

***Il canto della caduta*, intervista espansa a Marta Cuscunà**

di Gianluca Poggi, Damiano Pellegrino e Vittoria Majorana

Spostare lo sguardo. Miti ladini e femminismo

Quattro avvoltoi gracchiano, appollaiati su un albero; di fronte a loro, in campo aperto, si fronteggiano due eserciti, uno dei quali è condotto da una donna. È la principessa Dolasilla, figlia del Re usurpatore e sanguinario di Fanes. Quest'ultimo l'ha costretta a prendere parte alla battaglia perché spera che la figlia muoia nel combattimento. *Il canto della caduta*, ultima creazione di Marta Cuscunà liberamente ispirata ai miti di Fanes, si apre con il gesto di una doppia violenza: quello della guerra da un lato e del tradimento dall'altro – gli unici sentimenti cui sembrano essere relegati gli uomini di questa terra mitica agli albori del tempo.

La plumbea luce della battaglia si stende radente sui pupazzi e si spinge oltre, portandoci nell'abisso. Dal sottosuolo delle montagne emergono due bambini, mezzi uomini e mezzi topo, che raccontano l'origine della catastrofe di cui si sentono cupi rimbombi e vibrazioni elettroniche. A Fanes si è istituito un nuovo ordine patriarcale, imponendosi sul precedente retto invece da regine e animali, per cui l'essere nata donna di Dolasilla costituisce una minaccia al potere stesso. La questione di genere e il ruolo della donna sembrano così imporsi sin da subito come temi cardine dello spettacolo, anche se in scena non vediamo nulla di tutto questo. Nessun pupazzo infatti incarna Dolasilla, o la precedente Regina, come del resto nemmeno il Re o altri abitanti di Fanes: all'infuori di Udea e Aylan – piccoli universali concreti dei bambini vittime della violenza di ogni tempo – l'unica presenza femminile in scena è quella di Marta Cuscunà, comunque celata nell'oscurità.

È un femminismo, quello che vediamo nello spettacolo, che si dà per sottrazione fisica ed emerge nell'assenza di un soggetto che, come il mito, si colloca in un tempo e in un luogo lontano per imporsi con forza nel nostro immaginario. Una sparizione che aveva già segnato i precedenti lavori dell'artista sulle *Resistenze femminili*, in cui partendo da *È bello vivere liberi!* – racconto ispirato alla vita della partigiana Ondina Peteani – e passando per la contestazione delle Clarisse di Udine di *La semplicità ingannata*, si era giunti con *Sorry, boys* al caso delle diciotto ragazze del liceo americano di Gloucester unite da un patto di coraggio per denunciare la violenza familiare attraverso la scelta di dare alla luce nuove vite. Spettacolo, quest'ultimo, in cui la storia viene raccontata da una cornice narrativa di personaggi e testimoni, e non dalle dirette protagoniste.

Anche ne *Il canto nella caduta*, la storia viene raccontata da alcuni personaggi e testimoni esterni ai fatti. Spostare lo sguardo, e quindi l'asse del discorso, sulla complessità delle relazioni che legano il femminile al mondo, alle implicazioni e alle conseguenze che questa genera nei rapporti di potere tra gli individui, sembra essere la strada battuta dall'artista che risale fino alle lontane radici della leggenda ladina. Questa poi, catapultata nel contemporaneo, rivela tutta la sua carica distopica e immaginifica, mostrando come una ri-attualizzazione del femminismo non possa che estendere i propri confini verso altri territori di resistenza politica.



Marta Cuscunà, *Il canto della caduta* (foto di Daniele Borghello)

Distopie umane, orizzonti animali

«Sognai che dovevo dire addio al tic-tac del tempo, alla domenica e alla sua perfidia, a tutte le date. Anche addio alle voci intrecciate, addio al canto, a tutte le immagini che l'uomo si è fatto». Günter Grass, nel suo libro *La Ratta*, nel giorno successivo a una catastrofe immagina un mondo spopolato: a salvarsi è soltanto la specie animale dei ratti.

Nel lavoro di Marta Cuscunà, lo spettacolo della carneficina dopo la battaglia, scongiurata invano da Dolassilla ma perseguita incautamente dal re, ci viene presentato dalle sole voci e dagli occhi di quattro corvi. Il mito di Fanes comincia e finisce con questo stormo di volatili: esso si sostituisce alla razza umana, prospera sui cadaveri (terribile mangime), esce incolume dal disastro. Alla vista di quei fantocci meccanici, che animano la scena altrimenti vuota, i pensieri si scagliano su tanta parte di letteratura che nel corso del tempo ha lasciato esprimere i soli animali, rovesciando i ruoli nella relazione uomo/bestia e offrendo una rinnovata speranza, un credito inusuale a degli esseri a due o a quattro zampe. Nella bibliografia alla quale rinvia il foglio di sala dello spettacolo si fa riferimento ad alcuni titoli che hanno a che fare con narrazioni appartenenti a un passato lontano e perduto: i miti e le leggende delle Dolomiti, la regina delle Amazzoni Penthesilea di Heinrich von Kleist, il popolo dei Pigmei.

Per la creazione della drammaturgia, la ricerca, quasi archeologica, si serve di fonti ben precise: esse divengono strumenti per ri-costruire un destino della nostra società radicalmente alternativo e abbattere nuove barbarie o rinnovati integralismi. Di fronte al campo di battaglia e allo sterminio tocca rifarsi non più all'uomo ma a qualcos'altro. Rassettere, rimaneggiare, sostituire e rinnovare quei personaggi che si muovono sulla ribalta della Storia: cambiare gli addendi per l'economia del racconto e per i risultati inediti da acquisire. Alcuni autori attingono a piene mani, allora, all'universo animale o del fantastico per rintracciare una forza nuova che possa ragionare sull'uomo: esseri selvatici popolano i testi di Landolfi, Palazzeschi, Buzzati, Cassola, Volponi se guardiamo all'Italia. Con *La collina dei conigli* di Richard Adams il lettore segue le peripezie di un gruppo di conigli, intenti a sfuggire alla distruzione. Con il fumetto *Maus* di Art Spiegelman gatti e topi hanno sostituito gli uomini in Germania durante l'epoca del nazismo.

Ne *Il canto della caduta* lo spettatore scorge uno stormo di corvi. Non c'è più traccia dell'uomo. Ma se per caso il corvo e lo spettatore fossero il sogno di una terza specie?



Marta Cuscunà, *Il canto della caduta* (foto di Daniele Borghello)

Il visibile e il potere

«Quando lo spettacolo è finito e la baracca si scopre, per un istante il pubblico è spiazzato: come se solo allora realizzasse la reale grandezza dei burattini, soltanto vedendomi». Viene in mente questo racconto di Patrizio Dell'Argine – artista-artigiano di Teatro Medico Ipnótico, come da tradizione del mondo dei burattini – se si pensa a ciò che desta più fascinazione nel teatro di figura agli occhi dello spettatore: quello scarto, improvviso e percettibilissimo, in cui il velo si alza e l'illusione si infrange tra il fragore degli applausi. Ma di quale sostanza è fatta tale illusione? Forse proprio guardando all'intreccio che la compone risaltano quegli elementi su cui insistono la ricerca e la creazione artistica di Marta Cuscunà: il visibile e l'invisibile, la semplicità e la complessità, l'animato e l'inanimato, la simbiosi e l'integrazione. Per ciascuna di queste coppie oppostive, *Il canto della caduta* si rivela il coerente sviluppo di traiettorie già segnate nel corso della trilogia *Resistenze femminili*, a partire proprio da quella sottrazione già citata che prende anche la forma di un movimento dalla luce verso l'oscurità della penombra. Contrappunto all'invisibile di questa presenza che arretra fino al silenzio sono le sei voci, marchio inconfondibile di ciascun personaggio e del colore della sua personalità, eseguite da Cuscunà con grande tecnica e bravura. Se la dialettica col visibile si limitasse a questo, tuttavia, l'opera di Cuscunà si inscriverebbe nel solco della tradizione del teatro di figura senza smarginature. Il gioco che invece si dispiega davanti allo spettatore punta tutto sulla luce e sul suo apparente tradire il *puppetmaster* dietro alle varie figure animate, come a esporre la finzione nel momento stesso in cui prende vita nell'ombra. Qui sta il fascino paradossale di tutta la

performance: l'inanimato comincia a muoversi e parlare, l'illusione si accresce di battuta in battuta, si fa spessa come il reale; e nello stesso tempo vi si vede attraverso, si decostruisce nello stesso istante in cui sorge, mantenendo tuttavia un grado di verità che viene quasi confermato dal performer, anziché esserne smentito. Così la semplicità, generalmente attribuita al teatro di figura e alla sua storia popolare, alla sua originaria povertà di mezzi e alla sua messa in scena scarna e rudimentale, nel teatro di Cuscunà lascia filtrare lo sguardo per svelarne invece una fattura complessa e sofisticata, non solo da un punto di vista attoriale, ma anche da quello meccanico-tecnologico.

Nel chiarore abbagliante delle cime delle Dolomiti, riprodotte dal poliedro che disegna la scenografia di Franco Righi, spiccando sullo sfondo illuminato non emergono solamente i profili dei corvi, ma si staglia anche la nera silhouette della performer, di cui distinguiamo le espressioni del volto e i movimenti del corpo impressi e trasmessi alle figure metalliche attraverso scatti e rotazioni di joystick messi a punto da Paola Villani. Il visibile espone e insieme cattura, mentre davanti ai nostri occhi Cuscunà oscilla tra la simbiosi con i pupazzi del sottosuolo – animando arti meccanici e mimetizzando a essi i propri truccati ad arte – e l'integrazione con gli apparati tecnologici dei corvi, controllati attraverso leve e freni per nulla camuffati e anzi lasciati in bella vista, in fasci e giunzioni dal profilo spigoloso, in pieno contrasto coi tratti morbidi e dolci dei pupazzi bambini.

In uno spettacolo che racconta del sopravvento della violenza patriarcale e del dominio gerarchico, sorge allora una domanda: se visibile e invisibile sono inscindibilmente legati al potere, all'esserne soggetti e all'esercitarlo a partire dalla vista, quale tipo di rapporto viene a crearsi tra figure inanimate e performer? Chi si impossessa dell'altro?



Marta Cuscunà, *Il canto della caduta* (foto di Daniele Borghello)

<https://www.altrevelocita.it/il-canto-della-caduta-intervista-espansa-a-marta-cuscuna/>