontare quel crudele capitolo della biografia della prima staffetta partigiana attraverso le tecniche del teatro visuale e servendosi di una pupazza, la quale essendo al medesimo tempo di meno e di più dell'interprete in carne e ossa crea "un coinvolgimento più forte rispetto a un attore che cerca l'immedesimazione o l'effetto realistico"<sup>159</sup>:

---

<sup>155</sup> Lo sviluppo degli oggetti scenici avvenuto parallelamente all'*iter* del Premio Scenario trova un chiaro esempio nelle due diverse versioni della pupazza di Ondina Peteani: una più piccola utilizzata durante le tre fasi del Premio, l'altra più grande e maggiormente adatta anche ai palcoscenici di grandi dimensioni, dunque tuttora utilizzata per le repliche dello spettacolo.

<sup>156</sup> [www.belindadevito.blogspot.it](http://www.belindadevito.blogspot.it), cit.

<sup>157</sup> La presenza di un unico oggetto di scena che attraverso la sua scomposizione rivela molteplici simboli nasce anche dall'esigenza pratica di Marta Cuscunà di trasportare tutti gli oggetti di scena nel baule di una utilitaria.

<sup>158</sup> Giulia Bravi, *Donne, rivoluzione e burattini. Intervista a Marta Cuscunà*, cit.

<sup>159</sup> Roberta Garofalo, *Il teatro di Marta Cuscunà. Trilogia delle Resistenze Femminili*, cit., p. 46.

Mi sono accorta che azioni simboliche come la rasatura dei capelli o la denudazione delle deportate su un pupazzo potevano diventare violente: i capelli non vengono tagliati ma vengono strappati, così come le vesti. C'è un'altra atroce azione che potevo agire sul pupazzo, e anche in questo caso ho preso spunto dalle testimonianze di Ondina, la quale racconta che quando le tatuarono il numero 81672 sul braccio sentì che qualcosa si ruppe dentro di sé. Solamente frantumando il braccio di un pupazzo potevo rendere in maniera esplicita la sensazione che Ondina aveva provato.<sup>160</sup>

La pupazza viene manipolata a vista dall'attrice che, infilando le proprie mani all'interno di un paio di grossi guanti neri, restituisce allo spettatore il rapporto tra vittima e sadico carnefice. Ma la scelta di manipolare una pupazza è maturata anche in seguito alla lettura di un passo della biografia di Ondina, in cui quest'ultima racconta di essere riuscita a sopravvivere alla crudeltà dei campi di concentramento grazie a un meccanismo psicologico di sdoppiamento a cui è seguita la sensazione di non essere la protagonista di quell'orribile esperienza<sup>161</sup>. In scena, la relazione tra l'Ondina che si astrae da ciò che sta vivendo, ossia l'attrice, e la pupazza che subisce le crudeltà degli oppressori palesa quel meccanismo di sdoppiamento che ha aiutato la prima staffetta, e come lei altri prigionieri, a resistere alla lunga permanenza nei campi di concentramento.

Le descrizioni dei corpi affaticati, provati e consunti dei deportati presenti nella biografia ricostruita dalla storica Anna Di Gianantonio e le immagini dei documentari che testimoniano la dura vita nei campi di concentramento hanno costituito l'iconografia a partire dalla quale si è sviluppata la realizzazione della pupazza di Ondina, al fianco della quale appare una seconda pupazza-larva, una prigioniera ucraina, le cui sembianze umane sono pressoché irricognoscibili:

Il pupazzo di Ondina 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 [...], le lacrime scendono dai suoi grandi occhi neri mentre le vengono strappati i capelli.<sup>162</sup>

Belinda De Vito, per la realizzazione degli oggetti di scena di *È bello vivere liberi!*, ha giocato sulle diverse tonalità di grigio, al fine di rendere maggiormente evidente il colore rosso del fazzoletto che indossa il burattino di Ondina Peteani, della stella posta sulla bustina, della mano insanguinata dell'attrice e del fiore che durante l'*Internazionale* suonato da un carillon sboccia nella cella in cui è imprigionata la pupazza.

---

<sup>160</sup> *Intervista a Marta Cuscunà*, Monfalcone, 24 ottobre 2016, cit.

<sup>161</sup> Cfr. Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani*, cit., pp. 33-34.

<sup>162</sup> [www.belindadevito.blogspot.it](http://www.belindadevito.blogspot.it), cit.

### 2.2.3 Sei pupazze

Nello spettacolo *La semplicità ingannata*, Marta Cuscunà ha preso spunto dalla metafora utilizzata da Arcangela Tarabotti in cui le vergini forzate sono paragonate a degli uccelli intrappolati nel vischio, e appare così in scena manipolatrice e animatrice di sei pupazze disposte in posizione corale su di una balaustra, mostrando, attraverso il linguaggio del teatro visuale, la privazione della libertà e la condizione di clausura delle Clarisse di Udine. Non appena le protagoniste del racconto di Marta Cuscunà varcano la soglia del monastero, obbedendo alla volontà dei padri, perdono ogni libertà e divengono pupazze. La loro stretta vicinanza sulla balaustra, tuttavia, è anche il simbolo della determinazione dimostrata dalle monache forzate del convento di Santa Chiara di Udine che, riunendo le proprie forze e dando vita a un coro compatto, riuscirono a realizzare la loro forma di resistenza e di emancipazione, opponendosi ai rigidi dettami stabiliti dal Concilio di Trento e a una società che relegava le donne ai margini.

Durante le fasi di progettazione delle sei pupazze, Marta Cuscunà e la scenografa Elisabetta Ferrandino hanno sperimentato molteplici soluzioni per le fattezze delle pupazze, giungendo a una versione definitiva che le ritrae dotate di una piccola coda (a ricordare la metafora degli uccelli presi nel vischio di Arcangela Tarabotti) e dall'aspetto un po' consunto, che rispecchia le cattive conseguenze per la salute delle monache che derivavano dalla perpetua clausura in ambienti chiusi e insalubri.

Accanto alle sei pupazze, realizzate dalla scenografa utilizzando materiali economici e allo stesso tempo leggeri per favorire un'agile manipolazione da parte dell'attrice, nella seconda parte de *La semplicità ingannata*, appare il pupazzo del Vicario, sulla testa del quale poggia una sontuosa mitra e che, sorretto dal braccio di una lampada, è costituito da una base di gommapiuma a cui è stata applicata una copertura di cartapesta, successivamente modellata e decorata minuziosamente<sup>163</sup>.

La collaborazione tra Marta Cuscunà e Elisabetta Ferrandino per la realizzazione degli oggetti di scena si è sviluppata attraverso molteplici studi, volti alla ricerca delle soluzioni più adatte ed efficaci per la scena. L'attrice-autrice friulana ha raccontato per esempio che, prima di arrivare allo studio della mobilità delle bocche delle sei pupazze, all'interno delle quali avviene

---

<sup>163</sup> La gommapiuma e la cartapesta sono materiali molto leggeri ma altrettanto fragili: dobbiamo pensare, infatti, che i movimenti di manipolazione dell'artista esercitano sulle figure una continua pressione, che, nel corso del tempo, può giungere a modificare e a deteriorare il loro aspetto. Per questo motivo, periodicamente, i pupazzi vengono sottoposti a un accurato trattamento di manutenzione per preservarne l'integrità.

la manipolazione, assieme alla scenografa si era dedicata alla ricerca di diverse tecniche per ottenere la mobilità degli occhi, accorgendosi però ben presto che quei movimenti risultavano impercettibili agli spettatori. Il processo creativo, dunque, è costituito da esperimenti e tentativi che talvolta vengono abbandonati *in itinere*, durante le prove, come è accaduto nel caso di un'intera scena di teatro visuale con il quale sarebbe dovuto iniziare lo spettacolo, le cui tracce oggi rimangono solamente in alcuni bozzetti e in prove drammaturgiche<sup>164</sup>.

Mi era rimasto impresso un estratto in cui si racconta che i padri delle bambine, per dimostrare che il monastero era un posto magico, si recavano la sera prima dell'ingresso delle figlie alla monacazione ad addobbare gli alberi del giardino del convento con della frutta candita. Avevo pensato allora a una grande grata sulla quale si poteva sviluppare una folta edera, carica di frutta candita. Tra la vegetazione spuntavano i volti delle bambine [delle pupazze, N.d.R.] che, dopo aver dialogato, avrebbero tentato di afferrare con le proprie mani i frutti di quel magico posto. Una volta colti i frutti, però, l'edera sarebbe dovuta cadere, mostrando le pupazze delle bambine appese, coscienti dell'inganno per mezzo del quale erano state condotte nel monastero.<sup>165</sup>

Partendo dalle suggestioni dell'artista friulana, Elisabetta Ferrandino aveva realizzato una grata sulla quale si diramava l'edera e dalla quale spuntavano i volti delle pupazze. Una volta preso atto che, con tutti gli elementi progettati nei bozzetti e in parte già realizzati, l'organizzazione dello spazio scenico sarebbe diventata troppo difficoltosa e che la durata dello spettacolo si sarebbe dilatata eccessivamente, Marta Cuscunà ha abbandonato l'idea di inserire nel proprio spettacolo quella prima scena di teatro di figura.

Le pupazze avvinghiate alla grata, che avrebbero dovuto rivelare allo spettatore la caduta delle illusioni delle bambine condotte in convento, sono state successivamente vestite di nuovi abiti e trasformate in principesse per lo spettacolo *Wonder Woman. Reading su donne, denaro e superpoteri*, nel quale le vediamo nuovamente appese, intrappolate in stereotipi e vestiti attribuiti loro dalla società e dai quali vogliono liberarsi a tutti i costi.

#### 2.2.4 *I trofei di dodici teste mozze*

L'idea di Marta Cuscunà di lavorare con delle teste appese come trofei nello spettacolo *Sorry, boys* è stata ispirata dalla serie fotografica del giovane francese Antoine Barbot<sup>166</sup>. L'immagine

---

<sup>164</sup> Cfr. *Documenti, Clarisse – Prima apparizione*, immagini 5-7, in Appendice.

<sup>165</sup> *Intervista a Marta Cuscunà*, Monfalcone, 24 ottobre 2016, cit.

<sup>166</sup> Originario di Lione, durante il suo *internship* nello studio di Erwin Olaf, il fotografo Antoine Barbot ha avuto l'idea di sostituire le teste impagliate degli animali nei trofei con volti di giovani donne e uomini illuminandoli di una luce abbagliante. Interrogandosi sul preoccupante ruolo dell'individuo nella società di massa e sulla perdita dei valori, ha voluto attirare l'attenzione sulle contraddizioni della nostra contemporaneità invitandoci a riflettere sulle responsabilità che ognuno di noi ha nei confronti di tale condizione.

dei genitori, del preside, dell'infermiera e dei ragazzi “tutti appesi come trofei di caccia, tutti inchiodati con le spalle al muro da una vicenda che li ha trovati impreparati”<sup>167</sup> e nei confronti della quale si sono mostrati incapaci di reagire, è apparsa a Marta Cuscunà sin da subito molto densa. Abbandonata la scelta di presentare una schiera completamente al femminile composta dalle giovani adolescenti, come a sottolineare che la violenza subita dalle donne non è un problema solamente femminile, Marta Cuscunà ha posto nei trofei le teste dei giovani padri (incoscienti eredi di una mascolinità violenta che si è radicata nella cittadina statunitense), quella del preside e, tra i genitori, quelle di due padri, uno dei quali nel corso della sua vita è stato autore di comportamenti violenti.

Per la progettazione e la realizzazione delle due schiere di teste mozze, l'attrice e autrice si è rivolta a Paola Villani<sup>168</sup>, alla quale ha mostrato inizialmente gli scatti di Antoine Barbot e alcune bozze drammaturgiche nelle quali erano già ben delineati i caratteri dei singoli personaggi. Il sodalizio tra le due artiste si è sviluppato attraverso un costante dialogo e un lavoro fianco a fianco durante le prove, tenutesi nel periodo di residenza a Centrale Fies. In questo modo, come ha raccontato Paola Villani, insieme hanno avuto modo di dedicarsi al superamento delle singole difficoltà attraverso la sperimentazione e la verifica di molteplici alternative, sino a raggiungere gradualmente il perfezionamento di ogni singolo dettaglio:

Marta mi è apparsa sin dall'inizio della nostra collaborazione perfettamente consapevole di tutto ciò che le occorreva e dei tempi di maturazione di un progetto artistico. Ho visto in lei la necessità di far maturare ogni intuizione e il bisogno di procedere passo per passo, senza alcuna fretta, indagando la soluzione migliore. Un tale approccio al lavoro artistico mi ha permesso di studiare con una cura particolare il lavoro che stavamo costruendo assieme<sup>169</sup>.

Successivamente ai primi incontri, partendo dai caratteri già tracciati nel copione, Marta Cuscunà e Paola Villani si sono dedicate alla ricerca delle persone che fossero disposte a prestare il loro volto per dare origine ai primi calchi<sup>170</sup>. Dopo un lungo processo di lavorazione, la scenografa ha ottenuto una seconda versione dei calchi, ancora grezzi, in resina e gomma siliconica, “materiale che ha la capacità di rendere un buon effetto della pelle e può essere

---

<sup>167</sup> [www.sorry-boys.blogspot.it](http://www.sorry-boys.blogspot.it) (teste mozze).

<sup>168</sup> Nel 2004, ancora studentessa allo IUAV, Paola Villani e il compagno di studi Daniel Blanga Gubbay fondarono la compagnia teatrale Pathosformel, scioltasi dieci anni dopo. Nel 2007 i due artisti parteciparono al Premio scenario con il progetto artistico *La timidezza delle ossa* ricevendo una segnalazione speciale. Attualmente, Paola Villani collabora con diversi artisti per la realizzazione di progetti artistici ed è direttore tecnico di Centrale Fies.

<sup>169</sup> *Intervista a Paola Villani*, a cura di chi scrive, Bologna, 19 gennaio 2017 (cfr. trascrizione integrale in appendice).

<sup>170</sup> Alcune fasi del lavoro sui calchi e sull'ottenimento dei primi prototipi sono documentate in un'anteprima video, che mostra come già a partire da questo primo momento Marta Cuscunà e Paola Villani abbiano lavorato fianco a fianco. Cfr. [www.sorry-boys.blogspot.it](http://www.sorry-boys.blogspot.it) (teaser).

successivamente modificato e migliorato a seconda delle necessità dettate dal committente ma soprattutto dalle esigenze teatrali”<sup>171</sup>.

La tecnica utilizzata da Paola Villani per la realizzazione delle teste è stata presa in prestito da un altro campo artistico, il cinema, nel quale viene largamente utilizzata per alcuni effetti speciali. Se però lo scenografo che lavora per il grande schermo focalizza la propria attenzione sulla cura della resa estetica dell’oggetto nei suoi minimi dettagli, Paola Villani, al contrario, ha dovuto modificare alcuni materiali per rispondere alle esigenze teatrali, che non riguardano solamente una più ampia distanza tra l’oggetto e lo spettatore, ma anche la consistenza e durevolezza degli oggetti, che necessariamente devono risultare resistenti e adatti alle condizioni dettate dalle repliche dello spettacolo.

Una volta ottenuti i primi prototipi e sperimentate le caratteristiche dei materiali utilizzati, la scenografa si è dedicata a un approfondito studio relativo all’espressività dei singoli volti. Inizialmente Marta Cuscunà aveva chiesto di creare delle teste che potessero muovere solamente la bocca, ma ben presto Paola Villani ha osservato come a oggetti così realistici si sarebbe potuta attribuire una mobilità maggiore:

Il fatto che le teste potessero muovere anche le sopracciglia o le palpebre mi è apparso sin da subito molto più affascinante e in un certo senso magico. Chiaramente il pubblico riconosce le teste come oggetti artificiali, come delle macchine, tuttavia decide per la durata dello spettacolo di crederle *vive*. Questo meccanismo che si origina negli spettatori, secondo me, avrebbe funzionato meglio nel momento in cui il pubblico fosse riuscito a sorprendersi del movimento specifico del singolo viso. Al contrario, limitare le teste alla sola apertura delle bocche avrebbe in qualche modo limitato la capacità *immersiva* dello spettatore.<sup>172</sup>

I movimenti facciali delle teste mozze sono il frutto di un vero e proprio meccanismo ingegneristico messo a punto dalla scenografa, che ha pensato di utilizzare materiali economici e facilmente reperibili per le eventuali sostituzioni. Un sofisticato congegno di leve (tra cui freni di bicicletta e pedali) permette a Marta Cuscunà di muovere le bocche, gli occhi e le sopracciglia delle teste mozze spostando la manipolazione dal loro interno all’esterno, favorendo così la rapidità dei movimenti durante le parti dialogate.

Va osservato però che non tutte le teste sono in grado di compiere gli stessi movimenti: come ha raccontato la scenografa, le movimentazioni più specifiche “sono state mantenute solamente per le tre teste degli adulti a cui sono riservate le parti di monologo”<sup>173</sup>. Nel corso delle sperimentazioni, Marta Cuscunà e Paola Villani erano giunte a predisporre tutte le teste a

---

<sup>171</sup> *Intervista a Paola Villani, cit.*

<sup>172</sup> *Ivi.*

<sup>173</sup> *Ivi.*

molteplici movimenti, accorgendosi in un secondo momento che la soluzione più efficace sarebbe stata quella di attribuire movimentazioni più peculiari solamente a quei personaggi ai quali, dal punto di vista drammaturgico, era stata riservata particolare importanza.

Per la definizione delle caratteristiche di ognuna delle teste mozze, Paola Villani ha dedicato uno studio *a priori*, ipotizzando per esempio l'accentuazione dei loro aspetti animaleschi attraverso acconciature molto elaborate e vistose; solo in un secondo momento, le due artiste hanno lasciato che “fossero le teste stesse a [suggerire] le proprie caratteristiche”<sup>174</sup>, abbandonando così lo studio preliminare.

Le due schiere di teste incastonate in cornici di legno – da una parte gli adulti e dall'altra i giovani padri – occupano, assieme a un monitor, l'intero spazio scenico. Molteplici sono stati i tentativi per la definizione delle sagome dei trofei:

Una volta decise le posizioni che ogni singolo personaggio doveva avere, tenuto conto del fatto che dialogano tra di loro e della massima ampiezza dei movimenti possibili a Marta, non restava che decidere la forma da dare ai trofei: ispirandoci alle pareti trionfali dei cacciatori, per le teste degli adulti ho realizzato trofei più elaborati ed evidentemente più sontuosi; mentre per i trofei dei ragazzi abbiamo scelto di rendere il concetto di serialità, prendendo ispirazione dalle esposizioni che si possono trovare in un museo di scienza naturale. La progettazione delle forme dei trofei è stata studiata anche in modo tale da evitare a Marta il contatto diretto con le luci puntate verso i volti, che altrimenti finirebbero per abbagliarla, ostacolando quindi la manipolazione.<sup>175</sup>

Dietro al monitor e ai trofei appesi su di una scarna struttura di ferro Marta Cuscunà si muove facendo scorgere allo spettatore solamente le gambe e a tratti le braccia, impegnate nella manipolazione, che possiamo definire come una serrata e ben orchestrata coreografia. Se da un lato l'idea di porsi dietro alle schiere di teste mozze è maturata in seguito alla presa di coscienza che la propria presenza come narratrice avrebbe portato il pubblico ad associarla a una delle ragazze del patto segreto, dall'altro lato, però, non è mai stata espressa la volontà di celare completamente la propria presenza, che, seppur in secondo piano, si mostra allo stesso tempo evidente nello spazio scenico. Una volta ottenute le teste mozze da Paola Villani, come sua consuetudine, Marta Cuscunà si è *lasciata guidare* da esse comprendendone le differenti peculiarità, andando in un secondo momento a modificare le bozze drammaturgiche nel copione definitivo, cucendo i serrati dialoghi dei personaggi a partire proprio dalle figure, testimoniandoci così come gli aspetti strettamente tecnici non solo determinino l'estetica degli oggetti ma incidano anche sulla drammaturgia.

---

<sup>174</sup> *Ivi.*

<sup>175</sup> *Ivi.*

## 2.3 La narrazione

La giuria che nel 2009 ha nominato Marta Cuscunà vincitrice del Premio Scenario per Ustica ha sottolineato la peculiarità del suo linguaggio, costituito dall'intreccio di un reinventato utilizzo del teatro di figura e di “un fresco ed efficace lavoro di narrazione”<sup>176</sup>. Negli spettacoli di Marta Cuscunà, infatti, il linguaggio del teatro visuale non è svincolato dal *monologo civile*, utilizzato “per creare un filo conduttore tra le vicende e un punto di vista contemporaneo”<sup>177</sup>. La storia e la critica teatrale hanno cominciato a parlare di “narrazione” a partire dagli inizi degli anni Novanta, quando spettacoli come *Kohlhaas* di Marco Baliani (1991), *Passione* di Laura Curino (1992) e *Il racconto del Vajont* di Marco Paolini (1993) hanno condotto gli studiosi a un'attenta riflessione sulla figura del narratore. Una figura che si era cominciata a delineare già a partire dagli anni Settanta: si pensi a questo proposito a come Dario Fo, una volta riscoperte le tecniche dei narratori e fabulatori popolari del suo territorio di origine e della giullarata medievale, si era mostrato abile affabulatore in *Mistero buffo*, e a come Giuliano Scabia, tendendo la propria ricerca verso la riscoperta della narrazione popolare e dei racconti orali li abbia tradotti in materia teatrale. Già nel 1969, con *Mistero Buffo*, Dario Fo realizzò una nuova modalità performativa e drammaturgica che andava ad abbattere la quarta parete e presentava il monologo non più come uno strumento di analisi psicologica del personaggio, bensì come “un discorso che l'istanza enunciante – senza nascondere la propria identità sotto la maschera di una *dramatis persona* – rivolge a un pubblico cui conferisce il ruolo di proprio interlocutore scenico”<sup>178</sup>.

Con *Mistero Buffo*, Dario Fo aveva dato vita a un nuovo modello scenico fondato sull'affabulazione narrativa che ben presto divenne il punto di riferimento per i principali esponenti del teatro narrazione, che può dunque essere definito come

una modalità drammaturgica “diegetica” in cui il *performer* – generalmente solo e circondato da pochissimi o nessun oggetto di scena, attraverso una performatività anticonvenzionale ed uno stile attoriale in cui la gestica ed il dinamismo tendono a ridursi ai minimi termini – rievoca storie e vicende per mezzo di un racconto e non attraverso la tradizionale mimesi drammatica.<sup>179</sup>

A partire dagli anni Settanta, la narrazione, e con essa la figura del narratore, è stata riscoperta, rimossa, infine nuovamente riscoperta e intrecciata alla sperimentazione, dando origine così a

---

<sup>176</sup> Cfr. nota 35.

<sup>177</sup> [www.bellovivereliberi.blogspot.it](http://www.bellovivereliberi.blogspot.it) (I linguaggi).

<sup>178</sup> Simone Soriani, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Civitella in Val di Chiana (Arezzo), Editrice Zona, 2009, p. 14.

<sup>179</sup> *Ivi*, p. 9.

un variegato panorama di *performer*. A poco a poco, sulla scena italiana, si sono delineati narratori che hanno riassunto al medesimo tempo le funzioni dell'attore, dell'autore e del regista, occupandosi di organizzare il materiale verbale dopo aver interpretato criticamente le fonti, per organizzare di seguito anche il movimento nello spazio scenico, privilegiando la povertà scenica al fine di favorire le immagini che, attraverso l'affabulazione, suscitano nella mente degli spettatori.

Quando Renata Molinari ha identificato Marco Baliani, Laura Curino e Marco Paolini come i principali esponenti della "prima generazione" di quell'orientamento drammaturgico che "ha rinnovato il panorama spettacolare italiano recuperando una pratica antichissima come quella del racconto, antecedente alla stessa istituzione della rappresentazione drammatica"<sup>180</sup>, analizzandone le produzioni teatrali, ne ha evidenziato anche uno dei cardini poetici principali, ossia la peculiare impronta civile, alimentata dalla volontà di far luce sulla pagine più buie della storia recente italiana. In quello che ormai convenzionalmente chiamiamo teatro di impegno civile, come ha sottolineato Cristina Valenti, è dunque indispensabile individuare la finalità dell'informazione, ossia quella di formare attraverso spettacoli che siano in grado di togliere i veli che occultano alcuni episodi della nostra storia.

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 testimonianze.<sup>181</sup>

Quando in seguito Renata Molinari ha analizzato le produzioni dei narratori della "seconda generazione", tra cui compaiono Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta, Andrea Cosentino, ha osservato come esse siano caratterizzate dal rimando "a pratiche e modalità drammaturgiche e performative più lontane ed arcaiche"<sup>182</sup>; dunque, oltre a seguire l'impronta informativa<sup>183</sup> affrontando argomenti e storie civilmente impegnate, la nuova generazione di narratori ha recuperato le tradizioni e le radici che costituivano quel patrimonio di valori

---

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>181</sup> Cristina Valenti, *Teatro, informazione e controinformazione*, "Prove di drammaturgia", XIV, 1 (luglio 2008), p. 15.

<sup>182</sup> Renata Molinari, *Di canti, storie e autori*, "Patalogo", XXVI, p. 211.

<sup>183</sup> Si utilizza qui il termine "informativa" per indicare la finalità del teatro di impegno civile degli anni Novanta e oltre, per non confonderla con la finalità "contro-informativa" propria del teatro politico degli anni Sessanta e Settanta. Tuttalpiù, si potrebbe parlare di una finalità "contro-informativa" del teatro civile nella misura in cui ne parla Oliviero Ponte di Pino riferendosi all'impegno di questo teatro nel diradare le nebbie dell'oblio e della manipolazione. Cfr. Oliviero Ponte di Pino, *Un teatro civile per un paese incivile?*, in Daniele Biacchessi, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, cit., pp. 11-25.

condiviso dalla società e che ne determinavano l'identità, ma che erano state in gran parte dimenticate<sup>184</sup>.

Pur distaccandosi dai padri fondatori del teatro di narrazione, dalla “prima generazione” così come dalla “seconda generazione” di narratori, in primo luogo per la rilevanza che si deve attribuire al linguaggio e alle tecniche del teatro visuale presenti nei suoi progetti artistici, Marta Cuscunà sembra esservi tuttavia accumulata, sulla base di quel bisogno etico di indagare e “di condividere le proprie percezioni dei fatti storici e del sociale”<sup>185</sup> di cui ha scritto Gerardo Guccini. Come si è già avuto modo di osservare all'inizio di questo secondo capitolo, Marta Cuscunà dà voce al dimenticato affinché non lo si dimentichi, come ad esempio nel caso delle storie della prima staffetta partigiana e delle monache forzate, ponendo attenzione ai legami con la storia più recente, mette in scena storie disturbanti, come quella di un patto segreto tra adolescenti, per togliere i veli che le occultano, e racconta le contraddizioni e le ferite di una città per smuovere le coscienze degli spettatori. L'impronta civile che caratterizza il teatro di narrazione, ossia “un teatro che – secondo l'insegnamento di Dario Fo – sia capace di raccontare i fatti del proprio tempo e prendere posizione nei confronti dell'attualità”<sup>186</sup>, è dunque presente anche nel teatro di Marta Cuscunà.

Portando in scena storie attuali e appartenenti al passato più o meno recente ma strettamente legate al presente della collettività che si riunisce nello spazio teatrale per ascoltarla, attraverso l'utilizzo della voce e le raffinate tecniche attoriche intrecciate alle tecniche del teatro visuale, l'attrice e autrice friulana ha fatto proprie le peculiarità dell'antica figura del narratore quale fondatore di una dimensione comunitaria nella quale si presenta come testimone di un episodio, come mediatrice di una realtà senza chiamarsene fuori<sup>187</sup>.

Dai padri e dalle madri del teatro di narrazione e di impegno civile, Marta Cuscunà sembra aver recuperato anche la volontà, o meglio l'urgenza, di condurre lo spettatore a prendere posizione e ad assumersi le proprie responsabilità nei confronti della società in cui vive attraverso quella che, riprendendo le parole di Massimo Marino, possiamo definire una “esperienza critica”<sup>188</sup>, poiché lo esorta ad abbandonare la condizione di *voyeur* passivo. La riflessione maturata da

---

<sup>184</sup> Per un approfondimento sulle differenze (anagrafiche, formative, poetiche) tra la prima e la seconda generazione di narratori si rimanda a Simone Soriani, *Sulla scena del racconto*, cit., pp. 35-94; Gerardo Guccini (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.

<sup>185</sup> Gerardo Guccini (a cura di), *La bottega dei narratori*, cit., p. 7.

<sup>186</sup> Simone Soriani, *Sulla scena del racconto*, cit., p. 48.

<sup>187</sup> Cfr. Cristina Valenti, *Teatro, informazione e controinformazione*, cit., pp. 15-17.

<sup>188</sup> Massimo Marino, *La narrazione come estensione del teatro*, in Luigi Gozzi, Gabriella Bosco e Giorgio Cerruti (a cura di), *L'Almanacco 2015. Il teatro del racconto*, L'Aquila, Portofranco editore, 2005. p. 197.

Gerardo Guccini in merito al rapporto che si instaura tra narratore e spettatore sembra dunque valere anche per il teatro di Marta Cuscunà:

Da lui [dallo spettatore, N.d.R.] non si vuole tanto un giudizio, una sorta di consolatorio e anacronistico verdetto postumo, quanto un'assunzione di responsabilità che corrisponda all'assunzione di responsabilità del narratore a fronte delle ferite della nostra storia civile, che, anche grazie a lui e al suo investimento etico, rientrano nei fragili orizzonti della memoria condivisa.<sup>189</sup>

Inoltrandosi nella riflessione circa le modalità recitative, Gerardo Guccini ha osservato che la narrazione teatrale “non simula la presenza dei referenti drammatici (l'azione e i personaggi in sé), ma li fa vivere attraverso il narratore, il quale, a sua volta, non è una funzione spettacolare (come il personaggio), ma un'identità biografica”<sup>190</sup>.

Il narratore dice “io”, perché si mette in gioco in prima persona, non indossa la maschera. [...] Al tempo stesso quello che racconta non è autobiografico, o meglio non deve e non può mai essere solo autobiografia. È solo in questo scarto tra l'io che narra e il suo racconto che possono prendere forza le prospettive epiche e mitopoietiche della narrazione. Il narratore deve dunque avere una identità e un punto di vista.<sup>191</sup>

Tuttavia, nel corso dei decenni, si è avuto modo di osservare come alcuni narratori, pur avvalendosi delle tecniche della recitazione straniata, al medesimo tempo possano dare voce a una polifonia di personaggi servendosi di un vasto insieme di elementi tanti quanti sono i ritmi, le cantilene e i timbri vocali di cui dispone, senza mai ricorrere alla totale immedesimazione.

Nel corso di uno *show* di narrazione, il *performer* può eventualmente rappresentare-interpretare uno o più personaggi, ma attraverso 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 allo sguardo del pubblico.<sup>192</sup>

L'attore-narratore, come si vedrà nel seguente sotto-paragrafo, può dunque avvalersi di tecniche mimetiche per dare voce a uno o più personaggi, caratterizzandoli attraverso una diversificata gestualità e vocalità, alternando dunque il livello mimetico al livello diegetico. Riaffiora alla mente anche in questo caso Dario Fo, che una volta riscoperta la giullarata medievale ne deriva “la tendenza a costruire monologhi semi-drammatici in cui cioè il *performer*, dopo aver presentato e introdotto i personaggi della vicenda, trapassa repentinamente dalla narrazione alla recitazione”<sup>193</sup>.

---

<sup>189</sup> Gerardo Guccini (a cura di), *La bottega dei narratori*, cit., p. 17.

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>191</sup> Oliviero Ponte di Pino, *Il buon narratore. Istruzioni per l'uso*, “Hystrio”, XVIII, 2005, p. 7.

<sup>192</sup> Simone Soriani, *Sulla scena del racconto*, cit., pp. 23-24.

<sup>193</sup> Simone Soriani, *In principio era Fo*, “Hystrio”, cit., p. 17.

Come ha osservato Simone Soriani, così come Dario Fo ha ripreso dallo spettacolo giullaresco una dimensione pantomimica fondata “su di una gestualità volutamente eccessiva e un dinamismo esasperato”<sup>194</sup>, anche i narratori talvolta si avvalgono di espedienti performativi:

“Si può notare come [...] molti *performer* si servano di tecniche extraquotidiane del corpo, assumendo una serie di posizioni e atteggiamenti fondati sullo spreco di energia fisica che, pur nell’apparente immobilismo dell’esibizione [...], permettono di acquisire un carisma scenico capace di catalizzare l’attenzione dell’uditorio.”<sup>195</sup>

### 2.3.1 La compenetrazione tra livello mimetico e livello diegetico nella trilogia sulle Resistenze femminili

Nicola Pasqualicchio ha osservato come la definizione “teatro di narrazione” appaia a una prima lettura un ossimoro, poiché sembra trasgredire la distinzione aristotelica, diventata poi convenzione nella cultura occidentale, secondo cui la narrazione epica sia fondata sulla diegesi, mentre la tragedia sulla mimesi delle azioni e dei personaggi che le compiono<sup>196</sup>. Questa netta distinzione è stata a ben vedere scardinata, poiché, come è noto, il racconto epico si è aperto alla mimesi ospitando discorsi diretti, così come l’arte drammatica ha dato spazio alla diegesi. Secondo lo studioso, è a seguito delle nuove riflessioni novecentesche sulla narrativa delle civiltà orali, che il teatro di narrazione è diventato un esempio evidente di rottura della dicotomia aristotelica, mostrando come non sia possibile narrare una storia senza rappresentarla in modo mimetico, eliminando così anche l’apparente ossimoro.

Solo al racconto scritto, infatti, può essere attribuita una purezza diegetica alla quale risultino estranee componenti mimetiche [...]. Il racconto orale, invece, per il semplice fatto di rendere necessaria la presenza fisica del narratore, si rende disponibile alla mimesi, e, consapevolmente o meno, ne è sempre in qualche misura “intaccato”.<sup>197</sup>

Allo stesso modo, la definizione aristotelica di attore come colui che interpreta un personaggio nell’azione drammatica è diventata uno dei capisaldi della cultura occidentale, nonostante non siano mancati nel corso della storia momenti in cui l’epicità sia riuscita a scardinare “quel congegno di imitazione-immedesimazione che aveva tra le sue principali conseguenze l’incantamento illusionistico del pubblico e la sua rassicurata e rassicurante passività”<sup>198</sup>.

---

<sup>194</sup> *Ivi*.

<sup>195</sup> Simone Soriani, *Dario Fo, il teatro di narrazione, la nuova performance epica. Per una genealogia di un “quasi genere”*, “Forum Italicum”, XXXIX, 2005, pp. 620-648:637.

<sup>196</sup> Cfr. Nicola Pasqualicchio, *La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliai. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi*, “Zibaldone. Estudios Italianos”, IV, 1 (2016), pp. 217-229.

<sup>197</sup> *Ivi*, pp. 218-219.

<sup>198</sup> Nicola Pasqualicchio (a cura di), *L’attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni Editore, 2006, p. 9.

Quella del narratore è una teatralità parallela e alternativa a quella mimetico-rappresentativa che Pasqualicchio ha definito “anti-tradizione”, nella quale il performer, solitamente solo sulla scena, non interpreta una parte nascondendosi dietro al personaggio.

Recuperando le potenzialità del racconto orale, secondo Nicola Pasqualicchio, il teatro di narrazione ne ha esplicitato “la virtualità teatrale”, mostrando come fra l’estremo costituito dalla diegesi e quello costituito dalla mimesi esiste una zona intermedia dove esse si intrecciano. Nel teatro di narrazione dunque non è assente la mimesi, “solo che essa non si dà qui come piena imitazione di un’azione e dei personaggi che la rendono possibile”<sup>199</sup>.

In modo analogo, mostrando le caratteristiche dell’attore del teatro di narrazione, definito con il neologismo *narratore*, Pier Giorgio Nosari ha spiegato:

Il narratore è un tipo di attore particolare, la cui peculiarità consiste nel fatto che non interpreta un personaggio, ma lo racconta mentre procede a narrare la storia. [...] Nel corso della narrazione egli può anche *diventare* attore, nel senso di rappresentare, per un momento, un dato personaggio: le cesure tra i due registri – quello narrativo e quello rappresentativo – restano tuttavia ben visibili.<sup>200</sup>

Nel vasto panorama della narrazione, i diversi *narratori* hanno dimostrato un diverso approccio verso l’incorporazione del livello narrativo e del livello rappresentativo: per esempio, se Ascanio Celestini ha teso gran parte del proprio lavoro verso il rifiuto dell’interpretazione mimetica, mostrandosi prevalentemente come performer diegetico, dall’altra parte Laura Curino, e prima di lei Dario Fo, nei loro spettacoli hanno dato voce a una moltitudine di personaggi attribuendo loro peculiarità mimiche e vocali, “secondo i dettami dello straniamento brechtiano (espressione con cui si indica quella raffigurazione attorica che, pur facendo riconoscere l’oggetto, permette al contempo al *performer* di manifestare la propria alterità rispetto a quanto raffigura recitando)”<sup>201</sup>, ossia senza mai scomparire dietro la maschera delle *dramatis personae*.

Le relazioni tra attore e personaggio, tra mimesi e diegesi, si sono e si possono dunque declinare secondo diverse soluzioni; ponendo maggiore attenzione agli spettacoli del Progetto teatrale sulle Resistenze Femminili, si cercherà in seguito di comprendere quali sono le tecniche di narrazione utilizzate da Marta Cuscunà, e come si sviluppa la compenetrazione tra l’elemento diegetico e l’elemento mimetico.

---

<sup>199</sup> Nicola Pasqualicchio, *La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliai. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi*, cit., p. 219.

<sup>200</sup> Pier Giorgio Nosari, *I sentieri dei raccontatori di storie. Ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, in Gerardo Guccini (a cura di), *Per una nuova performance epica*, “Prove di Drammaturgia”, 2004, X, 1 (luglio 2004), p. 11.

<sup>201</sup> Simone Soriani, *Sulla scena del racconto*, cit., p. 18.

Sin dal suo primo progetto artistico, *È bello vivere liberi!*, Marta Cuscunà non appare in scena come semplice narratrice per raccontare la storia di Ondina Peteani assumendo un atteggiamento nettamente distaccato: con rapidità l'attrice passa dalla diegesi alla mimesi, entrando e uscendo da una folla di personaggi, evidenziandone le peculiarità con studiati, seppur in certi casi stilizzati, tratti mimetici e vocali. L'interpretazione mimetica dei personaggi nei suoi spettacoli, che solo raramente pare essere molto vicina all'immedesimazione, non appare tuttavia mai aderire ai processi di mimesi tradizionale che conducono lo spettatore a identificare completamente l'attrice con un personaggio:

È proprio il passaggio stesso, continuo e repentino, da una "maschera" all'altra a impedire allo spettatore l'identificazione dell'attore con uno, foss'anche il più importante e centrale, dei personaggi presentati. Al di là dei processi, anche molto differenziati, con cui gli attori narratori giungono a dar forma ai loro personaggi, ciò che appare al pubblico sono silhouette consegnate a pochi rapidi gesti o espressioni, ripetitivi per permettere l'immediato riconoscimento, dotati della vivacità esteriore dell'abbozzo, non dello spessore psicologico del ritratto.<sup>202</sup>

Sola sul palcoscenico<sup>203</sup>, interprete di una polifonia di voci, Marta Cuscunà si mostra dunque agile nell'alternare elementi diegetici a elementi mimetici, passando dal racconto dei fatti in terza persona all'interpretazione dei personaggi, a ognuno dei quali attribuisce una personale postura fisiognomica. La versatilità interpretativa dell'attrice è dimostrata dall'abile capacità di fornire caratteristiche distintive a ciascuno dei personaggi attraverso un attento studio dei gesti quotidiani e la ricerca di diverse inflessioni vocali, grazie alle quali delinea la loro identità. La sua abilità mimetica emerge in maniera emblematica nella scena di *È bello vivere liberi!* in cui presenta i compagni di Ondina Peteani come a ricostruirne un'istantanea. A ognuno di essi Marta Cuscunà attribuisce una postura e un'intonazione vocale diverse: per esempio, Giovanni Fontanot, il più anziano, viene presentato ricurvo sulla schiena e con le mani alla vita, il temerario Armido Fontanot con le mani dietro la schiena in atteggiamento fiero, mentre Alma Vivoda con le mani unite accanto al fianco sinistro, lo sguardo vispo e la voce squillante. Nella seguente scena dell'avvicinamento, estratta dal testo edito di *È bello vivere liberi!*, si può osservare come Marta Cuscunà alterni rapidamente l'interpretazione della prima staffetta partigiana a quella del partigiano Vinicio Fontanot:

Armido Fontanot e il fratello Vinicio si fermano di fianco a noi e ci fanno un cenno di saluto con la testa. Vinicio si avvicina di più e parlando sottovoce ma con naturalezza inizia a dirci: (*L'attrice impersona Vinicio*) "che il fascismo è contro i

---

<sup>202</sup> Nicola Pasqualicchio, *La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliai. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi*, cit., p. 221.

<sup>203</sup> Per un approfondimento sulle attrici soliste a partire dallo scorso secolo si rimanda il lettore a Paolo Puppa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 93-109.

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”.

(*L'attrice impersona Ondina*) Poi ci dice:

(*L'attrice impersona Vinicio*) “che è stata lanciata (*si sente il rumore di un treno che arriva, aumenta fino a coprire la voce, l'attrice continua a parlare e a tirare su con in naso ma non si sente altro che il rumore del treno. Poi il rumore del treno si allontana e la voce torna ad essere udibile*) ... e che l'ordine è stato lanciato dalla cellula comunista di Padova guida.”

(*L'attrice impersona Ondina*) Gli diciamo che non abbiamo sentito e lui ripete:

(*L'attrice impersona Vinicio*) “è stata lanciata la parola d'ordine di organizzare le giovani in un movimento antifascista clandestino femminile per la necessità di costruire una nuova società dove le donne fanno cose diverse, perché è ora di pensare alla personalità di una donna indipendentemente dal sesso e dalla razza.”<sup>204</sup>

Il cambiamento di voce, l'assunzione di diverse posture del corpo e il mutamento della gestualità portano lo spettatore a comprendere che a parlare non è più la narratrice bensì sono due diversi personaggi della storia che sta raccontando: quando Marta Cuscunà impersona Ondina Peteani posiziona le mani dritte su di un immaginario manubrio di bicicletta, simulando talvolta con le gambe il moto di chi sta pedalando, mentre, quanto impersona Vinicio Fontanot, porta le mani appoggiate all'altezza della cintura incurvando schiena e spalle e intervallando di tanto in tanto il discorso con un tic (“*tira su con il naso*”).

La rapida alternanza tra due personaggi avviene nuovamente qualche battuta dopo, quando Ondina Peteani dialoga con Alma Vivoda: in questo caso, oltre a cambiare l'inflessione della voce (più acuta per il secondo personaggio), l'attrice mostra il passaggio dall'una all'altra interpretazione alzando e abbassando gli occhiali da saldatore indossati dalla maestra della “scuola di comunismo” frequentata dalla prima staffetta partigiana.

La narrazione in terza persona, nello spettacolo *È bello vivere liberi!*, viene utilizzata prevalentemente per comunicare allo spettatore il contesto storico e socio-culturale nel quale agiscono la protagonista e gli altri personaggi, e per mostrare la metamorfosi dell'identità di Ondina Peteani, dall'avvicinamento alla nomina di staffetta partigiana, sino alla deportazione nei campi di concentramento.

Va infine osservato che in questa prima tappa della trilogia sulle Resistenze femminili Marta Cuscunà inserisce aspetti mimetici anche all'interno del discorso diegetico, dimostrando come “la parola diegetica, extra-dialogica, può [...] accogliere in sé una coloratura mimetica, quando,

---

<sup>204</sup> Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi!*, in Milagro Martín Clavijo (a cura di), *Donne che non seguono il copione. Antologia di teatro contemporaneo italo-spagnolo*, cit., pp. 47-48.

pur raccontando in terza persona, rispecchia, tramite rallentamenti, pause, tremori o variazioni di volume, sentimenti appartenenti al personaggio narrato<sup>205</sup>: in *È bello vivere liberi!*, per esempio, la voce della narratrice fa trapelare l'interiorità di un personaggio mostrando commozione nel raccontare allo spettatore di come fu la madre di Ondina a rivelare ai partigiani che Santina, la sua seconda figlia, si era macchiata di tradimento svelando ai fascisti i progetti dei partigiani.

La particolare compenetrazione tra livello diegetico e livello mimetico, tra voce narrante e interpretazione, trova realizzazione anche nello spettacolo *La semplicità ingannata*, nel quale Marta Cuscunà torna a inserire nel racconto una moltitudine di personaggi riconoscibili e distinguibili grazie alle diverse modulazioni vocali e alla variazione della gestualità. Nell'estratto sotto riportato, per esempio, quando Marta Cuscunà interpreta il vicario, pone la mano sinistra dietro la schiena sporgendosi in avanti, muovendo il braccio destro con l'indice alzato, come per affermare la propria autorità; mentre, quando interpreta il padre di Angela, adotta un tono perentorio e torna in forma eretta muovendo il braccio sinistro, anch'esso con l'indice puntato.

E Angela pensava che, in fin dei conti, nessuno poteva metterle il velo senza il suo consenso, che anche lei poteva maritarsi, avere figli, godersi il mondo, che lo poteva pur che l'avesse voluto, che forse lo voleva, e lo voleva infatti.

Dietro questa idea però, ne compariva sempre infallibilmente un'altra: che quel consenso si trattava di negarlo al padre, il quale lo teneva già, o mostrava di tenerlo, per dato; e a quest'idea, il suo animo di figlia era ben lontano dalla sicurezza che ostentavano i suoi pensieri.

“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, al punto a cui sono ora le cose, non è tempo di far ragazzate.”

VESCOVO: “Signor padre, per ubbidire alle regole... per adempiere a una formalità indispensabile, ... pure devo dirvi... che ogni volta che una figlia chiede d'esser ammessa a vestir l'abito monacale, ...il vescovo, quale io sono indegnamente... è obbligato d'avvertire i genitori che se, per caso... forzassero la volontà della figlia, incorrerebbero nella scomunica. Ma mi scuserete

PADRE: “Benissimo, benissimo, reverendo padre. Lodo la vostra esattezza: è troppo giusto... Ma voi non potete dubitare...”

VESCOVO: “Oh pensate, Signor padre ho parlato per obbligo preciso, ... del resto”

PADRE: “Sicuro, sicuro, reverendo padre. Fate pure”

VESCOVO: “Portate qui la novizia! Figliola, Senti in cuor tuo una libera, spontanea risoluzione di farti monaca? Non sono state adoperate minacce, o lusinghe? Non s'è fatto uso di nessuna autorità per indurti a questo?”

---

<sup>205</sup> Nicola Pasqualicchio, *La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliai. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi*, cit., p. 225.

Parla senza riguardi, e con sincerità, a un uomo il cui dovere è di conoscere la tua vera volontà, per impedire che non ti venga usata violenza in nessun modo. Parla ora, o taci per sempre.<sup>206</sup>

Nello spettacolo *La semplicità ingannata*, Marta Cuscunà si trova ad alternare diversi personaggi dialoganti in una seconda scena, per la quale ha attinto a piene mani dall'episodio manzoniano che ha per protagonisti Don Abbondio e i bravi: nel serrato dialogo tra una delle Clarisse di Udine e Monsignor Jacopo Maracco, l'attrice friulana assume ora una postura fiera e un tono deciso ora una postura incurvata all'indietro, evidente segno dell'impotenza del vicario di fronte alla determinazione delle monache forzate, contro le quali tentò di avviare un processo accusandole di eresia.

Giunti a queste riflessioni, non va dimenticato che in questi primi due progetti artistici al lavoro di narrazione si intrecciano le raffinate tecniche di manipolazione e animazione delle figure: accanto a un continuo gioco di entrata e uscita dalla prospettiva dei diversi personaggi che abitano il corpo dell'attrice, vi sono scene come quella dell'eliminazione del traditore Walter Gherlaschi in *È bello vivere liberi!* e quelle che hanno per protagoniste le sei pupazze de *La semplicità ingannata* caratterizzate da un altrettanto accurato lavoro di mimesi vocale volto, assieme alle tecniche del teatro di figura, ad animare oggetti inanimati e a renderli veri e propri protagonisti.

Nello spettacolo *Sorry, boys*, invece, la riflessione sul contesto sociale, gli interrogativi di tutti i protagonisti (i genitori, il preside, l'infermiera e i giovani padri) in merito al patto segreto delle diciotto adolescenti, così come l'intera azione si sviluppano esclusivamente attraverso monologhi e dialoghi affidati alle dodici teste mozze. Per questo spettacolo Marta Cuscunà, che semi-nascosta nel buio dà voce e rende *vivi* i dodici personaggi, non ha previsto alcuna sequenza narrativa in terza persona.

Solamente nella scena finale dello spettacolo, nel bel mezzo del monologo del preside, l'attrice abbandona la voce del personaggio per riappropriarsi della propria: nonostante il discorso prosegua nella prima persona plurale, rendendosi pian piano visibile al pubblico accanto alle schiere di teste mozze, Marta Cuscunà espone in questo modo la propria ipotesi (e con essa la propria autorialità), ossia che il patto segreto e la marcia degli uomini contro la violenza maschile nei confronti delle donne siano legati tra di loro da un filo rosso:

PRESIDE: Era buffo, il loro sorriso quando se ne sono andate... Era un sorriso genuinamente felice...

---

<sup>206</sup> L'estratto qui proposto è tratto dall'ultima e inedita versione del copione de *La semplicità ingannata. Satira per attrice e pupazze sul lusso d'esser donne*, gentilmente concessa da Marta Cuscunà a chi scrive.

E noi siano tentati di pensare [da questo punto l'attrice si riappropria della sua voce, N.d.R.] 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, cinquecento uomini un giorno si sono messi in marcia...

Noi siamo tentati di immaginare che loro, le diciotto 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...<sup>207</sup>

### 2.3.2 Marta Cuscunà ai confini della performance epica

Come si è già avuto modo di osservare all'inizio del paragrafo, in seguito alla riscoperta della narrazione orale, nel panorama teatrale italiano è andato via via dilatandosi e mostrandosi sempre più variegato un insieme di "possibilità recitative imperniate allo svolgimento narrativo dell'eloquio"<sup>208</sup> – tra le quali oltre al teatro di narrazione ha preso forma un vasto arcipelago di altre *performance* per la maggior parte solistiche<sup>209</sup> – che hanno trovato origine da diverse circostanze e si sono attuate attraverso altrettante differenti tecniche.

Proprio quella riscoperta della narrazione orale, in Italia, si è concretizzata in molteplici espressioni sceniche che, all'alba del nuovo secolo, Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini hanno definito con l'espressione *nuova performance epica*<sup>210</sup>, fornendo in questo modo agli studi teatrali uno strumento per "accostare, confrontare e percorrere trasversalmente le molteplici modalità recitative e relazionali che accompagnano l'esposizione al pubblico di un elaborato verbale di contenuto principalmente narrativo"<sup>211</sup> che prende le distanze dalla riproduzione mimetica.

---

<sup>207</sup> L'estratto qui proposto è tratto dall'ultima e inedita versione del copione di *Sorry, boys. Dialoghi su un patto segreto per dodici teste mozze*, gentilmente concessa da Marta Cuscunà a chi scrive.

<sup>208</sup> Claudio Meldolesi, Gerardo Guccini, *Editoriale. L'arcipelago della "nuova performance epica"*, in Gerardo Guccini (a cura di), *Per una nuova performance epica*, "Prove di Drammaturgia", X, 1 (luglio 2004), p. 3.

<sup>209</sup> Cfr. Nicola Pasqualicchio, *L'attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2006; Paolo Pappa, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010.

<sup>210</sup> Quando si parla di *nuova performance epica* il primo richiamo è al suo antecedente storico, ossia il teatro epico teorizzato e postulato da Bertolt Brecht. Benché la definizione coniata da Guccini e Meldolesi segnali in lui un promotore anche superato per alcuni narratori, va sottolineato che a partire dagli insegnamenti di Brecht i *nuovi performer epici* intrecciano passato e presente, in modo tale che tra performer e ascoltatori si stabilisca una intesa basata sulla condizione di determinati accadimenti, delineando così un'esperienza da condividere con un pubblico di ascoltatori attraverso un gioco di identificazione e al medesimo tempo di distanza dal personaggio, di oscillazione tra mondo reale e mondo immaginario, tra identificazione distaccata e straniamento.

<sup>211</sup> Gerardo Guccini, *Recitare la nuova performance epica*, "Acting Archives Review", 2011, 2 (novembre 2011), p. 65.

A ben vedere, la categoria *performance epica* comprende un vasto insieme di pratiche teatrali incentrate sull'affabulazione e parallele alla narrazione: oltre ai narratori che, soli su un palcoscenico quasi vuoto, raccontano una storia, essa estende i propri confini sino a comprendere il teatro-canzone, il teatro-cabaret, il teatro-giornale e il lavoro di attori che hanno recuperato e reinventato modalità popolari cadute in disuso, sino a comprendere quegli attori solisti che sono stati definiti “meta-narratori” poiché hanno ripristinano nello spettacolo alcuni elementi drammatici, a cominciare dalla finzione, e tra i quali compaiono Andrea Cosentino, Oscar De Summa, Mimmo Cuticchio e Giuliana Musso.

Si tratta di un'etichetta bivalente in grado di indicare, innanzitutto, quei solisti [...] che etimologicamente operano “al di là” della narrazione, non demandando al racconto di un Io-epico la trasmissione di una storia o di una vicenda, ma anzi ripristinando nei propri spettacoli alcuni elementi drammatici [...] per cui l'attore non si presenta più in scena con la propria identità non sostituita<sup>212</sup>.

Questo vasto arcipelago potrebbe comprendere anche le tappe del Progetto teatrale sulle Resistenze femminili di Marta Cuscunà, la quale ha mostrato nel suo percorso artistico una costante apertura alle sperimentazioni scenico-performative varcando così i confini della narrazione teatrale.

In *È bello vivere liberi!* e ne *La semplicità ingannata*, sola su uno spazio scenico che non è del tutto neutro bensì abitato da elementi scenografici che richiamano ambienti o situazioni, Marta Cuscunà catalizza l'attenzione degli spettatori sulla continua alternanza tra la figura della narratrice e i numerosi personaggi dai quali entra ed esce senza perdere il contatto con se stessa, svela un accurato lavoro sulla voce (la quale talvolta narra e talaltra caratterizza) che si intreccia all'utilizzo della prossemica delle espressioni e degli sguardi, alterna il lavoro attoriale con le tecniche di animazione delle figure. Alla narrazione in terza persona Marta Cuscunà interviene l'interpretazione dei personaggi e talvolta un racconto più “evocativo” con il quale la narrazione procede attraverso le situazioni o le vicende che la performer finge di vedere dinnanzi a sé. In particolar modo in questi due spettacoli, Marta Cuscunà ha mostrato una raffinata arte della trasformazione a vista, ossia della costruzione rapida, sintetica ma vivida dei personaggi, tipica di quei performer solisti dell'anti-tradizione di cui ha scritto Nicola Pasqualicchio.

Nello spettacolo *Sorry, boys*, invece, scompare quasi completamente il discorso diegetico: la voce della narratrice è sostituita da quelle dei dodici personaggi. Il procedere delle azioni e il racconto sono affidati al dialogo tra le dodici teste mozze, dietro le quali però l'attrice non scompare mai, palesando la propria autorialità sul finire dello spettacolo riappropriandosi della

---

<sup>212</sup> Simone Soriani, *Sulla scena del racconto*, cit., p. 131.

propria voce e mostrando agli spettatori la personale lettura critica del patto segreto di Gloucester.

Sembra dunque che Marta Cuscunà, piuttosto che rinnegare il linguaggio e le tecniche propri del teatro di narrazione, li attraversi e li superi, sperimentando l'intreccio del racconto epico con elementi drammatici e "rappresentativi" e con le tecniche del teatro di figura (relegate per un lungo periodo in una nicchia a sé), portando a ipotizzare che la sua ricerca teatrale e così i suoi progetti artistici possano essere letti come sperimentazioni che - prendendo in prestito la definizione di Gerardo Guccini e Claudio Meldolesi - si pongono "ai confini della *performance epica*".

### III. L'OFFICINA DRAMMATURGICA

#### 3.1 La scrittura dei copioni: il Progetto teatrale sulle Resistenze femminili

Come si è già avuto modo di osservare a grandi linee nel precedente capitolo, il percorso che Marta Cuscunà ha intrapreso per la realizzazione dei propri spettacoli è composto da molteplici fasi. Per la scrittura dei copioni, l'autrice e attrice ha adottato modalità e tecniche differenti a seconda delle diverse esigenze; tuttavia, volgendo uno sguardo panoramico e focalizzando l'attenzione sulle drammaturgie confluite nel Progetto teatrale sulle Resistenze femminili, è possibile ipotizzare a grandi linee i momenti che si sono succeduti nel processo di scrittura delle tre testualità.

Nonostante Marta Cuscunà si distanzi per molti aspetti sia dal teatro di narrazione che dalla *nuova performance epica*, ne condivide tuttavia le modalità di costruzione drammaturgica, la quale, come ha osservato Mariastella Cassella, si compie a più riprese, attraverso un lungo lavoro di raccolta, selezione e revisione di testualità e documenti di diversa provenienza<sup>213</sup>. Dopo aver spaziato nei più diversi ambiti disciplinari e aver raccolto materiali e documenti inerenti alle resistenze femminili che ha scelto di portare in scena, l'artista friulana si è dedicata a un'accurata selezione di tutti gli elementi che intendeva valorizzare nei suoi progetti, procedendo in seguito con la trasposizione drammaturgica dei corposi materiali bibliografici raccolti.

Nella prima fase di scrittura, senza ancora porre l'attenzione sulla consequenzialità delle scene né sulla loro estensione, Marta Cuscunà ha definito i nuclei basilari delle azioni drammatiche, isolando ed evidenziando le linee dominanti, ossia “gli eventi che hanno segnato un prima e un dopo”<sup>214</sup> nello sviluppo di ciascuna storia, e individuando di conseguenza anche i principali personaggi che vi agiscono.

Appare a questo punto significativo osservare come, perlomeno in una fase iniziale, Marta Cuscunà abbia identificato alcune bozze drammaturgiche con titoli specifici, che testimoniano il percorso di individuazione degli avvenimenti chiave, che non sempre però sono stati riproposti nelle versioni ultime dei copioni.

---

<sup>213</sup> Mariastella Casella, *Teatro di Narrazione e scrittura scenica*, “Zibaldone. Estudios Italianos”, IV, 1 (2016), pp. 205-215:209.

<sup>214</sup> *Intervista a Marta Cuscunà*, Monfalcone, 24 ottobre 2016, cit.

Leggendo le prove drammaturgiche inserite in appendice e intitolate *Fuga dal distacco Garibaldi* e *Avvicinamento - Jack London*<sup>215</sup>, per esempio, è possibile rilevare come, in una prima fase di scrittura di *È bello vivere liberi!*, l'autrice abbia sviluppato alcune sequenze narrative a partire dai nuclei tematici e dagli episodi chiave individuati nella biografia di Ondina Peteani, e come, in un secondo momento, abbia dato forma al testo drammaturgico dividendolo in sette capitoli e omettendo i titoli delle bozze preliminari. Seguendo presumibilmente lo stesso procedimento, Marta Cuscunà ha strutturato il copione di *Sorry, boys* in dieci sequenze o capitoli, riportandovi, in questo caso, anche i titoli, come ad esempio *Una storia disturbante* o *Il macello*, che, già a una prima lettura, permettono di individuare gli eventi basilari della storia narrata.

Nel corso di queste prime fasi di scrittura, Marta Cuscunà si è occupata inoltre di delineare le scene che soltanto in un secondo tempo avrebbe sviluppato attraverso le tecniche del teatro visuale, intrecciando in questo modo alla stesura delle bozze drammaturgiche la ricerca in merito alle caratteristiche estetiche e funzionali delle figure con le quali condividere la scena, avvalendosi dell'ausilio di esperte scenografe con le quali ha mantenuto un costante dialogo nel corso di tutti i processi creativi.

Alla realizzazione di un provvisorio e ampio copione, verosimilmente composto dai nuclei fondamentali individuati a partire dalle ricerche bibliografiche, è seguito il confronto con il palcoscenico e, assieme ad esso, l'approfondito studio volto alla ricerca delle tecniche di manipolazione e animazione relative di volta in volta alle specifiche figure. È a questo punto del processo creativo che Marta Cuscunà ha cominciato a sottoporre le prove drammaturgiche a una raffinata operazione di limatura. Come ha raccontato l'autrice, prendendo come esempio lo spettacolo *È bello vivere liberi!*, sono numerose le bozze di lavoro che non sono poi confluite nella versione ultima del testo:

Il primo copione era molto più corposo di quello definitivo, e si doveva aprire con una filastrocca che i bambini imparavano e recitavano a scuola. [...] Avevo scritto una lunga scena che descriveva il mondo dei romanzetti per signorine delle biblioteche fasciste, ma mi accorsi che non funzionava e che i tempi si allungavano troppo. Avevo inoltre elaborato una scena che raccontava il sogno ricorrente di Ondina di essere rapita: all'epoca non si poteva dire che si voleva diventare partigiano, soprattutto in un paesino dove le voci circolavano in fretta, così Ondina diceva che sperava di essere rapita.<sup>216</sup>

Per adattare i materiali bibliografici a un'adeguata durata teatrale, Marta Cuscunà si è dedicata a un lavoro di rifinitura e di sintesi dei copioni provvisori, che talvolta ha comportato

---

<sup>215</sup> Cfr. *Documenti*, immagini 1-2, cit.

<sup>216</sup> *Intervista a Marta Cuscunà*, Monfalcone, 24 ottobre 2016, cit.

inevitabilmente il riadattamento e il ridimensionamento dei contorni temporali delle storie. Questa fase di limatura, che si è intrecciata con il lavoro sugli elementi visuali, sulle tecniche attoriali, è stata rivolta inoltre alla creazione del ritmo e al raggiungimento dell'efficacia comunicativa. Leggendo le bozze raccolte in appendice<sup>217</sup> si può ipotizzare che, in questa fase, Marta Cuscunà si sia dedicata alla ricerca di un'efficace successione delle singole sequenze, snellendo i testi delle prime bozze e continuando la ricerca delle soluzioni sceniche più adatte. Giunti a questo livello del processo creativo, la scrittura testuale e la scrittura scenica non possono più essere considerate due fasi nettamente distinte: la composizione drammaturgica ha investito la pluralità dei linguaggi, compreso quello non verbale, il movimento nello spazio scenico e l'apparato didascalico. Cercando di ricostruire i tasselli del processo creativo di Marta Cuscunà, infatti, appare necessario tenere presente che la scrittura testuale, che si svolge a stretto contatto con la scena, è solamente uno dei tanti elementi che va a costituire la sua complessa officina drammaturgica.

Drammaturgia, infatti, è il risultato di un'operazione di scrittura a ridosso della scena, frutto di quella cooperazione creativa che produce lo spettacolo ed elabora il copione, il materiale verbale che potrà anche non diventare mai l'edizione letteraria, condividendo così il destino della scrittura scenica che si brucia nell'evento e nelle sue repliche limitate o che lo diventerà comunque attraverso una mediazione [...]. Drammaturgia è il campo di una "scrittura seconda", che lavora su tagli, interpolazioni, contaminazioni di testi drammatici e non, su materiali verbali di provenienza eterogenea [...], spesso non drammatica, ma narrativa, epica, fiabesca, mitica, pubblicitaria, documentaria, giuridica, quotidiana.<sup>218</sup>

Nonostante il focus di questo capitolo sia orientato verso l'analisi della drammaturgia testuale di Marta Cuscunà, si vuole sottolineare qui come la fase di scrittura, anche se talvolta preceduta da momenti "a tavolino", non è mai nettamente separata dallo spazio scenico, e si intreccia con la drammaturgia dello spazio e degli oggetti scenici, del movimento, della luce (che talvolta aiuta l'immaginazione dell'ambientazione della storia narrata) e del suono (che talvolta contribuisce alla descrizione del contesto o degli stati d'animo e talaltra fa da contrappunto alla narrazione, conducendo lo spettatore ad assumere un atteggiamento critico nei confronti di quello che sta osservando).

Le operazioni di tessitura delle parole, la partitura di azioni fisiche e gestuali, la drammaturgia sonora e luministica, il movimento nello spazio, il rapporto con burattini, pupazzi e teste mozze, insieme, entrano a far parte della composizione drammaturgica. Trattandosi di una scrittura che si completa a partire dalla scena, essa non può essere intesa come un semplice insieme di battute

---

<sup>217</sup> Cfr. *Documenti*, cit.

<sup>218</sup> Annamaria Cascetta, Laura Peja (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze, Le Lettere, 2003, pp.140-141.

e didascalie, poiché contiene la pluralità dei segni. La scrittura di Marta Cuscunà presenta una pluralità di codici scenici, tutti egualmente significanti e privi di una rigida gerarchia, che non significa azzeramento dell'elemento testuale, bensì una sua ricollocazione come segno significativa fra i molteplici codici della scena.

Solamente in seguito al confronto con il palcoscenico, alla definizione dell'articolazione temporale in cui si snoda l'azione drammatica e al montaggio delle scene attraverso diversi linguaggi e tecniche, Marta Cuscunà ha ottenuto la versione ultima di ogni copione, il cui utilizzo è strettamente personale e nel quale sono presenti ridotte note registiche funzionali alla realizzazione degli spettacoli.

Nel caso di *È bello vivere liberi!*, però, il processo di scrittura non è terminato con la stesura del copione: in vista della pubblicazione del testo drammatico nella raccolta curata dalla studiosa Milagro Martin Clavijo, intitolata *Donne che non seguono il copione*, Marta Cuscunà si è preoccupata di rimaneggiare la versione ultima del testo drammatico elaborando un esteso apparato didascalico teso a restituire al lettore il contesto drammatico, lo spazio scenico, la partitura dei gesti e delle azioni dell'attrice.

Ponendo l'attenzione sulle drammaturgie del Progetto teatrale sulle Resistenze femminili, in questo paragrafo, si cercherà di comprendere come, a partire dalle fonti bibliografiche e documentarie, attraverso un lavoro di selezione e di manipolazione testuale, Marta Cuscunà abbia sviluppato il processo di scrittura e quali siano state le principali modalità e tecniche utilizzate.

Ciò che si avanza nella prima parte di questo ultimo capitolo è una proposta interpretativa volta a cercare di comprendere come, accingendosi per la prima volta alla scrittura drammaturgica, per la stesura del copione *È bello vivere liberi!*, Marta Cuscunà abbia organizzato il proprio lavoro sulla base degli insegnamenti appresi dal drammaturgo José Sanchis Sinisterra, applicando dunque meticolosamente gli esercizi raccolti nei *protocolli drammaturgici*.

Seguendo passo dopo passo la strutturazione del testo drammatico si cercherà dunque di ipotizzare il lungo processo di scrittura e di individuare gli strumenti utilizzati dall'autrice friulana, e, in seguito, si cercherà di analizzare come, per la scrittura dei copioni *La semplicità ingannata* e *Sorry, boys*, invece, l'autrice si sia gradualmente addentrata nella ricerca di nuove tecniche drammaturgiche, superando in parte gli insegnamenti del drammaturgo spagnolo.

### 3.2 *È bello vivere liberi!:* i protocolli drammaturgici di Sinisterra

Decisa a portare in scena la storia di Ondina Peteani e fatto tesoro degli insegnamenti appresi in occasione di alcuni laboratori di drammaturgia testuale condotti da José Sanchis Sinisterra, Marta Cuscunà ha adottato le tecniche della composizione drammatica sistematizzate sotto forma di *protocolli drammaturgici* come linea guida per la scrittura della sua prima drammaturgia:

Tenendo accanto a me le indicazioni apprese dal maestro [...] ho provato a far parlare la *mia* Ondina passando dal presente al passato, dalla prima persona singolare alla prima persona plurale; l'ho portata a interrogarsi sul suo passato, sul suo presente e sul suo futuro; le ho fatto descrivere le proprie azioni.<sup>219</sup>

Prima di presentare la drammaturgia testuale come un campo specifico della pedagogia teatrale, José Sanchis Sinisterra, a partire dagli anni Settanta, ha dedicato le proprie ricerche prima alla drammaturgia attoriale e alla drammaturgia dei testi narrativi, e solo in un secondo momento alla drammaturgia testuale, avanzando per tentativi e indagini, sino ad arrivare a delineare diverse possibilità compositive, recentemente raccolte nel volume *Prohibido escribir obras maestras. Taller de Dramaturgia Textual*. In questa pubblicazione, Sinisterra ha delineato una metodologia per la scrittura drammatica, messa a punto nel corso di almeno quattro decenni, e ha raccolto mappe e *protocolli drammaturgici*, nei quali ha tracciato, per esempio, diciotto diverse tipologie di monologhi, più di quindici modalità per dare forma ai dialoghi, sei diversi tipi di conflittualità, quindici parametri di intervento sul testo classico e dieci criteri di classificazione per i finali delle *pièce* teatrali.

In una delle mappe inserite in apertura a *Prohibido escribir obras maestras*, Sinisterra ha schematizzato le diverse modalità di distribuzione del discorso fra gli enuncianti e ha riportato diverse tecniche per la costruzione di monologhi, dialoghi e parti corali. Giunti a questo punto del discorso, per cercare di comprendere più approfonditamente anche le tecniche di scrittura utilizzate da Marta Cuscunà, appare utile riportare seppur sinteticamente i contenuti di questa mappa<sup>220</sup>. Elencando le diverse possibilità che un drammaturgo possiede per dare forma a un monologo, Sinisterra ha osservato come, a seconda dei casi, egli possa fare in modo che l'enunciante interpelli se stesso (in prima o in seconda persona), un altro interlocutore (presente in scena oppure assente) o il pubblico (percependolo come gruppo di ascoltatori, come entità indeterminata o attribuendogli un ruolo finzionale). Nel caso del dialogo, invece, ha osservato

---

<sup>219</sup> *Intervista a Marta Cuscunà*, Monfalcone, 24 ottobre 2016, cit.

<sup>220</sup> José Sanchis Sinisterra, *Prohibido escribir obras maestras. Taller de Dramaturgia Textual*, Ciudad Real, Ñaque Editoria, 2017, p. 25.

come il drammaturgo possa fare in modo che gli interlocutori si interpellino indirettamente, (dunque dirigendosi verso il pubblico e dando così origine a dei monologhi paralleli), oppure si esprimano attraverso lunghi discorsi alternati (dando origine così a monologhi incrociati), o ancora si rivolgano l'uno all'altro per mezzo di brevi risposte alternate, o, infine, in proporzione simmetrica o asimmetrica (oscillando dunque dal quasi-monologo al dialogo puro). Oltre a ciò, Sinisterra ha definito diverse tecniche per dare forma al coro, all'interno del quale i singoli, a seconda dei casi, si interpellano a vicenda o si rivolgono al pubblico, attraverso diverse modalità recitative, ossia attraverso un canto corale, una recitazione individuale frammentata o una recitazione alternata. A partire da queste diverse tipologie di scrittura sinora qui sintetizzate, Sinisterra ha raccolto una diramazione vastissima di variabili e possibilità compositive<sup>221</sup>, alcune delle quali possono essere rintracciate anche nel lavoro di Marta Cuscunà.

I *protocolli drammaturgici* di Sinisterra sono dunque un sistema organico di esercizi e di tecniche che permettono a chi si accinge alla scrittura di un testo teatrale di sviluppare l'azione e di dare forma ai personaggi che l'agiscono, attraverso la sperimentazione di “persone, modi e tempi verbali diversi, attraverso la descrizione delle azioni, attraverso variazioni sintattiche ed emozionali, attraverso la dialogicità tra i personaggi”<sup>222</sup>.

Come è emerso dall'intervista a Marta Cuscunà, durante i laboratori di drammaturgia testuale, José Sanchis Sinisterra ha guidato i suoi allievi nell'osservazione della realtà quotidiana, per riflettere su come talvolta possa accadere che un individuo inizi un discorso senza riuscire a portarlo a termine o come talaltra il completamento dell'enunciato avvenga attraverso il dialogo tra due o più soggetti, e per riconoscere come raramente gli individui si mostrino coerenti nelle loro azioni e nei loro pensieri, sui quali incidono lo scorrere del tempo, le azioni degli altri soggetti e lo sviluppo degli eventi. Sfogliando gli esercizi raccolti da Sinisterra nel suo manuale, si può osservare inoltre come essi indirizzino alla definizione di personaggi contraddittori e “multidimensionali”, che non risultino dunque riducibili allo stereotipo, e che non siano immediatamente riconoscibili dallo spettatore, che, solamente con l'avanzare dello spettacolo, ne comprenderà le peculiarità.

La rottura della linearità della vicenda, le variazioni della linea spazio-temporale, il dissesto della simmetria, l'inserimento di elementi di disturbo e la ricerca di tecniche di scrittura che siano in grado di auto-sorprendere il drammaturgo durante il processo di costruzione dei personaggi costituiscono i contenuti dei *protocolli drammaturgici* e di conseguenza i principi basilari sui quali il drammaturgo valenciano ha elaborato la sua drammaturgia testuale.

---

<sup>221</sup> Cfr. *ivi*, pp. 26-43.

<sup>222</sup> *Intervista a Marta Cuscunà*, Monfalcone, 24 ottobre 2016, cit.

Ripercorrendo da una parte i cardini del sistema di scrittura drammaturgica delineato in *Prohibido escribir obras maestras* e seguendo dall'altra parte la versione edita di *È bello vivere liberi!*, per la cui stesura l'autrice ha preso come punto di riferimento gli insegnamenti del drammaturgo spagnolo, con l'ausilio di alcune bozze drammaturgiche e tenendo presente il ricco ed eterogeneo materiale documentario (testimonianze scritte, dissertazioni accademiche e discorsi diretti), si cercherà in seguito di comprendere come Marta Cuscunà sia intervenuta sugli elementi biografici di Ondina Peteani sino a dare forma a una nuova testualità.

### 3.2.1 Il processo drammaturgico

La biografia curata da Anna Di Gianantonio, come si è già avuto modo di osservare nei precedenti capitoli, è stata adottata da Marta Cuscunà come la principale fonte da cui ha tratto la storia della *sua* Ondina: si tratta di una testualità densa di avvenimenti, che abbraccia un arco di tempo molto ampio, dall'infanzia sino agli ultimi giorni della Peteani, e un vasto insieme di coordinate spaziali. Per questo motivo, l'attrice e autrice friulana ha avviato un processo di riduzione e selezione delle fonti, agendo sugli eventi e sulla loro organizzazione a livello dell'intreccio, presentandoli ora attraverso l'approccio diegetico ora attraverso la drammatizzazione, sino a suddividere il testo *È bello vivere liberi!* in sette capitoli.

In parte per necessità di sintesi e in parte perché non interessata a dare forma a un lavoro di tipo documentaristico, Marta Cuscunà ha dato un nuovo ordine agli eventi, procedendo per ellissi, e ha affidato battute e azioni ai personaggi "tradendo" talvolta la verità storica, ma restituendo in maniera coerente la vicenda della staffetta partigiana. Intervenendo sulla biografia di Ondina raccontata dalla storica Anna Di Gianantonio, dunque, Marta Cuscunà ha talvolta seguito fedelmente il succedersi degli avvenimenti e talaltra unito eventi distanti tra loro.

Rivolgendo uno sguardo al testo drammatico, edito nell'antologia *Donne che non seguono il copione*, è possibile osservare come le coordinate spaziali interne ed esterne della narrazione appaiano rintracciabili nel corposo testo didascalico della drammaturgia e come esse siano evocate dalle parole dell'attrice e dagli elementi scenografici posti sulla scena. Talvolta, infatti, l'attrice ricostruisce il contesto spaziale creando in scena cambiamenti a vista, producendo in questo modo un effetto straniante che amplifica il carattere epico dello spettacolo.

Marta Cuscunà ha inoltre disseminato nel testo i riferimenti alle coordinate temporali, che talvolta coincidono con la metamorfosi dell'identità di Ondina Peteani, nella quale convivono spesso termini opposti, come la debolezza e la forza, l'amore per la vita e la depressione. Il

coesistere di questi aspetti contrastanti e conflittuali, come ha osservato Anna Di Gianantonio, ha caratterizzato tutta la vita di Ondina; così, partendo da questa osservazione, Marta Cuscunà ha delineato diverse sfumature della personalità della protagonista, preoccupandosi anche di evidenziarne la metamorfosi con l'avanzare degli eventi. A questo scopo, all'interno del testo è possibile osservare come l'autrice friulana abbia utilizzato una formula ricorrente grazie alla quale ha evidenziato lo scorrere del tempo e il mutamento dell'identità di Ondina:

Ondina Peteani: nata sotto il fascismo, il 26 aprile 1925, a Trieste. [...]  
Ondina Peteani, 17 anni, militante clandestina del Partito Comunista Italiano! [...]  
Ondina, a 17 anni, sogna già di prendere la strada dei boschi. [...]  
Ondina Peteani, 18 anni, Staffetta Partigiana, Nome di Battaglia: "Natalia". [...]  
Ondina: Numero 81672. 19 anni. Deportata ad Auschwitz. Prigioniera Politica.<sup>223</sup>

Seguendo il testo, si proverà ora a ricostruire il processo drammaturgico, a rintracciare le indicazioni e le tecniche apprese dal drammaturgo spagnolo e ad analizzare il repentino passaggio dal tempo passato al tempo presente, con il quale l'autrice attualizza la narrazione, e il modo in cui le voci e i pensieri dei diversi personaggi, penetrando nel discorso narrativo, trovano spazio nella testualità.

Il primo capitolo di *È bello vivere liberi!* si apre con la voce fuori campo della maestra che ordina ai suoi alunni di eseguire il saluto al Duce e a cui Ondina si ribella prendendosene gioco e mostrando così sin dal principio il suo carattere forte. Questo aneddoto familiare, con il quale inizia *È bello vivere liberi!*, è stato estrapolato dall'autrice dalla biografia di Ondina Peteani probabilmente al fine di mostrare allo spettatore sin dal primo momento il precoce atteggiamento di critica nei confronti delle ingiustizie<sup>224</sup>. Il testo drammatico inizia dunque con un serrato e breve dialogo tra la voce fuori campo della maestra e l'attrice, che impersona la giovane Ondina Peteani, a cui segue l'abbandono dell'interpretazione per fare spazio al racconto degli eventi per mezzo del discorso diegetico. Tuttavia, all'interno della narrazione vengono ben presto incorporati i discorsi diretti, utilizzati dall'autrice al fine di dare voce nuovamente a Ondina e alla maestra, che, in questo caso, non si esprime più attraverso una voce fuori campo bensì attraverso le sue capacità attoriali.

Nell'estratto che si propone di seguito si può osservare come Marta Cuscunà, rievocando l'aneddoto legato all'infanzia di Ondina, alla narrazione delle azioni dei personaggi alla terza persona singolare del presente indicativo abbia intrecciato i discorsi diretti dei personaggi,

---

<sup>223</sup> Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi!*, cit., pp. 44-67.

<sup>224</sup> Cfr. Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani. La lotta partigiana, la deportazione ad Auschwitz, l'impegno sociale: una vita per la libertà*, cit., p. 69.

contrassegnati dalle doppie virgolette alte, mantenendo però inalterato l'utilizzo della terza persona:

Ondina si stacca dalla fila, va davanti alla maestra, le scappa da ridere ma si tiene. La maestra prende le trecce di Ondina e dà due tirate, dicendo che “per punizione dovrà restare un’ora di più in classe!”. Di scatto Ondina alza la testa, dice che “no che non resterà un’ora di più in classe, anzi!”. Si volta e scappa via.<sup>225</sup>

Il testo drammatico procede con un lungo discorso diegetico attraverso il quale Marta Cuscunà, basandosi sempre sulla biografia della partigiana<sup>226</sup>, presenta agli spettatori la famiglia Peteani, delineando prima i tratti della madre, Valentina Masini, e in seguito quelli del padre, Toni, specificandone le peculiarità caratteriali attraverso il racconto di brevi aneddoti. Sempre attraverso il discorso diegetico, prosegue poi presentando la protagonista, Ondina Peteani, partendo dal giorno della sua nascita, sorvolando velocemente sulla sua infanzia e sulla sua adolescenza, e giungendo così per ellissi all’episodio dell’avvicinamento.

Anche in questo caso, come nella scena successiva, nel flusso del discorso diegetico in terza persona, come si evince anche dalle didascalie inserite nel testo drammaturgico (ad esempio: “*l’attrice esegue le azioni nello stile delle comiche del cinema muto prima di enunciarle*”<sup>227</sup>), Marta Cuscunà ha inserito di tanto in tanto brevi discorsi diretti e partiture d’azioni che caratterizzano in modo distintivo i personaggi della sua narrazione.

Proseguendo con il racconto e prendendo spunto dagli esercizi raccolti nei *protocolli drammaturgici* di Sinisterra, l’autrice ha inserito nel copione una lunga sequenza narrativa attraverso la quale ha descritto dettagliatamente, alla terza persona singolare del presente indicativo, la scena dell’avvicinamento, per la stesura della quale ha intrecciato la biografia di Ondina Peteani con una seconda testualità, ossia con le memorie scritte dal partigiano Giovanni Fiori alla fine degli anni Settanta e consegnate all’ex comandante del GAP dell’Isonzo e Basso Friuli, Vinicio Fontanot.

Ondina è stata avvicinata per la prima volta nel 1942, aveva appena 17 anni. La scena dell’avvicinamento è questa: (*l’attrice esegue le azioni prima di enunciarle*) Ondina in bicicletta, che torna a casa dopo il lavoro lungo il viale di Vermegliano. Il passaggio a livello che come al solito, le si chiude davanti. Ondina che scende dalla bici sbuffando, la inclina, si abbassa e con un po’ di fatica inizia a passare sotto la stanga, “Peteani!”, si alza di scatto, sbatte la schiena sulla stanga, impreca fra i denti, fa retromarcia [...].<sup>228</sup>

---

<sup>225</sup> Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi!*, cit., pp. 45-46.

<sup>226</sup> Cfr. Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani*, cit., pp. 67-70.

<sup>227</sup> *Ibidem*.

<sup>228</sup> Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani*, cit., p. 47.

La descrizione delle azioni di Ondina in terza persona, eseguite in scena dall'attrice in una serrata partitura di gesti, si interrompe bruscamente per lasciare posto al monologo della staffetta partigiana, che si pone delle domande sulla situazione che sta attraversando rivolgendosi a se stessa in seconda persona<sup>229</sup>, dando così la sensazione allo spettatore che, in questa sequenza interrogativa, intimorita da ciò che sta per accadere e dalle sue conseguenze, Ondina stia parlando tra sé.

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.*) 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 *sveiabaucchi* di così!<sup>230</sup>

Prendendo spunto dagli insegnamenti di Sinisterra, l'attrice ha proseguito il suo testo drammatico facendo parlare la protagonista al presente, in prima persona plurale, lasciando intendere con quel *noi* che, accanto a sé, vi erano altre ragazze che, come lei, per la prima volta furono avvicinate ed entrarono così in contatto con la clandestinità.

L'attrice ha lasciato poi spazio al dialogo tra Ondina Peteani, che continua a parlare in prima persona plurale, e Vinicio Fontanot, che le spiega del Soccorso Rosso e del neonato movimento antifascista clandestino femminile<sup>231</sup>. Questo dialogo, che in scena vede l'attrice districarsi abilmente tra l'interpretazione di Ondina e quella di Vinicio, è però disturbato da un'interferenza: partendo dalle tecniche di composizione apprese da Sinisterra, Marta Cuscunà ha inserito nella conversazione il rumore del passaggio del treno come elemento di disturbo, costringendo in questo modo il personaggio di Vinicio Fontanot a ripetere quanto offuscato dal frastuono.

Terminato il dialogo in cui Vinicio spiega a Ondina che il movimento antifascista si sta organizzando per costruire una società in cui donne e uomini possano godere di pari diritti, Marta Cuscunà passa a interpretare Ondina che, se in un primo momento, rivolgendosi al

---

<sup>229</sup> José Sanchis Sinisterra ha raccolto nel suo manuale di drammaturgia testuale tre diverse formule per delineare monologhi in cui l'istanza enunciante si rivolge a se stesso alla seconda persona singolare del presente indicativo: la prima prevede che l'enunciante A provi a dissuadere se stesso dal realizzare un'azione X (che appartiene alla sfera del dovere, dell'obbligazione), mentre in realtà si sta preparando a metterla in atto; la seconda prevede che l'enunciante A provi a persuadersi a realizzare l'azione X, mentre in realtà si sta preparando a realizzare l'azione Y (che appartiene alla sfera del volere, del desiderio); la terza, infine, prevede che l'enunciante A si giustifichi per aver realizzato l'azione X, cercando di annullare così le conseguenze che ne sono derivate. Sembra che, a partire da questo esercizio del drammaturgo spagnolo, Marta Cuscunà abbia dato forma al monologo di Ondina, la quale si trova di fronte a una situazione cruciale, che designa uno stato di instabilità del personaggio e preannuncia il suo cambiamento. Cfr. José Sanchis Sinisterra, *Prohibido escribir obras maestras*, cit., p. 35.

<sup>230</sup> *Ibidem*.

<sup>231</sup> Cfr. nota 204.

pubblico, mostra il proprio spaesamento rispetto al succedersi dei fatti, in un secondo momento, rivolgendosi ai Fontanot, li ammonisce per le loro idee. Vinicio Fontanot le risponde schernendola e il capitolo si conclude con la presa di posizione e la provocazione di Ondina. Sino a qui, Ondina sembra delinearci con una personalità forte ma in qualche modo titubante di fronte all'altrettanta energica personalità di Vinicio e ai suoi ideali, che non coincidono, almeno per il momento, con quelli della giovane protagonista: in altre parole, dunque, già in questo primo capitolo, seguendo gli insegnamenti di Sanchis Sinisterra, Marta Cuscunà ha svelato alcuni aspetti della *sua* Ondina che da lì a poco subiranno una metamorfosi, cominciando così a definire i tratti di un personaggio "multidimensionale" che nel corso dello sviluppo degli eventi mostrerà aspetti contrastanti, cambiamenti di stati d'animo e di pensiero.

Attingendo a piene mani alla biografia della prima staffetta partigiana, la voce della narratrice apre il secondo capitolo fornendo allo spettatore le indicazioni per immaginare un nuovo contesto spaziale, la casa dei Fontanot, nella quale ha avuto inizio l'apprendistato politico della protagonista<sup>232</sup>. In concomitanza con l'inizio di un brano musicale della tradizione balcanica, Marta Cuscunà lascia i panni della narratrice per vestire quelli di Ondina, la quale, utilizzando la prima persona singolare del presente e rivolgendosi agli spettatori, descrive il clima di festa che si respira nella dimora dei Fontanot e le persone che vi prendono parte. Inutili saranno i suoi tentativi di smorzare i toni della festa ricordando che il regime fascista ha vietato severamente di ascoltare, ballare e suonare musica slovena e che l'infrazione di queste norme avrebbe potuto comportare dolorose conseguenze.

Il personaggio di Ondina continua il racconto attraverso una dettagliatissima descrizione del tragitto che Nina, la moglie di Vinicio, le fa percorrere sino ad arrivare in un vano, dove scorge un gruppo di donne in attesa di iniziare le lezioni di comunismo condotte da Alma Vivoda. Marta Cuscunà abbandona così l'interpretazione di Ondina per impersonare la militante Alma Vivoda, anima della "scuola di comunismo", condensando in un monologo il racconto della formazione dei primi battaglioni partigiani e la riflessione sulla lotta per il raggiungimento dell'emancipazione e della parità dei diritti che si è intrecciata a quella antifascista<sup>233</sup>. Nel lungo monologo di Alma Vivoda, Marta Cuscunà ha inserito un breve e cadenzato dialogo tra la militante e Ondina Peteani, che, confusa dal rapido procedere degli avvenimenti, interrompe la prima per chiederle spiegazioni. Dalle parole di Alma Vivoda, l'autrice ha lasciato emergere l'entusiasmo e la determinazione delle partigiane che presero parte attiva alla Resistenza e che

---

<sup>232</sup> Cfr. Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani*, cit., pp. 71-75.

<sup>233</sup> *Ivi*, pp. 54-58.

tanto appassionarono anche Ondina sino a condurla ben presto, come racconta in seguito la narratrice, a entrare a far parte del gruppo clandestino.

A questo punto del secondo capitolo di *È bello vivere liberi!*, la narratrice presenta i compagni della protagonista, palesando davanti agli occhi degli spettatori i diversi personaggi come in una vecchia fotografia, e racconta come il Partito Comunista Italiano le abbia conferito il compito di fare propaganda alle giovani del suo paese.

Successivamente, l'autrice ha affidato a Ondina un monologo in forma interrogativa nel quale la protagonista esprime le proprie perplessità nei confronti del ruolo che il regime fascista ha previsto per le donne. A differenza dell'enunciato in forma interrogativa in seconda persona utilizzato nel capitolo precedente, ossia nella scena dell'avvicinamento, in questo caso, come si può osservare nel passo che segue, Marta Cuscunà ha utilizzato la prima persona plurale del presente indicativo, mostrando il mutamento dello stato d'animo e degli ideali di Ondina e portandoci a ipotizzare che, con quel *noi*, l'autrice abbia voluto dare voce, attraverso le parole della protagonista, a tutte le partigiane che, in seguito alla presa di coscienza della propria soggettività, lottarono per il raggiungimento della propria emancipazione.

Ondina: [...] Perché a noi ragazze è riservata la “cultura delle signorinette”?  
Perché a scuola ci insegnano solo cucina, cucito e puericultura?  
Perché ci fanno leggere soltanto i romanzetti per signorine delle biblioteche fasciste?  
Perché non ci dicono di leggere invece Jack London o *I miserabili* di Victor Hugo?  
Perché i professori rispondono (*l'attrice imita la voce di Silvio Berlusconi*) “che bisogna evitare queste letture criminose, che infondono solo pessimismo”?  
Perché ci impongono le famose tre K: Kinder, Küche, Kirche?  
Perché io operaia addetta al tornio prendo la metà di un operaio maschio con la stessa mansione?  
Perché dobbiamo tirare sempre dritto?  
Perché Lui, il Duce ha sempre ragione?  
Perché ci fanno apparire bella, tanto bella, la vita piena di stenti della guerra?<sup>234</sup>

L'enunciato in forma interrogativa si interrompe improvvisamente quando Ondina intravede la sorella e con un gesto la chiama a sé. Adottando come guida gli insegnamenti di Sinisterra, Marta Cuscunà ha dato forma al monologo finale del secondo capitolo, in cui Ondina, rivolgendosi veementemente a un secondo personaggio, la sorella Santina, che però non è presente in scena, le fornisce un nome e ne delinea le caratteristiche, conducendo lo spettatore a immaginare le battute del secondo personaggio.

Santina, Santina si può sapere cos'hai tanto da ridere con Alfonso? (...) No! Da quando in qua a mia sorella sono tanto simpatici i fascisti?! (...) Non dire che lui è

---

<sup>234</sup> Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi!*, cit., p. 52.

un fascista buono. Guarda che un fascista è un fascista e basta. La sua camicia non è meno nera degli altri, sai! (...)

Ma ‘scolta, Santina, tu devi stare attenta perché Alfonso va sempre in giro con l’Albergatti e l’Albergatti sì che è un fascista cattivo, questo vorrà dire qualcosa no?! (...) No?

Santina, scolta, scolta, alla mamma viene un colpo se qualcuno le dice che fai l’amore con un fascista! (...) Ma no, Santina (...) no, che non è innamorato di te! È l’Ispettorato antipartigiano che ordina ai fascisti di corteggiare le ragazze. Guarda che lo fanno per rubare informazioni (...) Santina (...) ‘scolta: vedi di perdere ‘sto brutto vizio! Stai attenta (...) o fallo almeno per la mamma.<sup>235</sup>

Per la costruzione di questo monologo, in cui Ondina cerca di dissuadere Santina dal frequentare i fascisti, l’autrice ha adottato come guida gli esercizi contenuti nei *protocolli drammaturgici*. Come si è già avuto modo di osservare, Sinisterra ha delineato una mappa delle diverse modalità per la stesura di monologhi in cui l’emittente interpella un personaggio assente dalla scena<sup>236</sup>, ma si è anche occupato di teorizzare diverse tecniche per la costruzione di dialoghi all’interno dei quali un primo personaggio tenta di dissuadere il suo interlocutore dallo svolgere un’azione<sup>237</sup>.

Prima di addentrarci nel terzo capitolo di *È bello vivere liberi!*, al fine di avanzare ulteriori ipotesi in merito al processo drammaturgico di Marta Cuscunà, si vuole a questo punto porre attenzione alla bozza intitolata *Avvicinamento – Jack London*<sup>238</sup>, gentilmente concessa dall’artista a chi scrive. Già a una prima e superficiale lettura è possibile osservare come, almeno in una fase preliminare, l’episodio dell’avvicinamento e quello che ha per oggetto l’incontro con Alma Vivoda e la maturazione politica della giovane Ondina andassero a formare una sorta di macro-sequenza che si sviluppava in prima persona singolare del presente indicativo; mentre nel testo drammatico edito è possibile osservare come essi siano stati successivamente suddivisi dall’autrice in due diversi capitoli. In questa bozza drammaturgica, Marta Cuscunà non aveva ancora delineato il dialogo tra la protagonista e Vinicio Fontanot né dato forma al personaggio di Alma Vivoda; tuttavia, l’autrice aveva inserito l’incipit del romanzo *Il vagabondo delle stelle* di Jack London, portandoci a ipotizzare che la ricostruzione della personalità della *sua* Ondina si sia sviluppata anche attraverso le letture di quegli autori che Alma Vivoda, durante la scuola di comunismo, aveva suggerito alle giovani combattenti. La voce di Ondina apre il terzo capitolo: la protagonista rievoca in prima persona singolare l’azione di boicottaggio dei manifesti fascisti e il lancio di volantini del Partito Comunista

---

<sup>235</sup> *Ibidem*.

<sup>236</sup> Cfr. José Sanchis Sinisterra, *Prohibido escribir obras maestras*, cit., p. 38.

<sup>237</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>238</sup> Cfr. *Documenti, Avvicinamento – Jack London*, immagine 2, cit.

Italiano per le vie di Ronchi dei Legionari. Come si è già avuto modo di osservare, la biografia di Odina Peteani, così come quella di Alma Vivoda, nerbo della Resistenza triestina, ha svelato a Marta Cuscunà come l'impegno politico mostrato dalle giovani partigiane non fosse incoscienza, bensì entusiasmo. Così, partendo dalle memorie di Ondina raccolte nella biografia curata da Anna Di Gianantonio<sup>239</sup> e prendendo spunto dagli esercizi presenti nei *protocolli drammaturgici*, Marta Cuscunà ha messo in luce la determinazione delle partigiane affidando al racconto in prima persona l'evocazione di un episodio concreto del passato trasportato al presente. In questa sequenza, Marta Cuscunà ha inserito nel testo drammatico la descrizione delle azioni della protagonista con alcune interruzioni e sospensioni, che sembrano restituire al lettore lo stupore del personaggio nel ripercorrere un episodio del passato:

Ondina: È il Primo Maggio. Con Nina, Ribella e la Alma, ci siamo organizzate: fare un po' le stupidine con i fascisti, per non destare sospetti e riempire di timbrature tutti i manifesti murali del centro di Ronchi. Sui timbri c'è incisa la falce e il martello e la scritta "Partito Comunista Italiano – Comitato Litorale di Trieste". E poi, di notte: il lancio dei manifesti in giro per tutto l'abitato. Gettarli in tutti i cortili, nelle stalle, nei pollai.

Ad un certo punto alla Alma viene l'idea di metterli perfino nelle mani della statua della Madonna, in piazza.

[...] Corriamo svelte in piazza. Arriviamo sotto la Santa Vergine Immacolata. Facciamo scaletta e montiano fino in cima armeggiando come ladre. 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! [...].<sup>240</sup>

Terminato il racconto di questo episodio, la narratrice ha ripreso il discorso diegetico per raccontare la nascita del distaccamento *La Garibaldi*, il primo gruppo partigiano interamente formato da italiani, e come Ondina ne sia diventata parte attiva in qualità di staffetta partigiana. In seguito, l'attrice ha proseguito il testo con la narrazione di un episodio in cui, grazie al sacrificio di un compagno, Ondina riuscì a scappare dai fascisti.

Il livello diegetico, in questa sequenza, si intreccia con il livello mimetico: in scena l'attrice replica con i gesti quanto sta narrando, fino a quando, in conclusione del terzo capitolo, rivolgendosi direttamente agli spettatori, riferisce che l'episodio appena narrato è stato messo per iscritto nel secondo dopoguerra dal compagno di Ondina, Giovanni Fiore, nome di battaglia "Cvetko", affinché restasse a futura memoria. Concludendo con questo effetto straniante il terzo

---

<sup>239</sup> Cfr. Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani*, cit., p. 95.

<sup>240</sup> Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi!*, cit., p. 53.

capitolo, l'autrice friulana sembra richiamare le pratiche del teatro impegno civile e del teatro d'inchiesta che spesso citano esplicitamente le fonti su cui si basano.

Le tracce del processo di scrittura che ha condotto Marta Cuscunà a dare forma all'episodio con il quale ha terminato il capitolo sono presenti nella prova drammaturgica intitolata *Fuga del Distaccamento "Garibaldi"*<sup>241</sup>. Il racconto alla prima persona del tempo passato remoto, depositato in un rapporto ufficiale da Giovanni Fiori all'ex comandante dei GAP dell'Isonzo e Basso Friuli, è la principale fonte testuale utilizzata per la scrittura di questa seconda parte del terzo capitolo. Nella bozza drammaturgica è possibile osservare come, in un primo momento, l'autrice friulana abbia trasportato l'intero episodio che ha per protagonista Ondina Peteani e i suoi compagni partigiani al presente indicativo, intrecciando il livello mimetico a quello diegetico. Successivamente, da una parte l'autrice ha trascritto la scena in prima persona plurale, lasciando che fossero i compagni di Ondina a raccontare l'*escamotage* utilizzato per ingannare i fascisti e far scappare la prima staffetta partigiana, e dall'altra parte, invece, ha trasportato il testo in terza persona singolare, lasciando prevalere il racconto diegetico. Quello che testimonia questa prova drammaturgica, dunque, è l'intensa fase di manipolazione della testualità di partenza per la creazione di una nuova testualità, il copione; in questa fase del processo creativo, avanzando per tentativi, Marta Cuscunà ha descritto il medesimo episodio da diversi punti di vista (da quello della narratrice a quello dei compagni partigiani), sperimentando così diverse modalità di inclusione e di intreccio dei discorsi diretti nella narrazione. Dopo questa fase di manipolazione testuale, probabilmente intenzionata a mantenere il più possibile inalterata la descrizione depositata su carta dal "Cvetko" e a mettere in luce la teatralità implicita nella testualità del documento storico, Marta Cuscunà ha inserito nella versione ultima del copione un'ampia sequenza narrativa, nella quale ha trovato posto un solo e breve discorso diretto, ossia l'ordine che uno degli squadristi fascisti intimò ai partigiani, "*Fermi, mani in alto o sparo!*".

Rielaborando la testualità di Anna Di Gianantonio, nel quarto capitolo, Marta Cuscunà ha affidato al discorso diegetico il racconto delle numerose retate organizzate dai tedeschi ai danni dei partigiani che si susseguirono all'episodio della fuga del distaccamento Garibaldi, segno evidente che qualcuno vicino al movimento clandestino era diventato un collaborazionista dei nemici. Accantonando per il momento il livello mimetico, la narratrice racconta agli spettatori della catena ininterrotta di arresti, compresi quelli di Ondina, della sua famiglia e di molti suoi compagni, cercando di ripercorrere passo dopo passo gli eventi cruciali che si susseguirono.

---

<sup>241</sup> Cfr. *Documenti, Fuga del Distaccamento "Garibaldi"*, immagine 1, cit.

Erano stati dei colpi durissimi per il movimento clandestino e bisognava capire al più presto chi era la spia: (1) c'era stata quella prima retata, in cui Ondina si era salvata per miracolo; (2) poi l'agguato alla Alma, con cui Ondina si sarebbe dovuta incontrare proprio quel giorno. (3) Il fatto che Ondina, sua sorella Santina e sua mamma erano state arrestate il 27 giugno e l'indomani c'era stata la seconda retata in cui avevano portato via mezzo paese.

Sempre lei... C'era sempre lei di mezzo... Tutte le volte...

E i sospetti furono immediati: era stata Ondina. Ondina era la spia.

Fu un colpo terribile per tutti: non riuscivano a credere che proprio Ondina li avesse denunciati.

Vinicio, mentre i fascisti gli strappavano le unghie sotto interrogatorio, si chiedeva come era possibile che la responsabile di quelle torture fosse proprio lei. Durante la detenzione, benché avessero questi sospetti su di Ondina, nessuno l'accusò apertamente di avere tradito. Ma Ondina era abbattuta: sentiva il peso insopportabile di quei sospetti ma soprattutto diffidava di sua madre e di sua sorella perché soltanto qualcuno della famiglia Peteani poteva essere la spia.<sup>242</sup>

Come si evince da questo estratto, riprendendo i passi della biografia della prima staffetta partigiana<sup>243</sup>, Marta Cuscunà ha raccontato come Ondina spese tutte le proprie forze nel tentativo di scagionarsi, cercando di risalire a tutti i costi all'identità del colpevole. Ripercorrendo alcuni esercizi affrontati sotto la guida di Sinisterra, l'autrice friulana, in questo capitolo, ha "provato a ferire la linearità della vicenda [narrata]"<sup>244</sup>: in un primo momento, dunque, ha cercato di indurre gli spettatori a dubitare dell'innocenza di Ondina, svelando solamente in un secondo momento che in realtà fu la sorella, Santina, che, dopo aver partecipato a una riunione clandestina dei partigiani, collaborò con i fascisti, causando così numerosi arresti e atroci spargimenti di sangue. Si potrebbe inoltre ipotizzare che, sempre prendendo spunto dagli insegnamenti del drammaturgo spagnolo, l'autrice friulana abbia capovolto le aspettative del pubblico attraverso la confessione dell'innocenza di Ondina e della colpevolezza di Santina: Sinisterra, infatti, nel corso degli anni, ha proposto ai partecipanti dei suoi laboratori un protocollo intitolato *La confesión*<sup>245</sup>, nel quale sono elencate diverse modalità per dare forma a sequenze monologiche o dialogiche nel cui sviluppo si dia spazio alla confessione di un enunciante, di fronte alla veridicità della quale però lo spettatore deve rimanere sospettoso. Marta Cuscunà ha concluso il quarto capitolo citando le parole del gappista Rodolfo Flego, che ha aiutato la storica goriziana nella ricostruzione di questo drammatico episodio che segnò in modo indelebile la vita di Ondina<sup>246</sup>:

---

<sup>242</sup> Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi!*, cit., p. 57.

<sup>243</sup> Cfr. Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani*, cit., pp. 97-108.

<sup>244</sup> *Intervista a Marta Cuscunà*, Monfalcone, 24 ottobre 2016, cit.

<sup>245</sup> Cfr. José Sanchis Sinisterra, *Prohibido escribir obras maestras*, cit., p. 94.

<sup>246</sup> Cfr. Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani*, cit., p. 107.

Il 10 settembre vennero liberati dalla folla, che li tirò letteralmente fuori dalla galera e Ondina che era ricercata dai suoi stessi compagni invece di scappare si recò da loro, sul Carso, per cercare di chiarire la sua situazione. Ma fu sua madre a salvarla. 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 che ai compagni che Santina era... era... (pausa)

Non posso andare più avanti perché ho già detto tanto...<sup>247</sup>

In *Prohibido escribir obras maestras*, José Sanchis Sinisterra ha dato ampio spazio alla teorizzazione del silenzio<sup>248</sup> che, a seconda dei casi, può essere utilizzato dal drammaturgo per sottolineare la debolezza o la forza del personaggio, può segnalare l'incongruenza tra il pensiero e le parole, può essere portatore di senso per l'interlocutore e per il ricettore, o può essere veicolo del misterioso. In *È bello vivere liberi!*, quanto la narratrice racconta che fu Valentina Masini a scagionare Ondina dichiarando pubblicamente la colpevolezza della sua seconda figlia, non può fare a meno di esprimersi per frasi interrotte, intervallate da lunghe pause di silenzio, e sospendere il racconto poiché emotivamente provata. Marta Cuscunà ha inserito dunque le interruzioni e le pause nel drammatico episodio del tradimento di Santina laddove il racconto non si può inoltrare, perché indicibile e troppo doloroso.

Il discorso diegetico prosegue per tutto il quinto capitolo, nel quale la narratrice procede con ritmo incalzante raccontando al presente indicativo prima dell'ordine impartito dal comando partigiano di reclutare nuovi compagni, soprattutto tra gli operai, per far fronte all'arrivo dei nazisti, andando così a formare la Brigata Proletaria, poi dell'atroce offensiva dei tedeschi e della determinazione dei partigiani, che però, impreparati a combattere e privi di armamenti, ne uscirono sconfitti. Come racconta la narratrice, Ondina, rimasta illesa, entrò a far parte dei quadri del Battaglione Triestino d'Assalto come addetta ai collegamenti.

Il sesto capitolo si apre con la voce di Ondina che, con determinazione, racconta, in prima persona singolare presente, la sua attività come addetta ai collegamenti e, con tono sognante, l'arrivo di una nuova recluta tra i quadri del Battaglione Triestino, Walter Gherlaschi, detto "Blechi", che sin dal principio si mostra un valoroso combattente e un abile organizzatore. Marta Cuscunà lascia poi i panni della protagonista per proseguire con il discorso diegetico, raccontando che ben presto il Battaglione si accorse che "Blechi" era diventato un collaboratore dei fascisti, e che, a causa di questo tradimento, numerosi civili e partigiani che simpatizzavano per la Resistenza furono arrestati o uccisi. A questo punto della narrazione, l'attrice abbandona il racconto in terza persona per impersonare il comandante del Battaglione, che ordina la

---

<sup>247</sup> Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi!*, cit., p. 58.

<sup>248</sup> Cfr. José Sanchis Sinisterra, *Prohibido escribir obras maestras*, cit., p. 168.

liquidazione della spia e affida questo compito a Ondina Peteani e al compagno Egone Settomini, detto “Stecchi”.

Marta Cuscunà ha tratto liberamente questo episodio dal libro *Quelli della montagna (Storia del Battaglione Triestino d’Assalto)*, nel quale Riccardo Giacuzzo ha riportato che, mentre Egone Settomini e altri due compagni erano stati incaricati di portare a termine la liquidazione del nemico, a Ondina Peteani era stato affidato l’importante compito di seguire le tracce del traditore per comunicarle ai compagni partigiani.

L’autrice ha affidato il racconto dell’eliminazione del traditore alle teste di legno, che si esprimono con rapide battute nelle quali è evidente la cadenza del dialetto friulano. Come si è già avuto modo di spiegare nel capitolo precedente, le scene di teatro visuale, in questa prima drammaturgia, vengono inserite da Marta Cuscunà laddove l’attrice non arriva con l’interpretazione né con la narrazione e, in questo caso, laddove la protagonista Ondina si trova coinvolta in un compito importante: uccidere il nemico. Attingendo dalla tradizione popolare dei burattini, Marta Cuscunà ha costruito questa scena facendo emergere la goffaggine di “Stecchi”, i mascheramenti di “Blechi” e l’astuzia di Ondina, inserendo degli *a parte* e degli ammiccamenti rivolti agli spettatori, strappando loro in più occasioni il riso nonostante la tematica illustrata. In contrapposizione al clima di festa dei partigiani dopo l’uccisione del traditore, Marta Cuscunà conclude il sesto capitolo con toni austeri: quando improvvisamente compare da dietro la baracca la mano insanguinata dell’attrice accanto al burattino di Ondina, lo spettatore viene portato a riflettere sul fatto che la protagonista si sia macchiata del sangue del nemico.

Nel settimo e ultimo capitolo, operando un salto temporale e sorvolando dunque sul susseguirsi degli episodi della Resistenza, la narratrice giunge al maggio del 1944, quando Ondina venne arrestata e condotta prima in risiera e poi nel campo di concentramento di Auschwitz. Traendo ispirazione dal racconto del viaggio di Ondina nel vagone bestiame che apre la biografia curata da Anna Di Gianantonio, intrecciando il livello mimetico al livello diegetico, Marta Cuscunà ha organizzato la narrazione lasciando spazio alle sensazioni provate dalla giovane partigiana che, se in un primo momento appare contenta, così come le altre detenute, di abbandonare la risiera e le atroci condizioni di prigionia che era stata costretta a sopportare, in seguito, perde a poco a poco ogni illusione di poter vivere in condizioni migliori e prende coscienza dell’inferno a cui sta andando incontro<sup>249</sup>.

---

<sup>249</sup> Cfr. Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani*, cit., pp. 25-33.

Marta Cuscunà abbandona a questo punto il discorso diegetico per dare voce alla pupazza di Ondina, che fa il suo ingresso in scena non appena la protagonista perde la libertà. Posta dietro al vagone-baule, l'attrice manipola la pupazza dando così voce al personaggio di Ondina, che racconta brevemente le disumane condizioni nelle quali era detenuta nel campo di concentramento assieme alle altre prigioniere politiche e che assieme ad esse, l'8 marzo, celebrò la ricorrenza intonando l'*Internazionale*.

Sul finale, l'attrice sfilava le braccia dai guanti neri e abbandona il pupazzo di Ondina per recarsi al centro del palco: rivolgendosi al pubblico in prima persona singolare presente, dando nuovamente voce alla protagonista, Marta Cuscunà conclude lo spettacolo riprendendo le parole di un testo che Ondina Peteani scrisse in prossimità della Festa della Liberazione del 1990, in occasione di una conferenza sul significato della Resistenza, dalle quali traspaiono la determinazione nella lotta per raggiungere pari diritti, la forza e l'ostinazione della Resistenza, l'entusiasmo delle giovani e dei giovani partigiani animati dagli ideali di altruismo e libertà.

### **3.3 *La semplicità ingannata e Sorry, boys: dai protocolli drammaturgici al collage***

Per la stesura dei copioni degli spettacoli *La semplicità ingannata* e *Sorry, boys*, Marta Cuscunà ha accantonato in parte gli esercizi raccolti da Sanchis Sinisterra nei *protocolli drammaturgici*, applicando in larga misura la tecnica del *collage*. La ricerca di nuove modalità di scrittura, resa necessaria anche dalle eterogenee fonti che sono andate a costituire il materiale bibliografico, rispecchia la tendenza di Marta Cuscunà verso una continua sperimentazione e contrassegna il suo passaggio alla maturità artistica.

Nel lungo processo di scrittura per il suo secondo progetto artistico, *La semplicità ingannata*, Marta Cuscunà ha prodotto diverse bozze drammaturgiche, alcune delle quali incentrate solamente sulla storia della monaca forzata Angela, altre sulle vicende di Arcangela Tarabotti e altre ancora che avevano per oggetto la ribellione delle Clarisse di Udine e il processo a cui furono sottoposte dalla Santa Inquisizione. Dopo questa preliminare trasposizione delle fonti in materia drammaturgica e in seguito al dialogo con le storiche, Marta Cuscunà ha cominciato a dare forma a un copione intessendo tra loro le tre diverse storie, intrecciando dunque diversi nuclei tematici, differenti episodi e biografie.

In questo caso, 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*.<sup>250</sup>

I *collage* fra estratti testuali di diversa provenienza sono presenti anche nel processo di scrittura del testo che conclude il Progetto teatrale sulle Resistenze femminili, *Sorry, boys*, che ha segnato un sempre più netto distacco dalle modalità di scrittura apprese da Sinisterra e adottate in modo sistematico per la stesura di *È bello vivere liberi!*. Non possedendo contributi storiografici né ricostruzioni di quanto accaduto nella cittadina di Gloucester, Marta Cuscunà ha raccolto principalmente materiali multimediali e, dopo averne trascritto i contenuti, li ha uniti alle letture di approfondimento, ottenendo in questo modo un *collage* di dialoghi e monologhi estrapolati da documentari video, interviste e articoli pubblicati nelle testate giornalistiche internazionali.

Nell'atto di perfezionare una personale modalità di scrittura, a seconda delle necessità e delle diverse testualità con le quali ha lavorato, l'autrice ha cercato di volta in volta nuove soluzioni per imbastire le bozze drammaturgiche; durante le prime fasi di scrittura di *Sorry, boys*, per esempio, non possedendo ancora i primi prototipi delle teste mozze progettate e realizzate da Paola Villani, ha intrapreso una ricerca iconografica finalizzata a tratteggiare i volti dei diversi personaggi:

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 [ogni personaggio] e per ricercare le persone a cui fare i calchi, cercando per quanto possibile di restituire delle fisionomie americane.<sup>251</sup>

Si è osservato sinora come, nel delineare le proprie tecniche di scrittura, Marta Cuscunà abbia accantonato gradualmente gli insegnamenti appresi da José Sanchis Sinisterra a favore della sperimentazione di nuove modalità; tuttavia, si rende qui necessario puntualizzare che anche nelle ultime drammaturgie è possibile rintracciare le modalità dei *protocolli drammaturgici*, che, ad esempio, si sono rivelati particolarmente preziosi per la costruzione degli scambi dialogici affidati al coro delle sei Clarisse nel testo *La semplicità ingannata*:

A partire dai suoi insegnamenti, ciò che ho cercato di evidenziare è la prevalenza dell'identità del coro rispetto all'identità di ogni suo singolo membro, sia a livello scenografico sia a livello drammaturgico, creando così una collettività che non si rivolgesse al pubblico ma che dialogasse al suo interno, e che fosse protagonista di una metamorfosi, da monache forzate a ribelli.<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> *Intervista a Marta Cuscunà*, Monfalcone, 24 ottobre 2016, cit.

<sup>251</sup> *Ivi*.

<sup>252</sup> *Ivi*.

Sempre a partire dalle suggestioni fornite da Sinisterra, l'attrice-autrice friulana ha attribuito delle caratteristiche specifiche a ognuna delle sei protagoniste, grazie alle quali lo spettatore riesce immediatamente a distinguerne le peculiarità all'interno del coro:

[...] con Sinisterra ci eravamo allenati a far sì che all'interno di un coro vi fosse un personaggio con funzione di eco, che quindi ripettesse 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 divagazioni.<sup>253</sup>

Così, nella versione ultima del copione de *La semplicità ingannata* di cui in seguito si propone un frammento, suor Teodora e suor Mansueta, che insieme maturano l'idea di ribellione nei confronti della vita monacale proponendo un modello alternativo a quello imposto dalla società patriarcale, appaiono le più entusiaste e determinate, suor Beata appare la più infervorata, suor Tranquilla tende invece a smorzare lo spirito rivoltoso delle sorelle, suor Innocenza appare la più devota e la più ligia alle regole imposte e, infine, suor Immacolata si mostra rassegnata di fronte all'imposizione del velo monacale.

TEODORA: (*delusa*) nessuno ci farà uscire di qui... (*sospira rassegnata e grave*) allora, sorelle, se non c'è altra soluzione: dobbiamo organizzare una rivolta!!!

MANSUETA: ribellarci?!

IMMACOLATA: ahahah! Hai un gran senso dell'umorismo tesoro!

TEODORA: ma no, Immacolata, io sto parlando sul serio

INNOCENZA: ma noi non ci ribelliamo mai, ci hanno insegnato che non sta bene!

TEODORA: ma, Innocenza, è proprio questo il problema!

[...]

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: No, no, niente matriarcato, sorelle! È 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!

TRANQUILLA: Sciocchezze

TEODORA: Wow!

TRANQUILLA: Statemi a sentire: ultimamente i pensieri più strani affollano la nostra mente, eh penso che che stiamo attraversando una crisi, hm, per via dell'orologio biologico, sapete. Il nostro corpo molto ragionevolmente si rivolge alla mente gridando: "Io posso dare la vita!". Davanti a questa affermazione la mente si inquieta profondamente e ci spinge a pensare pensieri nuovi hmhm, ma è l'orologio biologico, capite?

---

<sup>253</sup> Ivi.

PAUSA

TEODORA: No no no, Tranquilla, Mansueta ha ragione: noi siamo destinate ad aprire strade nuove! Un nuovo modello sociale.<sup>254</sup>

Durante la fase di costruzione delle sequenze dialogate che hanno per protagoniste le sei pupazze delle monache forzate, Marta Cuscunà si è servita di una singolare strategia appresa da Sinisterra che potremmo definire di “auto-sorpresa del drammaturgo”: dopo aver scritto i nomi delle protagoniste su sei diversi foglietti di carta, Marta Cuscunà ha sorteggiato di volta in volta i personaggi attribuendo a ciascuno la propria battuta. In questo modo, lasciandosi sorprendere dall’imprevedibilità della sorte, l’attrice-autrice friulana ha costruito parte della drammaturgia secondo un processo basato sulla casualità.

La definizione delle caratteristiche distintive di ogni singolo personaggio all’interno di un gruppo appare anche in una scena che Marta Cuscunà aveva abbozzato in una fase di scrittura preliminare ma che in seguito ha rimosso dalla versione ultima del copione<sup>255</sup>. Per quella che avrebbe dovuto essere la prima apparizione delle giovani bambine condotte con l’inganno alla vita monacale, Marta Cuscunà aveva pensato alla strutturazione di un coro dal quale potessero emergere le diverse personalità dei personaggi. Così, già a una prima lettura della bozza drammaturgica, tra le otto giovani bambine, è possibile individuare distintamente le loro peculiarità: per esempio, Silvia si mostra la più disorientata, Cornelia la più temeraria, pronta a sfidare il clima austero del chiostro, Giulia e Galatea si mostrano le più timorose e diffidenti, Coletta la più ligia alle regole imposte dal padre e sempre pronta a zittire le compagne. Per questa scena, pensata per essere realizzata con le tecniche del teatro visuale, Marta Cuscunà aveva previsto che il gruppo delle giovani monache dialogasse senza mai rivolgersi esplicitamente al pubblico e che, nel procedere della scena, diventasse protagonista di una metamorfosi, che in questo caso riguarda il passaggio dall’incantamento e dall’ingenuità delle bambine alla presa di coscienza dell’inganno con le quali sono state introdotte tra le mura del convento.

Le stesse tecniche per la costruzione di una coralità all’interno della quale ogni personaggio appare contraddistinto da caratteristiche proprie e che con la successione dell’azione subisce una metamorfosi sono rintracciabili anche nella breve scena di teatro di figura inserita nello spettacolo *Wonder Woman. Reading su donne, denaro e superpoteri*: la principessa vestita di blu si mostra sin dal principio la più determinata (da lei nasce infatti il desiderio di ribellarsi

---

<sup>254</sup> L’estratto qui proposto è tratto dall’ultima versione del copione de *La semplicità ingannata. Satira per attrice e pupazze sul lusso d’esser donne* gentilmente concesso da Marta Cuscunà a chi scrive.

<sup>255</sup> Cfr. *Documenti, Clarisse – Prima Apparizione*, immagini 5-7, cit.

agli stereotipi di genere), mentre le altre due si mostrano inizialmente invischiate nei pregiudizi e nei luoghi comuni.

BLU: (*sottovoce*) Ragazze

GIALLA: (*sottovoce*) Eh

BLU: (*sottovoce*) Voglio dire una parolaccia

ROSA: (*sottovoce*) Sei sicura?

BLU: (*sottovoce*) Sì, non ne posso più

GIALLA: (*sottovoce*) vuoi dire qui? Adesso? Davanti a tutti

BLU: (*sottovoce*) Sì

ROSA: (*sottovoce*) Non puoi

BLU: (*sottovoce*) Perché?

ROSA: (*sottovoce*) Perché sei femmina, le femmine non dicono le parolacce<sup>256</sup>

Sarà proprio la forte personalità della principessa vestita di blu a condurre le altre due principesse del coro a prendere posizione nei confronti delle disparità di genere, a criticare con l'arma a doppio taglio dell'ironia i preconcetti e gli stereotipi ancora presenti nella società contemporanea e a farsi portavoce della rivendicazione dei pari diritti tra uomini e donne.

Gli echi degli insegnamenti del drammaturgo spagnolo sono presenti anche in *Sorry, boys*. Nella parte iniziale del copione, per esempio, Marta Cuscunà ha inserito la disarticolazione nel tempo della storia, affidando dunque al pubblico il compito di ricostruire autonomamente la consequenzialità dei fatti e il contesto nel quale si svolge l'azione narrata<sup>257</sup>. In questo copione, inoltre, partendo da un'accurata osservazione della realtà, l'attrice-autrice friulana ha avuto modo di sperimentare le diverse caratteristiche della dialogicità: preso atto che nella quotidianità può accadere che ci si esprima per frasi sospese e interrotte, che si inseriscano delle pause all'interno di un enunciato, oppure che il discorso che si inizia venga bruscamente interrotto e poi concluso dalla persona con cui si sta dialogando, costruendo i dialoghi dei personaggi di *Sorry, boys*, Marta Cuscunà ne ha indagato le molteplici variazioni.

Anche le due schiere di teste mozze in trofei da caccia presenti nello spettacolo *Sorry, boys* potrebbero essere lette alla luce delle tecniche apprese da José Sanchis Sinisterra per la definizione della coralità: i personaggi che vanno a formare il coro degli adulti da una parte e quelli che danno forma al coro degli adolescenti dall'altra sono dotati ognuno di caratteristiche personali e dialogano tra loro rivolgendosi solo raramente in modo esplicito allo spettatore. I giovani padri si mostrano come un coro infantile, intento a perseguire errati modelli di mascolinità e completamente inerme di fronte al patto delle giovani adolescenti: nonostante qualcuno provi a domandarsi il motivo per cui sono stati esclusi dal piano maturato dalle

---

<sup>256</sup> L'estratto qui proposto è tratto dalla trascrizione dell'intera scena di teatro visuale dello spettacolo *Wonder Woman* gentilmente concessa da Marta Cuscunà a chi scrive.

<sup>257</sup> Cfr. *Intervista a Marta Cuscunà*, Monfalcone, 24 ottobre 2016, cit.

coetanee per allevare i propri figli in una comune femminile, gli adolescenti rimangono con le spalle al muro, incapaci di reagire ai fatti, senza dunque raggiungere alcuna metamorfosi. Gli adulti, dall'altra parte, se in un primo momento si incolpano a vicenda per giustificare la propria estraneità a quanto messo in atto dalle adolescenti, con il procedere della narrazione, riflettendo sulle proprie responsabilità; cercando di comprendere le motivazioni che stanno alle radici del patto, sembrano essere, a differenza del gruppo dei giovani padri, protagonisti di una trasformazione.

Per concludere, si potrebbe ipotizzare che per la stesura della sua prima drammaturgia Marta Cuscunà abbia utilizzato il modo sistematico gli esercizi raccolti nei *protocolli drammaturgici*, mentre negli anni successivi, palesando la sua vocazione drammaturgica, si sia inoltrata nella sperimentazione di nuove modalità di scrittura, lasciando comunque sempre visibili le tracce degli insegnamenti del drammaturgo spagnolo che costituiscono un sapere oramai sedimentato.

### **3.4 *Etnorama 34074*: una drammaturgia per soli attori**

Il processo creativo attraverso il quale Marta Cuscunà ha realizzato *Etnorama 34074* si è distinto nettamente rispetto agli *iter* che ha seguito per la realizzazione dei copioni che sono andati a costituire il Progetto teatrale sulle Resistenze femminili. Come si è avuto modo di osservare all'inizio di questo capitolo, in quei casi a una prima stesura delle bozze è seguito il confronto con la scena e, soprattutto, il lungo lavoro di manipolazione e animazione di burattini e pupazzi, che ha portato l'autrice a intervenire con sostanziali modifiche sino a dare forma alla versione ultima dei copioni; in questo nuovo progetto artistico, invece, Marta Cuscunà ha elaborato una testualità che ha poi consegnato nelle mani di un regista che ne curasse la messa in scena, e non ha preso parte alla realizzazione dello spettacolo.

Quando il Teatro di Roma ha affidato a Marta Cuscunà la creazione di una drammaturgia che avrebbe fatto parte di un'opera polifonica ben più ampia e avrebbe dovuto affrontare il tema del lavoro nella sua regione di appartenenza, il Friuli Venezia Giulia, le ha fornito anche alcune indicazioni preziose per la stesura del testo e, oltre a ciò, alcuni parametri da seguire. Sin dal principio, per esempio, oltre all'indicazione della durata massima della drammaturgia (trenta minuti circa) e del limite massimo di attori che avrebbe potuto inserire (tre, più qualche comparsa), le era stato comunicato che la messa in scena della sua drammaturgia sarebbe stata diretta dal regista Fabrizio Arcuri, che i Mokadelic avrebbero composto ed eseguito dal vivo la

colonna sonora e che Luca Brinchi e Daniele Spanò si sarebbero occupati della realizzazione del set virtuale.

Per la stesura di questa nuova drammaturgia, Marta Cuscunà ha intrecciato uno dei linguaggi che la contraddistinguono, il teatro di figura, agli insegnamenti appresi da Christiane Jatahy<sup>258</sup> durante un corso di formazione svoltosi nell'ambito della Biennale College 2016 incentrato sulla commistione tra i linguaggi cinematografici e i linguaggi teatrali, sperimentando in questo modo l'utilizzo funzionale, e non meramente decorativo, del video nella struttura drammaturgica<sup>259</sup>.

Per la stesura del testo *Etnorama 34074*, dunque, Marta Cuscunà ha sperimentato un nuovo approccio alla drammaturgia testuale rispetto a quello adottato nei suoi precedenti progetti artistici, inoltrandosi per la prima volta nelle modalità di una scrittura testuale nella quale non sono presenti pupazzi, bensì attori in carne ed ossa, e nelle tecniche per dare forma a una drammaturgia di cui, per la prima volta, non ha curato la realizzazione scenica.

Sin da una prima lettura di questo testo, è possibile osservare l'accurato lavoro che la drammaturga ha dedicato alla scrittura delle didascalie che introducono e accompagnano tutti i dieci quadri in cui è suddivisa la drammaturgia:

Solitamente i miei copioni hanno un apparato didascalico ridotto dal momento che il loro uso è strettamente personale e dal momento che ho ben delineato in mente come muovermi e cosa fare in scena; al contrario, durante la fase di scrittura di *Etnorama 34074* mi sono dovuta porre il problema di specificare una moltitudine di aspetti a chi lo avrebbe letto per poi metterlo in scena. Ho lavorato con le didascalie prendendo spunto dalle modalità utilizzate da Davide Carnevali, che non le utilizza solamente per dare delle informazioni sulla realizzazione scenica ma vi inserisce dei veri e propri contenuti.<sup>260</sup>

Marta Cuscunà ha dato inizio a *Etnorama 34074* con una conversazione tra un sabbiatore, un saldatore e un verniciatore, le cui voci, però, a causa delle maschere che indossano, non riescono ad essere percepite dal pubblico; proprio per questo motivo, l'autrice ha previsto che il contenuto del dialogo venga riportato tramite soprattitoli. Si tratta di una conversazione diradata e per alcuni aspetti "sospesa", in cui, tra una battuta e l'altra, si inseriscono lunghi momenti di pausa.

L'idea di partenza per la costruzione del dialogo del primo quadro è nata a partire dalla testimonianza di un amico che per anni ha svolto il ruolo di sabbiatore all'interno di Fincantieri e che mi ha raccontato di come il rumore degli attrezzi

---

<sup>258</sup> Autrice, regista teatrale e cinematografica brasiliana, Christiane Jatahy, è conosciuta a livello internazionale per la creazione di opere al cui centro vi è il dialogo tra le diverse aree artistiche e per i suoi spettacoli che valicano i confini tra realtà e finzione, attore e personaggio, teatro e cinema.

<sup>259</sup> Cfr. *Intervista a Marta Cuscunà*, Monfalcone, 5 ottobre 2017, cit.

<sup>260</sup> *Ivi*.

utilizzati dagli operai fosse così frastornante da risultare talvolta ipnotizzante. Attraverso una conversazione “sospesa” ho cercato dunque di restituire anche questo aspetto del lavoro all’interno dei cantieri navali.<sup>261</sup>

I tre “cantierini”, nel primo così come nel decimo quadro che chiude la drammaturgia, affrontano un tema delicato, che ha a che fare con l’identità politica della città in cui vivono e lavorano, che però è stata completamente stravolta dalle decisioni di una sinistra che li ha traditi e che ha rinunciato a difenderne la dignità. Marta Cuscunà ha cercato dunque di restituire allo spettatore il dramma della classe operaia, attraverso un dialogo che appare in qualche modo “sospeso”, proprio perché rispecchia il loro sentimento di smarrimento, la riflessione su se stessi e sul proprio destino. Inizialmente si è detto che Marta Cuscunà, per la scrittura di *Etnorama 34074*, si è avvalsa del linguaggio del teatro di figura, ma anche che la sua drammaturgia non conta la presenza di burattini o pupazzi: dietro a questa apparente contraddizione, vi sono proprio le *figure* dei tre “cantierini”, che introducono a una riflessione sul concetto allargato di teatro di figura. Nella drammaturgia essi sono identificati non con il proprio nome bensì con la propria mansione e il loro corpo umano è completamente ingabbiato e celato dietro le tute da lavoro e le enormi maschere, che li costringono a sottostare a movimenti limitati e vincolanti: a un primo sguardo sembra che la drammaturga, operando per astrazione, abbia tolto alle tre *figure* ogni aspetto che possa trasmettere la loro umanità, ma, a ben vedere, Marta Cuscunà ha affidato loro gli aspetti più emozionali dell’intera *pièce*.

Mi piaceva l’idea di far emergere gli aspetti più “puri” ed emotivi di questi tre personaggi che con i loro costumi sembrano privati di ogni umanità: probabilmente, sarebbe risultato patetico affidare a degli attori il dolore per la perdita dei propri ideali, così, non potendo utilizzare dei pupazzi, ho delineato le *figure* dei tre cantierini.<sup>262</sup>

Come si è già avuto modo di osservare, in *Etnorama 34074* Marta Cuscunà ha intrecciato il tema del lavoro all’interno del cantiere navale di Stato al tema dei flussi migratori che attraversano la città di Monfalcone, a cui ha legato inoltre la tanto dibattuta questione del cricket, che viene introdotta per la prima volta dal personaggio di Ariella<sup>263</sup>, la quale, se in un primo momento si mostra come parte inoffensiva della cittadinanza, nel corso del lavoro lascia spazio alla contraddizione e all’ambiguità. Per dare forma al primo monologo di Ariella, riprendendo una prassi ormai consolidata, attraverso il *collage* degli articoli apparsi sul

---

<sup>261</sup> *Ivi*.

<sup>262</sup> *Ivi*.

<sup>263</sup> Marta Cuscunà ha raccontato in un’intervista che, inizialmente, nelle indicazioni fornite dal Teatro di Roma era presente la possibilità di indicare attori e attrici con i quali la drammaturga avrebbe voluto lavorare; così, nel processo di scrittura, l’autrice ha delineato il personaggio di Ariella ipotizzando di poter collaborare con l’attrice Ariella Reggio. Cfr. *Intervista a Marta Cuscunà*, Monfalcone, 5 ottobre 2017, cit.

quotidiano locale “Il Piccolo”, Marta Cuscunà ha intrecciato i contenuti delle interviste ai cittadini monfalconesi chiamati a esprimere il proprio pensiero in merito alla questione del cricket:

Scrivendo il testo, ho immaginato che questo monologo, a livello temporale, potesse risalire a sette anni fa, quando vi era un certo pudore nel mascherare il razzismo e quando ancora si cercavano le motivazioni plausibili per vietare ai ragazzi di giocare e, al medesimo tempo, per giustificare la propria opposizione in merito. Mi interessava in modo particolare che da questo primo monologo di Ariella potesse emergere l’ambiguità.<sup>264</sup>

Solamente alla fine di questo primo monologo, che costituisce il secondo quadro della drammaturgia, dopo che Ariella ha elencato una lunga serie di motivazioni per cui parte della cittadinanza si batte per vietare che nei parchi pubblici si giochi a cricket, lo spettatore scopre che la squadra è composta da giovani ragazzi bengalesi e che, dunque, a destare la contrarietà degli oppositori non sia tanto il cricket, bensì coloro che vi giocano.

La tematica prosegue nel quarto quadro, dove Marta Cuscunà ha affidato al secondo monologo di Ariella la riflessione su come la pressione economica del mercato globale abbia dato origine a delle tensioni sociali di cui nessuna istituzione vuole occuparsi e il racconto di come né le amministrazioni comunali né Fincantieri si siano fatti carico di assecondare la richiesta dei giovani bengalesi predisponendo loro un campo attrezzato nel quale potersi allenare.

Mentre scrivevo questo secondo monologo, immaginavo che Ariella, nella sua giovinezza, probabilmente aveva avuto un’esperienza completamente diversa del cantiere navale: quando, all’inizio del XX secolo, i Cosulich costruirono il cantiere, infatti, progettaron anche un villaggio operaio, il quartiere residenziale di Panzano, dotato di una serie di strutture, tra le quali vi era un teatro e un campo sportivo, e spazi per le attività creative e di svago, riservando così una particolare attenzione alla cura e alla tutela della classe operaia, offrendole servizi impensabili per l’epoca.<sup>265</sup>

Nonostante nel testo drammatico questa riflessione maturata da Marta Cuscunà riguardo alla giovinezza di Ariella non abbia trovato spazio, in realtà appare come riferimento implicito nel quarto e ultimo monologo, nel quale l’autrice ha assegnato al personaggio una riflessione sulla nostalgia dei principi che in passato caratterizzarono la città di Monfalcone, ma che ora sembrano andati persi, e sul bisogno comune tanto da parte dei bengalesi, dei cingalesi, degli slavi, quanto dei monfalconesi di sentirsi a casa:

I ragazzi bengalesi hanno lasciato la loro terra e, una volta giunti a Monfalcone, hanno cercato di ricostruire le proprie radici; allo stesso modo, centinaia di operai provenienti da tutta la penisola, nel secondo dopoguerra, lasciarono le proprie famiglie per trasferirsi qui e lavorare in cantiere. Inevitabilmente l’immigrazione

---

<sup>264</sup> *Ivi.*

<sup>265</sup> *Ivi.*

ha cambiato il paesaggio umano della città, ma a differenza del passato, oggi i cittadini di Monfalcone si mostrano ostili nei confronti dei nuovi operai di Fincantieri, tradendo e rinnegando così la tradizione culturale di accoglienza e rispetto nei confronti dei lavoratori che prima li aveva contraddistinti.<sup>266</sup>

Osservando la realtà che in quel momento la stava circondando, nel terzo monologo di Ariella, la drammaturga ha voluto evidenziare l'exasperazione dei conflitti e delle tensioni sociali che hanno attraversato, e tuttora attraversano, la sua città: Marta Cuscunà ha scritto questo monologo proprio mentre a Monfalcone la nuova amministrazione comunale cominciava a prendere provvedimenti stabilendo il divieto di giocare a cricket e fissando multe per coloro che lo avessero infranto, e mentre la presenza del Monfalcone Cricket Club veniva esclusa dalla festa dimostrativa dello sport.

Concludendo, in *Etnorama 34074*, Marta Cuscunà ha affidato alla voce di Ariella la riflessione sulla teoria dei flussi avanzata da Arjun Appadurai e il personale auspicio che l'amministratore delegato di Fincantieri si adoperi per risolvere le tensioni sociali e la questione del cricket, che stanno lacerando la città friulana, lasciandosi così alle spalle l'indifferenza sinora dimostrata nei confronti dei lavoratori impiegati, direttamente o per mezzo delle ditte appaltatrici esterne, nel cantiere navale di Monfalcone.

---

<sup>266</sup> *Ivi.*

## CONCLUSIONI

Sembra ormai dato per acquisito che il teatro sia un territorio privilegiato per suscitare nelle persone una presa di coscienza della propria realtà, storica e attuale. A questo proposito, in più occasioni, i critici e gli storici teatrali si sono interrogati sulla possibilità di attribuire un ruolo politico al teatro, proprio perché in grado di mettere a fuoco i problemi della contemporaneità e di sollecitare trasformazioni possibili.

Prendendo in esame alcuni progetti artistici delle “generazioni del nuovo” e preso atto che, prevalentemente, essi hanno per oggetto la realtà, Cristina Valenti ha avviato una riflessione “sulle nuove vie al teatro politico intraprese dalla generazione degli artisti del nuovo millennio”<sup>267</sup>. Gli artisti di questa nuova generazione, poco inclini a essere riuniti in un genere o in un movimento e che, in modo autonomo, conducono le proprie ricerche estetiche, formali, linguistiche e drammaturgiche, sembrano essere tuttavia accomunati dal tentativo di indagare la contemporaneità socio-politica e i conflitti che la attraversano. In questo panorama teatrale, Marta Cuscunà si è affermata per la capacità di mettere a fuoco i problemi della realtà contemporanea proponendone inconsuete chiavi di lettura e per aver intrecciato le pratiche del teatro di narrazione alle tecniche di manipolazione e animazione proprie del teatro di figura, dunque per l’originalità del suo linguaggio espressivo e della sua scrittura drammaturgica. Se, partecipando insieme ad altri autori alla ricostruzione di un mosaico dell’Italia al lavoro, Marta Cuscunà ha confermato l’impronta civile e politica del suo teatro sviluppando una drammaturgia per soli attori con la quale ha sviscerato le contraddizioni e i conflitti sociali della propria città, attraverso un percorso pluriennale incentrato sulle resistenze femminili, l’artista friulana ha invece dato modo a noi spettatori di osservare il suo singolare virtuosismo attoriale e la sua maestria nell’intrecciare le pratiche della narrazione alle tecniche del teatro visuale.

Queste peculiarità, come si è osservato nel corso dell’elaborato, sono state, e sono tuttora riconosciute e segnalate da numerosi premi: recentemente, oltre ad essere arrivata finalista con lo spettacolo *Sorry, boys* al Premio Rete Critica 2017, Marta Cuscunà ha ricevuto il Premio “Donna per la Donna” con la seguente motivazione:

Per l’innovazione e la ricerca continua del teatro di narrazione, saper unire modernità del linguaggio con l’immagine e contenuti di impegno sociale, dar voce all’aspirazione della libertà e del riscatto della condizione femminile, elogio del potere femminile che è legato alla vita e alla difesa dei deboli, espressione di

---

<sup>267</sup> Cristina Valenti, *Lineamenti di un non movimento. Indagine sulla contemporaneità e nuovi paradigmi del politico nel teatro del terzo millennio*, in Silvia Mei (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell’ultima scena italiana*, “Culture Teatrali”, XXIV, 2015, pp. 132-144:136.

femminilità che non si chiude in se stessa ma fa opera di *advocacy* per aiutare le donne in difficoltà.<sup>268</sup>

Successivamente, Marta Cuscunà è stata premiata con il prestigioso premio Sirena d'Oro 2017, pensato per gli artisti che, con il loro impegno e con le loro opere, hanno contribuito a sviluppare e diffondere il teatro di figura nel mondo. Dopo aver portato in scena *È bello vivere liberi!*, presso il Teatro Comunale di Gambettola, in occasione del Festival “Arrivano dal Mare!” l'attrice e autrice friulana ha ricevuto il premio Sirena d'Oro da Karen Smith, importante marionettista australiana e vicepresidente dell'Union Internationale de la Marionnette (UNIMA), che ha consacrato la sua carriera con le seguenti parole:

In a time when our capacity for courage and compassion is being so tested by powerful forces, your performance was true and compelling. Thank you for such a deeply moving effort.

La fascinazione per l'originalità e l'unicità del linguaggio di Marta Cuscunà e l'attrazione per le tematiche affrontate nelle sue drammaturgie mi hanno guidata nella stesura di questo elaborato. Dopo aver visionato gli spettacoli dal vivo e aver preso parte, prima come partecipante e poi come osservatrice, alle masterclass di teatro visuale condotte dall'artista, ho provato ad addentrarmi discretamente nel teatro di Marta Cuscunà cercando di percepirne le urgenze, le linee di ricerca e i linguaggi, e di approfondire le principali tecniche da lei utilizzate ponendo attenzione al lungo studio sul percorso di ideazione e creazione di burattini, pupazze e teste mozze e sulla loro manipolazione e animazione, che caratterizzano i suoi lavori.

La scrittura di questa tesi non si sarebbe potuta compiere senza l'infinita disponibilità di Marta Cuscunà, che mi ha concesso preziose interviste, mi ha permesso di accedere al suo archivio, mettendomi così a disposizione materiali inediti e copioni, e infine mi ha offerto l'opportunità di partecipare alle sue masterclass di teatro visuale. A lei va il mio primo e più grande ringraziamento. Una riconoscenza particolare va a Paola Villani per la generosità dimostrata nel racconto della sua collaborazione con Marta Cuscunà e ad Anna Grazia Reiter che, permettendomi di partecipare come osservatrice a una delle masterclass guidate dall'artista friulana, mi ha consentito di raccogliere materiali utili per elaborare un breve diario di osservazione. Inoltre, un ringraziamento va a Cesare Bertozzi che, attraverso i documenti custoditi nell'Archivio Ferrari del Castello dei Burattini di Parma, mi ha guidata alla scoperta del lungo e ancora in gran parte sconosciuto legame tra il teatro dei burattini e la propaganda.

---

<sup>268</sup> [www.martacuscuna.it/premio-donna-per-la-donna-2017](http://www.martacuscuna.it/premio-donna-per-la-donna-2017).

## APPENDICE

### Masterclass di teatro visuale: diario di bordo (2016)

Modena, 2 luglio 2016

Preceduto da una prima edizione dal titolo *Assaggi di teatro visuale*<sup>269</sup> che ebbe luogo il 16 e il 17 aprile 2016 a Bressanone presso il Centro Giovani “Connection”, il laboratorio condotto da Marta Cuscunà presso la sede dell’Associazione Virginia Reiter di Modena<sup>270</sup> ha coinvolto cinque partecipanti, tre donne e due uomini, tutti studiosi di teatro e/o teatranti amatoriali<sup>271</sup>. La masterclass è stata pensata da Marta Cuscunà sulla base delle conoscenze acquisite durante un laboratorio di dieci giorni condotto dal direttore del Teatro de la Claca di Barcellona, Joan Baixas, presso la Scuola Europea per l’Arte dell’Attore di San Miniato. Mosso dal desiderio di mostrare come attraverso le pratiche del teatro visuale si possano costruire immagini di grande impatto, il maestro catalano aveva ideato un laboratorio che permettesse ai suoi partecipanti di affinare le pratiche di manipolazione e animazione addentrandosi nello spazio dell’immaginazione. Pupazzi e burattini sono le prime due figure che affiorano alla nostra mente quando si parla di teatro visuale, tuttavia – ha spiegato Marta Cuscunà - sono oggetti molto elaborati e complessi, ed è proprio per questo motivo che l’attrice friulana ha proposto ai partecipanti della sua masterclass di partire da un semplice foglio di carta.

#### Riscaldamento

Dopo le presentazioni, i partecipanti e la conduttrice iniziano una prima fase di riscaldamento (venti minuti circa), finalizzata in particolar modo a sciogliere le articolazioni. Durante questa fase, Marta Cuscunà invita i partecipanti ad osservare come, attraverso il corpo, sia possibile disegnare delle figure nello spazio e, a questo scopo, chiede di immaginare di avere dei pennelli alle estremità del proprio corpo (ad esempio sulle mani, sul naso, sui piedi) o nei pressi delle articolazioni (ad esempio sulle anche, sulle ginocchia, sui gomiti, sulle spalle). La conduttrice spiega inoltre che nel teatro visuale, così come nella danza, è necessario conoscere perfettamente il funzionamento del proprio corpo, della propria figura, per poi riuscire a manipolare gli altri oggetti.

---

<sup>269</sup> Il laboratorio *Assaggi di teatro visuale* faceva parte di un più ampio progetto di formazione teatrale chiamato “Sottosopra il teatro”, nato dalla collaborazione tra il Teatro Stabile di Bolzano e il Centro Giovani “Connection” di Bressanone con il sostegno del Dipartimento alla Cultura Italiana della Provincia di Bolzano.

<sup>270</sup> Nell’ambito del festival ideato dal regista e sceneggiatore cinematografico Giuseppe Bertolucci nel 2007 e dedicato all’attrice modenese prima capocomico italiana, l’Associazione Virginia Reiter ha organizzato una serie di masterclass al fine di sostenere e promuovere il lavoro dell’attrice.

<sup>271</sup> Al contrario, il gruppo che prese parte al laboratorio svoltosi a Bressanone era prevalentemente costituito da insegnanti della scuola primaria che, attraverso gli “assaggi” impartiti da Marta Cuscunà, si erano poste come obiettivo quello di portare le pratiche del teatro visuale nelle istituzioni scolastiche. Solo una minima parte era composta da teatranti amatoriali e/o da studiosi di teatro.

## Il foglio di carta

Dopo aver posizionato sul pavimento cinque fogli di carta, Marta Cuscunà chiede ad ogni partecipante di sperimentare diversi modi per muovere quell'oggetto utilizzando l'aria, senza però toccarlo con le mani. Immediatamente tutti i partecipanti cominciano a soffiare con più o meno forza, osservando come, a seconda dell'energia impiegata nell'azione, cambi l'ampiezza dello spostamento dell'oggetto: in questo modo si è potuto osservare che un soffio debole provoca una semplice vibrazione del foglio di carta, mentre un soffio più energico può arrivare anche a sollevarlo dal suolo. I partecipanti più curiosi ben presto incominciano a capire che ci sono altre parti del nostro corpo che possono essere utilizzate per muovere il foglio di carta pur evitando con esso un contatto diretto: così, iniziano ad utilizzare mani, braccia, gambe e piedi per creare movimenti circolari e oscillatori scoprendo che movimenti più ampi e veloci creano uno spostamento d'aria tale da muovere sempre più visibilmente l'oggetto.

Mentre continuano le sperimentazioni, Marta Cuscunà suggerisce ai più timidi di non soffermarsi sempre su di un solo gesto e di osservare come a ogni movimento si ottenga una reazione differente da parte dell'oggetto. Poco dopo, la conduttrice invita i partecipanti ad utilizzare tutto il perimetro della stanza per verificare se le diverse distanze dall'oggetto siano utili per spostare più o meno aria, e se il peso del corpo combinato a diverse velocità sia in grado, oppure no, di provocare diversi spostamenti del foglio di carta. I partecipanti attraverso questi primi esercizi hanno cominciato a capire di che cosa ha bisogno il foglio per essere mosso.

Una volta che i partecipanti hanno preso confidenza con il foglio di carta, Marta Cuscunà chiede di posizionare l'oggetto sui propri palmi aperti e di cominciare a relazionarsi con esso. A questo punto il compito è quello di capire come il foglio reagisce a contatto con il corpo umano in movimento. I partecipanti si spostano attraverso tutto il perimetro della stanza cercando di mantenere in equilibrio il foglio di carta orizzontalmente, prima con due mani poi con una sola, sperimentando i diversi livelli del proprio corpo: cominciano a gattonare, a camminare con le gambe flesse, a strisciare sulla schiena, a camminare sulle punte dei piedi estendendosi verso l'alto, a muoversi vicino al pavimento, mantenendo costantemente la propria attenzione sull'equilibrio del foglio di carta.

A questo punto la conduttrice suggerisce ai partecipanti di provare a mantenere in equilibrio il foglio di carta tenendo la mano perpendicolare al pavimento. Immediatamente ci si accorge di come solamente la velocità del movimento del corpo nello spazio sia in grado di mantenere il foglio in equilibrio verticale. In seguito viene chiesto ai partecipanti di combinare le diverse velocità del movimento con i diversi livelli del proprio corpo già esplorati in precedenza, osservando così la reazione della carta, per poi sperimentare come sia possibile muoversi assieme al proprio oggetto.

In seguito, Marta Cuscunà invita i partecipanti a porre la propria attenzione sul momento in cui il foglio sta per cadere, chiedendo di accompagnare dolcemente la caduta e non interromperla afferrando il foglio con entrambe le mani. Se il foglio cade a terra, i partecipanti sono invitati a trovare una strategia per riportarlo sul palmo di una mano utilizzando le pratiche acquisite poco prima, e continuare così a sperimentare il delicato equilibrio tra corpo umano e oggetto.

L'instabilità dell'equilibrio e il vacillare del rapporto tra l'oggetto e il corpo umano – spiega l'attrice – sono i momenti più interessanti, perché spingono il partecipante a trovare una

strategia per mettere in salvo l'oggetto dalla caduta e ristabilirne l'equilibrio precedente: sono i momenti in cui il foglio di carta chiede alla persona una reazione, in cui l'oggetto chiede di *essere ascoltato*. I partecipanti così arrivano a comprendere quando è il foglio di carta a *guidare* il corpo umano o quando invece accade il contrario e, proprio perché da fuori questa differenza è più evidente, Marta Cuscunà invita a turno ognuno di loro a fermarsi e osservare i propri compagni per qualche secondo.

Ma cosa accade se il foglio di carta passa dalla mano di un partecipante a quella di un altro? La conduttrice, attraverso questo esercizio, invita ognuno dei partecipanti a dividere la propria attenzione tra il foglio di carta che chiede di *essere seguito* e le altre persone che chiedono a loro volta di essere ascoltate. Ora il rapporto non è più tra il singolo partecipante e il proprio oggetto, bensì tra l'intero gruppo e un solo oggetto da condividere. Ogni singolo partecipante sperimenta così diverse strategie per creare una forte intesa con i propri compagni (non necessariamente attraverso una comunicazione verbale), al fine di proseguire il movimento di chi lo precede senza intervenire con una brusca interruzione, cercando quindi di prevedere ed anticipare il suo gesto. Marta Cuscunà chiede ai partecipanti di ascoltare assieme ai propri compagni le richieste del foglio di carta, andando a creare così una forte sinergia all'interno del gruppo<sup>272</sup>.

Al termine di questa fase, durata all'incirca novanta minuti, mentre i partecipanti si concedono una piccola pausa per recuperare le energie, la conduttrice coglie l'occasione per far prendere coscienza ai membri del gruppo del fatto che gli esercizi svolti fino a quel momento sono serviti a sviluppare la sensibilità di ciascuno verso il foglio di carta, e a comprendere che qualsiasi oggetto, dal semplice foglio di carta al più complesso pupazzo, chiede al proprio manovratore di *essere ascoltato*.

### La manipolazione

Quando si parla di manipolazione – spiega Marta Cuscunà – l'oggetto da manovrare (anche un semplice foglio di carta) è da intendere come qualcosa di funzionale alla costruzione di immagini, le quali saranno tanto più interessanti e dense quanto più il manipolatore sarà in grado di lasciarsi alle spalle la sfera quotidiana, sperimentando mondi onirici, grotteschi o fantastici.

Ai partecipanti della masterclass vengono messi a disposizione dieci minuti per pensare singolarmente a come manipolare uno o più fogli di carta e creare dunque una strategia che preveda un'evoluzione dell'oggetto. Nei restanti cinquanta minuti, ognuno è chiamato a presentare un'improvvisazione, durante la quale può emettere suoni, accompagnare la manipolazione con la narrazione, oppure lasciare che la fantasia di chi lo sta osservando viaggi assieme a ciò che sta vedendo.

Il primo partecipante si posiziona di fronte ai compagni, ai quali presenta la propria creatura di carta che prende forma accartocciandosi. Essa si muove, trova nella gamba del proprio

---

<sup>272</sup> Durante la masterclass, Marta Cuscunà ha approfondito accuratamente il raggiungimento di una stretta sinergia tra i membri del gruppo. Sin dall'inizio, forse grazie al ristretto numero dei partecipanti o alla loro dimestichezza con le pratiche teatrali, i partecipanti hanno dimostrato di essere particolarmente disposti a lavorare in gruppo. Al contrario, durante il precedente laboratorio svoltosi a Bressanone, forse a causa del numero cospicuo dei partecipanti (undici) o della loro scarsa confidenza con le pratiche teatrali, Marta Cuscunà si era concentrata più a lungo sulla costruzione di una solida sinergia tra i partecipanti e i propri fogli di carta.

manovratore un ostacolo, lo supera e infine si dissolve. Solamente al termine dell'improvvisazione scopriremo che il manovratore aveva pensato che la sua creatura fosse un popolo, che, sentendosi imprigionato in un luogo, unisce le proprie forze per varcare un confine (la gamba del manovratore), ma una volta giunto al di là dell'ostacolo si accorge di non aver trovato nulla di diverso rispetto a dove si trovava prima e per questo perde forza fino a dissolversi. Marta Cuscunà osserva come quella creatura fosse molto credibile, seppur indefinita e difficilmente riconoscibile come popolo prima del racconto del manovratore, e come portasse ognuno degli osservatori ad attribuirle un significato diverso (alcuni per esempio hanno pensato che fosse un granchio). La conduttrice precisa inoltre che il primo partecipante ha già anticipato alcuni aspetti dell'animazione, poiché ha reso facilmente riconoscibili l'anima e i sentimenti della creatura (come insofferenza, paura e delusione).

Il secondo partecipante presenta invece una successione di immagini create a partire da forme geometriche di base (cerchi e rettangoli). Lo vediamo prendere un foglio, piegarlo in più parti per ricavarne un cerchio e un rettangolo, che a sua volta verrà piegato in due; con un altro foglio invece crea una sorta di fisarmonica che posiziona orizzontalmente sul pavimento, tra le pieghe della quale, aiutandosi con il rettangolo di carta, pone il cerchio precedentemente creato. Alla fine dell'improvvisazione il partecipante racconta di aver voluto rappresentare la nascita del sole, ma anche in questo caso la sequenza di immagini, priva di accompagnamento narrativo, ha aperto l'immaginazione dei compagni a tal punto che è stata interpretata da alcuni come la cerimonia del tè.

La terza partecipante racconta una storia manipolando il foglio di carta, che si trasforma da un libro a un cappello da pirata, da una vela di una nave a una freccia, sino ad assumere la forma di un cuore. Marta Cuscunà ha osservato come in questo tipo di improvvisazioni i manovratori tendono molto spesso a replicare con la carta ciò che hanno appena detto a voce, indebolendo così la possibilità del pubblico di meravigliarsi e di cercare di trovare un significato a ciò che stanno osservando. Al contrario, la narrazione diventa molto più interessante nel momento in cui il manovratore crea delle immagini che non descrive a parole, oppure allo spettatore viene lasciato il tempo necessario per interpretare liberamente quelle figure, per poi trovare conferma o smentita del loro senso nelle parole del narratore o nell'andamento della storia.

Per narrare una storia con l'utilizzo di oggetti – chiarisce Marta Cuscunà – è importante creare ogni immagine con molta cura e abbandonare ogni premura di arrivare nel minor tempo possibile a definire la figura desiderata. Se il manovratore esegue gesti accurati accrescerà anche l'attesa e il desiderio degli spettatori, impazienti di capire la figura che uscirà dalle sue mani<sup>273</sup>. Un altro aspetto che il manovratore non deve mai sottovalutare riguarda il punto di vista dello spettatore: prima di iniziare la propria improvvisazione o il proprio spettacolo, occorre domandarsi dove posizionare il pubblico e chiedersi cosa quel punto di vista gli permette di vedere. È inoltre importante ricordarsi – precisa la conduttrice – che durante qualsiasi spettacolo di teatro visuale, lo sguardo del manovratore è in grado di direzionare anche quello degli spettatori.

---

<sup>273</sup> Durante il laboratorio svoltosi a Bressanone, data la cospicua presenza di insegnanti della scuola primaria e le numerose improvvisazioni che hanno avuto per oggetto delle piccole storie, Marta Cuscunà aveva dedicato molta attenzione alle modalità attraverso le quali non svelare a parole cosa di lì a poco il pubblico avrebbe visto attraverso la manipolazione della carta, al fine di garantire un maggiore coinvolgimento soprattutto degli spettatori più piccoli.

Questi suggerimenti di Marta Cuscunà vengono messi in pratica immediatamente dalla quarta partecipante che, utilizzando due fogli di carta, racconta la storia di una panettiera bolognese: la manipolatrice conferisce al primo foglio di carta la forma di una spiga di grano per poi trasformarla in impasto, mentre il secondo foglio viene trasformato in un mattarello e infine frantumato per ricavarne dei maccheroni.

Cogliendo l'invito della conduttrice a dimenticare la sfera quotidiana per preferire mondi fantastici, la quinta partecipante presenta un'improvvisazione che attinge a piene mani dal grottesco. La vediamo posizionare una sedia al centro della stanza e utilizzare il proprio foglio per refrigerarsi dall'afa estiva. Dopo poco, come presa da uno scatto d'ira, la manipolatrice comincia a strappare il foglio in tante piccole strisce che poi introduce una a una nella propria bocca. Volta poi le spalle al pubblico, estrae la carta dalla propria cavità orale e la lancia contro il muro di fronte a sé. Come nel caso della prima improvvisazione, nonostante non vi fosse una narrazione ad accompagnare la manipolazione, tutti gli osservatori hanno compreso la densità delle immagini proposte.

### Coreografia con le mani

Mettendo a disposizione una lista di citazioni, Marta Cuscunà chiede ai partecipanti di dividersi in due gruppi (uno formato da tre persone e uno da due), scegliere una frase mantenendo la decisione segreta e creare una coreografia con le mani per raccontarla. Riporto di seguito gli aforismi a cui i partecipanti hanno potuto attingere<sup>274</sup>:

- Un uomo può pescare con un verme che ha mangiato un re e mangiare il pesce che ha mangiato quel verme. (Shakespeare)
- Era così povera che quando si mangiava le unghie apparecchiava la tavola. (G. Covatta)
- Le anatre depongono le loro uova in silenzio. Le galline invece schiamazzano come impazzite. Qual è la conseguenza? Tutto il mondo mangia uova di gallina. (H. Ford)
- Non mangiare il tuo cuore. (Pitagora)
- La democrazia è due lupi e un agnello che votano su cosa mangiare a colazione. La libertà è un agnello ben armato che contesta il voto. (B. Franklin)
- Uno stomaco vuoto non è un buon consigliere politico. (A. Einstein)
- Tutto ciò che viene mangiato è oggetto di potere. (E. Canetti)
- A proposito di politica, ci sarebbe qualcosa da mangiare? (Totò)
- Mangiare la metà, camminare il doppio, ridere il triplo e appassionarsi senza misura. (Proverbio cinese)
- La fame rende ladro qualsiasi uomo. (P. Buck)
- Un uomo affamato è un uomo arrabbiato. (J. Howell)
- La fame è l'arma del capitalismo.

Terminati i dieci minuti messi a disposizione, il primo gruppo si prepara assumendo una formazione a schiera e comincia ad esporre la propria coreografia senza svelare la citazione a

---

<sup>274</sup> Le frasi proposte in questa masterclass sono le medesime utilizzate da Joan Baixas durante un workshop svoltosi nel marzo 2015 a Milano nell'ambito dell'IF festival internazionale teatro di immagine e di figura, ideato e realizzato dal Teatro del Buratto. Il workshop, ideato e condotto dal maestro catalano con la collaborazione di Marta Cuscunà, aveva tratto ispirazione dal duplice senso attribuito alla parola alimentazione: reale e fisica tramite il cibo e immateriale attraverso le arti.

cui si è ispirato. Vediamo così la prima partecipante che esegue con la mano destra il gesto di afferrare qualcosa e portarselo alla bocca, che però rimane chiusa; in seguito, la seconda partecipante con gli indici e i medi di entrambe le mani simula due uomini che camminano velocemente; infine, alle prime due si unisce la terza partecipante: tutte si stringono le mani ed eseguono il gesto di lanciare qualcosa al cielo. Marta Cuscunà suggerisce al gruppo di ripetere la stessa partitura facendo attenzione ad ascoltarsi reciprocamente per sincronizzare i movimenti e chiede inoltre di recitare l'intera frase oppure solamente di pronunciare le parole chiave della citazione scelta mentre eseguono la coreografia. Scopriamo così che l'aforisma scelto è il proverbio cinese.

Il secondo gruppo, prendendo spunto dall'aforisma di Shakespeare, rappresenta con le proprie dita un verme, un re e un pesce. Al termine di questa fase, durata trenta minuti circa, Marta Cuscunà e i partecipanti sospendono la masterclass per la pausa pranzo.

### I bastoni

Marta Cuscunà chiede ai partecipanti di tenere ognuno un bastone orizzontalmente rispetto al pavimento e cominciare a sperimentare diversi modi per lanciarlo con una mano e afferrarlo con l'altra. Dopo aver lasciato qualche minuto per prendere confidenza con l'oggetto, propone che i partecipanti creino un cerchio e che ognuno impugni con la mano destra il proprio bastone. Al suo segnale dovranno lanciare il bastone al compagno alla propria destra e contemporaneamente afferrare con la mano sinistra il bastone proveniente dal compagno posto su quel lato. Al primo tentativo, però, la maggior parte dei bastoni cade a terra. A questo punto la conduttrice suggerisce di trovare una strategia, un gesto che tutti devono eseguire (in questo caso, flettere leggermente le ginocchia come per darsi slancio), che sta ad indicare il momento in cui tutti devono lanciare il proprio bastone al compagno. Progressivamente, grazie a questa strategia, i membri del gruppo imparano ad ascoltarsi l'un l'altro, a prevedere e a sincronizzare ritmi e movimenti.

Una volta sciolto il cerchio, Marta Cuscunà chiede ai partecipanti di tornare a lavorare singolarmente riproponendo esercizi analoghi a quelli eseguiti con il foglio di carta: muovendosi attraverso tutto lo spazio rettangolare, i partecipanti vengono spronati a sperimentare diversi modi per tenere il bastone in equilibrio sia verticale che orizzontale e ad osservare come cambia il rapporto tra l'oggetto e il corpo umano a seconda dei diversi livelli e delle velocità impiegate per muoversi. I partecipanti più curiosi cominciano a ricercare diverse parti del corpo con le quali è possibile mantenere il bastone in equilibrio, come il capo, le spalle, il mento, la schiena, l'avambraccio, le ginocchia e il collo del piede. I partecipanti sono invitati a farsi guidare dall'oggetto e ad assecondarne le richieste. In questa fase sono perfettamente percepibili la cura e la precisione che ogni singolo partecipante dedica al raggiungimento di una sinergia con il proprio oggetto, pur prestando attenzione anche alle altre persone con cui abita il medesimo spazio.

Anche in questo caso, il momento che appare più interessante è quello in cui l'equilibrio del bastone sta per vacillare, poiché è il momento in cui l'oggetto chiede al partecipante di trovare una strategia per ristabilire l'equilibrio precedente. Marta Cuscunà suggerisce ai partecipanti di evitare di afferrare il bastone per evitarne la caduta e provare invece a ristabilire l'equilibrio utilizzando un'altra parte del corpo.

Nell'ultima parte di questa fase<sup>275</sup>, Marta Cuscunà chiede ai partecipanti di concentrarsi sul mantenimento dell'equilibrio orizzontale del bastone sulla propria testa. Inoltre suggerisce ai partecipanti di formare delle coppie che, unendo le proprie mani, creino una porta sotto la quale dovranno passare tutti gli altri compagni. Per la buona riuscita di questo esercizio, ai partecipanti è richiesta una concentrazione altissima sia verso il proprio bastone sia verso gli altri compagni.

### Coreografia con i bastoni<sup>276</sup>

Mettendo a disposizione una lista di citazioni, Marta Cuscunà chiede a turno ad ogni partecipante di scegliere una frase mantenendo la decisione segreta e creare con l'ausilio dei propri compagni una coreografia con i bastoni per raccontarla. I partecipanti possono creare forme nell'aria, costruire una successione di movimenti e gesti da eseguire insieme, oppure pensare ad un solo movimento che può essere ripetuto in successione da tutti. In seguito riporto le citazioni a cui i partecipanti hanno potuto attingere<sup>277</sup>:

- Huye, luna, luna, luna. Si vinieran los gitanos, harian con tu corazon collares y anillos blancos. (F.G. Lorca)
- Venus se esconde tras la montanya, la niebla se mueve sobre el lago, los remos bailan en la barca, la casa de los padres inmovil sobre la nieve. Ha llegado el momento de partir. (Li-Po)
- La poesia reconforta el alma dispersa e inculca respeto per el corazon oculto. Ofrece el don de una lengua correcta y pura, asi como nos alienta a conocernos y a juzgar con tino a los demas. (Jane Austen)
- Un phare ironique, infernal, flambeau des grâces sataniques, soulagement et gloire uniques. La conscience dans le Mal. (Baudelaire)
- She mentioned, and forgot: then lightly as a reed bent to the water, struggled scarce, consented, and was dead. (Emily Dickinson)
- Ahora veo a traves del espejo, en enigma. Pero un dia vere cara a cara. Ahora conozco a trozos, entonces conocer como coy. (Pablo Corintios)
- Dios se marchó, la revolucion fue vencida, mis hermanos se fueron por el rio, mi hijo fue quemado en el maizal. ¿que me quedara cuando desaparezca el escepticismo? (Laszlo Vytrayque)
- Yo te sulico, Oh rey!, que te acuerdes de mi. No te vayas dejando mi cuerpo, sin llorarle ni enterrarle, a fin de que no excite la colera de los dioses contra ti y los tuyos, tu esposa, tu padre, Telemaco tu hijo. Quema mi cadaver con mis armas, levanta un tumulo en la ribera del espumoso mar y clava mi remo entre las piedras. (Omero)

---

<sup>275</sup> L'attività con i bastoni sino ad ora descritta è durata complessivamente novanta minuti.

<sup>276</sup> Questo esercizio non è stato proposto da Marta Cuscunà durante il laboratorio Assaggi di teatro visuale tenutosi a Bressanone.

<sup>277</sup> Le frasi proposte dall'attrice per questo esercizio sono state utilizzate precedentemente da Joan Baixas presso la Scuola Europea per l'Arte dell'Attore di San Miniato durante uno dei suoi laboratori rivolti a teatranti provenienti da tutto il mondo.

- En la lluvia, en la luz, en la puerta de mi casa y en los deseos del corazón, la línea recta te invita a pensar. En el perfume del jazmín, en el sueño del río, en la espalda de mi ninya, las líneas curvas te invitan a bailar. (Francesco Arias)
- I put off telling the truth as long as I could. Now is time to take off the mask. (Fernando Pessoa)

Durato all'incirca novanta minuti, questo esercizio ha permesso di osservare come i partecipanti abbiano dovuto necessariamente proporre delle immagini molto astratte e lontane dal quotidiano ma non per questo poco dense o poco chiare. Per esempio, per rappresentare il sole, i partecipanti si schierano andando a formare una raggiera con i propri bastoni; per rappresentare un prigioniero, un partecipante incrocia i bastoni davanti al proprio compagno; per rappresentare la prua di una nave, due partecipanti alzano i propri bastoni facendoli convergere in alto; per rappresentare un cadavere sul rogo, i partecipanti ricoprono un compagno con i propri bastoni; infine, per rappresentare un fiume, tenendo ognuno il proprio bastone con una mano, tutti i partecipanti eseguono un movimento oscillatorio.

### L'animazione

Quando si parla di animazione – spiega Marta Cuscunà – lo spettatore deve percepire i sentimenti e l'anima dell'oggetto animato. Che si tratti di un pupazzo o di un semplice foglio di carta, l'animatore deve essere in grado di esprimere i diversi stati d'animo della propria creatura e le sue reazioni a ciò che accade; deve sapere inoltre come è fatta la sua figura (dove sono i suoi occhi, il suo naso, la sua bocca, i suoi arti) e quali sono le sue caratteristiche. L'animatore deve ricordare che il respiro e lo sguardo sono i primi due elementi che rendono vivo un oggetto, trasformandolo in un vero e proprio personaggio.

Allo scadere dei dieci minuti messi a disposizione da Marta Cuscunà per pensare a come animare la propria creatura di fogli di carta, una delle partecipanti guadagna il centro della stanza mostrando la sua improvvisazione. L'animatrice sostiene con la propria mano una creatura mostruosa che la pizzica e la morde. La conduttrice spiega che, se l'animatore crea un personaggio con il quale vuole interagire, non è sufficiente che siano visibili le reazioni dell'animatore alle azioni della creatura: il vero protagonista del teatro visuale, sul quale si concentra l'interesse dello spettatore, non è l'attore-animatore, bensì l'oggetto animato. Dunque l'animatrice deve fare in modo che il pubblico percepisca che la sua creatura mostruosa sta guardando e bramando il suo pasto, deve riconoscere quando sta per addentarlo e quando invece lo sta gustando. Attraverso il proprio sguardo, l'animatore deve indirizzare l'attenzione degli osservatori sul personaggio animato, assicurandosi che esso sia perfettamente visibile a tutti.

La seconda partecipante presenta una creatura che cammina sul proprio corpo. Marta Cuscunà osserva come, nonostante non sia facilmente riconoscibile, perché lontana dalla sfera quotidiana, si percepisce che questa creatura è animata, che sta respirando, che sta scrutando. Tuttavia resta poco chiaro agli spettatori dove sia il volto della creatura, così l'attrice suggerisce all'animatrice di disegnare con un pennarello un puntino nero che stia ad indicare la punta del suo naso. Riprovando la propria improvvisazione e mettendo in pratica i suggerimenti di Marta Cuscunà, l'animatrice riesce a rendere le proprie immagini visibilmente più dense.

La terza partecipante fa interagire due pesci, il quarto partecipante crea delle semplici palline di carta alle quali riesce a donare un'anima e a trasmettere a noi spettatori i loro sentimenti, mentre il quinto partecipante dà vita ad un uccellino timoroso di prendere il volo<sup>278</sup>.

---

<sup>278</sup> Durante il laboratorio *Assaggi di teatro visuale* svoltosi a Bressanone, Marta Cuscunà aveva proposto un altro esercizio di animazione, oltre a quello qui descritto. L'attrice friulana aveva chiesto a ogni partecipante di portare con sé al laboratorio due oggetti e una benda. Dopo essersi bendati e seduti in cerchio, i partecipanti cominciavano a studiare, attraverso l'utilizzo del tatto, gli oggetti che Marta Cuscunà faceva passare tra le loro mani e, in dieci minuti, pensare a come animarlo. Durante l'improvvisazione, l'animatore rimaneva seduto e bendato, mentre i suoi compagni venivano invitati a sbendarsi per osservare l'animazione.

## Interviste a Marta Cuscunà (2016 - 2017)

Monfalcone, 24 ottobre 2016

*Dopo l'incontro con la biografia di Ondina Peteani, come si è sviluppata la ricerca di documenti per ricostruire il personaggio storico?*

Casualmente ho trovato il libro *È bello vivere liberi* scritto dalla storica Anna Di Gianantonio e sin da subito è cresciuto il desiderio di lavorarci per farne un progetto teatrale. A partire dalla biografia ho cercato altri materiali: mi sono messa in contatto con Gianni Peteani, il figlio di Ondina, e con le sedi dell'ANPI di Monfalcone e di Ronchi dei Legionari. Ho raccolto così anche informazioni sui partigiani che hanno lavorato al fianco di Ondina e questo mi ha permesso di ampliare le mie conoscenze su aspetti della sua vita di cui lei non ha mai raccontato in prima persona. Per esempio, ho letto gli stralci delle riunioni clandestine che conduceva Alma Vivoda e, grazie a Gianni Peteani, ho potuto accedere ad una testimonianza inedita del primo incontro tra Ondina e Alma; l'episodio che ha come protagonisti Ondina e Giovanni Fiori, il "Cvetko", l'ho invece ricavato da una testimonianza presente nel testo *Quelli della montagna. Storie del Battaglione Triestino d'Assalto* di Riccardo Giacuzzo e Giacomo Scotti.

Ho poi ampliato la ricerca approfondendo il contesto storico e politico in cui è vissuta Ondina; così, dopo aver rintracciato le autrici più famose dell'epoca, ho letto alcuni romanzetti per signorine delle biblioteche fasciste e ho approfondito le biografie di altre donne friulane nel periodo del Fascismo e della Resistenza.

*Come è avvenuta la scelta degli eventi e degli aspetti della vita di Ondina che hai poi inserito nel tuo spettacolo?*

Leggendo la biografia di Ondina mi sono resa conto che alcuni eventi e alcune persone risultavano particolarmente cruciali e interessanti, per cui ho cominciato a sviluppare proprio quegli aspetti. Per esempio, mi è sembrato significativo il carattere deciso della madre di Ondina che, rimasta incinta di un ufficiale, ha confessato tutto al marito con pentimento ma allo stesso tempo si è mostrata determinata a far nascere la bambina, anche se quella decisione avrebbe potuto sciogliere il matrimonio; così come mi è sembrato rilevante il fatto che il marito, Antonio Peteani, nonostante il tradimento, avesse accettato pubblicamente Ondina come sua figlia, pur vivendo in un paesino molto piccolo dove tutti si conoscevano. Sono entrambi gesti molto forti, considerato il fatto che erano gli anni '20. Del padre di Ondina mi ha colpito anche la sua scelta di essere "austriacante", in un momento in cui, schierandosi contro il partito fascista, si rischiava di non trovare lavoro. Un altro aspetto significativo è che Ondina viene descritta più volte come una persona dal carattere forte, talvolta scontroso: di lei mi ha colpito il fatto che sin da piccola era entrata in conflitto con la maestra, una figura di potere. Tutti questi elementi mi hanno aiutata a immaginare passo per passo il personaggio.

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 aspetti per me fondamentali, come l'entusiasmo e la spinta all'azione. Per esempio, il tradimento di Santina, sorella di Ondina, è stato un momento cruciale, non solo perché ha comportato uno sconvolgimento nelle relazioni della famiglia Peteani, costituendo un momento di crisi sia per la madre sia per Ondina, ma anche perché ha inciso sulle relazioni tra quest'ultima e i suoi compagni, oltre ad essere una chiara dimostrazione di come la Resistenza entrasse nelle case, nelle relazioni domestiche. Il raccolto della "Madonna comunista" per me è funzionale a rendere l'idea dell'entusiasmo e della gioia che muoveva i giovani partigiani nelle loro azioni e nelle loro decisioni, permettendomi di distinguere il racconto di Ondina da quelli che siamo abituati a leggere sui libri di scuola. L'episodio del "Cvetko", invece, 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. Di questo episodio mi interessava in particolar modo conservare la descrizione degli avvenimenti che Giovanni Fiori mise per iscritto in un rapporto al suo ex-comandante nel secondo dopoguerra.

*In che modo hai trasformato il personaggio storico nella tua Ondina?*

Inizialmente ho cercato un drammaturgo che dalla biografia di Ondina ricavasse per me un testo teatrale; non trovandolo, ho deciso di provarci da sola. Proprio in quel periodo stavo frequentando un corso di drammaturgia con Sinisterra, al quale avevo avuto modo di esprimere il mio desiderio di portare in scena Ondina, ed è proprio in quell'occasione che ho appreso un metodo per scrivere il testo *È bello vivere liberi!*. Gli appunti che ho raccolto durante il corso in merito ai protocolli drammaturgici di Sinisterra sono stati preziosissimi per trasformare in un testo teatrale i materiali e i documenti raccolti, tra cui vi erano testimonianze scritte, discorsi diretti e dissertazioni accademiche.

I protocolli drammaturgici che ho affrontato con Sinisterra sono una serie di esercizi che permettono di sperimentare lo sviluppo di una storia e la costruzione del personaggio, per esempio attraverso persone, modi e tempi verbali diversi, attraverso la descrizione delle azioni, attraverso variazioni sintattiche ed emozionali, attraverso la dialogicità tra i personaggi e l'inserimento di elementi di disturbo. Così, 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.

Per lo spettacolo *È bello vivere liberi!* ho cercato di mettere in pratica anche altri insegnamenti appresi durante il corso di drammaturgia. Ricordo che Sinisterra ci aveva portati a riflettere sul fatto che difficilmente, nella realtà quotidiana, siamo coerenti nei pensieri e nelle azioni dall'inizio alla fine; così, ho mostrato le contraddizioni, i cambiamenti di pensiero e di stati d'animo di Ondina come conseguenza dello sviluppo dei fatti. Ho sperimentato la dialogicità tra i personaggi, accorgendomi così che non sempre il singolo personaggio inizia un discorso riuscendo poi a portarlo a termine, e che spesso il completamento dell'enunciato avviene

attraverso il dialogo con un secondo personaggio. Mi sono esercitata sull'incorporazione nella narrazione di altre voci, alternando alla narrazione i discorsi diretti, dando così voce a più personaggi. A volte capita però che il personaggio non riesca ad esprimere il proprio concetto sino alla fine, e che per questo motivo si esprima mediante frasi interrotte. Riprendendo alcuni esercizi affrontati durante il corso, in questo primo spettacolo sulle resistenze femminili, ho provato a ferire la linearità della vicenda: nel quarto capitolo ho cercato di indurre il pubblico a pensare in un primo momento che Ondina fosse la spia del movimento clandestino, svelando solo in un secondo momento che in realtà fu Santina a tradire. Inoltre, ho inserito come elemento di disturbo della conversazione un'interferenza sonora, il passaggio di un treno.

*Da questa fase dunque hai ottenuto un copione che doveva confrontarsi ancora con il palcoscenico. Come è avvenuto il confronto con la scena?*

Nella fase iniziale di scrittura elaboro una lunga serie di scene senza preoccuparmi né della loro durata né del rispetto di una rigida sequenza. Solamente in un secondo momento, durante le prove, comincio a sperimentare la sequenza delle scene, a capire se una scena regge o meno il ritmo dello spettacolo, e a quel punto decido se spostarla, tagliarla o cancellarla. Il primo copione era molto più corposo di quello definitivo, e si doveva aprire con una filastrocca che i bambini imparavano e recitavano a scuola. Purtroppo la scena ti porta a tagliare parte del testo teatrale iniziale. Per esempio avevo scritto una lunga scena che descriveva il mondo dei romanzetti per signorine delle biblioteche fasciste, ma mi accorsi che non funzionava e che i tempi si allungavano troppo. Avevo inoltre elaborato una scena che raccontava il sogno ricorrente di Ondina di essere rapita: all'epoca non si poteva dire che si voleva diventare partigiano, soprattutto in un paesino dove le voci circolavano in fretta, così Ondina diceva che sperava di essere rapita.

*Come è maturata l'idea di inserire in È bello vivere liberi! il teatro di figura?*

Sin dalla prima lettura della biografia di Ondina ho capito che l'episodio di "Blechi" e l'esperienza del Lager sarebbero stati due punti chiave nel mio spettacolo. 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 persona. Mi sono accorta che azioni simboliche come la rasatura dei capelli o la denudazione delle deportate su un pupazzo potevano diventare violente: i capelli non vengono tagliati ma vengono strappati, così come le vesti. C'è un'altra atroce azione che potevo agire sul pupazzo, e anche in questo caso ho preso spunto dalle testimonianze di Ondina, la quale racconta che quando le tatuarono il numero 81672 sul braccio sentì che qualcosa si ruppe dentro di sé. Solamente frantumando il braccio di un pupazzo potevo rendere in maniera esplicita la sensazione che Ondina aveva provato.

Per l'episodio di "Blechi" invece mi sono ispirata a fatti realmente accaduti: quando iniziarono gli arresti e le stragi a causa del tradimento, la popolazione smise di collaborare con i partigiani per paura. Così, dopo aver eliminato la spia, la prima necessità degli antifascisti fu quella di informare la popolazione, anche quella che risiedeva nei villaggi più isolati del Carso, che il pericolo era stato rimosso e che avrebbero potuto riprendere a collaborare con i partigiani, nascondendoli e portando loro i viveri. Ma come facevano i partigiani a comunicare tutto ciò? Il commissario politico del battaglione di cui faceva parte Ondina Peteani scrisse un bozzetto drammatico intitolato *La fine del traditore*, che un gruppetto di compagni portava in scena di villaggio in villaggio. A quel punto mi sono chiesta come fare ad inserire nel mio spettacolo l'idea del teatro popolare come mezzo funzionale di trasmissione di informazioni, e i burattini mi sono sembrati sin dall'inizio una scelta efficace. Inoltre, nelle testimonianze si racconta che il traditore "Blechi" era abile nei travestimenti e dunque nel far perdere le proprie tracce: lo avevano visto nascondersi sotto le vesti di un anziano, poi di un prete, persino di una donna. Dal racconto del viaggio in treno, dalle descrizioni dei campi di concentramento contenute nella biografia di Ondina ho cominciato a elaborare l'idea di poter avere sul palcoscenico, da una parte, un vagone bestiame, la cui scomposizione avrebbe mostrato una cella e la ciminiera del lager e, dall'altra parte, i burattini per l'episodio di "Blechi". Così ho sottoposto le mie idee alla scenografa Belinda Da Vito, che ha realizzato tutti gli oggetti di scena di questo spettacolo.

*Nel 2012 hai debuttato con lo spettacolo La semplicità ingannata. Come è avvenuto l'incontro con la storia delle Clarisse di Udine e con la biografia di Arcangela Tarabotti?*

La storia delle Clarisse del convento di Santa Chiara di Udine e quella di Arcangela Tarabotti le avevo incontrate mentre studiavo in accademia, così dopo *È bello vivere liberi!* ho deciso di riprendere quelle letture. Tutto è partito dal saggio *Lo spazio del silenzio* scritto dalla storica Giovanna Paolin, la quale ha sviluppato una ricerca sul tema della monacazione forzata, approfondendo le vicende delle Clarisse di Udine e la biografia di Arcangela Tarabotti. Così, grazie a questo saggio, ho cominciato a seguire due fili paralleli anche per il mio spettacolo, cercando di approfondire entrambi gli argomenti. Ho letto allora i testi di Arcangela Tarabotti, come *La semplicità ingannata*, in cui denuncia la vocazione religiosa a fini economici, *L'inferno monacale*, in cui apre al lettore le porte del monastero raccontando ciò che vi accadeva, *Che le Donne siano della specie degli Uomini*, un trattato profemminista del XVII secolo, *Satira e anti-satira sul lusso di essere donne*, uno scontro letterario tra la scrittrice e Francesco Buoninsegni sulla condizione delle donne, nel quale la prima difende la parità tra uomo e donna. Per quanto riguarda invece il secondo filone, ossia quello delle Clarisse del convento di Santa Chiara, ho avuto maggiori difficoltà nel reperire documenti e materiali che raccontassero del processo alle monache perché inediti e difficilmente raggiungibili. Per questo motivo è stato preziosissimo l'aiuto che le storiche Giovanna Paolin e Francesca Medioli mi hanno fornito. Come di consuetudine ho poi ampliato le mie ricerche e letture con altri testi come *Il calice e la spada. La civiltà della Grande Dea dal Neolitico a oggi* di Riane Eisler e *Ave Mary* di Michela Murgia.

*Come hai trasformato i testi e i documenti raccolti in un testo teatrale? Come hai sviluppato la drammaturgia de La semplicità ingannata?*

In un primo momento sono rimasta colpita da un'altra storia inserita nel saggio della storica Paolin. L'autrice narra di una ragazza, Angela, che si innamorò di un ragazzo che la invitò ad uscire dal convento per condividere una vita matrimoniale con lui, ma lei non fece in tempo ad uscire dalle mura del monastero che fu informata della morte dell'innamorato. Nulla si sa sulle cause della morte del giovane, ma la storica ci racconta che Angela era convinta che fosse morto per pene d'amore. A quel punto Angela chiese di poter uscire dal convento ma il permesso le venne costantemente negato, e così cominciò a comportarsi come un'indemoniata, a svolgere rituali eretici, a causa dei quali subì violentissimi esorcismi che la dilaniarono fisicamente e psicologicamente. Orientata a portare in scena questa storia, mi confrontai poi con le storiche Giovanna Paolin e Francesca Medioli, con le quali ho riflettuto sul fatto che, al contrario della storia di Angela, le vicende di Arcangela Tarabotti e delle Clarisse di Udine avevano lasciato degli evidenti segni di cambiamento, perché mosse da una rara lucidità e da un livello culturale inspiegabile e insperabile per le donne dell'epoca.

In un secondo momento avevo pensato di portare in scena solo la storia di Arcangela Tarabotti, ma subito sono emersi i primi problemi legati al fatto che i suoi scritti sono in un italiano arcaico e sono testi letterari e teorici difficili da trasformare in un testo drammaturgico. Presto mi sono accorta che anche la storia delle Clarisse sarebbe stata difficile da rendere sul palcoscenico. Così 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.

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 vicende di Angela, altri ancora della ribellione e del processo alle Clarisse, fino a quando ho cominciato a costruire un copione intessendo tutti e tre i fili. In questo caso, 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. A partire dai suoi insegnamenti, ciò che ho cercato di evidenziare è la prevalenza dell'identità del coro rispetto all'identità di ogni suo singolo membro, sia a livello scenografico sia a livello drammaturgico, creando così una collettività che non si rivolgesse al pubblico ma che dialogasse al suo interno, e che fosse protagonista di una metamorfosi, da monache forzate a ribelli.

È vero però che le sei pupazze, pur facendo parte di un gruppo, hanno caratteristiche differenti che in qualche modo le rendono distinguibili: durante il corso di drammaturgia con Sinisterra

ci eravamo allenati a far sì che, all'interno di un coro vi fosse un personaggio con funzione di eco, che quindi ripettesse 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 divagazioni. Così, anche per le pupazze ho cercato di trovare delle caratteristiche: per esempio Teodora è la più entusiasta di tutte e, assieme a Mansueta, matura l'idea della ribellione alla vita monacale, Tranquilla tende a ridimensionare ciò di cui le prime due sorelle parlano, Innocenza è la più devota e fa fatica a comprendere i discorsi delle monache, Immacolata invece tende a sdrammatizzare la vicenda e infine Beata è la più infervorata.

*Come è maturata l'idea di costruire le sei pupazze?*

Ho pensato le Clarisse come un coro prendendo anche spunto dalla metafora utilizzata da Arcangela Tarabotti, che paragona le monache forzate agli uccelli intrappolati nel vischio. Con il tempo ho capito che avevo bisogno di pupazze che fossero autoportanti, che riuscissero dunque a restare autonomamente in forma eretta, e che potessero muovere la bocca. Ho condiviso con la scenografa tutte queste idee e suggestioni, compreso un fermo immagine del cortometraggio *The Birds* prodotto dalla Pixar. Insieme abbiamo provato a lavorare sulla mobilità degli occhi, ma presto ci siamo accorte che quei piccoli movimenti a teatro risultavano impercettibili. Le Clarisse, come le si vede ora a teatro, sono posizionate su una balaustra, che rappresenta la loro condizione di clausura.

In uno dei primi copioni era previsto un altro momento di teatro di figura: una scena di festa durante la quale le bambine sarebbero state accolte tra le mura del convento. Mi era rimasto impresso un estratto in cui si racconta che i padri delle bambine, per dimostrare che il monastero era un posto magico, si recavano la sera prima dell'ingresso delle figlie alla monacazione ad addobbare gli alberi del giardino del convento con della frutta candita. Avevo pensato allora a una grande grata sulla quale si poteva sviluppare una folta edera, carica di frutta candita. Tra la vegetazione spuntavano i volti delle bambine che, dopo aver dialogato, avrebbero tentato di afferrare con le proprie mani i frutti di quel posto magico. Una volta colti i frutti, però, l'edera sarebbe dovuta cadere, mostrando le pupazze delle bambine appese, coscienti dell'inganno per mezzo del quale erano state condotte nel monastero. Assieme alla scenografa avevamo già costruito la grata e le bambine, ma a malincuore ho dovuto tagliare questa scena perché durante le prove mi sono accorta che avrebbe allungato troppo lo spettacolo e che l'organizzazione dello spazio scenico cominciava a diventare troppo impegnativa. Le bambine si sono poi trasformate nelle principesse dello spettacolo *Wonder Woman*, a cui ho lavorato assieme a Giuliana Musso e Antonella Questa: nonostante il tema e il contesto dello spettacolo siano completamente diversi dalla monacazione forzata, ho mantenuto le stesse pupazze, travestendole da principesse, e l'idea che loro fossero appese.

*Dopo due spettacoli incentrati sulla resistenza femminile in Italia, hai spostato la tua attenzione su un patto segreto tra ragazze americane. Come si è sviluppata la tua ricerca in merito a questo episodio realmente accaduto negli Stati Uniti?*

Di questa storia hanno parlato in tanti, e nel giro di poco tempo la notizia è diventata uno scandalo internazionale: sono stati scritti romanzi, articoli di giornale e ne è derivato persino un format televisivo, *16 and Pregnant*. Il fatto che diciotto ragazze avessero stretto un patto per crescere i propri figli all'interno di una comune femminile, mi ha spinto a cercare le motivazioni che erano alla base di una decisione così drastica. Ho trovato così un documentario, *The Gloucester 18*, in cui una delle diciotto ragazze confessa di aver voluto creare un mondo tutto suo dopo aver assistito a un femminicidio, e a quel punto per me la storia ha cominciato a diventare sempre più interessante. Quel documentario era l'unica fonte attendibile che non si limitasse a giudicare l'evento: quindi, se per i primi due spettacoli avevo a disposizione delle biografie e delle ricerche rigorose ricostruite da storiche, che mi hanno aiutata a recuperare materiali e ad approfondire gli argomenti, per *Sorry, boys* ho dovuto spaziare molto nelle mie ricerche.

Ho cercato informazioni sul contesto sociale in cui era avvenuto il patto, e ho trovato così un altro documentario, *Breaking our silence*, in cui si racconta che a Gloucester si registrava più di un caso al giorno di violenza domestica ai danni delle donne e che per questo motivo fu organizzata da cinquecento uomini una marcia per sensibilizzare la comunità al problema. Nessuno di questi documentari collega la violenza sulle donne e la marcia degli uomini con la decisione delle diciotto ragazze di creare una comunità femminile: il legame tra questi eventi è la mia tesi. Potrebbe essere che si tratti di una semplice coincidenza, ma si potrebbe pensare anche che tutto ciò abbia a che fare con il modello di mascolinità che la società impone. Ho approfondito le mie ricerche in merito a temi come la mascolinità, la sessualità, la violenza sulle donne, scoprendo che l'origine di quest'ultima viene attribuita alla crisi del ruolo dell'uomo. Ho esaminato numerosi documentari sul portale della fondazione americana Media Education Foundation, che si occupa tra le varie cose di spiegare agli adolescenti concetti come gender o mascolinità, mostrando come quest'ultima sia stata notevolmente influenzata dal wrestling o dai videogiochi.

*In che modo hai elaborato il testo teatrale di Sorry, boys e come è avvenuto il processo di elaborazione delle teste mozze?*

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 accadendo.

L'intuizione di portare in scena due schiere di teste mi è scattata non appena ho visto la serie fotografica *We are beautiful* di Antoine Barbot. L'immagine di teste appese come trofei mi è apparsa sin da subito densa e allo stesso tempo funzionale, dal momento che avevo bisogno di elementi autoportanti che fossero facili e rapidi da manovrare. Il mio lavoro sul testo è andato di pari passo con il lavoro ingegneristico della scenografa Paola Villani. Inizialmente le avevo proposto di creare delle teste che fossero in grado di muovere solamente la bocca, ma subito Paola ha osservato che, essendo le teste così realistiche, avrebbero dovuto avere una maggiore mobilità, avvicinandosi sempre di più, dunque, alle caratteristiche di un viso vero.

Solamente quando ho cominciato a lavorare con le teste, sono riuscita a studiare i loro movimenti e a trovare le loro voci, ognuna con tic o una inflessione diversa. Ogni volta che lavoro con pupazzi, burattini e teste mi chiedo innanzitutto cosa vede il pubblico, quale inclinazione dare ai movimenti e quali spostamenti invece risultano inefficaci o addirittura impercettibili: per capire tutto ciò mi alleno davanti allo specchio.

**Monfalcone, 5 ottobre 2017**

*La riflessione sulle dinamiche sociali del territorio friulano e la ricerca di storie e memorie alla riscoperta delle tue radici sono state alla base di È bello vivere liberi! e in parte anche del tuo secondo progetto artistico, La semplicità ingannata. Quando il Teatro di Roma ti ha affidato la creazione di una drammaturgia che trattasse del lavoro nella tua regione, con Etnorama 34074 hai raccontato la città in cui vivi, Monfalcone, evidenziandone la trasformazione, le contraddizioni e le fragilità, ponendo l'attenzione sul lavoro all'interno dei cancelli di Fincantieri e intrecciando a questo il tema dell'immigrazione. Puoi raccontarci come si è sviluppata questa drammaturgia?*

Il Teatro di Roma mi aveva fornito alcune indicazioni per la stesura di questa drammaturgia, tra le quali la principale prevedeva che il testo illustrasse il mondo del lavoro, restituendo la situazione attuale del mio territorio di appartenenza. Mi è parso quindi naturale parlare di tematiche che conosco e che fanno parte della realtà che mi circonda, come il lavoro all'interno di Fincantieri e la questione del cricket che, proprio nei giorni in cui stavo scrivendo il testo, era tornata ad essere un dibattito scottante tra i cittadini di Monfalcone. Sempre in quel periodo, inoltre, si discuteva ancora in merito alla sconvolgente sconfitta elettorale della sinistra alle elezioni e alla conseguente vittoria della Lega Nord, che ora guida l'amministrazione comunale di una città che è sempre stata la roccaforte della sinistra operaia.

Così ho cominciato ad approfondire questi argomenti, andando alla ricerca di inchieste e documenti realizzati da chi non vive a Monfalcone ma osserva la città dall'esterno. Tutte le fonti che ho raccolto, le ho poi incanalate in un testo che doveva seguire le precise indicazioni che mi erano state fornite dal Teatro di Roma: per esempio, sapevo sin dall'inizio che sarebbe stato Fabrizio Arcuri a occuparsi della messa in scena, che gli attori a mia disposizione sarebbero stati al massimo tre più qualche comparsa, che vi sarebbe stata una colonna sonora

composta ed eseguita dal vivo dai Mokadelic e che Luca Brinchi e Daniele Spanò si sarebbero occupati del set virtuale.

Seguendo questi parametri, con la consapevolezza che il mio lavoro avrebbe fatto parte di un progetto molto più ampio, ho cercato di costruire un testo tenendo sempre presente che il teatro di figura è un linguaggio che mi caratterizza, cercando dunque di inserirlo nei tre personaggi dei cantierini. Inoltre, ho messo in pratica gli insegnamenti appresi durante un percorso di formazione guidato da Christiane Jatahy in occasione della Biennale College 2016 e incentrato sulla commistione tra i linguaggi cinematografici e i linguaggi teatrali, sperimentando l'inserimento dell'elemento video nella mia drammaturgia ed evitando che esso potesse ricoprire un ruolo puramente decorativo.

*In Etnorama 34074 racconti del desiderio di un gruppo di ragazzi bengalesi di poter giocare a cricket. Un sogno che puntualmente viene però ostacolato da una parte di cittadini che non esita a mostrare il proprio disappunto e da un'amministrazione comunale che da anni continua a rimandare la costruzione di un campo attrezzato. Perché hai scelto di raccontare questa storia?*

Dal momento che il fenomeno dell'immigrazione bengalese a Monfalcone non è recente, l'aspetto sconvolgente di questa vicenda è che ha una storia lunghissima: sono ben sette anni che i ragazzi chiedono di poter giocare a cricket in un campo attrezzato. Nel corso degli anni, l'amministrazione comunale di sinistra aveva mostrato un atteggiamento disponibile nei confronti della richiesta avanzata dai ragazzi, ma paradossalmente non ha mai avviato concretamente alcun progetto per la realizzazione di un'area dedicata al gioco del cricket. Dopo le ultime elezioni, invece, si è resa evidente l'ostilità di chi attualmente amministra la città nei confronti del desiderio del Monfalcone Cricket Club: nessuno, prima d'ora, aveva mai preso una posizione così negativa nei confronti di questa questione.

*Nella tua drammaturgia la questione del cricket viene introdotta per la prima volta da un lungo monologo di Ariella, che appare come un taglia e cuci degli articoli apparsi sul quotidiano locale "Il Piccolo". Ci puoi parlare di questo personaggio? In che modo hai costruito i suoi monologhi?*

Nelle indicazioni che il Teatro di Roma ci aveva fornito inizialmente, era indicata la possibilità di esprimere la propria preferenza in merito agli attori con i quali avrei voluto lavorare, così, nella costruzione di questo personaggio ho immaginato di poter collaborare con l'attrice Ariella Reggio. La mia idea iniziale era che il personaggio di Ariella potesse, in un primo momento, catturare la simpatia del pubblico e che potesse rappresentare una parte inoffensiva della cittadinanza. L'ho immaginata così come un'anziana maestra in pensione.

Il primo monologo di Ariella è un *collage* delle interviste apparse sul quotidiano locale "Il Piccolo": sembrano un insieme di frasi stereotipate, ma sono le espressioni realmente utilizzate dai cittadini che sono stati intervistati e chiamati in causa nel dibattito in merito alla questione del cricket. Scrivendo il testo, ho immaginato che questo monologo, a livello temporale, potesse risalire a sette anni fa, quando vi era un certo pudore nel mascherare il razzismo e quando ancora

si cercavano le motivazioni plausibili per vietare ai ragazzi di giocare e, al medesimo tempo, per giustificare la propria opposizione in merito. Mi interessava in modo particolare che da questo primo monologo di Ariella potesse emergere l'ambiguità. Nel corso di questo assolo drammatico non viene mai detto che i ragazzi che giocano a cricket sono bengalesi: solamente alla fine il pubblico arriva a comprendere che la contrarietà dei cittadini non è destata tanto dal gioco del cricket ma da coloro che giocano.

Il secondo monologo coincide con un passo in avanti nella linea temporale: in esso si racconta di come le amministrazioni comunali e Fincantieri abbiano deciso di non prendersi carico in alcun modo della richiesta dei giovani bengalesi. Seppur in modo sintetico, dunque, Ariella racconta le motivazioni per cui a Monfalcone la questione del cricket costituisce una tematica scottante e riflette su come la pressione economica del mercato globale abbia dato origine a delle tensioni sociali di cui nessuno ha voluto occuparsi. Mentre scrivevo questo secondo monologo, immaginavo che Ariella, nella sua giovinezza, avesse probabilmente avuto un'esperienza completamente diversa del cantiere navale: quando, all'inizio del XX secolo, i Cosulich costruirono il cantiere, infatti, progettaronο anche un villaggio operaio, il quartiere residenziale di Panzano, dotato di una serie di strutture, tra le quali un teatro e un campo sportivo, e spazi per le attività creative e di svago, riservando così una particolare attenzione alla cura e alla tutela della classe operaia, offrendole servizi impensabili per l'epoca. Oggi Fincantieri è un'azienda di Stato, ciononostante non si preoccupa minimamente dei propri lavoratori, né di come vivono né delle loro condizioni. In questo monologo ho, infine, inserito la metafora dei flussi avanzata da Appadurai.

Il terzo monologo l'ho scritto mentre, a Monfalcone, cominciava a diffondersi l'intenzione da parte della nuova amministrazione comunale di vietare il gioco del cricket, punendolo con multe, e quando il Monfalcone Cricket Club venne escluso dalla partecipazione alla Festa dello sport. Ho voluto in questo modo mostrare l'exasperazione del conflitto e delle tensioni sociali che si stanno alimentando a Monfalcone, che sembrano celare un secondo fine: tutta questa ostilità nei confronti di un gruppo di ragazzi che vuole semplicemente riunirsi per giocare a cricket, inevitabilmente, deve avere una funzione, che sembra essere quella di influire e modificare le politiche economiche di Fincantieri.

Il riferimento alla teoria dei flussi migratori di Appadurai prosegue nel quarto monologo di Ariella, che contiene anche il mio personale auspicio che l'amministratore delegato di Fincantieri - che oggi sembra completamente indifferente alle conseguenze delle sue scelte rispetto ai lavoratori, che vengono fatti sentire completamente estranei nel luogo dove abitano, così come ai ragazzi più giovani, che vengono cacciati dai parchi pubblici - prima o poi prenda in mano la questione e trovi una soluzione. In quest'ultimo monologo ho affidato ad Ariella una riflessione sul bisogno comune di sentirsi a casa: i ragazzi bengalesi hanno lasciato la loro terra e, una volta giunti a Monfalcone, hanno cercato di ricostruire le proprie radici; allo stesso modo, centinaia di operai provenienti da tutta la penisola, nel secondo dopoguerra, lasciarono le proprie famiglie per trasferirsi qui e lavorare in cantiere. Inevitabilmente l'immigrazione ha cambiato il paesaggio umano della città, ma a differenza del passato, oggi i cittadini di Monfalcone si mostrano ostili nei confronti dei nuovi operai di Fincantieri, tradendo e rinnegando così la tradizione culturale di accoglienza e rispetto nei confronti dei lavoratori che prima li aveva contraddistinti.

Volevo che il personaggio di Ariella potesse raccontare la nostalgia per una città che non è più quella in cui lei ha vissuto per tanto tempo, e che, al medesimo tempo, esprimesse la contraddizione nella ricerca di motivazioni assurde per contrastare dei ragazzi bengalesi che vogliono solamente incontrarsi e giocare insieme a cricket.

*Nell'ultimo monologo di Ariella emerge il tema dello sfruttamento della manodopera per la costruzione delle grandi navi, ma anche l'identificazione del cantiere con il Padreterno...*

Siamo tutti legati al cantiere. La città di Monfalcone e tutti gli operai sono legati al cantiere. L'ispirazione è arrivata da una poesia di Massimo Carlotto, intitolata *Polvere*, in cui lui trasforma in versi la testimonianza di una vedova dell'amianto. In questo testo, Carlotto scrive di come le maestre dicevano ai propri alunni che il cantiere era come "un buon papà", poiché ha dato il lavoro e il pane a tantissime famiglie, compresa la mia. Dal momento che in *Etnorama 34074* emerge anche il tema della diversità religiosa dei nuovi lavoratori di Fincantieri, questo "buon papà" si è trasformato nel Padreterno. In qualche modo ho cercato di restituire l'immagine dei lavoratori, bengalesi e cingalesi, che assumono quotidianamente un atteggiamento dimesso, non fanno sentire la propria voce per rivendicare i propri diritti, non partecipano agli scioperi e camminano a testa bassa.

*Hai dichiarato che Etnorama 34074 parla di una partita elettorale. Dall'ultimo quadro della tua drammaturgia sembra emergere il tema del tradimento da parte di una sinistra che non tutela più i lavoratori e che si è piegata ai progetti di Fincantieri. Quale situazione hai voluto delineare?*

La sconfitta elettorale della sinistra è arrivata dopo un'inaspettata decisione presa dalla sindaca del vecchio mandato che, accettando una transazione economica, in cambio di un indennizzo da parte di Fincantieri ha rinunciato al diritto di costituire il Comune di Monfalcone come parte civile nei processi per la battaglia contro le morti causate dall'esposizione all'amianto. Questo è stato a tutti gli effetti un tradimento, nonché la dimostrazione che la sinistra stava venendo meno al suo ruolo nella tutela della dignità dei lavoratori. Partendo da questo presupposto, nelle parti affidate ai cantierini ho cercato di restituire il dramma della classe operaia e il loro smarrimento.

*Nel primo e nell'ultimo quadro, le conversazioni tra un saldatore, un verniciatore e un sabbiatore sembrano in qualche modo essere "sospese" ...*

L'idea di partenza per la costruzione del dialogo del primo quadro è nata a partire dalla testimonianza di un amico che per anni ha svolto il ruolo di sabbiatore all'interno di Fincantieri e che mi ha raccontato di come il rumore degli attrezzi utilizzati dagli operai fosse così frastornante da risultare talvolta ipnotizzante. Attraverso una conversazione "sospesa" ho cercato dunque di restituire anche questo aspetto del lavoro all'interno dei cantieri navali.

I cantierini vanno a toccare un argomento delicato che ha a che fare con l'identità politica della mia città che però è stata completamente stravolta. Il loro può apparire un dialogo in qualche

modo “sospeso” perché li porta a ragionare su se stessi, sul proprio destino, sulla propria condizione. Mi piaceva l’idea di far emergere gli aspetti più “puri” ed emotivi di questi tre personaggi che con i loro costumi sembrano privati di ogni umanità: probabilmente, sarebbe risultato patetico affidare a degli attori il dolore per la perdita dei propri ideali, così, non potendo utilizzare dei pupazzi, ho delineato le figure dei tre cantierini.

*Etnorama 34074 è la prima scrittura drammaturgica che hai consegnato nelle mani di un regista che ne ha curato la messa in scena. Come hai affrontato il processo creativo? Hai collaborato in qualche modo con il regista per la realizzazione dello spettacolo?*

Il processo creativo per *Etnorama 34074* è stato completamente diverso rispetto all’*iter* che solitamente ho seguito per la creazione dei miei spettacoli: se in quei casi i copioni subiscono modifiche sostanziali una volta che comincio a lavorare con i pupazzi, in questo caso ho dovuto scrivere un testo e consegnarlo a un regista, senza prendere parte in alcun modo alla realizzazione dello spettacolo. Solitamente i miei copioni hanno un apparato didascalico ridotto dal momento che il loro uso è strettamente personale e dal momento che ho ben delineato in mente come muovermi e cosa fare in scena; al contrario, durante la fase di scrittura di *Etnorama 34074* mi sono dovuta porre il problema di specificare una moltitudine di aspetti a chi lo avrebbe letto per poi metterlo in scena. Ho lavorato con le didascalie prendendo spunto dalle modalità utilizzate da Davide Carnevali, che non le utilizza solamente per dare delle informazioni sulla realizzazione scenica ma vi inserisce dei veri e propri contenuti.

## Intervista a Paola Villani (2016)

Bologna, 19 gennaio 2017

*La serie fotografica di Antoine Barbot We are beautiful ha suggerito a Marta Cuscutà l'idea di portare in scena delle teste mozze realizzate come trofei di caccia. Quale tipo di ricerca hai elaborato a partire da questa suggestione?*

Quando Marta mi ha proposto di collaborare al suo progetto artistico mi ha fornito le immagini di Antoine Barbot e una bozza di copione in cui i caratteri dei singoli personaggi erano già ben delineati e apparivano molto forti. Per questo lavoro, a differenza della mia consuetudine, ho dedicato poco tempo alla ricerca iconografica, procedendo subito alla ricerca delle persone che potessero prestarmi il proprio volto per effettuare dei calchi. Quindi, partendo dai caratteri già individuati nel copione, Marta ed io abbiamo cercato i loro volti nella realtà.

*Quali tecniche e quali materiali sono stati utilizzati per la realizzazione dei calchi? Quali invece per la realizzazione delle teste e delle loro componenti?*

Per il primo calco ho utilizzato gomma e gesso, da cui ho poi ricavato un positivo in gesso. Ho quindi realizzato un nuovo stampo utilizzando resina e gomma siliconica, materiale che ha la capacità di rendere un buon effetto della pelle e può essere successivamente modificato e migliorato a seconda delle necessità dettate dal committente ma soprattutto dalle esigenze teatrali. I primi prototipi sono serviti per capire, per esempio, come lavorare i diversi materiali e scoprirne i pregi e difetti, per comprendere come ancorare la gomma siliconica ad una superficie di resina, che costituisce la parte rigida delle teste.

La tecnica che ho utilizzato per la realizzazione delle teste mozze è largamente utilizzata nel campo cinematografico, dove però l'attenzione dello scenografo si sposta alla perfezione estetica dell'oggetto. Partendo da una tecnica utilizzata in un altro campo delle arti e rendendola funzionale alle esigenze teatrali, ho creato le teste mozze arrivando necessariamente a modificare parte dei materiali, sostituendo i più deteriorabili, utilizzati prevalentemente per il cinema, con quelli più resistenti e adatti ad essere portati in tournée.

Per le caratteristiche dei singoli personaggi vi è stata una parte di studio a priori, che si è sviluppata prima di avere le teste su cui lavorare; poi, però, Marta ed io abbiamo fatto in modo che fossero le teste stesse a suggerirci le proprie caratteristiche. Così ci siamo allontanate dal primo studio, mantenendo fede però all'idea di adottare una gamma di colori che rimandassero alla sfera naturale e animale.

*Inizialmente Marta Cuscutà ti aveva proposto di creare delle teste che fossero in grado di muovere solamente la bocca. Ora però le vediamo muovere le guance, gli occhi, la fronte. Tutto questo è stato possibile grazie a un meccanismo di leve che tu stessa hai progettato e che facilita la rapidità dei movimenti dell'attrice. Me ne puoi parlare?*

Il lavoro più lungo e complesso è stato proprio quello relativo all'espressività dei volti. Il fatto che le teste potessero muovere anche le sopracciglia o le palpebre mi è apparso sin da subito molto più affascinante e in un certo senso magico. Chiaramente il pubblico riconosce le teste come oggetti artificiali, come delle macchine, tuttavia decide per la durata dello spettacolo di crederle vive. Questo meccanismo che si origina negli spettatori, secondo me, avrebbe funzionato meglio nel momento in cui il pubblico fosse riuscito a sorprendersi del movimento specifico del singolo viso. Al contrario, limitare le teste alla sola apertura delle bocche avrebbe in qualche modo limitato la capacità *immersiva* dello spettatore.

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 usura.

*La realizzazione delle teste mozze di Sorry, boys è il frutto di un lavoro durato più di un anno e mezzo. Quali sono state le varie ipotesi prese in considerazione e via via superate, e quali le difficoltà incontrate durante il percorso?*

Il lavoro con Marta è stato progressivo, e questo ha permesso di ipotizzare tante soluzioni e di verificare poi concretamente in sala prove il loro effettivo funzionamento o, al contrario, la loro inefficacia. Per esempio, nel momento in cui stavamo lavorando alle caratteristiche delle singole fisionomie, avevamo immaginato in un primo momento di accentuare gli aspetti animaleschi delle teste per mezzo di pettinature molto elaborate. Ci siamo accorte però che quella scelta avrebbe portato a un risultato artificiale, per alcuni aspetti futurista. Per lo stesso motivo abbiamo abbandonato l'idea di accessoriare troppo vistosamente le teste dei ragazzi, lasciando ad alcuni di loro solamente dei cappelli.

Ad un certo punto della progettazione, avevo maturato l'idea di creare un *setting* da porre dietro ai trofei che simulasse una carta da parati. Oggi invece si vedono solo i trofei, appesi a una semplice struttura in ferro, suscitando in qualche modo negli spettatori un impatto a prima vista violento.

Diversi tentativi si sono succeduti per la scelta della forma definitiva dei trofei. Una volta decise le posizioni che ogni singolo personaggio doveva avere, tenuto conto del fatto che dialogano tra di loro e della massima ampiezza dei movimenti possibili a Marta, non restava che decidere la forma da dare ai trofei: ispirandoci alle pareti trionfali dei cacciatori, per le teste degli adulti ho realizzato trofei più elaborati ed evidentemente più sontuosi; mentre per i trofei dei ragazzi abbiamo scelto di rendere il concetto di serialità, prendendo ispirazione dalle esposizioni che si possono trovare in un museo di scienza naturale. La progettazione delle forme dei trofei è stata studiata anche in modo tale da evitare a Marta il contatto diretto con le luci puntate verso i volti, che altrimenti finirebbero per abbagliarla, ostacolando quindi la manipolazione.

In quasi tutte le teste sono presenti degli accenni di movimentazioni che poi abbiamo deciso di non utilizzare perché risultavano eccessive. Le movimentazioni più specifiche, come quello

delle palpebre e delle sopracciglia, infatti, sono state mantenute solamente per tre teste degli adulti a cui sono riservate le parti di monologo.

Durante la progettazione avevo proposto a Marta di inserire una parte di movimentazione meccanica programmata, che sarebbe potuta avvenire con l'ausilio di motori e che avrebbe potuto permettere ulteriori micromovimenti facciali. Si trattava però di una proposta che non rientrava nelle sue corde ed è stata quindi abbandonata subito.

*Puoi parlarmi della collaborazione con Marta Cuscunà? Come è avvenuta la progettazione delle teste e quindi la sperimentazione del loro funzionamento nel corso delle prove dello spettacolo?*

Marta mi è apparsa sin dall'inizio della nostra collaborazione perfettamente consapevole di tutto ciò che le occorreva e dei tempi di maturazione di un progetto artistico. Ho visto in lei la necessità di far maturare ogni intuizione e il bisogno di procedere passo per passo, senza alcuna fretta, indagando la soluzione migliore. Un tale approccio al lavoro artistico mi ha permesso di studiare con una cura particolare il lavoro che stavamo costruendo assieme.

Il costante dialogo con Marta e il confronto con il palcoscenico durante le prove ci hanno portato di volta in volta a migliorare i difetti, a riconoscere quando la manipolazione risultava troppo difficoltosa e rigida, oppure a intervenire sulle reazioni della parte meccanica qualora le risposte dei volti alla manipolazione non risultassero soddisfacenti. Di volta in volta abbiamo quindi lavorato ad una sempre più accurata messa a fuoco dei particolari.

C'è un aneddoto che ricordo relativo al periodo delle prove. Dopo i primi accordi con Marta e una volta ottenuti i calchi, mi ero dedicata a un lungo lavoro di studio sulle prime due teste, quella del preside e quella dell'infermiera, in vista di un nostro confronto a Centrale Fies. Non ero affatto soddisfatta del lavoro che avevo fatto sino a quel momento perché quelle due teste non mi sembravano magiche né credibili nella loro evidente artificialità. Una volta arrivata a Dro, avevo montato una di quelle teste su un cavalletto, in modo tale che Marta potesse sperimentarne i movimenti, alzarne e abbassarne l'altezza. Così, le ho lasciato del tempo per provare la manipolazione della testa davanti allo specchio. Dopo solo un quarto d'ora Marta era già riuscita a renderla *viva*. Con grandissima rapidità è stata in grado di intuire come manovrare la testa mozza per mezzo di un meccanismo mai provato prima.

## Documenti (2009 -2012)

### FUGA DEL DISTACCAMENTO "GARIBALDI"

La sera del 27 giugno 1943 viene la compagna Natalia per il consueto scambio di informazioni e per portare da mangiare. La compagna Natalia, il Karis e il Cvetko dormono in una stanza, in un'altra adiacente il Dettori dorme solo, in cucina dorme il Pecic, anche lui solo. Il mattino successivo, alle ore cinque circa il Karis esce per fare i bisogni corporali (ma tutto a un tratto si sente la voce del Karis che grida) "Aiuto siamo circondati" e nel medesimo istante entra nella stanza occupata dal Cvetko e dalla compagna Natalia.

*A* Il primo pensiero è di saltare dalla finestra ma vediamo che il Karis ci segue, pensiamo alla sua posizione politica, gli lasciamo il passo, (poi) facciamo per seguirlo. Scappa! Veloce, salta dalla finestra! No, ferma! Il Karis è dietro di te, pensa alla sua posizione politica! Lasciagli il passo! Adesso, vai! Vai! Segui! Salta!

(Il carabiniere punta la pistola gridando) "Fermo, mani in alto o sparo!"

in camera restiamo noi e la compagna Natalia, ci viene l'idea di far fuggire la compagna magari col sacrificio della nostra vita. Fingiamo un mal di ventre e ci mettiamo in atto di fare i bisogni corporali e diciamo alla compagna Natalia di passare nella camera adiacente, lei ci ascolta malgrado il carabiniere vuole opporsi. Il carabiniere messosi alla porta della stanza da noi occupata poteva benissimo controllare <sup>carabiniere</sup> tutti. Un momento vediamo che il carabiniere ha l'attenzione verso la compagna, facciamo un volo <sup>dalla camera</sup> ma in un attimo due squadristi e il carabiniere, che spara due colpi di pistola e mi segue nel volo, sono sopra di noi, ci legano per bene e ci conducono a piedi in caserma.

In camera restano il compagno Cvetko e la compagna Natalia. Al Cvetko viene l'idea di far fuggire la compagna, magari col sacrificio della sua vita. Finge un mal di ventre, si mette in atto di fare i bisogni corporali. (mettendosi nella posizione, sussurrando di fianco a Natalia) "passa nella camera adiacente!" Il carabiniere vuole opporsi ma Natalia esegue. Il carabiniere si mette alla porta della stanza e controlla entrambi. Per un attimo il carabiniere sposta l'attenzione verso Natalia, il Cvetko fa un volo, il carabiniere spara due colpi e lo segue nel volo. Arrivano due squadristi, sono tutti sopra di lui, lo legano per bene e lo conducono a piedi in caserma.

Feriti: il Pecic e il Dettori

Arrestati: il Pecic, il Dettori e il Cvetko

Fuggiti: Il Karis e la Natalia

In camera restano il compagno Cvetko e la compagna Natalia.

"Devi far fuggire Natalia, in qualche modo!

Al Cvetko viene l'idea di far fuggire la compagna, magari col sacrificio della sua vita.

"Fingi un mal di ventre! Presto!"

Finge un mal di ventre, si mette in atto di fare i bisogni corporali e dice alla compagna di passare nella stanza adiacente. Il carabiniere si oppone ma Natalia esegue. Il carabiniere si mette alla porta della stanza e controlla entrambi.

Per un attimo il carabiniere sposta l'attenzione verso Natalia. il Cvetko fa un volo, il carabiniere spara due colpi e lo segue nel volo. Arrivano due squadristi

"sono tutti sopra di noi, ci legano per bene e ci conducono a piedi in caserma"

*\* Il (suo) primo pensiero è di saltare dalla finestra ma vedo che il Karis mi segue, penso alla sua posizione politica, gli lascio il passo, (poi) faccio per seguirlo. Fermo! mani in alto o sparo!*

Immagine 1: *Fuga del distaccamento "Garibaldi", prova drammaturgica per È bello vivere liberi!.*

## AVVICINAMENTO – JACK LONDON

Sono stata avvicinata per la prima volta nel 1942, avevo 17 anni ed era stata lanciata la parola d'ordine di organizzare i giovani e, soprattutto le giovani, era una disposizione che veniva dalla cellula comunista dell'Università di Padova, guidata da Eugenio Curiel.

mi hanno avvicinato e mi hanno parlato della necessità di costruire una nuova società, dove le donne avrebbero fatto cose diverse. Io, anche se avevo delle idee non proprio conformiste, avevo comunque avuto un certo tipo di educazione e risposi come una ragazzina che aveva letto i romanzetti per signorine delle biblioteche fasciste,

che quei discorsi distruggevano la poesia della famiglia e la femminilità della donna.

“Vedi che è stupida come le altre!” commentava chi mi aveva avvicinato!

allora sono andata a scuola da queste persone e i compagni mi hanno spiegato un nuovo modo di concepire la vita e soprattutto di pensare alla personalità di un uomo, indipendentemente dal sesso e dalla razza.

Una grande maestra per me è stata Alma Vivoda. Per la prima volta sentivo parlare di problemi femminili,

Lei diceva che noi, che eravamo donne controcorrente, dovevamo sapere 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 arrangiarci in tutti i modi, per affermare concretamente la nostra possibilità di fare di tutto come gli uomini

E al posto dei romanzetti mi hanno proposto di leggere Victor Hugo o *Il tallone di ferro* di Jack London *Assai spesso, nella mia vita, ho provato la strana impressione che il mio essere si sdoppiasse, che altri esseri vivessero o avessero vissuto in lui, in altri tempi o in altri luoghi.*

*Non protestare mio futuro lettore! Ma scruta pure la tua coscienza. Risali con il tuo pensiero verso l'epoca in cui la tua persona fisica e morale non era ancora cristallizzata, in cui, materia plastica, anima in movimento come la marea, tu sentivi appena, nel tumulto del tuo essere, formarsi la tua identità. [ ... ]*

*Le prigioni di Stato sono una terribile scuola di allenamento alla filosofia. Chiunque vi abbia soggiornato, non può fare a meno di vedere involarsi le sue illusioni più belle, andare in fumo le migliori chimere morali ... nessuna operazione veniva fatta in carcere senza busse e cattive maniere. Una dopo l'altra vennero aperte tutte le porte che si allineavano sul corridoio, ed i corpi vennero sbattuti nelle celle. Arrivavano continuamente nuove squadre di carcerieri, con altri uomini che continuavano a battere, e altre porte si aprivano davanti a quelle forme sanguinanti e urlanti di dolore e di rabbia. Più ripenso a questi fatti e più mi convinco che un essere umano deve essere dotato di una forza d'animo senza pari, di una filosofia a tutta prova, per sopravvivere senza diventare pazzo alla brutalità di simili spettacoli che vi sfiorano senza tregua, all'iniquità di simili procedimenti di cui si è sempre la vittima. Io sono questo essere umano. Ho sopravvissuto senza piegare mai*

Questa è stata la scuola che mi ha saputo dare tanto entusiasmo

io ero super rivoluzionaria, quando ho parlato con le mie compagne, mi davano anche delle arie, perché quei romanzi rappresentavano un salto di qualità.

Le ragazze, quando proponevo loro di leggere questi libri, dicevano che a scuola i professori spiegavano che la vita già era brutta di per sé e non era giusto appesantirla con letture di quel genere.

Questo è stato il primo impatto con, cosa era stato fatto agli Abissini, conquistati per essere “civilizzati”.

Immagine 2: Avvicinamento – Jack London, prova drammaturgica per *È bello vivere liberi!*.

## PROVA DRAMMATURGICA 3

### I

Come al solito: le stanghe chiuse! (*sbuffando*) Oggi proprio non ci voleva, 'sta mano mi fa un male! Appena arrivo a casa devo metterla subito sotto l'acqua fredda e domani andare dal dottor Pella a farmi vedere. Maledetto tornio!

E allora sto treno? Perché ci mette tanto? Ah, ma oggi non è proprio giornata da stare qua, sotto il sole ad aspettare, io passo sotto, tanto ...Ah no, ecco la campanella, uff... tocca aspettare. Mah, forse non serve andare dal dottore, non sarà niente di serio.

Ancora niente? Allora io ....

### II

La giovane inclina la bicicletta reggendola solo con la mano destra, si abbassa e con un po' di fatica inizia a passare sotto la stanga, "Ondina!", (si spaventa), si alza di scatto, si prende la stanga sulla schiena, impreca. fa retromarcia sbuffando. Si volta di scatto scontrosa

### III

I Fontanot? cosa vogliono quei comunisti? Perché si avvicinano?

(Perché non passa sto treno)?

Come non ti sei accorta che ti seguivano?

E adesso, se ti vede qualcuno che parli con loro?

Proprio oggi dovevano tener chiuse le stanghe per un'eternità?

Si dirà in giro che sei comunista? (che collabori coi comunisti). Ti rendi conto che rischi il tribunale speciale? E dovevi anche prenderti una botta in schiena? ma si può essere più sveiabuocchi di così?

Ma tutte oggi mi devono capitare?

### IV

Armido Fontanot col fratello Vinicio si fermano a fianco a noi. Ci guardano, ci fanno un cenno di saluto con la testa. Armido si avvicina di più e parlando sottovoce ma con naturalezza incomincia a dirci che "il fascismo è contro i lavoratori e fa solo gli interessi dei capitalisti, che deve essere abbattuto per vivere liberi"

Ci dice del Soccorso Rosso, che "bisogna contribuire a quella forma di sussidio per aiutare le famiglie e i compagni caduti in sventura a causa del fascismo.

(Poi dice ) che è stata lanciata la parola d'ordine di organizzare i giovani e soprattutto le

(*passa il treno, rumore forte: taran taran, taran taran. Armido continua a parlare*)

Gli diciamo che non abbiamo sentito e lui ripete che "è stata lanciata la parola d'ordine di organizzare i giovani e soprattutto le giovani per la necessità di costruire una nuova società dove le donne avrebbero fatto cose diverse. Perché bisogna cominciare a pensare alla personalità di un uomo indipendentemente dal sesso e dalla (*Cadono improvvisamente dall'alto alcuni libri e riviste, legati insieme con lo spago, ½ secondo di buio, cambio luce*)

### V

(*Leggendo*)

L'Italia viveva il suo ultimo anno di guerra. Il giovane duca Furio di Villafranca aveva sperato di arrivare in tempo a fare qualcosa di buono, di bello, di grande. La bella uniforme d'ufficiale c'era, finalmente, ma a che cosa serviva se rimaneva inoperoso?

- Se io penso che altri combattono, vincono o muoiono, mi dispero. Beati loro! Vanno chissà dove, torneranno, se torneranno, chi sa quando. Deve pur esser bella la vita dei nostri compagni! Essi in piena guerra, fieri di battaglie combattute. Ah, se potessi combattere anche io! Ma presto mi chiameranno! Ne sono certo. -

Poco tempo dopo, la speranza del giovane fu esaudita e di quanto si mutava la vita!

La malinconia fu presto vinta dalla nuova esistenza attiva, fatta di gioie e di pericoli. Furio si rivelò un pilota di gran classe: la vittoria italiana lo trovò giovanissimo, ma uomo fatto. La malinconia svanì, scacciata dal sereno di tutti i cieli e dal sorriso di tutte le donne.

Bello era Furio, nel pieno del vigore della forte giovinezza bionda, bello per il maschio viso bruciato dal sole. Tutti, dall'aviere umile al generale, dal bimbo alla dama, tutti avevano subito e subivano il fascino di quella meravigliosa giovinezza.

- Donne, donne! Quante ne hai create, buon Dio! - e il suo sguardo si posava su le donne che incontrava. Ma nessuna aveva il potere di accendere la sua attenzione, ché o le caviglie troppo grosse, o i fianchi troppo sporgenti, o la volgarità d'un abito o

Immagini 3-4: Prova drammaturgica per *È bello vivere liberi!*.

## X

Noi che siamo donne controcorrente dobbiamo saper fare di tutto in modo da poter avvicinare chiunque. Dunque parleremo di calza, di cucina ma anche di come si cambia una valvola, di come si avvita una lampadina.

Dobbiamo imparare ad arrangiarci in tutti i modi per affermare concretamente la nostra possibilità di fare di tutto, come gli uomini. Perché bisogna pensare alla personalità di un uomo indipendentemente dal sesso e dalla razza. Dobbiamo parlare di liberazione sociale!

Comunismo è essere donne emancipate (perché) la battaglia per i diritti delle donne è parte integrante della lotta per costruire una società più giusta!! Tutti, uomini e donne dobbiamo combattere per riscattarci da quello che subiamo sotto il fascismo.

## XI

Il mercoledì successivo, al convegno della cellula comunista di Ronchi, erano presenti i compagni che componevano detta cellula e cioè:

Fontanot Giovanni (padre di Armido, Licio e Vinicio)

Fontanot Armido

sua moglie Lisa

Fontanot Licio

Fontanot Vinicio

sua moglie Giovanna, detta "Nina"

Ribella Fontanot

Mario Campo e

Rosa o De Rosa

Aprirono una clausola per accogliermi (per accogliere Ondina Peteani) come simpatizzante del PCI, dandomi (le) un programma di lavoro cioè fare propaganda alle giovani locali.

## XII

Perché alle ragazze è riservata la "cultura delle signorinette"?

Perché a scuola ci insegnano solo cucina, cucito e puericultura?

Perché non ci dicono di leggere Jack London o Victor Hugo?

Perché i professori spiegano che la vita è già brutta di per sé e non è giusto appesantirla con letture di quel genere?

Perché la donna ha il salario inferiore a quello di un uomo che fa la stessa mansione?

Perché io operaia addetta al tornio a revolver prendo la metà di un operaio maschio con la stessa mansione?

Perché dobbiamo tirare sempre dritto?

Perché ci fate apparire bella, tanto bella, la vita piena di stenti della guerra?

16/08

CLARISSE – PRIMA APPARIZIONE

Silvia: Psss...

(silenzio)

Silvia: Psss

Giulia: Ehh ehh

Silvia: E adesso?

Coletta: silenzio!

(silenzio. Silvia si guarda intorno con gli occhi. Sospira)

Silvia: adesso cosa si fa?

Giulia: aspettiamo

Silvia: cosa?

Livia: qualcuno sa quando si mangia?

Coletta: volete stare zitte!

(silenzio)

Giulia: Qualcuno.

(silenzio)

Giulia: Qualcuno verrà a dirci cosa dobbiamo fare...

(silenzio)

Fiammetta: (sottovoce) Guardate... questo è un albero di confetti, e questo un albero di frutta candita

Angela: e questo, guardate questo: è pieno di dolcetti

Galatea: È ovvio! i conventi sono (luoghi poco differenti dal) Paradiso Terrestre!

Livia: qualcuno sa quando si mangia?

Cornelia: Sentite...

Silvia: cosa?

Cornelia: ~~le se~~ mentre aspettiamo

Silvia: cosa?

Giulia: qualcuno, qualcuno che venga a dirci cosa dobbiamo fare

Cornelia: ecco, e se ne assaggiassimo uno... uno, uno soltanto

(silenzio)

Fiammetta: dite ~~che~~ <sup>si fanno</sup> siano maturi?

Coletta: io dico che non sono d'accordo

Silvia: non saprei...

Giulia: Forse si capisce dalla consistenza, proviamo... prendine uno... (una manina si allunga)

Galatea: E se facessimo la fine di Eva?

Fiammetta: di chi?

Galatea: Eva la moglie di Adamo, quella che nel paradiso terrestre ha preso la mela proibita e ha (combinato quel gran) ~~dannato tutta l'umanità~~

Giulia: Ma noo!! lei l'avevano avvisata che era proibito! A noi nessuno ha detto niente, anzi

Livia: Anzi! A noi hanno detto che qua si mangiano sempre ciambelle

Cornelia: Allora ~~ne~~ prendiamo <sup>ne</sup> uno... ma se qualcuno si arrabbia, la colpa è di tutte, bisognerà dire che eravamo tutte d'accordo

Coletta: tutte.. proprio tutte non direi, io dico che è meglio aspettare

Silvia: aspettare cosa?

Coletta: qualcuno!

Silvia: e se non venisse nessuno?

Livia: nessuno? Neanche a darci da mangiare? (singhiozza)

(silenzio)

Giulia: brava, l'hai fatta piangere!

(silenzio rotto solo dai singhiozzi)

Cornelia: ~~sentite~~, se non verrà nessuno, vuol dire che nessuno ci sgriderà se assaggiamo qualcosa. Se invece qualcuno verrà, ~~beh~~ è impossibile che si accorga che manca un dolcetto in tutto questo ben di dio

Silvia: hai ragione

A: allora ne prendiamo uno? Sicure? (annuiscono tutte tranne coletta che sospira)

(\*) E COMunque EVA NON ERA LA MOGLIE DI ADAMO  
COSA NON ERANO ESPORTATI CHE CREPITA E?  
CERTO CHE NO, MA ALTRIMENTI CI SAREBBE VOLUTO UN PRETE X SPOSARLI MA DIO SI ERA GUARDATO BENE  
DAL CREARLI... COMunque A NOI NESSUNO HA DETTO NIENTE.

Immagine 5-7: Clarisse – Prima apparizione, prova drammaturgica per La semplicità ingannata.

46/09

(azione, allunga la manina, cerca di prendere un dolcetto, tira, tira e BUUm! Tutti i dolcetti di tutti gli alberi cascano per terra contemporaneamente)

Galatea: Oh maria vergine! Che disastro!

Giulia: E adesso?

Coletta: ve l'avevo detto io che era meglio aspettare e non toccare, che nel paradisi terrestri non c'è da fidarsi, che si finisce sempre nei guai!!

Galatea: Fremo la fine di Eva: Ci puniranno, ci cacceranno, parleranno male di noi nei secoli dei secoli

Badessa: FIGLIOLE!

Giulia: chi è?

Coletta: è la fine!

Silvia: la Madonna, dev'essere la Madonna..

Fiammetta: una visione... di già?

Galatea: ma no stupide, è la badessa

Badessa: Figliole, sono Suor Archidamia, badessa del convento. È mio compito darvi il benvenuto in questo carcere. Ditemi, chi siete e perché siete venute qui.

Galatea: io sono Galatea Simeoni, figlia di messe Nicola, di anni 15. sono qui perché da grande voglio fare la badessa.

Fiammetta: Io sono Fiammetta Formentina di Cividale, di anni 17

Cornelia: io sono cornelia del fu Pasin simonini da Udine

Giulia: Noi siamo Giulia Luvisina, Silvia Luvisina e Livia Luvisina, sorelle. Io ho 13 anni, mia sorella Silvia 8 e mia sorella Livia, che la minore, 4. Siamo qui perché nostro padre aveva premura di sistemarci perché siamo nate femmine e gli costa darci da mangiare

Cornelia: lei è Angela, è qui perché è zoppa e suo padre dice che al giorno d'oggi nessuno vuole una moglie con qualche difetto fisico

Coletta: Io sono Coletta del fu Pietro Frangipane di Tarcento e volevo dire che io non ero d'accordo, che io l'avevo detto che era meglio aspettare, che saremmo finite nei guai

Giulia: shhh

Silvia: chi è spia non è figlio di maria

Galatea: Madre Badessa, dobbiamo confessare

A: shhh!

Galatea: abbiamo visto i dolcetti sugli alberi, e qui non veniva nessuno

Giulia: non sapevamo cosa fare

Cornelia: abbiamo pensato che non c'era niente di male a prenderne uno ma... ecco, sono caduti, tutti, non se n'è salvato nessuno

Coletta: Io l'avevo detto che non ero d'accordo..

Badessa: Figliole. Voi non avete nessuna colpa. Era tutto un inganno, una magia macchinata dai vostri padri. Vi hanno raccontato dei conventi come luoghi poco differenti dal paradiso terrestre, sino ingannandovi col farvi vedere questi alberi sui quali precedentemente avevano legato con lo spago confetti e frutta di zucchero, così che la vostra pueril semplicità credesse che nei monasteri crescono (crescessero) solo dolcezze...

Livia: oooh nooo

Badessa: alle più poverette di voi hanno promesso divertimenti di giochi e abbondanza di cibi, vi hanno fatto credere che qui si mangiano sempre ciambelle

Livia: e non era vero....

Badessa: Alle giovinette più mature, non saranno mancate promesse di balli, mascherate e colazioni. Vi avranno detto che i bagordi e le feste per le solennità di san giovanni e san martino sono precetti infrangibili, altro che meditazioni sulle vite dei santi

Poi circondano l'entrata in convento di allegria: fanno una festa, con dolci confetti e balli e per non farvi invidiare troppo le sorelle che vanno al matrimonio, vi hanno vestite da sposina e vi hanno circondate e vezzeggiate...

Con lusinghe accomodate all'età e parole inzuccherate, i vostri padri vi hanno attrirate a quel vischio al quale un giorno vi scoprirete impigliate... (campanella)

È ora di ritirarsi figliole, andate ciascuna nella propria cella come si addice alle spose di Cristo. (esce) (silenzio)

16/08

Galatea: ...Ma, allora... se tutto era un inganno... ci hanno mentito anche sull'altra questione?

Coletta: Quale questione?

Galatea: Quella questione... quella un po' ...

Fiammetta: quale!!

Galatea: non so se possiamo parlarne in convento...

Cornelia: Parla! Che tanto qua Non ci ascolta nessuno, (sai) Non si sa mai le oreche del Signore

Galatea: Insomma, avranno detto anche a voi di quello che ppspppps - eh? (si guardano intorno) di quello che devono fare ppspppps *sono infinite*

Fiammetta: (gridando) Oh, Mavia vevgine! È vero! Anche me hanno raccontato le sconcezze che devono fare le mogli per accontentare i loro sposi carnali.. mi hanno detto che ogni moglie in segreto preferirebbe chiudersi in convento o avere un eunuco per marito piuttosto che fare quelle cose terribili, . ma mi hanno assicurato che io...

Galatea: Sì anche a me, anche a me hanno detto che io ero fortunata! Che il mio sposo

Fiammetta: Sposo sacvo inchiodato ad una cvoce

Galatea: Lui, lui! mai mi avrebbe chiesto di fare niente, niente intimità, niente indecenze... niente cose... imbarazzanti!

Fiammetta: Oh, mavia vevgine... hanno mentito anche su questo?

Galatea: Oh! ... fa che sia vevo!

Livia: io non ho capito

Giulia: ~~sh~~, non sono cose per te, sei troppo piccola

Coletta: Sorelle, mi sa che questa è l'unica cosa vera che ci hanno detto: il nostro sposo non ci molesterà.

Anzi! non ci sfiorerà, non ci guarderà e non ci risponderà, qualsiasi cosa noi gli diremo.

Fiammetta: Oh, sia lodato Gesù Cvisto! Almeno una buona notizia....

(campanella)



## TEATROGRAFIA

### ***È bello vivere liberi!***

#### ***Un progetto di teatro civile per un'attrice, cinque burattini e un pupazzo***

2009

*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.

Inspirato alla biografia di Ondina Peteani. Prima Staffetta Partigiana d'Italia. Deportata ad Auschwitz N. 81 672

### ***La semplicità ingannata***

#### ***Satira per attrice e pupazze sul lusso d'esser donne***

2012

*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* Assemblea 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'Attoscuoro Teatro - Montescudo di Rimini.

Liberamente ispirato alle opere letterarie di Arcangela Tarabotti e alla vicenda delle Clarisse di Udine.

***The beat of freedom***

***Lecture dal libro "Io sono l'ultimo. Lettere di partigiani italiani"***

2013

*di e con* Marta Cuscunà

*assistente* Marco Rogante

*cura e promozione* Centrale Fies

*distribuzione* Laura Marinelli

***Wonder Woman***

***Reading su donne, denaro e super poteri***

2014

*di e con* Antonella Questa, Giuliana Musso, Marta Cuscunà

*produzione* La Corte Ospitale

***Sorry, boys***

***Dialoghi su un patto segreto per 12 teste mozze***

2016

*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.

Liberamente ispirato a fatti realmente accaduti a Gloucester, Massachusetts.

***Etnorama 34074***

2017

*di* Marta Cuscunà

*regia* Fabrizio Arcuri

*dramaturg* Roberto Scarpetti

*con* Francesca Mazza

*e con* Antonio Bannò, Antonietta Bello, Vincenzo D'Amato, Fonte Fantasia, Cosimo Frascella, Alessandro Minati, Paolo Minnielli, Martina Querini, Stefano Scialanga

*colonna sonora* Mokadelic

*set virtuale* Luca Brinchi e Daniele Spanò

*scene* Andrea Simonetti

*luci* Giovanni Santolamazza

Drammaturgia commissionata dal Teatro di Roma per il progetto *Ritratto di una Nazione. L'Italia al lavoro* ideato da Antonio Calbi e Fabrizio Arcuri.



## BIBLIOGRAFIA

LUIGI ALLEGRI, MANUELA BAMBOZZI (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Roma, Carrocci Editore, 2012.

ARJIUN APPADURAI, *Modernità in polvere*, traduzione di Piero Vereni, Roma, Meltemi editore, 2001.

LAURA ARTIOLI, *Ma il mio mito sono io. Storia delle storie di Lucia Sarzi: il teatro, la Resistenza, la famiglia Cervi*, Roma, Aliberti editori, 2012.

MARCO BALIANI, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, Corazzano, Titivillus, 2010.

SANDRO BELLASSAI, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Roma, Carrocci, 2004.

GIANNI ADOLFO BELLINETTI, *Governare per slogan: scritte fasciste sulle strade del Friuli*, Trieste, Editreg, 2003.

LETIZIA BERNAZZA, *Frontiere di Teatro Civile*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010.

LETIZIA BERNAZZA, *Il teatro civile: alcune riflessioni*, in Stefano Casi, Elena di Gioia (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012, pp. 107-115.

DANIELE BIACCHESI, *Teatro Civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Milano, Edizioni Ambiente, 2010.

FABIO BIONDI, EDOARDO DONATINI, GERARDO GUCCINI (a cura di), *Nobiltà e miseria. Presente e futuro delle residenze creative in Italia: 2013 primo movimento*, Mondaino, L'arboreto, 2015.

IVANO BISON, MAURIZIO PISATI, ANTONIO SCHIZZEROTTO, *Disuguaglianze di genere e storie lavorative*, in Simonetta Piccone Stella e Chiara Saraceno (a cura di), *Genere. La costruzione sociale del femminile e del maschile*, Bologna, Il mulino, 1996, pp. 253-279.

SILVIA BON, ANNA DI GIANANTONIO, CHIARA FRAGIACOMO, 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.

ANNA MARIA BRUZZONE, RACHELE FARINA (a cura di), *La resistenza taciuta. Dodici vite di partigiane piemontesi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

SAVERIA CAPECCHIA, *Identità di genere e media*, Roma, Carrocci, 2006.

ASTLES CARIAD, *Barcelona: Earth, Puppets and Embodiment*, in Colin Councell, Roberta Mock (a cura di), *Performance, Embodiment and Cultural Memory*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

ALESSANDRA CASARICO, PAOLA PROFETA, *Donne in attesa: l'Italia delle disparità di genere*, Milano, EGEA, 2010.

ANNAMARIA CASCETTA, LAURA PEJA (a cura di), *Ingresso a teatro: guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze, Le lettere, 2003.

MARIASTELLA CASELLA, *Teatro di Narrazione e scrittura scenica*, "Zibaldone. Estudios Italianos", IV, 1 (2016), pp. 205-215.

STEFANO CASI, ELENA DI GIOIA (a cura di), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2012.

ANNAMARIA CECCONI, ROBERTA GANDOLFI, *Teatro e "gender": l'approccio biografico*, "Teatro e Storia", XXVIII, 2007, pp. 328-406.

CENTRO TEATRO DI FIGURA DI RAVENNA (a cura di), *Figura da burattino. Mappa del teatro italiano di marionette, pupi, burattini & C.*, Ravenna, Angelo Longo, 1984.

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

ALFONSO CIPOLLA, *Arrivando Godot*, in Fernando Marchiori (a cura di), *Beckett&puppet: studi e scene tra Samuel Beckett e il teatro di figura*, Corazzano, Titivillus, 2007, pp. 109-114.

ALFONSO CIPOLLA, GIOVANNI MORETTI, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Corazzano, Titivillus, 2011.

RAEWYN W. CONNELL, *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1996.

GIOVANNA COSENZA, *L'8 marzo degli stereotipi che taglia fuori i veri problemi*, "La Repubblica", Bologna, 3 marzo 2010.

MARCO DE MARINIS, *Visioni della scena: teatro e scrittura*, Roma, Edizioni Laterza, 2004.

NORIS DE ROCCO, *Plagiati e contenti: un anno di scuola con i bambini del duce*, Milano, Mursia, 1994.

LAURA DI BAREZIA, *La sposa cristiana ossia la donna secondo il cuore di Dio: nella famiglia e nel mondo*, Milano, Ferrari, 1958.

ANNA DI GIANANTONIO, GLORIA NEMEC, *Donne e uomini nell'industria goriziana fra fascismo e repubblica*, in Stefano Musso (a cura di), *Tra fabbrica e società: mondi operai nell'Italia del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 381-429.

ANNA DI GIANANTONIO, GIANNI PETEANI, *Ondina Peteani. La lotta partigiana, la deportazione ad Auschwitz, l'impegno sociale: una vita per la libertà*, Milano, Mursia, 2011.

DANIELE DODARO, VALENTINA SCATTOLARI, AURA TIRALONGO, *"Il femminismo? Roba anni '70". Anche le ragazze lo rifiutano*, "La Repubblica", Bologna, 3 marzo 2010.

PATRICK DUGGAN, LISA PESCHEL (a cura di), *Performing (for) Survival: Theatre, Crisis, Extremity*, s.l. Palgrave Macmillan, 2016.

RIANE EISLER, *Il calice e la spada. La civiltà della Grande Dea dal Neolitico a oggi*, Milano, Frassinelli, 2006.

STEFANO FAURE, ANDREA LIPAROTO, GIACOMO PAPI (a cura di), *Io sono l'ultimo. Lettere di partigiani italiani*, Torino, Einaudi, 2012.

FABRIZIO FIASCHINI, ALESSANDRA GHIGLIONE, *Marco Baliani: racconti a teatro*, Loggia de' Lanzi, Firenze 1998.

MICHAEL FLOOD, *Pathways to manhood. The social and sexual ordering of young men's lives*, "Health Education Australia", II, 2 (2002), pp. 24-30.

ANN S. GAGLIARDI, *Come raccontare la Resistenza? Figure femminili e forme di autorappresentazione nei "racconti" della Resistenza di donne dell'Emilia Romagna*, in Dianella Gagliani, Elda Guerra, Laura Mariani, Fiorenza Tarozzi (a cura di), *Donne guerra politica. Esperienze e memorie della Resistenza*, "Quaderni di discipline storiche", XIII, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 131-137.

ROBERTA GANDOLFI, *Quando la ricerca teatrale incontra gli studi delle donne e di genere*, "Biblioteca Teatrale", 105-106, 2014, pp. 141-152.

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, relatrice professoressa Cristina Valenti, A.A. 2015-2016.

RICCARDO GIACUZZO, GIACOMO SCOTTI, *Quelli della montagna (Storia del Battaglione Triestino d'Assalto)*, Pola (Croazia), Unione degli italiani dell'Istria e di Fiume, 1972.

GERARDO GUCCINI, MASSIMO MARINO, VALERIA OTTOLEGGI, CRISTINA VALENTI, *Teatro Popolare di Ricerca. Una nozione in progress*, "Prove di drammaturgia", V, 2 (dicembre 1999).

GERARDO GUCCINI, MICHELA MARELLI (a cura di), *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del "teatro narrazione"*, Bologna, Le Ariette, 2004.

GERARDO GUCCINI (a cura di), *Per una nuova performance epica*, "Prove di Drammaturgia", X, 1 (luglio 2004).

GERARDO GUCCINI (a cura di), *Ai confini della performance epica*, "Prove di Drammaturgia", XI, 2 (dicembre 2005).

GERARDO GUCCINI (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.

GERARDO GUCCINI, *Recitare la nuova performance epica*, "Acting Archives Review", 2 (novembre 2011), pp. 65-90.

ROBERTO LEYDI, RENATA MEZZANOTTE LEYDI, *Marionette e burattini*, Milano, Collana del Gallo grande, 1958.

LORENZO MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

SUSANNA MANTIONI, *Monacazioni forzate e forme di resistenza al patriarcalismo 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.

GIUSEPPE MARCOTTI, *Donne e monache. Quindici secoli di vita friulana tra cronaca e storia*, Udine, Tarantola-Tavoschi, 1975.

LAURA MARIANI, *Risorse e traumi nei linguaggi della memoria. Scrittura e re-citazione*, in Daniella Gagliani, Elda Guerra, Laura Mariani, Fiorenza Tarozzi (a cura di), *Donne guerra politica. Esperienze e memorie della Resistenza*, "Quaderni di discipline storiche", XIII, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 45-68.

MASSIMO MARINO, *Lo sguardo che racconta. Un laboratorio di critica teatrale*, Roma, Carrocci, 2004.

MASSIMO MARINO, *La narrazione come estensione del teatro*, in Luigi Gozzi, Gabriella Bosco e Giorgio Cerruti (a cura di), *L'Almanacco 2015. Il teatro del racconto*, L'Aquila, Portofranco editore, 2005, pp. 195-201.

MILAGRO MARTIN CLAVIJO (a cura di), *Donne che non seguono il copione. Antologia di teatro contemporaneo italo-spagnolo*, Roma, Aracne Editrice, 2015.

MICHELA MARZANO, *Sii bella e stai zitta. Perché l'Italia di oggi offende le donne*, Milano, Mondadori, 2010.

FRANCESCA MEDIOLI, *Tarabotti fra omissioni e femminismo: il mistero della sua formazione*, in *Atti del Convegno Donne a Venezia. Spazi di libertà e forme di potere (sec. XVI-XVIII)*, in Anna Bellavitis, Nadia Maria Filippini, Tiziana Plebani (a cura di), *Spazi, poteri, diritti delle donne a Venezia in età moderna*, Verona, Quiedit, pp. 221-239.

RENATA MOLINARI, *Di canti, storie e autori*, "Patalogo", XXVI, 2003, pp. 211-230.

MICHELA MURGIA, *Ave Mary. E la Chiesa inventò la donna*, Torino, Einaudi, 2011.

GIORGIA NASON, *Il teatro delle figure. Teatropersona, Opera e Zaches Teatro attraverso il filtro della marionetta*, tesi di laurea magistrale in Teorie e Culture della Rappresentazione,

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, relatore professor Marco De Marinis, A.A. 2012-2013.

GIORGIA NASON, *Nella carne e nel legno. Il teatro delle figure di Zaches Teatro, Opera e Teatropersona*, "Culture Teatrali", XXIV, 2015, pp. 160-173.

GIOVANNA PAOLIN, *L'eterodossia nel monastero delle clarisse di Udine nella seconda metà del '500*, "Collectanea Franciscana", L, 1980, pp. 107-167.

GIOVANNA PAOLIN, *Lo spazio del silenzio: monacazioni forzate, clausura e proposte di vita religiosa femminile nell'età moderna*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1996.

NICOLA PASQUALICCHIO, *L'attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2006.

NICOLA PASQUALICCHIO, *La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliani. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi*, "Zibaldone Estudios Italianos", IV, 1 (2016), pp. 217-229.

PATRICE PAVIS, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Torino, Lindau, 2004.

GIANNA POMATA, GABRIELLA ZARRI (a cura di), *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco. Atti del convegno storico internazionale, Bologna, 8-10 dicembre 2000*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2005.

MICHELA PONZANI, *La guerra alle donne. Partigiane, vittime di stupro, amanti del nemico, 1940-1945*, Torino, Einaudi, 2012.

OLIVIERO PONTE DI PINO, *Il buon narratore. Istruzioni per l'uso*, "Hystrio", XVIII, 2005, p. 7.

ANDREA PORCHEDDU (a cura di), *L'invenzione della memoria: il teatro di Ascanio Celestini*, Pozzuolo del Friuli (Udine), Il principe costante edizioni, 2005.

PAOLO PUPPA, *Il teatro dei testi: la drammaturgia italiana del Novecento*, Torino, UTET, 2003.

PAOLO PUPPA, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010.

ENRICH RIEWERT, *Mori el Merma – aus dem Bild herausgetretene Ubu-Figuren Miròs. Der Triumph des Künstlers über den Franquismus*, “Zeitschrift für Katalanistik”, XXI, 2008, pp. 97-119.

PATRIZIA ROMITO, *Un silenzio assordante. La violenza occultata su donne e minori*, Milano, Franco Angeli, 2005.

FRANCESCA SARTORI, *Differenze e disuguaglianze di genere*, Bologna, Il mulino, 2009.

ANNALISA SCIAQUA, *Memoriale del Convento: da Saramago a Sanchis Sinisterra, drammaturgia di un testo narrativo*, tesi di laurea magistrale in Letteratura spagnola, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, A.A. 2011-2012.

MARIA TERESA SEGA, *Passaggi di memoria. Le donne, la Resistenza, la storia*, “Venetica. Rivista di storia contemporanea”, XIX, 2005.

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, *Prohibido escribir obras maestras. Taller de Dramaturgia Textual*, Ciudad Real, Ñaque Editoria, 2017.

SIMONE SORIANI, *In principio era Fo*, “Hystrio”, XVIII, 2005, pp. 16-18.

SIMONE SORIANI, *Dario Fo, il teatro di narrazione, la nuova performance epica. Per una genealogia di un “quasi genere”*, “Forum Italicum”, XXXIX, 2005, pp. 620-648.

SIMONE SORIANI, *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Davide Enia, Mario Perrotta*, Civitella in Val di Chiara (Arezzo), Editrice Zona, 2009.

ARCANGELA TARABOTTI, *L’Inferno monacale*, a cura di Francesca Medioli, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990.

ARCANGELA TARABOTTI, *La semplicità ingannata*, edizione critica e commentata a cura di Simona Bortot, Padova, Il Poligrafo, 2007.

FERDINANDO TAVIANI, *Uomini di scena uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Roma, Officina, 2010.

CRISTINA VALENTI (a cura di), *Ustica e le Arti. Percorsi tra impegno, creatività e memoria*, Corazzano, Titivillus, 2007.

CRISTINA VALENTI, *Teatro, informazione e controinformazione*, “Prove di drammaturgia”, XIV, 1 (luglio 2008), pp. 15-17.

CRISTINA VALENTI, *Generazioni del nuovo. Tre anni con il Premio Scenario (2005/2007)*, Corazzano, Titivillus, 2010.

CRISTINA VALENTI, *Teatro e anarchia*, in Cristina Valenti (a cura di), *Amore e anarchia: uno spettacolo del Teatro delle Albe*, Corazzano (San Miniato), Titivillus, 2015, pp. 84-96.

CRISTINA VALENTI, *Lineamenti di un non movimento. Indagine sulla contemporaneità e nuovi paradigmi del politico nel teatro del terzo millennio*, in Silvia Mei (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, “Culture Teatrali”, XXIV, 2015, pp. 132-144.

## SITOGRAFIA

[www.altrevelocità.it](http://www.altrevelocità.it)

[www.associazionescenario.it](http://www.associazionescenario.it)

[www.belindadevito.blogspot.it](http://www.belindadevito.blogspot.it)

[www.centraiefies.it](http://www.centraiefies.it)

[www.ctagorizia.it](http://www.ctagorizia.it)

[www.festivalcittàimpresa.it](http://www.festivalcittàimpresa.it)

[www.giulianamusso.it](http://www.giulianamusso.it)

[www.gsmd.ac.uk](http://www.gsmd.ac.uk)

[www.martacuscuna.blogspot.it](http://www.martacuscuna.blogspot.it)

[www.martacuscuna.it](http://www.martacuscuna.it)

[www.mediaed.org](http://www.mediaed.org)

[www.moriredicantiere.wordpress.com](http://www.moriredicantiere.wordpress.com)

[www.joanbaixas.org](http://www.joanbaixas.org)

[www.primadelteatro.it](http://www.primadelteatro.it)

[www.report.rai.it](http://www.report.rai.it)

[www.thegloucester18.com](http://www.thegloucester18.com)

[www.xlibro.com](http://www.xlibro.com)

[www.27esimaora.corriere.it](http://www.27esimaora.corriere.it)

## 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.

*Fuori bordo*, per *Report*, di Giovanna Boursier, 2012.

*La sinistra che non difende più gli operai*, per *PiazzaPulita*, di Luca Bertazzoni e Andrea Casadio, 2016.

*FuoriRoma* di Concita De Gregorio, 2017.