Francesca Di Fazio

Ecofemminismo e creature dei possibili

Il teatro di Marta Cuscunà tra contronarrazione e uso della figura

Punti di partenza

Come portare uno sguardo nuovo e plurale, situato ed ecofemminista sulla scena teatrale contemporanea? Come offrire contronarrazioni e alternative concrete o immaginarie a problemi sociali ed ecologici? Come farlo, in quanto donna?

Autrice, regista e performer di teatro visuale e di figura, Marta Cuscunà persegue dal 2009 un percorso artistico in cui il linguaggio delle figure viene utilizzato per affrontare tematiche legate al femminismo, indirizzato al più ampio pubblico possibile. Dalla trilogia sulle *Resistenze femminili*[1] Cuscunà pone al centro dei suoi lavori storie di resistenza all'oppressione patriarcale e ha sviluppato, nel suo ultimo spettacolo *Earthbound*[2] (2021), i legami tra il femminismo e i movimenti ecologista e antispecista. Nella convinzione che l'arte possa avere un impatto sulla società (si rifà spesso a una frase della filosofa americana Donna Haraway, «*It matters what*

[1] È *bello vivere liberi! Progetto di teatro civile per un'attrice, cinque burattini e un pupazzo*, di e con Marta Cuscunà; costruzione degli oggetti di scena Belinda De Vito; luci e suoni Marco Rogante; produzione Centrale Fies e Operaestate Festival Veneto. Prima rappresentazione Modena, VIE Scena Contemporanea Festival, 15 ottobre 2009. *La semplicità ingannata*, di e con Marta Cuscunà, assistenza alla regia Marco Rogante, scenografia Delta Studios ed Elisabetta Ferrandino, disegno luci Claudio Parrino, disegno del suono Alessandro Sdrigotti, costumi Antonella Guglielmi. Prima rappresentazione Bassano del Grappa, B. Motion Festival, 31 agosto 2012. *Sorry, boys*, di e con Marta Cuscunà, assistenza alla regia Marco Rogante, scenografia e realizzazione delle figure Paola Villani, disegno luci Claudio Parrino, disegno del suono Alessandro Sdrigotti. Prima rappresentazione Trento, Teatro Sociale, 3 febbraio 2016.

[2] *Earthbound, ovvero le storie delle Camille*, di e con Marta Cuscunà, assistenza alla regia Marco Rogante, scenografia e progettazione animatronica Paola Villani, realizzazione animatronica Paola Villani e Marco Rogante, scultura creature animatroniche João Rapaz, Janaína Drummond, Mariana Fonseca, Rodrigo Pereira, Catarina Santiago, Francisco Tomàs (Oldskull FX-Lisbona), dramaturg Giacomo Raffaelli, disegno del suono Michele Braga, disegno luci Claudio Parrino. Prima rappresentazione Modena, Teatro Storchi, 25 maggio 2021.

stories make worlds, what worlds make stories»[3], Cuscunà lavora a partire da fatti storici o di cronaca attraverso una lettura situata, cioè in relazione al particolare contesto sociale in cui si sono verificati, e propone un'interpretazione in cui non nasconde un desiderio di cambiamento. In un personale e sensibile percorso artistico, Marta Cuscunà persegue l'intento di reinventare un mondo a partire dalle storie che vengono raccontate, in un esempio di militanza artistica che ha il suo centro nella forza femminile.

Nei suoi spettacoli, i temi impegnati sono sempre messi in comunicazione con i supporti visivi e i meccanismi drammaturgici, e mirano non tanto a criticare le situazioni di subalternità subite da una parte della società, quanto piuttosto a fornire modelli positivi, percorsi alternativi, possibilità di trasformazione. La ricerca artistica che porta avanti con il collaboratore e assistente alla regia Marco Rogante[4] e, in particolare dal 2015, con la scenografa Paola Villani[5] ha dato un forte impulso allo sviluppo del lavoro drammaturgico, in cui la ricerca tecnica applicata alla figura è in stretta comunicazione con le tematiche affrontate. Come tenterò di mostrare, i suoi spettacoli, mentre perseguono a livello scenico una progressiva sperimentazione tecnica dei pupazzi e della loro manipolazione, incastrano, a livello drammaturgico, un solido sviluppo narrativo che ibrida diversi linguaggi della scena contemporanea. In tal modo Cuscunà non solo porta in scena tematiche tenaci e fertili di dibattiti, ma, scegliendo di scrivere per le figure animate, dimostra la forza espressiva di tale linguaggio teatrale e contribuisce a mutarne i paradigmi, distaccandolo da una visione conservatrice e tradizionalista del genere. In cosa consiste, dunque, la singolarità del legame tra l'attivismo femminista e la drammaturgia delle figure usate per raccontarlo?

Il progetto *Resistenze femminili*

Nel 2019, tre testi di Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi!*, *La semplicità ingannata* e *Sorry, boys*, sono stati pubblicati in un solo volume dal titolo *Resistenze femmini-*

[3] D. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.

[4] Le molteplici funzioni svolte da Marco Rogante nel processo di creazione degli spettacoli di Marta Cuscunà hanno meritato una trattazione, per quanto parziale, nella tesi di dottorato di chi scrive, che ha individuato in esse un agire prossimo a quello del *dramaturg* alla tedesca. Cfr. F. Di Fazio, *La marionnette et son drame, la dramaturgie pour le théâtre de marionnettes contemporain en France et en Italie (1980-2020)*, Tesi di Dottorato, Montpellier, Université Paul-Valéry Montpellier 3, Bologna, Università Alma Mater Studiorum, 2022 (Dottorato di ricerca in Arts Spécialité Études Théâtrales et Spectacle vivant e in Arti visive, performative, mediali, relatore prof. Didier Plassard, correlatore prof. Enrico Pitozzi, di prossima pubblicazione).

[5] Per approfondire il metodo di lavoro sviluppato da Cuscunà con Rogante e Villani cfr. M. Cuscunà e F. Di Fazio, *Animatronica e componentistica industriale applicate alla scena*, in «Arti della performance: orizzonti e culture», 2021, n. 13 (*Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*), pp. 105-115.

lt[6]. Un'eventualità molto rara, in Italia e non solo, quella in cui un artista del teatro di figura, benché autore o autrice di testi di valore letterario per i propri spettacoli, venga pubblicato. La pubblicazione, infatti, è stata particolarmente sostenuta da Roberta Nunin, allora Consigliera delle pari opportunità della Regione Friuli-Venezia Giulia, la quale, in occasione delle celebrazioni del settantacinquesimo anniversario della liberazione dal nazifascismo, ha ritenuto che il volume potesse «fornire originali spunti di riflessione sul tema degli stereotipi di genere, che ancora continuano a ostacolare in molti contesti e circostanze la vita e le scelte delle donne, così come le loro concrete possibilità di affermazione professionale»[7].

Come testimonia l'artista stessa[8], l'idea del progetto *Resistenze femminili* è nata a seguito della lettura dell'inchiesta *Il femminismo, che roba è?*[9], condotta dalla semiologa Giovanna Cosenza con alcuni studenti dell'Università di Bologna. I risultati dell'indagine, ottenuti attraverso delle interviste sul tema del femminismo fatte ad altri studenti della stessa università (e pubblicate su «la Repubblica»[10]), mostravano che, per la maggior parte dei giovani, il femminismo fosse un movimento spesso frainteso, visto come un fenomeno del passato o come una tendenza da guardare con sospetto o direttamente con ostilità. Di fronte a tali risultati, Marta Cuscunà ha cominciato a chiedersi da dove potesse derivare questa percezione, e ha provato ad ampliare lo sguardo sul tema della differenza di genere nella società contemporanea, nel tentativo di «smantellare i pregiudizi e gli stereotipi che i giovani di oggi hanno riguardo al femminismo e alle femministe, raccontando [...] esempi positivi di donne che hanno lottato per riscattare la condizione femminile»[11].

Pluralità di linguaggi

Ondina Peteani è stata la prima staffetta partigiana italiana. Nasce a Trieste il 26 aprile 1925, sotto il regime fascista. A diciassette anni sceglie di diventare militante clandestina del Partito Comunista Italiano e poco dopo comincia a compiere le prime azioni partigiane, diventando una staffetta. Nel 1944 viene deportata al campo di concentramento di Auschwitz come prigioniera politica, dove le viene tatuato il numero 81672. Le privazioni e le torture subite non spengono tuttavia il suo

[6] M. Cuscunà, *Resistenze femminili. Una trilogia*, Udine, Forum, 2019.
[7] R. Nunin, prefazione a M. Cuscunà, *Resistenze femminili*, cit.
[8] M. Cuscunà, *Resistenze femminili*, https://www.martacuscuna.it/ (ultima consultazione: 3 maggio 2023).
[9] G. Cosenza, *Il femminismo, che roba è?*, 3 marzo 2010, https://giovannacosenza.wordpress.com/ (ultima consultazione: 20 maggio 2023).
[10] D. Dodaro, V. Scattolari e A. Tiralongo, *"Il femminismo? Roba anni '70". Anche le ragazze lo rifiutano*, in «la Repubblica», Bologna, 3 marzo 2010.
[11] M. Cuscunà, *L'origine*, 18 giugno 2013, http://resistenzefemminili.blogspot.com/ (ultima consultazione: 5 aprile 2023).

credo ardente negli ideali di libertà: trasferita al campo di Ravensbrück e poi obbligata ai lavori forzati presso una fabbrica di Berlino, mette dapprima in atto una strategia di sabotaggio che rallenta sensibilmente la produzione; in seguito, durante un trasferimento avvenuto nell'aprile del 1945 riesce a fuggire e a mettersi in cammino per fare ritorno a Trieste, dove giunge dopo tre lunghi mesi. Dopo la liberazione dal nazifascismo continua la militanza politica all'interno del PCI, dell'ANPI e delle organizzazioni sindacali. Sul finire della vita, mentre si trova in ospedale, un medico le chiede di scrivere su un quaderno, ad occhi chiusi, le prime parole che le fossero venute in mente. «È bello vivere liberi», scrive Ondina.

L'incontro di Marta Cuscunà con questa figura tenace di ragazza avviene casualmente, quando si trova a leggere la biografia[12] di Ondina Peteani, che porta lo stesso titolo dello spettacolo. La sua figura accende immediatamente un forte interesse nell'attrice friulana:

> 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[13].

Prima esperienza autoriale di Marta Cuscunà, la scrittura di *È bello vivere liberi!* (con l'eloquente sottotitolo *Un progetto di teatro civile per un'attrice, 5 burattini e un pupazzo*) si caratterizza per un'originale commistione di diverse forme drammatiche che, in ciascuno dei sette capitoli che costituiscono il copione, variano in funzione del nucleo narrativo affrontato. Ogni capitolo si sofferma su alcuni momenti chiave della biografia di Ondina Peteani, che l'autrice ha scelto in base alla loro capacità di significare i concetti che voleva fossero trasmessi. I diversi argomenti della storia vengono dispiegati attraverso una varietà, ordinata e puntuale, di stili drammaturgici. Il testo di *È bello vivere liberi!*, pur inscrivendosi a pieno titolo nel campo del teatro di figura, non è infatti concepito come un testo da rappresentarsi interamente attraverso la manipolazione dei pupazzi. Nella pubblicazione all'interno di *Resistenze femminili*, il testo è introdotto da una nota che descrive la scena al lettore, affinché possa visualizzare la disposizione nello spazio dell'attrice e dei pochi elementi scenografici che la contornano. La stessa nota fornisce un'altra indicazione fondamentale: «lo spazio vuoto al centro verrà occupato dall'attrice che passerà continuamente dal racconto diegetico alla mimesi dei personaggi»[14].

[12] A. Di Gianantonio e G. Peteani, *È bello vivere liberi. Ondina Peteani. Una vita tra lotta partigiana, deportazione e impegno sociale*, Trieste, Irsml Friuli Venezia Giulia, 2007.
[13] M. Cuscunà, *La scintilla*, 22 aprile 2013, http://bellovivereliberi.blogspot.com/ (ultima consultazione: 20 maggio 2023).
[14] Ead., *Resistenze femminili*, cit., p. 36.

La versione pubblicata del testo contiene un'efficace presenza di didascalie che indicano al lettore i movimenti dell'attrice, la resa di alcune scene e la descrizione delle azioni agite attraverso l'utilizzo dei burattini e dei pupazzi; indicazioni che non erano presenti nella stesura originale del copione e che l'autrice ha ritenuto importante introdurre per non privare la drammaturgia del suo aspetto visuale. La gran parte dello spettacolo è effettivamente agita dall'attrice secondo le tecniche del teatro di narrazione e di quello che è stato definito "teatro di impegno civile"[15], un teatro, cioè, che racconta fatti reali spesso dimenticati dalla Storia e che interroga la società costruendo "ponti di memoria viva tra generazioni"[16]. Se, come sostiene G. Guccini nel descrivere un teatro che "racconta",

> le condizioni che permettono al teatro contemporaneo di intrecciare la "rappresentazione della realtà" alla "verità della performance" sono la caduta delle distinzioni categoriche fra diegesi e mimesi, e l'affermarsi d'una attorialità a più registri, che passa agilmente dalla narrazione all'interpretazione drammatica, dall'enunciazione del dato all'azione corporea[17],

la *performance* di *È bello vivere liberi!* si inscrive precisamente in questa composizione "a più registri". A livello performativo, infatti, ogni personaggio è reso attraverso precisi cambi di voce e particolari posture fisiche, secondo una caratterizzazione che rimanda da un lato alla commedia dialettale – soprattutto quando compaiono inserti della lingua friulana nelle battute dei personaggi («Ma si può essere più *sveiabaucchi* di così ?»[18]; «Ah, ma gliela faccio vedere io: *a ramenego* 'sti comunisti!»[19]; «Dicono "che non capiscono una parola di sloveno, che hanno fatto di tutto per impararlo, ma impossibile, dai: *una scariga de consonanti una drio de quell'altra*"»[20]) – d'altra parte, gli atteggiamenti e le posture con cui l'attrice esegue le azioni prima di enunciarle ricorda apertamente le pantomime del cinema muto[21]. In tal modo l'attrice passa con rapidità dalla diegesi alla mimesi, entrando e uscendo dai personaggi di cui rende perfettamente la tipicità evitando tuttavia il raggiungimento di una completa immedesimazione, al fine di non condurre lo spettatore a identificare completamente l'attrice con un personaggio. È questo un tratto che

[15] Cfr. C. Valenti, *Teatro, informazione e controinformazione*, in «Prove di drammaturgia», XII, 2008, n. 1, Corazzano, Titivillus, 2014, p. 61 (e-book).
[16] D. Biacchessi, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Milano, Edizioni Ambiente, 2010, p. 10.
[17] G. Guccini, *Quando il teatro ci racconta*, in «Prove di Drammaturgia», XIII, 2014, n. 1, Corazzano, Titivillus, p. 16 (e-book).
[18] M. Cuscunà, *Resistenze femminili*, cit., p. 39.
[19] *Ibid.*, p. 41.
[20] *Ibid.*, pp. 47-48.
[21] *Ibid.*, p. 38: «L'attrice esegue le azioni nello stile delle comiche del cinema muto prima di enunciarle».

appartiene alle modalità del teatro di narrazione, in cui, come afferma Pasqualicchio,

> 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[22].

Come giustamente messo in luce da Gobbi[23], tuttavia, la preminenza dell'aspetto visuale e l'uso dei pupazzi negli spettacoli di Cuscunà introducono un distacco dalle prime generazioni del teatro di narrazione, in cui l'autore-attore-narratore parla direttamente al pubblico in prima persona e per mezzo del proprio corpo. Questo è tanto più vero se si analizzano le scene di *È bello vivere liberi!* in cui compaiono le figure, corrispondenti a due snodi fondamentali della vicenda di Ondina Peteani: la scena in cui Ondina e il compagno Stecchi sono incaricati dell'uccisione della spia Blechi; la scena che racconta l'esperienza di Ondina nel lager. Nella prima l'artista ha scelto di utilizzare i burattini a guanto, nella seconda un pupazzo manovrato a vista con le braccia infilate in due grossi guanti neri di gomma. Le ragioni che hanno portato all'uso di due diverse tecniche di animazione sono spiegate dall'autrice stessa. Nel primo caso c'era l'interesse verso la forma popolare dei burattini a guanto e la volontà di riprendere una funzione cruciale che essi avevano svolto proprio durante la lotta partigiana:

> nelle memorie storiche dei testimoni[24], i partigiani stessi ricordano come il commissario politico della brigata di cui faceva parte Ondina avesse scritto un canovaccio, un bozzetto drammatico[25], che i partigiani stessi mettevano in scena per raccontare come fossero riusciti a uccidere la spia dopo molte difficoltà. C'era la forte necessità di avvisare anche i paesi più sperduti del Carso che la spia era stata eliminata, perché le persone potessero ricominciare ad aiutare i partigiani. Il teatro popolare era stato utile alla Resistenza come veicolo di informazione. Questa funzione del linguaggio del teatro popolare mi ha portato al tentativo di

[22] N. Pasqualicchio, *La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliai. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi*, in «Zibaldone. Estudios Italianos», IV, 2016, n. 1, p. 221.
[23] G. Gobbi, *L'officina drammaturgica di Marta Cuscunà. Teatro visuale, di narrazione, di indagine: fonti e tecniche*, Tesi di Laurea, Bologna, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, 2017, p. 76 (Tesi di laurea in Storia del Nuovo Teatro, Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro, relatrice prof.ssa Cristina Valenti).
[24] R. Giacuzzo, *Quelli della montagna: storia del Battaglione triestino d'assalto*, Rovigno, Unione degli Italiani dell'Istria e di Fiume, 1972.
[25] Intitolato *La fine del traditore.* Cfr. G. Gobbi, *Introduzione*, in M. Cuscunà, *Resistenze femminili*, cit., p. 14.

Fig. 1. Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi!*, 2009 © Luigi De Frenza.

> trovare un modo in scena di recuperare tale linguaggio per raccontare questo stesso episodio[26].

Tale funzione "impegnata" e "politica" dei burattini ha suscitato l'interesse dell'artista non solo per la sua importanza storica, ma anche per l'affermazione di natura estetica che ne può derivare:

> mi interessava recuperare i personaggi del mondo delle teste di legno e farli rivivere nel contesto della Resistenza. [...] Perché anche le teste di legno possono parlare di spie e di tradimenti. Perché anche un burattino si sporca le mani di sangue[27].

L'altro punto in cui intervengono le figure è il capitolo finale di *È bello vivere liberi!*, quello in cui Ondina esperisce la violenza della deportazione. La tecnica di animazione qui utilizzata è molto differente da quella dei burattini. L'attrice si sposta dietro un supporto a forma di vagone di un carro bestiame e infila le braccia in due lunghi guanti di plastica neri, attraverso i quali afferra la pupazza di Ondina

[26] M. Cuscunà, *Neurospasta Mechanica*, Laboratorio organizzato da Teatro Ca' Foscari, Venezia, tenutosi on-line il 24 e 25 novembre 2020.
[27] Ead., *Burattini: perché?*, 24 aprile 2013, http://bellovivereliberi.blogspot.com/ (ultima consultazione: 5 maggio 2023).

Fig. 2. Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi!*, 2009 © Luigi De Frenza.

per privarla dei vestiti, dei capelli e per apporle sul braccio il timbro numerico. Una compagna di cella viene letteralmente frantumata dagli stessi guanti neri.

Nel momento in cui Marta Cuscunà si è posta la questione di come rendere scenicamente questa parte della testimonianza di Ondina, la soluzione non è stata così immediata: nonostante lo spettacolo sia costituito da lunghe parti di teatro d'attore, per raccontare l'esperienza del lager le sembrava inopportuno cercare di incarnare la testimonianza di una ragazza di diciannove anni deportata in un campo di concentramento, di un corpo denutrito, maltrattato, ammalato. «Mi sembrava che il mio corpo non avrebbe potuto essere credibile»[28]. D'altra parte, la possibilità di utilizzare foto di repertorio le sembrava andare in una direzione altrettanto fuorviante, perché la crudezza di quelle immagini non avrebbe permesso allo spettatore di continuare a restare dentro la storia ma lo avrebbe al contrario respinto e allontanato. Vagliate diverse possibilità, quella dell'uso dei pupazzi emerse come la più calzante:

> la soluzione l'ho trovata in qualche modo nella testimonianza di Ondina: lei racconta di essere riuscita a sopravvivere alle torture del lager attraverso un meccanismo psicologico che definisce "di sdoppiamento". Ondina si immagina-

[28] Ead., *Neurospasta Mechanica*, cit.

> va doppia: un'Ondina imprigionata nel lager e un'altra Ondina al di sopra di tutto questo, che guardava da fuori come se fosse al cinematografo[29].

Il personaggio di Ondina è stato dunque sdoppiato per mezzo della figura, utilizzata in virtù della sua capacità di comunicare l'incomunicabile. La materia ha permesso di agire in scena ciò che un corpo umano non può subire. In *È bello vivere liberi!*, accanto ai linguaggi di tipo diegetico e mimetico, quello visuale costituisce un pari livello espressivo, funzionale a precise necessità drammaturgiche.

Verso un nuovo paradigma delle figure

Se *È bello vivere liberi!* si concentra su un episodio storico della Resistenza (ovvero su un fatto discretamente lontano nel tempo) e *La semplicità ingannata* (2012), secondo episodio della trilogia sulle resistenze femminili, va ancora più addietro raccontando la pratica della monacazione forzata delle figlie femmine nell'Italia del Seicento, l'ultimo episodio, *Sorry, boys* (2015), è invece una presa diretta sull'attualità. Lo spettacolo ricostruisce gli scenari che hanno portato al fatto di cronaca avvenuto a Gloucester (Massachusetts) nel 2008 dove, in una scuola superiore, diciassette ragazze rimasero incinte deliberatamente nello stesso periodo e altre centoquaranta si sottoposero a un test dopo aver cercato una gravidanza, con l'intenzione di creare una comunità femminile lontana dalla violenza perpetrata dagli uomini in seno alle loro famiglie. L'attualità della vicenda americana ha portato Cuscunà a ricostruire i fatti attraverso i numerosi articoli di giornale e, in particolar modo, il documentario *The Gloucester 18*[30], l'unico che sia riuscito a dare voce direttamente alle protagoniste. La decisione delle ragazze, frutto di un "patto segreto" volto alla creazione della comunità femminile, e la concomitanza con diversi episodi legati alla violenza di genere accaduti nella cittadina americana hanno spinto Cuscunà a trattare questo tema dandogli una sua personale lettura.

Infatti, nonostante l'uso di fonti documentarie nel processo di scrittura, Cuscunà si pone in una posizione problematica rispetto al teatro documentario, proprio per il modo in cui le utilizza e rielabora:

> un problema in cui mi sono spesso imbattuta è: fino a che punto modificare il dato storico, fino a che punto rielaborarlo nella mia interpretazione? In questo senso è stato importante essere consapevole del fatto che non ero interessata a fare dei documentari teatrali ma delle opere artistiche, con la libertà di andare oltre la realtà storica[31].

[29] *Ibid*.
[30] J.M. Williams, *The Gloucester 18* (2013) https://gloucester18.com/home.php.
[31] M. Cuscunà, *Neurospasta Mechanica*, cit.; cfr. anche Ead., *La semplicità ingannata*, www.martacuscuna.it (ultima consultazione: aprile 2023).

In *Sorry, boys*, Cuscunà ha sviluppato più chiaramente il proprio pensiero rispetto al fatto di cronaca affrontato. Mentre la cronaca locale si era concentrata sulle ragazze, il testo di Cuscunà sposta l'attenzione sulla comunità, sul contesto sociale, e presenta, sotto forma di teste appese al muro[32], da una parte gli adulti – il preside e i genitori –, dall'altra i giovani padri adolescenti che sono stati "usati" dalle ragazze per rimanere incinte. Al centro, tra i due blocchi, c'è lo schermo di un cellulare su cui appaiono le poche risposte delle ragazze, sotto forma di messaggi *WhatsApp*. In scena sono dunque coloro che sono stati messi al muro dalla scelta delle ragazze, resi scenograficamente dalle teste sospese. E questo non tanto per rimarcare «la distanza e l'impossibilità di identificarsi con le vere protagoniste della storia»[33], quanto piuttosto per suggerire un'immedesimazione con coloro che quella storia l'hanno, consapevolmente o meno, determinata. L'accento, per una volta, non è messo sulle "vittime/colpevoli", su coloro che hanno ingenerato uno strappo nel sistema-società, ma su quel sistema stesso che provoca determinate azioni e reazioni. La verosimiglianza delle teste meccaniche aiuta l'immedesimazione: è facile rispecchiarsi negli sguardi dei ragazzini che strabuzzano gli occhi davanti ai video porno, o immedesimarsi nella tensione del preside che muove la testa a destra e sinistra senza sapere più dove nascondersi, o ancora negli sguardi afflitti dei genitori che individuano le proprie colpe. È facile non tanto perché i movimenti facciali sono verosimili, ma perché le teste sono altro-da-noi, fittizie, sono fantocci: una volta accettata la finzione scenica crediamo alla *loro* verità, che è invero anche la *nostra* ma delegata a un oggetto non umano e quindi di immediata ricezione.

Nel documentario *The Gloucester 18*, nessuna delle ragazze intervistate ammette che il patto sia effettivamente esistito. Solo una ragazza ammette chiaramente di aver cercato volontariamente la gravidanza e di averlo fatto dopo aver assistito a un femminicidio, spinta dalla speranza di poter creare una comunità diversa da quella in cui viveva. Questo elemento del femminicidio era stato eluso in tutti gli altri contesti in cui il fatto era stato discusso, ma è sembrato invece centrale alla sensibilità dell'artista. Cuscunà ha quindi continuato la sua ricerca su questa linea, cercando di collegare i dati sulle gravidanze precoci con quelli sulla violenza domestica contro le donne, e ha trovato riscontri anche in un altro documentario, *Breaking our silence. Men against violence*[34], che analizza i contesti di violenza nella città di Gloucester, e sottolinea come le difficoltà economiche abbiano portato sempre più spesso ad alti livelli di violenza da parte degli uomini contro le donne. In quella

[32] Ispirato alla serie di fotografie. Cfr. A. Barbot, *We Are Beautiful*, https://www.behance.net/gallery/3046163/We-Are-Beautiful (ultima consultazione: maggio 2023).

[33] V. Santoro, *Tra il post-dramma e i suoi esiti: costellazioni del nuovo con e dopo Scenario*, in C. Valenti (a cura di), *Scenari del terzo millennio. L'osservazione del premio scenario sul giovane teatro*, Corazzano, Titivillus, 2018, p. 52.

[34] H. Firrini, *Breaking our silence. Gloucester Men Speak Out Against Domestic Abuse* (2002).

Fig. 3. Marta Cuscunà, *Sorry, boys*, 2015 © Alessandro Sala/Cesura per Centrale Fies.

stessa città, cinquecento uomini hanno organizzato una marcia per sensibilizzare l'opinione pubblica sulla violenza contro le donne e per cercare di ridurre il problema.

Attraverso le sue ricerche, Cuscunà ha ideato uno spettacolo che tenta di mostrare come la contemporaneità di questi due diversi eventi non possa essere una semplice coincidenza, o almeno che possa essere utile non considerarla tale. L'artista utilizza quindi l'evento e le fonti documentarie a esso legate per proporre un modello di lettura della società, per esprimere il suo punto di vista sull'espansione della violenza di genere e sulle sue conseguenze. Questa discrepanza tra la realtà del fatto di cronaca e l'interpretazione proposta dall'artista si riflette nel frammento finale di *Sorry, boys*: la performer, che per tutto il tempo è rimasta dietro la parete di teste appese, esce e, come indica la didascalia, «per la prima volta si rende completamente visibile al pubblico»[35], pronunciando le battute di chiusura:

> noi siamo tentati di pensare che forse il patto è stato sempre collegato a quel macello. E che non può essere solo un caso se proprio lì, in quella stessa cittadi-

[35] M. Cuscunà, *Sorry, boys*, in *Resistenze femminili*, cit., p. 188.

> na, 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[36].

Una tale postura dell'artista inscrive il lavoro di Cuscunà in quella corrente del «teatro neopolitico del nuovo millennio»[37] che, come descritto da Valenti, «non è prefigurazione di un'azione possibile [...] ma è ricostruzione della realtà dal punto di vista tutto personale dell'artista»[38]. La narrazione di una vicenda diventa così una *contronarrazione*, termine che, «richiamando lessicalmente la *controinformazione*, ovvero la matrice politica del termine coniato negli anni Sessanta, crea un ponte con la nuova via al teatro politico inaugurata nel terzo millennio»[39]. Con un accento messo, aggiungerei nel caso di Cuscunà, su storie che hanno – o quantomeno vogliono avere – un impatto sui contesti sociali e che si oppongono alle narrazioni percepite come dominanti. In questo senso, si potrebbe affermare che il teatro di Cuscunà, al contrario di quanto riportato poco sopra, non è lungi dal presentarsi come la «prefigurazione di un'azione possibile»[40]. Anzi, nel ricercare tra le fonti documentarie diverse cause di un avvenimento, o nel riportare le alternative o le possibili soluzioni che una parte della società ha messo in atto, *Sorry, boys* (così come altri spettacoli di Cuscunà) potrebbe essere letto come la controparte artistica del "giornalismo delle soluzioni" (*solutions journalism*): lungi dal cercare di mascherare la realtà, il *solutions journalism* mira a mostrare che ci sono iniziative e azioni che meritano di essere sotto i riflettori. Come ha scritto il direttore esecutivo del «Guardian», che nel 2016 ha lanciato la rubrica *Half Full*[41], «il giornalismo non riflette soltanto la società in cui viviamo. La plasma anche»[42]. Lo

[36] *Ibid.*
[37] C. Valenti, *Il teatro che rende visibile. Indagine sulla realtà e nuove prospettive del politico nelle generazioni del terzo millennio*, in Ead. (a cura di), *Scenari del terzo millennio. L'osservatorio del Premio Scenario sul giovane teatro*, cit., p. 29.
[38] *Ibid.*
[39] Ivi, p. 28.
[40] Ivi, p. 29.
[41] Ora intitolata *The upside* e così descritta: «Journalism that seeks out answers, solutions, movements and initiatives to address the biggest problems besetting the world» (Un giornalismo che cerca risposte, soluzioni, movimenti e iniziative per affrontare i maggiori problemi del mondo. Traduzione di chi scrive). Cfr. https://www.theguardian.com/world/series/the-upside (ultima consultazione: 3 settembre 2023).
[42] «Journalism does not only reflect the society that we live in. It shapes it too». Cfr. M. Rice-Oxley, *Fed up with all the dreadful news out there? Then click here*, 1° giugno 2016. Cfr. https://

stesso possono fare l'arte e le storie, come sostiene Donna Haraway nella frase citata all'inizio di questo articolo. Le teste di *Sorry, boys* sono lì appese per mostrarlo.

Sorry, boys segna inoltre un importante sviluppo scenotecnico nella costruzione delle figure, concepite da Marta Cuscunà insieme a Marco Rogante e realizzate da Paola Villani. Senza essere visibile nell'atto della manipolazione, la performer è posizionata dietro la parete a cui sono appese le dodici teste, che lei stessa manovra attraverso un sofisticato sistema di cavi e joystick. Le teste appese al muro hanno risolto un'importante difficoltà tecnica: il testo è costituito da scambi di battute ravvicinati tra dodici personaggi, ma gestire i loro corpi contemporaneamente non sarebbe stato possibile, dato che la performer è sola in scena. La parete di teste sospese risolveva questo problema, fornendo marionette autoportanti. Viste però le dinamiche psicologiche della storia e la necessità che il pubblico potesse entrarvi agilmente, le teste sono state dotate di movimenti (degli occhi, delle sopracciglia, della bocca, del collo) che le rendessero verosimili, che creassero nella percezione dello spettatore uno sfasamento tra la loro agilità e il loro essere fittizie. Come evidenzia Paola Villani,

> le possibilità di movimenti espressivi, date le tecniche di manipolazione, non erano infinite; quindi, abbiamo studiato i monologhi dei personaggi per individuare il tipo di espressività che li caratterizzasse di più durante il monologo. L'importante era che il pupazzo restituisse efficacemente la storia[43].

Per rispettare questa coerenza drammaturgica, è stato necessario rendere agile il passaggio da una testa all'altra. Anziché obbligare la performer a infilare la mano dentro ogni testa, movimento impossibile data la velocità delle battute tra i tanti personaggi, Paola Villani ha configurato un sistema di manipolazione esterno (i joystick che controllano i cavi e quindi i movimenti facciali) che permette a Cuscunà di manovrare le espressioni di un personaggio con una sola mano.

Gli spettacoli di Cuscunà, che utilizzano ogni volta pupazzi diversi, sono quindi strutturati in base al testo e ai temi che esso vuole trasmettere. In questo caso, il lavoro concertato della marionettista-performer-regista con il dispositivo scenico è stato centrale per lo sviluppo di soluzioni tecniche funzionali alla drammaturgia. Dai burattini a guanto di *È bello vivere liberi!*, leggere caricature, creature di immediata sintesi, Cuscunà è passata con *Sorry, boys* a creature verosimili, non più agili e in grado di muoversi qua e là sul boccascena, ma intrappolate nella fissità degli umani che rappresentano.

www.theguardian.com/world/2016/jun/01/and-now-for-something-completely-different-some-positive-news (ultima consultazione: 2 settembre 2023).

[43] P. Villani, *Neurospasta Mechanica*, cit.

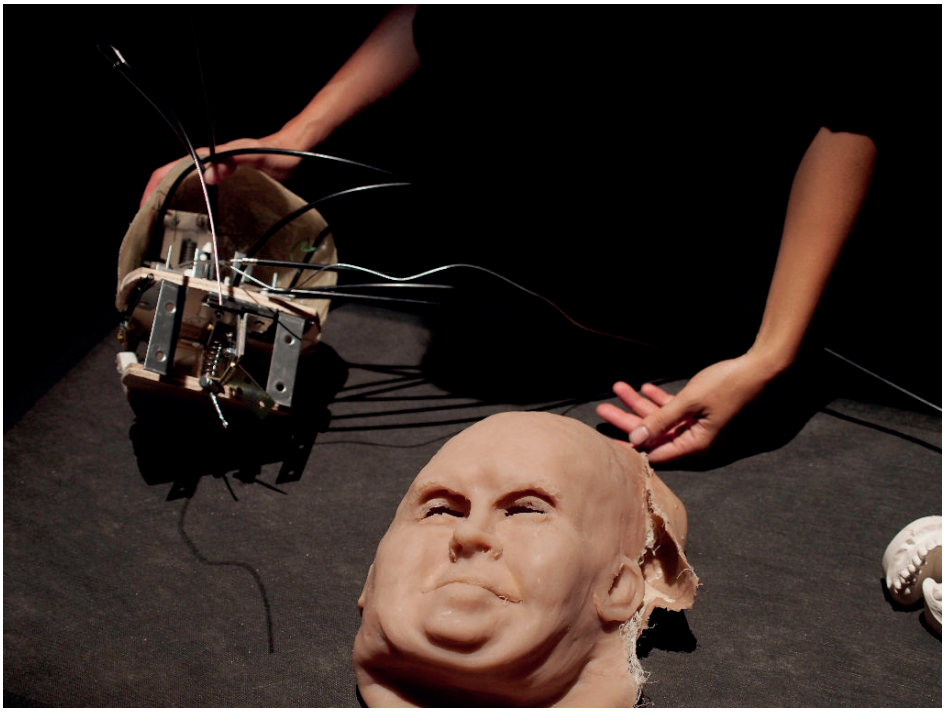

Fig. 4. Marta Cuscunà, *Sorry, boys*, 2015 © Alessandro Sala/Cesura per Centrale Fies.

Ibridazione, possibili futuri

Dopo aver completato la trilogia sulle resistenze femminili, Cuscunà ha continuato a concentrarsi su storie legate a tematiche femministe, che ha intrecciato sempre più profondamente con le questioni ecologiche dell'era antropocentrica. È soprattutto con la sua ultima creazione, *Earthbound*, che Cuscunà sviluppa un tipo di teatro che rimette in causa il dominio dell'uomo sulla natura. Il titolo dello spettacolo, *Earthbound*, si riferisce esplicitamente al concetto esposto da Bruno Latour durante le *Gifford Lectures* all'Università di Edimburgo[44], cioè quello di una nuova umanità non più egemone ma uniformemente legata a tutti gli altri elementi del pianeta Terra. Altri riferimenti nella performance di Cuscunà sono le teorie proposte da Donna Haraway in *Staying with the Trouble*[45] e alcuni dei racconti di fanta-

[44] B. Latour, *Facing Gaia. Six lectures on the political theology of nature*, conferenza *Gifford Lectures on Natural Religion* (Édimbourg, 18-28 febbraio 2013). Tali interventi sono stati successivamente pubblicati in B. Latour, *La Sfida di Gaia, Il Nuovo Regime Climatico*, trad. D. Caristina, Roma, Meltemi, 2020 (*Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte-Les Empêcheurs, 2015).
[45] D. Haraway, *Staying with the Trouble*, cit.

Fig. 5. Marta Cuscunà, *Earthbound*, 2021 © Daniele Borghello.

scienza in esso contenuti, in particolare *The Camille Stories*[46] (*Le storie delle Camille*). Qui Donna Haraway immagina un mondo abitato da simbionti, esseri umani a cui sono stati impiantati geni di altre specie in via di estinzione e che ripopolano aree del pianeta devastate dall'inquinamento ambientale, intrecciando legami non di sangue ma di "cura".

Queste creature sono portate in scena con l'uso di pupazzi animatronici[47] ispirati esteticamente alle sculture iperrealistiche di Patricia Piccinini[48], che incrociano esseri umani con le caratteristiche fisiche di altre specie viventi. La presenza della performer in scena, che manipola i pupazzi attraverso comandi meccanici, non coin-

[46] Ead., *The Camille Stories*, https://projects.iq.harvard.edu/files/retreat/files/haraway_camille-stories.pdf (ultima consultazione: febbraio 2023).

[47] L'animatronica è una branca multidisciplinare dell'ingegneria che integra vari aspetti derivati dall'anatomia, dalla robotica, dalla meccatronica e dalla marionettistica per fornire movimenti autonomi a marionette e robot, solitamente con caratteristiche realistiche. La tecnica è ampiamente utilizzata nell'industria cinematografica, ma non è molto diffusa nei laboratori di progettazione teatrale. Sebbene Cuscunà si riferisca spesso alle sue creature come "animatroniche", esse non hanno una vera e propria autonomia di movimento, poiché sono sempre manovrate, anche se a distanza e tramite cavi e pulegge, dalla performer.

[48] Cfr. www.patriciapiccinini.net (ultima consultazione: 24 maggio 2023).

cide tuttavia con una presenza umana: il suo ruolo nello spettacolo è quello di un'intelligenza artificiale, con cui i simbionti comunicano per controllare i dati ambientali. Il corpo dell'interprete diventa così un elemento tra gli elementi e la sua natura umana tende a sbiadire, a scomparire dal palcoscenico. Sebbene in *Earthbound* la struttura testuale sia molto presente e organizzata dialogicamente, il linguaggio visivo mira a sfumare lo status del corpo umano, ibridandolo con altri corpi non umani. Vestita con una tuta futuristica, circondata da creature metà umane e metà animali (le Camille), racchiusa con loro in una cupola geodetica infestata di vegetazione, la forma umana dell'interprete sembra diventare, citando la descrizione di un teatro "post-antropocentrico" proposta da Lehmann, un «elemento di strutture spaziali simili a paesaggi»[49]. Sul palcoscenico, il corpo umano è camuffato da un costume e da un trucco che lo rendono più simile a quello di un robot, per non sminuire la credibilità dei corpi ibridi dei simbionti, che hanno pelle e volto simili a quelli umani, ma torso e arti evidentemente animali. Il movimento di ibridazione va quindi oltre il confronto tra umano e non umano, alla ricerca di una simbiosi:

> il mio corpo, unico corpo di carne e sangue sulla scena, muove uno spazio postumano abitato da creature tecnologiche. Il mio corpo diventa l'unico motore di creature che si sono evolute in soggettività più che umane. E nel nostro incontro, si genera l'ibrido[50].

L'umano così ibridato al non-umano diviene "aumentato" nell'estensione consentita dalle figure, ricordando le molteplici figure immaginate da Haraway nelle sue "SF" (*science fiction*, o *speculative fabulation*), in cui fili, creature, entità mitologiche occupano lo stesso spazio narrativo creando «grovigli di una matassa in cui sono invischiati umani e non umani»[51]. Soprattutto nel regime contemporaneo del teatro di figura, caratterizzato da un'ibridazione di tecniche e dall'alternanza di manipolazione a vista e nascosta (e quindi di una presenza/assenza del performer), le figure, come sostiene la filosofa francese Annabelle Dufourcq,

> sono un invito a venire ad abitare attivamente storie ancora aperte, dove i corpi viventi si modellano a vicenda e reinventano il mondo, *fanno* mondo. Raccolgono in sé nuove possibilità simbiotiche che, attraverso di loro, entreranno in nuovi divenire[52].

[49] H.-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Imola, Cue Press, 2019, p. 88.
[50] L. Pugno (a cura di), *Dialoghi con la chimera 6: Marta Cuscunà, Cyborg/simbionte*, 22 novembre 2022, https://www.leparoleelecose.it/?p=43870 (ultima consultazione: 6 aprile 2023).
[51] L. Budriesi, *Performare la natura: dal dispositivo rappresentazionale al "teatro delle specie". Tra pratica e teoria in Donna Haraway, Una Chaudhuri e Marta Cuscunà*, in «Comunicazioni sociali», 2021, n. 3, pp. 386-405.
[52] A. Dufourcq, *De l'imaginaire humain à l'imaginaire des animaux. Devenirs-animaux chez Bache-*

Fig. 6. Marta Cuscunà, *Earthbound*, 2021 © Daniele Borghello.

In questo modo, Cuscunà sembra realizzare sul palcoscenico, attraverso figure meccaniche, la proposta avanzata da Donna Haraway nel suo racconto di fantascienza: per uscire dall'atteggiamento distruttivo del *game over* che potrebbe abbatterci, immaginiamo futuri ipotetici in cui la specie umana si allea con altre specie per salvare il nostro pianeta e «prendersene di nuovo (e meglio) cura»[53]. Un esercizio di immaginazione permesso concretamente sulla scena da creature mai viste, creature dei possibili.

«Bandiera bianca»

Differenti tipi di figure possono dunque attivare dei concreti processi di visualizzazione che sostengono il nucleo tematico delle storie narrate da Cuscunà nei suoi spettacoli: i burattini a guanto possono restituire con più leggerezza narrazioni storiche ancora dense di sofferenza, delle teste appese al muro possono evocare un sentimento di impotenza, dei pupazzi animatronici possono estendere il corpo umano dell'interprete a forme ibridate di presenza. In questa evoluzione da uno

lard, Deleuze et Guattari, et Haraway, in «Revue de métaphysique et de morale», XCIX, 2019, n. 1, pp. 65-76. Trad. di chi scrive.

[53] M. Cuscunà, *Earthbound*, www.martacuscuna.it (ultima consultazione: aprile 2023).

spettacolo all'altro dell'uso delle figure (da pupazzi e burattini – creature sintetiche, vivaci accenni –, a teste appese – creature artificiali e verosimili –, a creature mai viste, che creano fisicamente una realtà altra – creature dei possibili), esse diventano alleate dell'umano, sue diramazioni fisiche ma anche e soprattutto interpreti di concetti, idee, istanze, proposte. Il non umano supera l'umano in forza ed efficacia di comunicazione. È grazie a questa capacità della figura che Marta Cuscunà l'ha scelta per veicolare contronarrazioni femministe, nella convinzione che se le stesse storie fossero state raccontate attraverso il suo corpo di attrice, sarebbero state più difficilmente accolte dagli spettatori. Le figure, invece, hanno ottenuto immediatamente uno sguardo neutro, se non complice, da parte del pubblico. Questo meccanismo, benché possa apparire candido, è tutto l'opposto: tale utilizzo delle figure ha permesso l'impatto dirompente che le storie femministe e antispeciste riportate da Marta Cuscunà hanno ottenuto. Esse hanno agito come una «bandiera bianca»[54] e fatto in modo che queste storie potessero «fare mondo»[55].

[54] M. Cuscunà, intervento alla tavola rotonda "Faire parler les objets", organizzato dal progetto *PuppetPlays* dell'università Paul-Valéry Montpellier 3 presso il Théâtre Mouffetard – Théâtre de la Marionnette di Parigi il 9 giugno 2022. Consultabile online (Événements – Vidéo: Table ronde "Faire parler les objets"), 9 gennaio 2023, https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/ (ultima consultazione: maggio 2023).

[55] In inglese, *worlding*. Cfr. D. Haraway, *Staying with the Trouble*, cit.