

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

**Corso di laurea in
Discipline della Musica e del Teatro**

***EARTHBOUND* TRA NARRAZIONE E INDAGINE:**

Nel teatro di figura di Marta Cuscunà

**Tesi di laurea in
Teorie e Tecniche della Composizione Drammatica**

Relatore

Prof. Gerardo Guccini

Correlatore

Prof. Matteo Casari

Presentata da

Guqin Wu

Appello

Sessione I

Anno accademico

2020-2021

INTRODUZIONE	3
I. PERCORSI TEATRALI	6
1.1 Formazione teatrale	6
1.1.1 Ispirazione teatrale da Monfalcone	6
1.1.2 Approfondimento alla scuola Prima del Teatro	7
1.2 Collaborazioni iniziali	8
1.2.1 Teatro visuale con Joan Baixas	8
1.2.2 I “protocolli drammaturgici” con José Sanchis Sinisterra	9
1.2.3 Teatro d’indagine con Giuliana Musso	11
1.2.4 Centrale Fies: Fies Factory	14
1.3 Collaborazione dietro le quinte: Marco Rogante e Paola Villani	16
1.3.1 Assistente alla drammaturgia e alla regia, direttore tecnico: Marco Rogante	16
1.3.2 Scenografa, stilista, progettattrice e realizzattrice dell’animatronica: Paola Villani	18
II. PROGETTI ARTISTICI: SVILUPPO DI TEMI, TECNICHE E PUPAZZI	21
2.1 La trilogia sulle resistenze femminili	21
2.1.1 <i>È bello vivere liberi!</i> : dalla lotta partigiana a un teatro civile per un’attrice, cinque burattini e un pupazzo	22
2.1.2 <i>La semplicità ingannata</i> : dai ribelli monacali alla satira per attrice e pupazze sul lusso d’essere donne	31
2.1.3 <i>Sorry, boys</i> : dalla resistenza delle mamme adolescenti ai dialoghi su un patto segreto per 12 teste mozze	40
2.2 La retroattività di un’utopia umana (femminile) nell’antico mito: <i>Il canto della caduta</i>	47
2.2.1 <i>Il canto della caduta</i> : il femminismo nel mito ladino	47
2.2.2 Corvi e bambini nella grotta: manovra ibrida tra tradizione e creatività	51
III. EARTHBOUND TRA NARRAZIONE E INDAGINE	56
3.1 Fonti e temi: Il modello di Donna Haraway: <i>Staying with the trouble – Making Kin in the Chthulucene</i>	56
3.1.1 <i>Facing Gaia</i> : il concetto di Earthbound di Bruno Latour	59
3.1.2 I bambini del Composto: The Camille Stories	62
3.1.3 Altre fonti: il filo delle teorie e la storia di fantascienza femminista	66
3.2 Entrare nel mondo di <i>Earthbound</i>: il rapporto con le fonti	69
3.2.1 Una immaginazione collettiva: continuare il racconto di “Earthbound”	70
3.2.1.1 Senso della comunità: ironia sull’individualismo degli umani	72
3.2.1.2 Il monologo di Nuna: di chi è la colpa dell’eccessiva natalità?	75
3.2.1.3 Padre d’anima	77

3.2.1.4 La storia di orchidea: intimità d'interspecie _____	78
3.2.2 Il sogno di Gaia: riproduzione dell'intelligenza artificiale _____	81
3.3 Ricerche e collaborazioni intorno alla costruzione e alla manovra dei pupazzi -----	86
3.3.1 Ricerche iconografiche: <i>A World of love</i> di Patrizia Piccinini _____	86
3.3.2 Da Portogallo ad Italia: collaborazione internazionale per le nascite dei pupazzi Camille _____	91
3.3.3 Corpo ibrido dell'attrice: manipolatrice e personaggio sulla scena _____	94
3.4 Il racconto e la scena: un rapporto di continui aggiustamenti -----	97
APPENDICI _____	103
Diario di osservazioni sulle prove dello spettacolo di <i>Earthbound</i> -----	104
(<i>a cura di chi scrive, versione di bozza 20 ott. – 06 nov. 2020</i>) -----	104
Il primo appuntamento del laboratorio <i>Neurospasta Mechanica</i> -----	119
Intervista a Marta Cuscunà-----	123
Dialogo con Marta Cuscunà -----	135
Intervista a Marco Rogante -----	139
TEATROGRAFIA _____	144
BIBLIOGRAFIA _____	149
SITOGRAFIA _____	152
RINGRAZIAMENTI _____	154

INTRODUZIONE

Questa tesi ha per oggetto il lavoro teatrale di Marta Cuscunà con particolare riferimento all'ultimo spettacolo *Earthbound – ovvero le storie delle Camille*, ispirato liberamente al libro della filosofa statunitense Donna Haraway *Staying with the trouble* (2016), che porta avanti il tema del femminismo all'interno di un immaginario mondo futuro. Dopo la *Trilogia delle resistenze femminili* e *Il canto della caduta*, Marta Cuscunà si “sdoppia” nel ruolo di autrice ed attrice e nei suoi spettacoli parte sempre dal bisogno di raccontare una storia che susciti riflessioni sulla contemporaneità, attraverso le storie lasciate a margine dalla narrazione principale. L'attrice-autrice è partita dal primo racconto *È bello vivere liberi!* (Premio Scenario 2009) in cui già aveva provato ad auto-gestirsi nei ruoli di attrice, autrice, regista e animatrice. Il proseguimento di questa modalità le ha permesso di continuare con un *one-woman show* dal linguaggio artistico sempre più complessivo e innovativo. Nei suoi spettacoli, il fascino del racconto drammaturgico formulato da un lungo percorso di indagine delle fonti e delle tematiche si combina con la notevole espressività visiva creata dal virtuosismo nella manipolazione dei pupazzi e dalla creatività figurativa sulla scena.

In questa tesi si è voluto ricostruire il percorso di formazione teatrale dell'attrice e le varie collaborazioni in Italia e all'estero, esperienze che hanno accompagnato Marta ad approfondire gli interessi e la pratica del teatro visuale e del teatro d'indagine. Nel ripercorre gli spettacoli precedenti a *Earthbound*, si riconosce una forte traccia lasciata dalla complessità intellettuale e dall'espressività innovativa del teatro di figura e di quello visuale. In *Earthbound*, queste caratteristiche sono state completate e sviluppate in uno stile artistico proprio di Marta Cuscunà.

Per la stesura della presente tesi sono partita dalla consultazione del sito e del blog dell'attrice, che ho incontrato la prima volta durante la replica di *È bello vivere liberi!* nell'agosto 2020. Successivamente ho seguito l'attrice per sedici giorni durante le prove di *Earthbound* al Teatro Dadà a Castelfranco Emilia, insieme allo staff tecnico composto dall'assistente alla regia Marco Rogante, la scenografa Paola Villani, il sound designer Michele Braga e il lighting designer Claudio “Poldo” Parrino. Questo periodo mi ha permesso di osservare la loro collaborazione in ogni aspetto della produzione dello spettacolo. Ho avuto modo di parlare con l'attrice per conoscere le sue modalità di lavoro

e le sue idee artistiche. Nel frattempo, grazie alla sua generosità, ho potuto visionare spettacoli precedenti come *Il canto della caduta*, *Sorry, boys* e *La semplicità ingannata*. Quando ho deciso di scrivere una tesi su *Earthbound*, Marta mi ha suggerito una bibliografia che lei stessa aveva consultato per l'aspetto drammaturgico e per la ricerca iconografica, tra cui i due libri a tema filosofico *Staying with the trouble* di Donna Haraway e *Facing Gaia* di Bruno Latour, tra le principali teorie su cui è costruito lo spettacolo. In secondo luogo ho consultato altre tesi di laurea che hanno per oggetto i lavori dell'attrice: *Il teatro di Marta Cuscunà-Trilogia delle Resistenze Femminili* di Roberta Garodalo; *L'officina drammaturgica di Marta Cuscunà – Teatro visuale, di narrazione, di indagine: fonti e tecniche* di Giorgia Gobbi; *Il teatro di Marta Cuscunà* di Giulia Angeloni. Sempre grazie alla disponibilità dell'attrice e di Marco Rogante, abbiamo avuto frequenti contatti online nel periodo di lockdown e ci siamo incontrati di persona in occasione delle prove generali a Vignola (MO) e del debutto finale a Modena. Questi incontri mi hanno permesso di svolgere diverse interviste sia con Marta che con Marco, in modo da farmi raccontare il percorso completo della produzione di *Earthbound*. Inoltre, ho partecipato al laboratorio online del Teatro Ca' Foscari intitolato *Neurospasta Mechanical* in cui sono stati invitati Marta Cuscunà, Marco Rogante e la scenografa Paola Villani. Da quest'ultima, in particolare, ho approfondito il processo di progettazione del meccanismo dei pupazzi, sempre più particolari negli ultimi spettacoli di Marta. Inoltre l'attrice, sempre davvero gentile e disponibile, mi ha permesso di consultare i suoi due testi inediti *Il canto della caduta* e *Earthbound*, il secondo dei quali mi ha è stato utile nell'analisi del rapporto tra le fonti e il testo (vedi il terzo capitolo della tesi). Infine, per conoscere meglio il pensiero complessivo e d'avanguardia espresso all'interno di *Earthbound* e nonostante la limitazione alla sola modalità online nel periodo di pandemia, ho cercato e consultato articoli, conferenze e incontri svolti online o pubblicati in tempi recenti in cui vengono trattati argomenti legati all'oggetto di questa tesi.

Il lavoro è diviso in tre capitoli. Il primo è dedicato al percorso di formazione teatrale e alle collaborazioni di Marta Cuscunà. La formazione dell'attrice inizia dal primo laboratorio a cui partecipa nel suo paese natale, Monfalcone. Prosegue quindi nella scuola Prima del Teatro dove incontra il suo mentore per il teatro visuale, Joan Baixas, e il suo primo maestro di drammaturgia, José Sinisterra. Successivamente si ricostruiscono le collaborazioni che l'attrice ha svolto all'estero al fianco di Baixas e che le hanno

permesso di approfondire il linguaggio del teatro visuale e del teatro di figura. In Italia Marta ha incontrato l'attrice Giuliana Musso con cui ha imparato la metodologia d'indagine e che tornerà spesso nei suoi lavori successivi. La terza sezione del primo capitolo si concentra sulla formazione legata alla lunga e stabile collaborazione con Marco Rogante e Paola Villani, quest'ultima indispensabile nella realizzazione dei progetti dell'attrice.

Nel secondo capitolo si è voluto ripercorrere i progetti realizzati negli anni precedenti a *Earthbound*, ovverosia *È bello vivere liberi!*, *La semplicità ingannata*, *Sorry, Boys* (che insieme costruiscono la cosiddetta "trilogia delle resistenze femminili") e *Il canto della caduta*, il quale ha proseguito l'argomento del femminismo in una storia mitica, preparando il passaggio dal mondo passato a quello futuro in *Earthbound*. Dal primo spettacolo all'ultimo progetto si traccia un chiaro percorso dello sviluppo del pensiero e dell'espressività figurativa nel teatro di Marta Cuscunà. In particolare, il focus è sullo spostamento temporale e spaziale nel raccontare le resistenze femminili all'interno della nostra contemporaneità e nell'evoluzione del meccanismo dei pupazzi grazie alla ricerca sulle tecniche e sulle modalità di manipolazione.

Nel terzo capitolo si cerca di ricostruire il percorso di realizzazione dello spettacolo *Earthbound*, andando nei dettagli dell'elaborazione del testo attraverso l'indagine delle fonti, fino alla realizzazione di una scena impegnativa in cui la costruzione dei pupazzi è dovuta alla preziosa collaborazione tra il laboratorio a Lisbona e gli artisti italiani. Nel percorso di analisi del linguaggio artistico applicato dall'attrice insieme ai suoi collaboratori, si pone l'enfasi sulla commistione tra diverse tecniche di manipolazione e sul ruolo, anch'esso "ibridato", di manipolatrice e personaggio in scena di Marta. Si sottolinea lo sviluppo del meccanismo dei pupazzi che permette all'attrice di gestire scene impegnative anche da sola. In ultimo, vado a concludere spiegando il fatto che proprio il lavoro di continuo aggiustamento e dialogo tra il testo e la scena ha trasformato gli spettacoli di Marta Cuscunà in un racconto splendido dalla creatività infinita.

I. PERCORSI TEATRALI

1.1 Formazione teatrale

1.1.1 Ispirazione teatrale da Monfalcone

Marta Cuscunà è nata a Monfalcone, piccolo centro del nord d'Italia, che nella sua biografia ha descritto come una «piccola città operaia famosa per il cantiere navale dove si costruiscono le navi da crociera più grandi del mondo, e per il triste primato dei decessi per malattie causate dall'amianto.»¹ È una riflessione sulle dinamiche sociali del paese di origine, da cui è partita la sua formazione teatrale: nel 2001, Marta ha partecipato al laboratorio *Fare Teatro*² condotto dall'attrice Luisa Vermiglio³. Il laboratorio prevede lo studio delle tecniche teatrali di base, includono linguaggio del corpo, percezione dello spazio, uso della voce, improvvisazione, dizione, lettura ed interpretazione del testo, tecniche del racconto⁴. L'edizione del 2002 era incentrata sulla storia dei Cantieri Navali di Monfalcone, perciò il lavoro del laboratorio è stato svolto sulla raccolta e rielaborazione di storie e memorie del territorio friulano. Questa esperienza permette a Marta di formare il suo approccio d'indagine attraverso la ricerca storica e documentaria. Il debutto intitolato *Nel ventre della balena* dai ragazzi del laboratorio, è risultato un lavoro collettivo e comprensivo. Nel quale, nessuno è stato limitato soltanto al ruolo di "interprete" dello spettacolo, ma raccoglitori dei materiali, ricercatori del tema, indagatori al campo, autori del testo e collaboratori. Questa tipologia di lavoro autonomo e comprensivo che Marta ha già acquisito dalla prima esperienza nel laboratorio, si troverà una piena traccia nei suoi futuri lavori. E le guiderà a formare una capacità di poter comprendere ogni aspetto artistico per tutti i suoi spettacoli.

¹ Marta Cuscunà, *Bio* - <https://www.martacuscuna.it/> (22/03/2021)

² Laboratorio "Fare Teatro" è nato sotto la cura di Luisa Vermiglio, organizzato dal comune di Monfalcone, la prima edizione è stata realizzata a Monfalcone al 2000. Il percorso del laboratorio è in una forte relazione con i propri contesti di vita, di appartenenza, del passato e del futuro del nostro territorio.

³ Luisa Vermiglio, attrice e autrice teatrale. Si diploma presso l'Accademia dei Filodrammatici di Milano. A Monfalcone, dal 2000, ha coordinato e coordina alcuni progetti teatrali per bambini e ragazzi: il laboratorio per adolescenti "Fare Teatro", il progetto speciale "MAT+S" per le scuole primarie e "Dentro la scena". Ha partecipato con successo al Corso di Alta Formazione "Il teatro come strumento per le professionalità educative" presso l'Università degli Studi di Bologna.

⁴ <https://www.associazionebandalarga.org/laboratorio-fare-teatro/> (23/03/2021)

La concentrazione sui luoghi e sulle storie marginali, la riflessione sulle contraddizioni della realtà, sono i pensieri che lasceranno il segno nei lavori teatrali di Marta. Nel corso del laboratorio, Luisa Vermiglio ha guidato gli studenti ad approfondire l'animazione di oggetti: secondo Marta, già allora i linguaggi del teatro di figura avevano destato il suo interesse⁵.

1.1.2 Approfondimento alla scuola Prima del Teatro

Dopo i primi passi nella formazione, volendo approfondire le conoscenze del teatro per diventare un'attrice professionista, Marta ha iniziato a frequentare il corso per l'attrice all'Accademia d'Arte Drammatica Nico Pepe a Udine, nel quale ha conosciuto il suo partner di collaborazione per i futuri spettacoli che era ancora solo il compagno di classe: Marco Rogante. Subito dopo quest'esperienza, Marta ha proseguito lo studio professionale nella scuola Prima del Teatro a Pisa. Solo in questa Scuola Europea dell'Arte dell'attore lei ha potuto incontrare i suoi veri maestri che vengono da tutta la Europa. In particolare, dal 2005 al 2008 ha approfondito il linguaggio del teatro visuale⁶ con il regista catalano Joan Baixas. Con il drammaturgo catalano José Sinisterra ha iniziato a studiare la drammaturgia e insieme a Francesco Manetti e Giovanni Greco ha studiato le tecniche della coralità. Grazie a Christian Burgess ha potuto partecipare a un progetto teatrale in Inghilterra.

Le prove teatrali con Luisa Vermiglio, a Monfalcone, avevano gettato le basi per le prime conoscenze teatrali di Marta Cuscunà, ispirandole la scelta del teatro come professione. Invece, le esperienze con i maestri internazionali a Prima del Teatro le hanno fornito un'identità artistica, da cui parte ufficialmente la sua professione di attrice, che sarà marcata dallo stile fortemente personale.

⁵ Marta Cuscunà, in Giulia Angeloni, *Il teatro di Marta Cuscunà*, tesi di laurea triennale DAMS Teatro - Musica - Danza, Università degli studi Roma Tre, relatrice Valentina Venturini, A.A 2017/2018, cit.,p.15.

⁶ Teatro visuale – teatro di immagine, concetto proposto dal designer, fotografo e pittore svizzero Xanti Schawinsky alla Bauhaus, il termine viene adottato da Joan Baixas per sottolineare le espressioni delle immagini sulla scena del teatro, concentrarsi sulla densità delle immagini.

1.2 Collaborazioni iniziali

1.2.1 Teatro visuale con Joan Baixas

Grazie al consiglio da Roberto Scarpa, direttore di Prima del Teatro durante l'audizione di Marta, rimane colpito dal talento di lei nella manipolazione degli oggetti. Per questo la supporta nella partecipazione al corso di Joan Baixas, maestro catalano del teatro visuale. In questo laboratorio, Marta ha sperimentato l'animazione e la manipolazione con i vari materiali. Nel lavoro sulla parte fisica nel teatro visuale, si uniscono altri due artisti: il marionettista Paolo Duarte e la danzatrice Nuria Legarda. Insieme a loro l'attrice friulana ha studiato la costruzione dei pupazzi e la creazione delle coreografie. Il talento nel teatro visuale di Marta è stato riconosciuto subito dal maestro catalano, e solo un anno dopo l'ha chiamata a Barcellona per uno spettacolo intitolato *Merma Never Dies*, riadattato per la Tate Modern Gallery di Londra nel 2006. Dopo questo debutto, Baixas ha proposto a Marta di accompagnarlo nella tournée dello spettacolo che è andato in scena a Dublino, Sicilia, Madrid, Francoforte, Palma di Maiorca e Bilbao⁷.

Merma Never Dies era una ripresa dello spettacolo *Mori el Merma* del 1978, tre anni dopo la morte di Francisco Franco, ideato dal pittore surrealista Joan Mirò insieme a Joan Baixas, con l'intento di esorcizzare i fantasmi della dittatura franchista attraverso una satira grottesca sul potere⁸. La nuova produzione è stata la ri-elaborazione fra Joan Baixas e Joan Mirò, la *parade* dei pupazzi giganti disegnati da Mirò raccontano la storia del ritorno di Merma, raffigurazione del dittatore ispirata al Ubu Re.

Lavorare al fianco del maestro Baixas, sperimentare la rappresentazione dei pupazzi giganti negli spazi aperti, creare la coreografia fisica per relazionare il corpo con il pupazzo, con lo spazio e con gli altri oggetti, per Marta, è stata un'esperienza preziosa da esercitare immediatamente nella pratica.

Il seme del teatro di figura, per l'attrice friulana, probabilmente era già stato piantato da Luisa Vermiglio nel suo laboratorio, dove avevano lavorato molto sugli oggetti. Da lì,

⁷ Giorgia Gobbi, *L'officina drammaturgica di Marta Cuscutà - Teatro visuale, di narrazione, di indagine: fonti e tecniche*, tesi di Laurea Magistrale in Discipline della musica e del teatro, corso di Storia del Nuovo Teatro, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, relatrice professoressa Cristina Valenti, A.A 2016/2017, cit., p.9.

⁸ Cfr. <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/joan-miro-joan-baixas> (23/03/2021)

Marta ha capito che ogni oggetto può essere manipolato, diventando persino un personaggio sulla scena. Invece, l'esperienza di studio e di lavoro insieme al maestro Baixas ha fatto germogliare questo seme. Attraverso un percorso di maturazione delle conoscenze sul teatro visuale, l'attrice ha non solo approfondito il concetto di fare vivere i pupazzi sulla scena, ma anche metterli in relazione con gli altri oggetti, con lo spazio del palco, e soprattutto con il proprio corpo.

1.2.2 I "protocolli drammaturgici" con José Sanchis Sinisterra⁹

L'incontro con José Sinisterra avviene quando Marta è ritornata al Prima del Teatro per frequentare il corso di drammaturgia condotto dal maestro catalano. Era anche il periodo in cui Marta stava programmando il suo primo progetto teatrale per partecipare al Premio Scenario per Ustica 2009¹⁰. Nell'avvicinamento alla scadenza per la consegna del progetto, il professionista prescelto per la composizione drammatica aveva rifiutato il lavoro per Marta, l'attrice non aveva scelta venendo quindi obbligata a prendere su sé stessa il nuovo ruolo di drammaturga.

Nel suo lavoro pedagogico, di solito José Sinisterra divide il corso di drammaturgia in due strade in base ai diversi destinatari: uno per gli aspiranti autori, registi e attori, un altro per i drammaturghi "in formazione".¹¹ Prima che il corso iniziasse, Marta aveva spiegato al maestro la sua necessità di scrivere un dramma per il suo progetto. Perciò, anche se era già iscritta al corso di drammaturgia per gli attori, Sinisterra le ha suggerito di trasferirsi a quello per soli drammaturghi, in modo da poter fare l'attrice a prescindere dalle tecniche più necessarie della composizione drammatica.

Durante gli anni delle intense attività formative, oltre alla ricerca e all'esplorazione delle frontiere della teatralità e le sue relazioni con la testualità, Sinisterra ha elaborato e sistematizzato un insieme di formule e di esercizi che si chiamano "protocolli drammaturgici", per poter trasmettere le tecniche di scrittura agli allievi.

⁹ José Sanchis Sinisterra, drammaturgo, regista e maestro della scena teatrale contemporanea spagnola, fondatore del Teatro Fronterizo a Barcellona, 1977.

¹⁰ Il Premio Scenario Ustica è un progetto partito dal 2005 che rivolge ai lavori teatrali inediti incentrati sulle tematiche dell'impegno civile e della memoria.

¹¹ Cfr. *Il mondo spezzato Drammaturgia della frammentazione*, laboratorio di scrittura drammatica diretto da José Sanchis Sinisterra, <https://www.xlibro.cloud/Jos%C3%A9-Sanchis-Sinisterra.html> (21/03/2021)

Questi esercizi risultano in un processo creativo che si pone sempre al confine tra il razionale e l'irrazionale: nello spazio di qualche minuto gli allievi devono scrivere subito su un argomento, quasi una scrittura all'improvvisazione. Scivolare sul confine fra la logica e il caso, spinge gli artisti ad amplificare la creatività nella scrittura. Nei suoi appunti Marta ha così segnato degli esempi del protocollo:

Il soggetto deve scegliere tra X e Y (X e Y devono essere qualcosa di estremo). Il personaggio enuncia il suo qui e ora oggettivo e soggettivo alla prima persona singolare e al presente indicativo... il personaggio si difende da presunte accuse contro di lui.¹²

Per ogni indicazione, gli allievi hanno circa 5 minuti per scrivere, per esempio immaginare una situazione all'intorno a un personaggio. Quando scade il tempo, senza rimanere sull'argomento del ragionamento, passano subito alla seconda indicazione per una nuova scrittura. Così si stimola una freschezza di creatività durante la fase di scrittura, portando gli allievi alla frontiera tra irrazionalità e controllo della drammaturgia.

Proprio attraverso gli esercizi dei protocolli, Marta ha iniziato a lavorare sulla protagonista Ondina per il nuovo spettacolo *È bello vivere liberi!*, scrivendo delle diverse scene per creare un contesto all'intorno alla protagonista.

Per quanto riguarda le metodologie da usare negli esercizi dei protocolli, è grazie agli interessi di ricerca sul testo di genere narrativo e drammatico che José Sinisterra ha sviluppato la sua tecnica su come manipolare un testo narrativo insieme alla drammaturgia discorsiva. Alla fine di poter arrivare a un genere misto, caratterizzato dall'individuazione di una cornice drammaturgica nella quale si vanno a inserire gli elementi della storia. Marta era già pronta a scrivere grazie ai tanti materiali raccolti per *È bello vivere liberi!*. Nel laboratorio, oltre ad esercitarsi con i protocolli, l'autrice friulana inizia anche a sperimentare la manipolazione dai testi narrativi a quelli drammatici con la storia di Ondina.

Grazie a questi esercizi di drammaturgia, Marta ha potuto realizzare il suo primo spettacolo nel nuovo ruolo di attrice-autrice. Con *È bello vivere liberi!* ha vinto il Premio Scenario per Ustica 2009. Da qui, non ha mai interrotto la sua esplorazione nel mondo di drammaturgia.

¹² Marta Cuscunà, in Giulia Angeloni, *Il teatro di Marta Cuscunà*, cit., p. 198.

1.2.3 Teatro d'indagine¹³ con Giuliana Musso

Per Marta, il percorso di formazione della propria identità artistica è stato segnato dalla forte espressività (immagini e figure) del teatro di Baixas. A ciò si accompagna l'esigenza di portare avanti un impegno civile come parte integrante del fare teatro.

La prima occasione avviene quando l'attrice friulana è ancora a Monfalcone e frequenta la stagione di teatro civile contemporaneo *contrAZIONI*¹⁴. L'artista in erba era stata colpita dall'intensità del teatro civile e politico attraverso gli attori e i registi, che a partire dagli anni Novanta, erano già attivi nel teatro "impegnativo" in Italia. Contemporaneamente aveva partecipato al laboratorio "Fare Teatro" per adolescenti, dove lavora soprattutto sul tema delle storie e del territorio locale di Monfalcone. Nella successiva esperienza al fianco di Baixas, figura forte sui temi politici nei suoi lavori, Marta ha imparato che "anche con i pupazzi si può trattare gli argomenti scomodi"¹⁵. Questa attenzione sull'impegno civile sarà messa in rilievo nelle collaborazioni successive.

Nel 2006, Marta è tornata in Italia dopo aver finito la tournée dello spettacolo di *Merma Neverdies*. In seguito è stata invitata a partecipare allo spettacolo *Indemoniate*¹⁶, collaborando insieme a Giuliana Musso, dalla quale è ispirata a proseguire la ricerca sull'impegno civile nel teatro, soprattutto nell'aspetto delle resistenze femminili. Nel frattempo, la sua metodologia di come fare teatro attraverso l'indagine viene amplificata grazie alla collaborazione insieme a Musso. Da qui, la metodologia d'inchiesta non sarà più assente nei successivi lavori di Marta.

Giuliana Musso è attrice, ricercatrice e autrice e così come definisce sé stessa: «è tra le maggiori esponenti del teatro di narrazione e d'indagine: in teatro che si colloca al confine

¹³ L'indagine è stato sempre il metodo che Giuliana Musso ha utilizzato nei suoi spettacoli, solo fino all'anno 2011, nel progettare il laboratorio "Teatro d'Indagine" nell'ambito di ESPERIENZE 2010/11-II Male di GIOVANI A TEATRO ha inventato una definizione del "teatro d'indagine".

¹⁴ "ContrAZIONI – nuovi percorsi scenici", rassegna dedicata alla drammaturgia contemporanea e alla scena teatrale emergente, affianca dalla stagione 2002-2003 al cartellone di prosa del teatro Comunale di Monfalcone. A partire dalla stagione 2017-2018, a contrAZIONI si sostituisce la rassegna "AltroTeatro", dedicata ai diversi linguaggi teatrali.
https://www.teatromonfalcone.it/index.php?option=com_content&view=article&id=93&Itemid=3
(23/03/2021)

¹⁵ Marta Cuscunà, Marco Rogante e Paola Villani, il primo appuntamento del laboratorio *Neurospasta Mechanica*, 24 nov. 2020, online, organizzato dal Teatro Ca' Foscari.

¹⁶ Spettacolo scritto a quattro mani di Giuliana Musso e Carlo Tolazzi, regia di Massimo Somaglino, ispirato a un episodio di isteria collettiva femminile esploso nell'Ottocento, in Carnia di Verzegnis.

con il giornalismo d'inchiesta, tra l'indagine e la poesia, la denuncia e la comicità.»¹⁷ Diplomata presso la Civica scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano, dal 2001, Musso si è dedicata al teatro d'indagine e ha portato in scena testi firmati da lei. Fare teatro per l'attrice non è soltanto un risultato di uno spettacolo osservato dal pubblico, ma un percorso di ricerca e d'osservazione per chi lo sta facendo. Scoperta la passione per un teatro che "vive" attraverso l'osservazione in prima persona di ciò che è reale, le interviste e l'uso in scena delle stesse parole riferite dai testimoni, Giuliana Musso enfatizza il rapporto integrato fra teatro civile e teatro vivente: quel primo tiene il secondo in primo piano senza metterlo sullo sfondo, fornendo un'analisi reale, dove risiede il valore del teatro.¹⁸ Con questo pensiero condiviso con altri artisti, Giuliana Musso ha realizzato i suoi spettacoli con le tecniche d'indagine, tra i quali si ricordano i monologhi di *Nati in casa*¹⁹ e *Sex machine*²⁰ e gli spettacoli *Indemoniate* e *Tanti saluti*²¹.

Nello scoprire cos'è esattamente il teatro d'indagine, il lavoro fondamentale è il risultato di un percorso completo di realizzazione di uno spettacolo a partire da un argomento: dalle tecniche di ricerca e analisi dei contenuti, alla composizione dei testi e alla messa in scena. L'indagine parte proprio dal bisogno di allargare lo spazio per raccontare la storia. Così Giuliana Musso spiega il motivo per cui ha iniziato la ricerca per lo spettacolo *Nati in casa*: «Mi fu chiaro che per parlare di levatrici dovevo sapere qualcosa sulla nascita, sul partorire. Ho cominciato a indagare l'argomento.»²²

Con questo obiettivo, l'attrice ha iniziato a raccogliere il materiale attraverso diversi canali. Da una parte, è andata alle biblioteche e agli archivi per consultare i documenti legati al tema. Dall'altra parte, si è recata sul campo per intervistare i testimoni: tra cui vecchie levatrici e i loro parenti, i dottori e le infermiere dell'ospedale. Per avere un'osservazione realistica nel lavoro di queste persone, Giuliana applica una metodologia antropologica alla ricerca sul campo. Attraverso le persone vissute in quelle storie,

¹⁷ <http://www.giulianamusso.it/> (23/03/2021).

¹⁸ Cfr. *Teatro "civile" o teatro del "vivente"* di Giuliana Musso, <http://www.giulianamusso.it/about-me/pensieri/teatro-civile-o-teatro-del-vivente/> (23/03/2021)

¹⁹ Monologo del 2001 sull'argomento della nascita e della storia di levatrici, scritto da Giuliana Musso e Massimo Somaglino, interpretato dalla stessa scrittrice.

²⁰ Monologo del 2005 con musica dal vivo sulla domanda di prostituzione, interpretato e scritto da Giuliana Musso, regia di Massimo Somaglino.

²¹ Spettacolo del 2008 sul tema del morire ai nostri tempi, scritto da Giuliana Musso, regia di Massimo Somaglino.

²² <https://giovaniateatro.wordpress.com/2012/01/12/la-poetica-del-teatro-d-indagine-di-giuliana-musso/> (23/03/2021)

l'attrice intervista, registra, ascolta e pensa. Nei giri per cercare i pochi documenti rimasti legati al tema e parlare con chi lavora in ospedale, Giuliana Musso si è resa conto che «c'era una grande denuncia da fare rispetto alla nascita in Italia, che bisognava dire delle cose concrete sulla politica della nascita.»²³ Da cui è stato allargato l'argomento: «Non mi sembrava possibile portare in scena la storia delle levatrici senza parlare dell'altra parte. Ed è lì che viene fuori l'attore-autore-narratore.»²⁴

Per cui, nello spettacolo *Nati in casa*, si parla non solo della storia delle levatrici. L'attrice interpreta i protagonisti, dialoga con la famiglia e con le donne incinte, racconta la storia fino al momento della nascita dei bambini, accusa il Paese per la politica delle nascite e rivela un mestiere e un gruppo di donne dimenticate dalle quinte moderne.²⁵

L'indagine per lo spettacolo di *Indemoniate* è il risultato di una ricerca storiografica alla quale ha partecipato anche Marta. Per la prima volta, l'artista friulana ha seguito questo metodo di ricerca, insieme a tutti gli altri membri della compagnia per indagare l'argomento dello spettacolo. Oltre a consultare i documenti e gli archivi, hanno collaborato con esperti in antropologia, psichiatria e storia per comprendere il più profondo il contesto culturale e sociale. Sotto la guida di Giuliana Musso, tutto il gruppo ha lavorato insieme in Carnia, seguendo 8 tappe di un percorso di studio e ricordando la necessità di narrare del *vivente* nel teatro. Il lavoro ormai è un'attività collettiva e interdisciplinare della ricerca, un'esperienza totalmente fresca e ricca per Marta. Nei suoi successivi lavori, la modalità di fare teatro attraverso l'indagine del reale tornerà a manifestarsi più e più volte.

Oltre ad esplorare e sperimentare il teatro d'inchiesta, Giuliana Musso, vicentina d'origine e udinese d'adozione ha concentrato sempre un forte impegno civile nei suoi spettacoli, con un focus particolare sul riconoscimento del ruolo femminile nella società. Sono degli esempi le resistenze femminili in *Nati in casa*, la prepotenza sulle donne e la fragilità degli uomini in *Sexmachine*²⁶, le disparità di genere e la violenza sulle donne in *Indemoniate*. Quest'attenzione sul ruolo femminile si troverà in particolare anche alla

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Cfr. Debora Pietrobono (a cura di), *Senza corpo: voci dalla nuova scena italiana*, contiene *Nati in casa* di Giuliana Musso e Massimo Somaglino, Roma, Minimum fax, 2009.

²⁶ Monologo del 2005 per più personaggi maschili sulla sessualità commerciale, interpretato da Giuliana Musso. Musiche in scena di Gianluigi Meggiorin, regia di Massimo Somiglino.

base di ogni spettacolo dell'attrice friulana che appartiene dallo stesso territorio dell'attrice udinese d'adozione.

Nel 2013, Marta è tornata da Musso per lavorare insieme su *Medea. La città ha fondamenta sopra un misfatto*, libero adattamento dal romanzo *Medea. Voci* dell'autrice tedesca Christa Wolf. Nel gruppo coinvolto da Giuliana, Marta interpreta il personaggio di Glauce²⁷. Nell'indagare la storia sulla maga Medea, l'attrice di Monfalcone ha preso conoscenza delle opere di Riane Eisler²⁸ e Marija Gimbutas²⁹ grazie alla ricerca di Giuliana Musso. Da esse, Marta porterà ancora più avanti le discussioni sul legame tra la gerarchia di genere e una società patriarcale e bellicosa nei suoi spettacoli futuri.

Solo un anno dopo le due attrici sono ritrovate di nuovo per scrivere e interpretare *Wonder Woman*³⁰, lo stesso argomento che Marta aveva già indagato nel monologo *La semplicità ingannata*³¹. Per allora, l'attrice friulana ha già realizzato due spettacoli personali della trilogia delle resistenze femminili, indagando l'argomento e intrecciando le fonti per un testo da lei firmato.

1.2.4 Centrale Fies: Fies Factory

A partire dalla volontà di costruire una residenza ideale che possa «entrare in rapporto con un luogo e con le persone che lo abitano»³² è nato il Centrale Fies Art work Space - centro indipendente di residenza e produzione delle arti performative che garantisce servizi di vari livelli agli artisti ospitati e favorisce un ambiente di co-working, creando un rapporto dialettico tra artisti, curatori e produttori. Il progetto è stato avviato nel 1999 sulla base dell'esperienza del festival Drodeseera (nato nel 1980) e il centro è stato

²⁷ Figura della mitologia greca, fu la giovane figlia di Creonte, re di Corinto e promessa sposa di Giasone.

²⁸ Riane Eisler (1931-), sociologa e saggista statunitense. Scrittrice ed attivista sociale partecipa a varie organizzazioni che hanno lo scopo di promuovere una cultura ed una società fondate sulla collaborazione anziché sulla competizione e sulla violenza.

²⁹ Marija Gimbutas (1921-1994), archeologa e linguista lituana. Studiò le culture del neolitico e dell'età del bronzo dell'Europa Antica, un'espressione da lei introdotta. I lavori pubblicati tra il 1946 e il 1971 introdussero nuovi punti di vista nell'ambito della linguistica e dell'interpretazione della mitologia.

³⁰ Una drammaturgia originale di e con Marta Cuscunà, Antonella Questa e Giuliana Musso del 2014, partendo dall'inchiesta di Silvia Sacchi e Luisa Pronzato, giornaliste del Corriere della Sera, che esplora il tema dell'indipendenza economica femminile.

³¹ *La semplicità ingannata - Satira per attrice e pupazze sul lusso d'esser donne*, liberamente ispirato alle opere letterarie di Arcangela Tarabotti e alla vicenda delle Clarisse di Udine, di e con Marta Cuscunà.

³² 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.

successivamente realizzato all'interno di una centrale idroelettrica di inizio Novecento, proprietà di Hydro Dolomiti Energia, per cui Centrale Fies è diventato «il primo esempio in Italia di recupero di archeologia industriale a fini artistici e culturali.»³³

Dopo aver ricevuto il Premio Scenario per Ustica, Marta Cuscunà ha trovato nel Centrale Fies uno spazio per lavorare e si è appoggiata a questa struttura per poter proseguire e portare a termine il suo progetto artistico.³⁴ Dal 2009, l'attrice friulana fa parte del progetto Fies Factory (nato nel 2007) per artisti italiani under 30 che dà lo spazio «per lo sviluppo della live arte e di nuove strategie d'incontro tra giovani professionisti e artisti, strutturato per fare in modo che le logiche di mercato non soffocassero il percorso creativo»³⁵. Grazie al sostegno del progetto che le garantisce i servizi di alloggio, spazio di co-working insieme agli altri professionisti, attrezzatura tecnica e soprattutto un budget di produzione, Marta ha potuto realizzare i suoi successivi progetti artistici come *La semplicità ingannata*, *Sorry, boys* e *Il canto della caduta* insieme ai vari collaboratori. Trovando all'interno del Centrale Fies un ambiente ideale per una collaborazione creativa tra gli artisti di vari campi, è stata offerta a Marta un'occasione preziosa per conoscere nuovi partner di lavoro e conservare una relazione fondamentale di collaborazione per i progetti futuri. In particolare, l'incontro con la scenografa Paola Villani si è rivelato essere uno fra i più importanti. Dalla prima collaborazione per lo spettacolo *Sorry, Boys* in poi, le due hanno sempre lavorato insieme a progetti uno più creativo dell'altro nel campo del teatro di figura. Ancora oggi, la scenografa bolognese ha ricoperto un ruolo essenziale nella realizzazione dei pupazzi e della scenografia nei recenti spettacoli di Marta Cuscunà. Dopo diversi anni di collaborazione, tra le artiste si sono instaurati una comprensione tacita e un rapporto di collaborazione solido alimentato dal costante scambio di idee e comunicazione tra le due. In questo caso è stato realizzato l'obiettivo originale del Centrale Fies dove si erano conosciute.

³³ Centrale Fies – *About us*: <http://www.centralefies.it/aboutus.html> (13/05/2021)

³⁴ Giorgia Gobbi, *L'officina drammaturgica di Marta Cuscunà - Teatro visuale, di narrazione, di indagine: fonti e tecniche*, cit., p.23.

³⁵ Centrale Fies – *Project*: <http://www.centralefies.it/fiesfactory.html> (13/05/2021)

1.3 Collaborazione dietro le quinte: Marco Rogante e Paola Villani

1.3.1 Assistente alla drammaturgia e alla regia, direttore tecnico: Marco Rogante

Dal 2009, anno in cui l'attrice friulana ha realizzato il suo primo spettacolo personale *È bello vivere liberi!* in poi, durante il suo percorso artistico non mancherà mai al suo fianco una figura inseparabile – l'assistente alla drammaturgia e alla regia, nonché direttore tecnico Marco Rogante.

Frequentava i corsi della scuola – Civica Accademia d'Arte Drammatica Nico Pepe insieme a Marta, così i due si sono conosciuti sui banchi di scuola negli anni di formazione. Dopo esser stato notato ed invitato dal danzatore e anche fondatore della compagnia Arearea³⁶ Roberto Cocconi, Marco ha intrapreso una strada come danzatore restando allo stesso tempo marcato da un forte carattere teatrale. Come affermato da lui stesso nei primi anni duemila, in Italia le compagnie di danza contemporanea preferiscono prendere attori con le basi dello studio sui movimenti come le arti marziali, ma fuori dagli schemi della danza tradizionale come i danzatori professionisti. Secondo questa corrente artistica, Marco ha partecipato a quest'esperimento nella danza contemporanea volto a rompere con la tradizione e rinnovare le forme. Proprio grazie a questa volontà di rinnovare le forme, nella collaborazione con Marta, i due cercano sempre di costruire i pupazzi con meccaniche innovative invece di seguire il procedimento tradizionale della costruzione e dei movimenti delle marionette.³⁷

Inoltre, nelle esperienze successive con Balletto Civile - progetto fondato nel 2003 dalla coreografa Michela Lucenti³⁸ che si occupa della formazione di danzatori-attori, il giovane danzatore udinese inizia ad avvicinarsi al tipo di recitazione che unisce insieme canto e danza, i quali invece secondo la tradizione sono sempre elementi separati. Nell'approfondire il rapporto tra il movimento e l'interpretazione si comprende che in

³⁶ La compagnia di danza Arearea è stata fondata nel 1992 con la mission di “promuovere e produrre danza contemporanea dentro spazi aperti e sempre nuovi, con modalità non convenzionali, nella ricerca di quell'arte coreutica che comunica un pensiero, che genera uno stato d'animo, che diverte.” Cfr. <http://www.arearea.it/arearea/il-progetto/> (06/06/ 2021)

³⁷ Cfr., Il primo appuntamento del laboratorio *Neurospasta Mechanica*, 24 nov. 2020, online.

³⁸ Michela Lucenti, ex esponente del gruppo l'Impasto Comunità Teatrale Nomade, fonda il progetto Balletto Civile nel 2003 che mette in scena gli spettacoli dove danza e teatro si integrano con il canto. La coreografa dichiara un senso artistico accompagnato da un profondo senso etico nei suoi lavori, i quali sono le necessità di crescere come uomini e donne, oltre ad essere una danzatrice. Cfr. <http://www.ballettocivile.org/it/michela-lucenti-coreografa/> (06/06/2021)

qualche modo «la forma in movimento è stata considerata a modificare ed a determinare la parola e la struttura della voce³⁹». Queste conoscenze nelle pratiche del teatro di figura vengono ampliate insieme a Marta nella relazione tra il modo di manovrare i pupazzi, i movimenti del corpo della manovratrice e la sua interpretazione vocale. Fin dall'inizio è risultato che le modalità di costruire i pupazzi, l'utilizzo di certi materiali e la meccanica di movimento determinano e influiscono sul movimento e l'interpretazione dell'attrice. Nelle successive collaborazioni, il giovane danzatore-attore ha lavorato insieme alla Compagnia Abbondanza/Bertoni⁴⁰ sulla drammaturgia della forma (la forma in sé stessa e la drammaturgia nella sua evoluzione nello spazio); con la Compagnia GDIT⁴¹ ha lavorato sulla variazione del movimento con il passare del tempo, tra cui l'utilizzo degli oggetti ha alterato il corpo e il movimento del danzatore-attore; con il danzatore Tommaso Monza per lo spettacolo *Alma-Ata*, Marco ha vissuto l'esperienza di modifica della coreografia per essere coerente con il cambio della scenografia in cui gli oggetti in scena vengono smontati durante lo spettacolo; nell'assistere alla performance *Bassilla – La decima Musa*⁴² in cui la danzatrice deve sciogliere un capitello di ghiaccio entro un tempo limitato di un pezzo musicale, Marco ha dovuto collaborare insieme alla performer per far sì che l'oggetto e il tempo determinassero tutta la struttura coreografica e drammaturgica.

Fino al 2009, il danzatore-attore udinese è stato chiamato dalla sua ex compagna di classe e amica da tanti anni per lavorare insieme allo spettacolo *È bello vivere liberi!*. Da qui in poi ha assunto il ruolo di assistente alla drammaturgia e alla regia, grazie al quale ha potuto mettere in pratica nei progetti di Marta tutto ciò che aveva appreso durante le esperienze teatrali e coreografiche precedenti. Inoltre, ha ricevuto successivamente l'incarico di curatore di luce, audio e video, da assistente alla regia è cresciuto pian piano anche come il direttore tecnico negli spettacoli realizzati insieme a Marta attraverso

³⁹ Cfr., Il primo appuntamento del laboratorio *Neurospasta Mechanica*, 24 nov. 2020, online.

⁴⁰ La compagnia Abbondanza/Bertoni è stata fondata dai due maestri del teatro di danza italiano Michele Abbondanza e Antonella Bertoni, “riconosciuta come una delle realtà artistiche più prolifiche del panorama italiano per le loro creazioni, per l'attività formativa e pedagogica e per la diffusione del teatro danza contemporaneo.” Cfr., http://www.abbondanzabertoni.it/9_0/Lacompania.html (06/06/2021)

⁴¹ La compagnia GDIT nasce nel 2010 dalla collaborazione di otto giovani artisti professionisti che vengono dai veri campi di danza, teatro e musica. L'idea della compagnia è di “continuare ad approfondire e sperimentare un linguaggio performativo che gli appartenesse come gruppo.” <https://claudiarossivalli.jimdofree.com/collaborazioni/gdit-gruppo-danzatori-itineranti/> (06/06/2021)

⁴² Performance ideata e diretta dal coreografo Francesco Collavino, interpretata dalla danzatrice Michela Cotterchio nel 2019 al Museo Archeologico Nazionale Aquileia a Udine, per la quale Marco Rogante è stato il collaboratore artistico.

un'auto-formazione nelle tecniche.⁴³ Il compito di Marco è molto particolare nei lavori teatrali svolti dall'attrice friulana perché partecipa sin dall'inizio alla drammaturgia e ricopre anche il ruolo di supervisore tecnico nelle repliche e nelle tournée degli spettacoli. Il suo ruolo è quello di essere l'occhio esterno durante la prova, pronto a dare all'attrice che sta lavorando sul palco insieme ai pupazzi un sostegno ed un riscontro positivo in tempo; nel lavoro di direttore tecnico, la profonda conoscenza sul tema e sulla regia dello spettacolo lo aiuta naturalmente a sviluppare i personaggi attraverso l'uso delle luci, audio e video, al fine di poter armonizzare tutti gli elementi e rendere lo spettacolo piacevole.⁴⁴

1.3.2 Scenografa, stilista, progettatore e realizzatore dell'animatronica⁴⁵: Paola Villani

Su suggerimento della direttrice artistica Barbara Boninsegna del Centrale Fies, mentre Marta stava cercando un collaboratore per la realizzazione della scena per l'ultimo epilogo della trilogia delle resistenze femminili *Sorry, Boys*, la giovane scenografa, stilista, ex-direttrice tecnica di Centrale Fies Paola Villani è stata invitata a lavorare insieme a lei per realizzare questo spettacolo.

Diplomata in design presso l'Università IUAV di Venezia, Paola si definisce come «a freelance designer and scenographer who durably collaborates with visual artist, theater directors and performance art groups working in the field of visual projects»⁴⁶. Attraverso gli anni di collaborazione con i vari artisti che provengono soprattutto dal campo del teatro, della performance e dell'arte visuale, la giovane artista si è affermata come una scenografa e stilista coinvolta in vari campi con un forte senso dell'estetica e della ricerca nelle forme delle arti visive.

Prima di collaborare insieme all'attrice friulana, la stilista ha lavorato insieme a Daniel Blanga Gubbay⁴⁷ dal 2007 al 2014 per il progetto artistico di performance *Pathosformel*⁴⁸,

⁴³ Cfr., *Intervista a Marco Rogante* a Modena, 28 mag. 2021, transizione di chi scrive.

⁴⁴ Cfr., *Osservazione alle prove dello spettacolo "Earthbound"*, a Catelfranco Emilia, 20 ott.-6 nov. 2020, a cura di chi scrive.

⁴⁵ L'animatronica è la tecnologia che utilizza componenti elettronici e robotici per dare autonomia di movimento a soggetti, specialmente pupazzi meccanici.

⁴⁶ <http://www.paolavillani.com/> (07/06/2021)

⁴⁷ Ricercatore in filosofia politica e performance, si è laureato in filosofia con il filosofo ed accademico Giorgio Agamben, insieme a Paola Villani ha creato il progetto artistico *Pathosformel* quando tutti e due erano ancora degli studenti universitari di IUAV.

⁴⁸ Termine coniato dallo storico dell'arte e critico d'arte tedesco Aby Warburg, *Pathosformel* si indica il costante ritorno di certe immagini archetipiche lungo tutta la storia dell'arte.

da cui è nata la loro compagnia teatrale dal medesimo nome. I primi progetti messi in scena *Volta* (2007) e *La timidezza delle ossa* (2008) risultano le prime prove in cui Paola si è avvicinata al mondo del teatro attraverso il suo approccio come designer che mette in discussione la forma, cioè «smontare quello che avevo davanti per entrarci in una maniera più autentica possibile»⁴⁹. Nel frattempo, il duo partecipa a un laboratorio universitario con la Societas Raffaello Sanzio⁵⁰. Successivamente viene offerta da Romeo Castellucci l'opportunità di lavorare all'interno di una residenza artistica al Teatro Comandini di Cesena in cui i due artisti possono continuare la ricerca delle strutture e dei movimenti in scena.⁵¹ Nel 2008 nasce il progetto *La più piccola distanza*⁵² fondato sull'idea della designer di «poter muovere degli elementi geometrici senza alcun elemento che richiamasse chiaramente gli studi umani.»⁵³ L'anno dopo, l'idea di recuperare alcuni aspetti musicali per disegnare l'immagine di una città in movimento attraverso le forme astratte delle relazioni umane ha dato vita ad un nuovo progetto artistico con la musica: *Concerto per harmonium e città*.

La ricerca sulle possibilità di esposizione e comunicazione del corpo umano⁵⁴ prosegue nel progetto successivo *La prima periferia* (2010), in cui vi è l'idea di approfondire la «quantità di movimenti necessari di un corpo umano per i gesti inutili e i gesti dell'attesa»⁵⁵ ha portato gli artisti a lavorare su modelli anatomici ricostruiti, cosiddetti anche “pupazzi” per rappresentarla. Nel 2011, la giovane ma produttiva compagnia ha portato in scena gli ultimi progetti gemelli: *An afternoon love* e *Alcune primavere cadono d'inverno* che mettono a confronto i corpi umani e gli oggetti non organici, e sperimentano quanto lontano l'artista può andare e nel frattempo riesce a passare i

⁴⁹ Cfr., Il primo appuntamento del laboratorio *Neurospasta Mechanica*, 24 nov. 2020, online.

⁵⁰ La Societas Raffaello Sanzio è stata fondata nel 1981 da Claudia e Romeo Castellucci, Chiara e Paolo Guidi (che ne fa parte fino al 1996), nella condivisione di un'idea di teatro dalla scena prevalentemente visiva, plastica e sonora. (Bio- <https://www.societas.es/biografia-4/> 16/06/2021)

⁵¹ Lorenzo Guerrieri, *Pathosformel - note biografiche*, pubblicato su «Sciami», nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016.

⁵² Dopo aver messo in scena *La più piccola distanza*, la compagnia Pathosformel riceve il Premio Speciale Ubu 2008 come la “giovane compagnia tesa a un teatro astratto e fisico da perseguire con un segno già distinto e stratificato, che fa della ricerca sulla materia e sul corpo un punto di partenza per restituire una teatralità visionaria, frammentata, decostruita, di grande fascino, entrata in modo dirompente nella scena nazionale e internazionale, realizzando un significativo intreccio tra arte concettuale e teatro.” <https://www.ubulibri.it/premi-ubu-2008/> (08/06/2021)

⁵³ Cfr., Il primo appuntamento del laboratorio *Neurospasta Mechanica*, 24 nov. 2020, online.

⁵⁴ Matteo Antonaci, *Periferie emotive di un corpo senza organi*, pubblicato su «Exibart», 15 giugno 2010 https://www.exibart.com/arteatro/arteatro_contaminazioni-periferie-emotive-di-un-corpo-senza-organi/ (08/06/2021)

⁵⁵ Cfr., Il primo appuntamento del laboratorio *Neurospasta Mechanica*, 24 nov. 2020, online.

messaggi allo spettatore attraverso la performance del corpo umano e l'elemento non organico presente sulla scena.⁵⁶

Nelle esperienze precedenti relative alla ricerca sulle forme e l'esperimento sui movimenti, la stilista ha provato sempre a ricreare nel mondo teatrale l'espressività delle forme e dei movimenti attraverso gli strumenti propri dell'arte visiva. Purché non intendesse lavorare su un carattere o su un oggetto concreto come di solito si fa nel teatro di figura, ma nelle performance che esprimono questi movimenti attraverso gli strumenti utilizzati, il lavoro sembra di andare oltre il confine di questa forma d'arte tradizionale che in qualche modo ha dimostrato

una logica del tutto priva di barriere. Ogni settore non doveva essere chiuso in una barriera degli strumenti a disposizione per portare in scena. I miei progetti non si fermano né alla tradizione neanche alle potenzialità del teatro (a quelli che sono abituati a immaginare quella potenzialità del teatro). Gli strumenti a disposizione sono potenzialmente quelli della vita normale, della vita vera, delle tecnologie con cui lavoro e vivo ogni giorno.⁵⁷

Proprio questa logica del tutto priva di barriere ha spinto la stilista ad iniziare la prima collaborazione con l'attrice friulana, anche se per lei il mondo del teatro di figura era ancora quasi uno sconosciuto. Dopo un percorso di auto-formazione, di ricerca e di scambio di idee insieme alla collaboratrice che era ormai già una professionista del linguaggio teatrale nel mondo dei pupazzi, la stilista-scenografa ha potuto progettare e realizzare l'animatronica con la creatività nella costruzione ma restando fedele all'idea originaria dello spettacolo. Grazie alle profonde conoscenze nel settore delle Arti Visive e agli anni di pratica nel teatro visivo, nelle scene progettate dalla giovane scenografa, si percepiscono la freschezza e creatività che smentiscono lo stereotipo del teatro di figura tradizionale. Queste sono proprio le sensazioni che Marta Cuscunà cerca di trametterci attraverso il suo testo, le bocche dei pupazzi e le sue performance dal vivo. Due artiste si sono incontrate ed insieme stanno mettendo in scena il loro pensiero artistico e mostrando i frutti di una collaborazione nata anni fa e che continua tutt'oggi.

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Ibidem.*

II. PROGETTI ARTISTICI: SVILUPPO DI TEMI, TECNICHE E PUPAZZI

2.1 La trilogia sulle resistenze femminili

In un panorama teatrale in cui le ‘generazione del nuovo’ hanno posto al centro dei loro progetti l’indagine sul contesto socio-politico contemporaneo, sulla realtà e sui conflitti che la attraversano, Marta Cuscunà si è affermata rivelando la propria originale ricerca artistica capace di suggerire una lettura della storia e del presente da angolazioni differenti attraverso spettacoli che raccontano storie vere, spesso dimenticate e talvolta occultate.⁵⁸

Questo commento scritto da Giorgia Gobbi nell’introduzione del libro *Resistenze femminili - Una trilogia* di Marta Cuscunà ci ha dato l’indicazione sui lavori artistici svolti dall’attrice friulana nel progetto delle resistenze femminili: una giovane attrice che rappresenta una nuova generazione di artisti capaci di dare voce alle storie oscurate dal tempo, attraversando una ricerca originale di fonti e di tecniche teatrali ci rivela un’altra forma e possibilità della resistenza nella contemporaneità.

La trilogia sulle resistenze femminili è costruita dai primi tre spettacoli che ha realizzato Marta Cuscunà dal 2009 al 2016. Dopo il primo successo dello spettacolo *È bello vivere liberi!* che racconta la storia della prima staffetta partigiana italiana Ondina Peteani, l’attrice ha proseguito lungo il filo della resistenza femminile e continua a raccontarci le storie delle varie protagoniste emerse in periodi diversi e sotto differenti contesti culturali. Così nasce il secondo progetto *La semplicità ingannata* in cui le protagoniste sono le monache forzate nei Cinque e Seicento, spettacolo che rivela che il vero problema della monacazione forzata riguarda ancora oggi l’aspetto politico ed economico. Successivamente, è nato l’epilogo della trilogia *Sorry, Boys* in cui ci ha riportato l’attenzione sulla lotta femminile nei fatti contemporanei delle mamme adolescenti in Gloucester (Massachusetts, Gli Stati Uniti). In questo spettacolo, l’attrice ribadisce che la condizione femminile non dovrebbe essere un affare che interessa e riguarda solo le donne: proprio in questa società maschilista dove le femmine e i maschi sono legati insieme, l’argomento femminile è una questione che riguarda ad entrambi.⁵⁹

⁵⁸ Giorgia Gobbi, *Un breve sguardo al teatro di Marta Cuscunà*, Introduzione in Marta Cuscunà, *Resistenze femminili - Una trilogia*, Forum universitaria Udinese, Udine, 2019.

⁵⁹ Cfr. Giulia Bravi, *Donne, rivoluzione e burattini. Intervista a Marta Cuscunà*, articolo sull’archivio di Altrevelocità: <https://www.altrevelocita.it/archivio/teatridoggi/3/interviste/449/donne-rivoluzione-e-burattini-intervista-a-marta-cuscuna.html> (09/06/ 2021)

Nel percorso della trilogia, il discorso femminile sviluppa uno dopo l'altro in vari aspetti. L'attrice racconta la storia ma tocca sempre di più il punto nascosto nella nostra società attuale che purtroppo rimane ancora maschilista. Il contesto della resistenza dal punto di vista femminile si sta allargando a una questione collettiva che non ha soltanto a che vedere con la disparità dei generi, l'indipendenza economica delle femmine e la violenza sulle donne, ma richiama l'attenzione e il cambiamento anche dei maschi che in qualche modo sono le stessi vittime del sistema che richiede loro spesso il modello della mascolinità. Perciò i "maschi", cosiddetti linguisticamente "antonimi" dalle "femmine", in fondo sono la parte indispensabile per poter veramente promuovere questa resistenza dalla radice, creando insieme un ambiente che favorisca entrambi.

In parallelo all'evoluzione del discorso procede lo sviluppo delle forme artistiche dell'attrice, che puntano a combinare in modo innovativo il linguaggio del teatro di narrazione e di figura a quello visuale. Dai primi cinque burattini e un pupazzo nella storia di Ondina alle sei pupazze in coralità delle Clarisse del Santa Chiara di Udine, il virtuosismo attoriale della narrativa intradiegetica fissa progressivamente il suo posto nello stile artistico dell'attrice. La scelta della modalità *one-woman show* secondo cui l'attrice gestisce tutti i personaggi da sola realizza un'avventura sempre più impegnativa ma anche divertente per l'attrice-animatrice. Con i dialoghi su un patto segreto tra le 12 teste mozze in *Sorry, Boys*, insieme allo sviluppo della tecnica meccanica dei pupazzi, Marta è giunta a una complessiva capacità di comandare tutta la scena di 12 personaggi diversi con un solo corpo organico. Sulla base di un testo diegetico, l'attrice-manipolatrice immagina e cerca le molteplici possibilità di linguaggi dei suoi pupazzi. Attraverso il corpo ibrido tra personaggio e narratrice, Marta mescola le tecniche proprie del lavoro di animatrice e di attrice. E grazie alle innovative tecniche sulla progettazione della scena e dei pupazzi, i suoi spettacoli si stanno avvicinando sempre di più alle espressività delle immagini, cioè il teatro visuale.

2.1.1 *"È bello vivere liberi!" : dalla lotta partigiana a un teatro civile per un'attrice, cinque burattini e un pupazzo*

"È bello vivere liberi!" è la frase che la prima partigiana italiana Ondina Peteani scrisse quando le fu chiesto dal medico di scrivere a occhi chiusi la prima frase che le fosse

venuta in mente, nei suoi ultimi tempi in ospedale.⁶⁰ Una vita trascorsa combattendo per la libertà fin dagli anni della seconda guerra mondiale quando Ondina è ancora soltanto una ragazzina. A diciassette anni, ha scelto di essere una partigiana, con la speranza in un mondo migliore. Dopo le prime esperienze crudeli nel mondo della guerra in cui ha sofferto i tradimenti e le paure, la giovane ragazza è stata deportata ad Auschwitz, ovvero il vero “inferno” terrestre. È stato il desiderio della libertà, insieme alla sua resistenza tenace, ad averla sostenuta e averle permesso di sopravvivere nel momento più oscuro della vita. Il desiderio di libertà l’ha accompagnata per il resto della vita, fino all’ultimo momento.

Questa è la storia di Ondina, una biografia che ha «letteralmente entusiasmato, scosso, ‘acceso’»⁶¹ Marta Cuscunà dopo aver incontrato «una ragazza, poco più giovane di lei, incapace di restare a guardare, cosciente e determinata ad agire per cambiare il proprio Paese.»⁶² La giovane attrice avverte «l’urgente necessità di raccontare questa storia, oggi, perché ‘chi è senza memoria è senza futuro’ e in Italia molti hanno dimenticato troppo in fretta il significato della Resistenza.»⁶³ Così nasce l’idea di portare la storia di Ondina sulla scena, per ricordarci di non perdere quell’entusiasmo e la fiducia nell’impegno politico.

Nel processo di raccolta dei materiali e soprattutto di indagine intorno all’argomento, Marta è partita dalla biografia di Ondina Peteani, firmata dalla storica goriziana Anna Di Gianantonio. Così ha conosciuto la storia della partigiana attraverso i racconti e le testimonianze dei suoi parenti e amici, incontrati leggendo il libro. In seguito, sulla base della prima fonte, l’attrice ha iniziato a cercare altri materiali e documenti per allargare il racconto passando dal punto di vista della vita di una sola persona a un destino collettivo, di un gruppo, quello dei giovani partigiani. Nel frattempo, ha arricchito il contesto storico e culturale per ricostruire l’ambiente intorno alla protagonista. Nell’indagare l’argomento e il contesto culturale, la ricercatrice si è recata anche dal figlio di Ondina – Giani Peteani per conoscere la figura della partigiana attraverso i ricordi del suo bambino. Inoltre, questo viaggio le ha permesso di consultare i materiali inediti conservati da Giani, che

⁶⁰ Anna Di Gianantonio, Gianni Peteani, *Ondina Peteani – La lotta partigiana, la deportazione ad Auschwitz, l’impegno sociale: una vita per la libertà*, Ugo Mursia, Milano, 2011, cit., p.11.

⁶¹ Marta Cuscunà, *La Scintilla per lo spettacolo di E’ bello vivere liberi!*, <https://www.martacuscuna.it/e-bello-vivere-liberi/> (10/06/2021)

⁶² *Ibidem.*

⁶³ *Ibidem.*

alla fine si sono rivelati fonti indispensabili per creare dei piccoli ma intensi dettagli nella costruzione della figura di Ondina. A questo punto, l'attrice ha avuto modo di conoscere del tutto la vita di Ondina: dalla nascita in una famiglia al di fuori degli stereotipi sociali ai primi fermenti del pensiero femminista e socialista, verso un mondo libero; dalle prime avventure partigiane al fianco dei compagni combattenti, ai momenti più tragici, quelli in cui è stata tradita, arrestata e deportata al lager, e poi marchiata: numero 81672; dalla costruzione della vita familiare nel dopoguerra all'esperienza come ostetrica per aiutare le donne in difficoltà a partorire; dalle frequentazioni e le attività politiche per provocare una resistenza consistente, alla scrittura di una frase per l'amore della libertà fino all'ultimo momento: "È bello vivere liberi!"

Dopo aver conosciuto bene la biografia di Ondina e l'ambiente che le circonda, Marta ha iniziato a scrivere i testi delle diverse scene per la protagonista. In questa fase l'attrice stava ancora frequentando il corso di drammaturgia del maestro Sinisterra, dal quale ha imparato le tecniche dei "protocolli drammaturgici". Alla fine sono emerse le principali tecniche drammaturgiche che Marta ha applicato in *È bello vivere liberi!* per sperimentare le variazioni possibili nei discorsi del personaggio. Così seguendo le indicazioni proposte dai protocolli, l'autrice ha provato a «far parlare la sua Ondina passando dal presente al passato, dalla prima persona singolare alla prima persona plurale; l'ha portata a interrogarsi sul suo passato, sul suo presente e sul suo futuro; le ha fatto descrivere le proprie azioni.»⁶⁴ Passo per passo, è nato un testo drammaturgico composto da sette capitoli marcati dai principali temi e gli episodi chiave nella biografia di Ondina: nel primo capitolo si narra della famiglia di Ondina, della sua nascita e del primo avvicinamento al pensiero comunista di costruire una società in cui le donne sono considerate indipendentemente dal sesso e dalla razza; nel secondo capitolo, domina la scena in cui la maestra Alma Vivoda organizza la scuola comunista e Ondina la segue e diventa una militante clandestina del Partito Comunista Italiano, a diciassette anni; nel terzo capitolo Ondina si è unita al primo gruppo partigiano italiano con il nome di battaglia "Natalia" ed è stata salvata in una retata grazie al sacrificio del compagno Giovanni Fiori; nel quarto capitolo invece, Ondina viene accusata di essere la spia

⁶⁴ *Intervista a Marta Cuscunà* in Gobbi Giorgia, *L'officina drammaturgica di Marta Cuscunà - Teatro visuale, di narrazione, di indagine: fonti e tecniche*, tesi di Laurea Magistrale in Discipline della musica e del teatro, corso di Storia del Nuovo Teatro, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, relatrice professoressa Cristina Valenti, A.A 2016/2017.

responsabile della retata totale nel paese, alla fine sarà sua madre a salvarla, denunciando come spia l'altra figlia, Santina; il quinto capitolo è dedicato alla battaglia di Gorizia⁶⁵ in cui la *Brigata proletaria triestina*⁶⁶ è stata quasi distrutta; il sesto capitolo è la storia del traditore fascista "Blechi" (nome di battaglia), in questa scena l'attrice ha inserito l'elemento del teatro di figura in cui termina la recitazione e torna indietro a un muro, nascondendosi per manovrare cinque burattini. Tramite essi fa vivere la scena della liquidazione della spia di Blechi; nel settimo e anche ultimo capitolo, Ondina è stata arrestata e deportata ad Auschwitz. L'attrice a questo punto ritorna indietro a manipolare il pupazzo di Ondina per raccontare le sue più tragiche esperienze nel lager.⁶⁷ In questo testo, Marta è l'attrice che interpreta Ondina e gli altri personaggi, è la narratrice che racconta al pubblico la storia, ed è anche l'animatrice che manipola sei burattini e un pupazzo.

Nel testo, la Ondina costruita dall'autrice parla in diversi modi: lei parla con la maestra e ha capito uomo e donne possono essere emancipati, anche le donne possono parlare di liberazione sociale e combattere per un futuro libero; lei parla orgogliosamente con sé stessa nel momento in cui ha ricevuto i primi pantaloni da partigiana; lei parla con i compagni nei momenti felici, intensi e pericolosi; lei parla con il pubblico, raccontando le storie della prigioniera politica in Auschwitz; lei parla... Giunta a questo punto, l'autrice ha già strutturato due livelli di linguaggio nel suo testo: uno sono i dialoghi interpersonaggi che fanno rivivere le scene che rappresentano il periodo vissuto da Ondina negli anni sotto il fascismo; un altro sono i discorsi diegetici in cui la narrazione si svolge attraverso il racconto della protagonista. Ma non solo, le narrazioni si spostano ogni tanto dalla prima persona alla terza persona in cui l'attrice lascia l'incarnazione del personaggio di Ondina e passa la ruolo di narratrice fuori dalla scena. La figura di Ondina sulla scena si spegne, ma la sua immagine emerge nella mente del pubblico, mostrandosi cinematograficamente attraverso il racconto dell'attrice.

⁶⁵ La battaglia di Gorizia è successa tra l'11 e il 26 settembre 1943 fra le truppe tedesche e gli operai monfalconesi costituiti in brigata partigiana appoggiata a unità partigiane slovene per la difesa della occupazione del territorio. È stata la prima importante battaglia organizzata dalla resistenza italiana in Italia settentrionale.

⁶⁶ Il primo gruppo armato d'Italia contro il nazifascismo che era costituita maggiormente da operai monfalconesi include anche la diciottenne triestina Ondina Peteani.

⁶⁷ Cfr. *E' bello vivere liberi!* In Marta Cuscunà, *Resistenze femminili – una trilogia*, Forum universitaria Udinese, Udine, 2019.

Questo spostamento della narrazione dalla prima alla terza persona si è sviluppato in uno sdoppiamento del personaggio di Ondina attraverso l'uso del pupazzo nella scena finale. Il pupazzo che rappresenta Ondina sostituisce l'interpretazione dell'attrice sulla scena, ma la manipolatrice non nasconde la sua figura e rimane visibile al fianco del pupazzo Ondina. In questo momento l'animatrice rimane ancora l'incarnazione della protagonista, mentre manovra il pupazzo di Ondina, lo guarda dall'alto, come fosse un'altra Ondina che sta guardando tutto quello che le sta accadendo nel lager. Così spiega l'attrice la ragione della scelta di questo sdoppiamento:

Lo sdoppiamento non è casuale: Ondina racconta di essere sopravvissuta al campo proprio in questo modo, sdoppiandosi, come se ci fossero due Ondine, con l'una a guardare l'altra in prigionia nei campi di concentramento. Quando è uscita da "sopravvissuta", per tutta la vita si è portata dietro il marchio dell'orrore; non ha mai nascosto quel numero tatuato sul braccio, lo stesso che, una volta impresso, le aveva spezzato qualcosa dentro.⁶⁸

Questa scena magica ma anche oscura è un risultato combinato dalla necessità di narrazione del testo e quella di presentare le scene crudeli in modo coerente allo stile artistico dell'attrice. Rispetto alla scelta di abbandonare lo stile narrativo per un momento e fare parlare il pupazzo Ondina, Marta ci ha dato questa risposta: «I pupazzi possono parlare di temi importanti, a volte meglio di noi attori. Portano finzione in un contesto che non è tale e paradossalmente ne restituiscono la verità.»⁶⁹ Decisa a confrontarsi con la dolorosa esperienza di Ondina nel lager ma senza dimostrare direttamente le immagini trattate da documentari, l'attrice ha scelto l'elemento del pupazzo che può superare fisicamente i limiti dell'attrice per presentare le crudeli scene, senza causare le emozioni estreme del pubblico. «Perché davanti alle immagini delle persone deportate ad Auschwitz lo shock emotivo è fortissimo e fa distogliere lo sguardo, mentre davanti a un pupazzo picchiato e umiliato si resta a guardare fino in fondo e l'emotività lascia spazio alla riflessione.»⁷⁰ Questa sottile e magica differenza fra il corpo organico e quello del pupazzo sulla scena è stata svelata anche nei commenti della marionettista Alfonso Cipolla.

⁶⁸ Giulia Bravi, *Donne, rivoluzione e burattini. Intervista a Marta Cuscunà*, articolo sull'archivio di Altrevelocità, 2018.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Marta Cuscunà, *I linguaggi per lo spettacolo di E' bello vivere liberi!*, <https://www.martacuscuna.it/e-bello-vivere-liberi/> (11/06/2021)

Uno dei pregi del teatro di figura è quello di dichiararsi in maniera inequivocabile metafora e finzione. È teatro conclamato, dove l'elemento non umano ma antropomorfo (burattino, fantoccio, pupazzo, marionetta, ombra) o la sua compresenza con l'attore permettono di raccontare nel modo più incredibile un qualcosa che proprio per questo risulta credibile.⁷¹

Quindi, attraverso questa credibilità in maniera di incredibilità, l'attrice vuole che la gente guardi e rifletta, non metta barriere fra sé e la storia, fra sé e la memoria oscura in cui ci sono violenza e sofferenza. Sulla scena, insieme al pupazzo, l'attrice comanda il ritmo del racconto nel lager, guidando il pubblico a confrontarsi fino alla fine, ricordandoci della resistenza che in passato si è opposta al fascismo. Questa è anche la resistenza di oggi, di Marta Cuscunà. È quella resistenza che l'attrice sente il bisogno di far ricordare, di portare avanti, di trasferire anche a noi.

Oltre all'uso del pupazzo nella scena finale, Marta ha sperimentato anche la forma del teatro popolare nella sesta scena, in cui manovra cinque burattini per rappresentare la storia d'eliminare la spia "Blechi". La scelta di usare i burattini non è casuale, ma è studiata «per ritrovare la forma del teatro popolare che gli stessi partigiani utilizzavano nei bozzetti drammatici che scrivevano e interpretavano per festeggiare le vittorie.»⁷² L'esperienza dei giovani partigiani di uccidere il traditore dovrebbe essere paurosa e intensa, ma grazie all'inserimento delle figure dei burattini e dei testi dialogici comici in dialetto, questa scena non suscita spavento ma restituisce un sapore felice verso il trionfo. Nella motivazione della Giuria per lo spettacolo *È bello vivere liberi!* è così scritto: «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.»⁷³

L'atmosfera monotona pesante o le figure fisse dell'eroe non sono mai state quelle che l'attrice intende trasformare nella storia di Ondina, perché proprio nella prima partigiana italiana lei ha visto una nuova immagine della resistenza che è totalmente diversa da quella che aveva appreso dai libri di scuola, diceva che «Ho trovato nei suoi racconti momenti di gioia, condivisione e anche di divertimento; evocazioni lontanissime dal contesto cupo che sicuramente vivevano e che lei non nasconde, ma che non si esauriva

⁷¹ Alfonso Cipolla, *Mamme adolescenti e guerre di cartapesta: grandi pièce sul palcoscenico di "Incanti"*, su La Repubblica – Torino, 10 ott. 2016.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Motivazione della Giuria, spettacolo vincitore del premio Scenario per Ustica 2009*, <https://www.associazionescenario.it/progetto/e-bello-vivere-liberi/> (11/06/2021)

così.»⁷⁴ Per questo, in *È bello vivere liberi!*, l'attrice utilizza le narrazioni dei diversi personaggi intorno alla protagonista per renderla una figura più completa; ha portato sulla scena i piccoli gesti di una ragazzina innocente, coraggiosa, che ha sofferto molto ma resistente e libera; ha usato cinque burattini e un pupazzo per combinare insieme la necessità del racconto e l'effetto artistico visuale. Grazie ad un veloce ritmo di narrazione e l'abilità di spostarsi tra i diversi personaggi con un unico corpo organico sulla scena, Marta per la prima volta ha reso possibile la realizzazione di uno spettacolo *one-woman show*. È una scelta nata dall'imprevisto di gestire tutti i ruoli da sola, ma è anche frutto di un profondo e lungo studio sulle fonti, sul linguaggio corporeo e vocale, sulla collaborazione insieme ai pupazzi, certamente, anche frutto della volontà di far vivere il teatro d'impegno civile in quello artisticamente visuale.

Parlando della realizzazione della scena, della costruzione dei burattini e del pupazzo, grazie alla collaborazione con la scenografa e artista Belinda De Vito, sono stati creati i cinque burattini in chiave popolare nell'episodio dell'eliminazione del "traditor del popolo". La scelta di abbandonare il materiale tradizionale come il legno della testa dei burattini ha reso più leggeri i movimenti dell'attrice. Tuttavia, questo materiale è stato sostituito da un mix di materiali trattati in modo da non perdere la somiglianza con i burattini tradizionali. Per la scena del lager invece, le due hanno lavorato molto su come fare emergere sulla scena l'elemento del treno che ricorre nella storia di Ondina. Alla fine, consultando il mondo gotico ed infantile del regista cinematografico, animatore e disegnatore Tim Burton, la scenografa ha progettato questo treno come «un ibrido tra un vagone ed 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.»⁷⁵ Il tetto è asportabile e si apre nella scena finale, svelando al suo interno un cimitero, dove si inginocchia il pupazzo Ondina – «una bambola rotta, disarticolata, il corpo asessuato è bianco, liscio come un osso levigato dagli agenti atmosferici, la sua testa è grande, aliena, ci penetra con il suo sguardo incredulo per quello che le stiamo facendo, le lacrime scendono dai suoi grandi occhi neri mentre le vengono strappati i capelli»⁷⁶ Il pupazzo della Ondina

⁷⁴ Giulia Bravi, *Donne, rivoluzione e burattini. Intervista a Marta Cuscunà*, articolo sull'archivio di Altrevelocità.

⁷⁵ Belinda De Vito, *Materiali resistenti*, 26 gen. 2010, su <http://belindadevito.blogspot.com/> (11/06/2021)

⁷⁶ *Ibidem*.

torturata nel lager è stato costruito in stile grottesco e spettrale dalle mani della scenografa. Con l'aiuto del design della manovra con due lunghi guanti di plastica neri, la manovratrice manipola il pupazzo di Ondina senza nascondere il corpo. Questo meccanismo consente di mantenere sotto l'occhio del pubblico sia il pupazzo sia la manopolatrice rendendo quindi possibile lo sdoppiamento di Ondina. Nel silenzio delle reazioni alle torture nel lager, una soffre, un'altra la guarda.



*Ondina con la compagna ucraina nel lager
– foto di Marco Caselli Nirmal, Luigi De Frenza/ Arna Meccanica*



*Ondina e la compagna sono state torturate, la compagna sta per morire
- foto di Marco Caselli Nirmal, Luigi De Frenza/ Arna Meccanica*

*Ondina in
prigionia soffre,
l'altra Ondina
dall'alto (attrice)
la guarda e soffre
insieme a lei*

*- foto di Marco
Caselli Nirmal,
Luigi De Frenza/
Arna Meccanica*



2.1.2 “La semplicità ingannata”: dai ribelli monacali alla satira per attrice e pupazze sul lusso d’essere donne

L’attenzione sulle resistenze femminili porta Marta Cuscunà a proseguire un percorso artistico in cui racconta le storie marginali delle donne di resistenze, dimenticate ma da ricordare ancora nei tempi attuali. Così mentre segue il corso con il regista Massimo Somigliano dove viene proposta la lettura del testo *Lo spazio del silenzio -Monacazioni forzate, clausura e proposte di vita religiosa femminile nell’età moderna* (1996) di Giovanna Paolin, l’attrice si rende conto di quanto sia grande la somiglianza tra il fenomeno delle monacazioni forzate tra il Cinquecento e Seicento e la pressione e materializzazione delle donne di oggi. Comprende che in quel periodo «avere una figlia femmina era un problema piuttosto grosso: agli occhi del padre era una parte del patrimonio economico che andava in fumo al momento del matrimonio. Avere una figlia femmina, equivaleva ad una perdita economica.»⁷⁷ Il mercato matrimoniale ha già chiaramente definito il valore di ogni figlia sulla base della salute e bellezza fisica, le famiglie delle ragazze meno avvenenti si vedrebbero costrette a pagare una dote molto alta per il loro matrimonio. In questo caso la soluzione alternativa diventa quindi la monacazione. Purtroppo nella società patriarcale le donne subiscono pressioni di genere non soltanto dal marito, ma anche dal padre. Arcangela Tarabotti è una di quelle figlie forzate alla monacazione per volontà del padre. La sua biografia di resistenza ha fornito i primi materiali che hanno consentito a Marta di approfondire l’argomento: era la quinta figlia della famiglia e presentava un difetto di andatura ereditato dal padre. Fin dall’inizio era stata scelta tra le altre sorelle della famiglia per il sacrificio. Così dicendo “per l’amore fraterno”, la Tarabotti è stata costretta ad una vita monacale all’età di soli undici anni. Rinchiusa nel monastero benedettino di Sant’Anna - luogo pieno di regole e obblighi per le donne, suor Arcangela si è dedicata alla vita all’interno del chiostro, leggeva, studiava, rifletteva e scriveva, combattendo quest’ingiustizia a modo suo:

Personalità caparbia e definita, non accettò di piegarsi oltre un certo limite; difese a oltranza la sua identità e individualità dall’auspicato livellamento e dall’informazione nell’anonimato; e, in qualche modo, riuscì a crearsi un percorso

⁷⁷ Marta Cuscunà, *Il contesto storico dello spettacolo La semplicità ingannata*, <https://www.martacuscuna.it/la-semplicita-ingannata/> (12/06/2021)

parallelo rispetto al rituale di vita obbligato, una via di fuga almeno mentale, margini di libertà almeno interiori e comportamentali.⁷⁸

L'arma che la Tarabotti ha scelto per combattere l'ingiustizia che impedisce alle donne di scegliere la vita secondo la loro volontà è la scrittura. In uno dei suoi testi più notevoli - *La semplicità ingannata* (1654), si legge la sua accusa contro l'inganno della monacazione, soprattutto per coloro che sono state costrette dalla loro famiglia. Ha scoperto i germogli del femminismo nella sua figura in cui dichiara un'emancipazione delle donne. La Tarabotti inizia il discorso dalla prospettiva religiosa sostenendo che il Creatore ha benedetto uomini e donne come pari creature, nati sotto la libera volontà.

disse il creator del tutto, tanto all'uomo, quanto alla donna. Costituì l'uno e l'altra dominatori del mondo, senza parzialità alcuna. Non disse ad Adamo: «signoreggerai la donna». Tanto la femina, quanto il maschio, nacquero liberi, portando seco, come doni preziosi di Dio, l'inestimabile tesoro del libero arbitrio. [...] S'appresso Dio, sia o nelle condizioni del corpo, o nelle qualità dell'anima, la femina non è meno privilegiata di voi, perché volete, o nemici della verità, farla apparire creata con tanta disuguaglianza, dichiarandola suddita alle vostre capricciose pazzie?⁷⁹

Leggendo gli scritti di suor Arcangela, l'attrice friulana è venuta a conoscenza di un'altra forma della resistenza femminile nascosta nella storia. Successivamente, la lettrice ha consultato gli altri testi firmati dalla medesima suor Arcangela: *L'inferno monacale* (data imprecisa, prima del 1650) in cui racconta la vita in convento e svela i meccanismi sociali ed economici che hanno portato le ragazze alla monacazione forzata; *Antisatira in risposta al Lusso Donnesco, satira menippea del Signor Francesco Buoninsegni* (1644) in cui difende lo sfarzo nella moda femminile e critica il biasimo degli uomini nei confronti delle donne.

voglio far comparir in scena agli occhi di tutto il mondo gli uomini vestiti all'uso moderno, e poi siate giudice voi se 'l vostro delirio academico, o vogliam dire sogno

⁷⁸ Simona Bortot (a cura di), Daria Perocco (presentazione di), Arcangela Tarabotti, *La semplicità ingannata* - edizione critica e commentata, Il Poligrafo, Padova, 2007, cit., p.27.

⁷⁹ *Ivi*, cit., p.194. Successivamente nel testo, la suor Arcangela si argomenta la ragione sulla libera volontà e l'indipendenza della donna nella storia religiosa tra Adamo e Eva - "Non è tolto al più nobile sesso il maggior dono di Dio, cioè la donna non è oggetto all'uomo, poiché prima Adamo mangiando il pomo, diede a dividere che la sua volontà era libera, e non legata e dipendente da quella del maschio, il quale se solo avesse avuta la grazia della libera volontà e fosse stato superiore alla femina, ella non avrebbe peccato, benché le suggestioni e impulsi del serpente l'avessero sollecitata, perché non avrebbe potuto disporre dell'arbitrio suo senza il consenso del compagno marito."

d'inferno o pur lamento d'ammogliato, sarebbe stato meglio impiegato in detestazione del virile che del femminil lusso⁸⁰

Le scritture della Tarabotti sono affilate e potenti, sottolineano direttamente la materializzazione dei valori delle donne sotto il sistema patriarcale, accusando le restrizioni all'accesso delle donne all'educazione ideologica gratuita e la privazione del diritto alla libera scelta nella loro vita. Fin qui ci spiega l'attrice per quale necessità ha sentito di portare queste storie sulla scena:

Primo fra tutto il fatto che la pratica della monacazione forzata si basava sulla monetizzazione della figura femminile. La logica del "sei bella quindi vali" torna anche nelle pubblicità che ci vengono presentate in televisione, è un meccanismo che purtroppo funziona ancora molto. Un'altra possibilità di guadagnarsi da vivere, per le figlie femmine non maritate, era di venire avviate dalla famiglia alla professione di cortigiana onesta. Oggi noi lo chiamiamo in modo diverso, ma fare escort permette un reddito che le altre donne si sognano, permette di essere a contatto con uomini estremamente potenti che possono anche essere ricattabili.⁸¹

Inoltre, nella lettura del *Lo spazio del silenzio*, Marta è venuta a conoscenza di un altro tipo di inganno nei confronti delle figlie non maritate ad opera delle loro famiglie: la vita della cortigiana. L'attrice ha trovato una forte traccia di questo fenomeno anche nella società odierna ed ha deciso di includerlo nello spettacolo.

Contemporaneamente alla storia della Tarabotti, Marta si è estremamente interessata alle vicende delle Clarisse del Santa Chiara di Udine. Queste coraggiose monache hanno trasformato il convento in un centro culturale di libero pensiero dove si studia, si discute, ci si confronta su diverse tematiche. Fuori dai rigidi dogmi religiosi, negli anni della formazione femminile, le suore cercano di avvicinarsi sempre di più a un mondo aperto attraverso l'auto-formazione, interessandosi anche alla politica, all'alchimia e le altre conoscenze un tempo vietate alle donne. Per questo motivo sono state accusate di eresia ed eterodossia dall'inquisizione e dai vicari, e le suore udinesi hanno cercato di difendere il loro diritto di avere uno spazio libero sostenendo la loro causa con arguzia.

appare come 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 essere consapevolmente

⁸⁰ Francesco Buoninsegni, Suor Arcangela Tarabotti, Elissa Weaver (a cura di), *Satira e antisatira*, Salerno, 1998, p.78.

⁸¹ Marta Cuscunà, in Maria Cristina Vilardo, *Quelle femministe delle clarisse di Udine*, 4 apr. 2014 su Il Piccolo, https://ricerca.gelocal.it/ilpiccolo/archivio/ilpiccolo/2014/04/04/PR_45_01.html (13/06/2021)

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.⁸²

Diversa dalla resistenza della Tarabotti attraverso una penna ad inchiostro, le Clarisse si battono per i loro diritti con grande intelligenza. Inoltre, in questo caso non si tratta della lotta di un singolo individuo, ma le vicende delle monache del Santa Chiara riguardano una comunità, un gruppo di donne che dissacrano la cultura maschile e resistono per anni al potere religioso e maschile. Questi sono entrambi esempi preziosi delle lotte femminili in un periodo in cui il ruolo femminile era talmente represso.

Decisa a mettere in scena le storie di suor Arcangela e delle Clarisse, Marta si è dedicata alla ricerca di testi per conoscere il contesto culturale e storico. Successivamente si è concentrata sui testi legali per approfondire il tema della monacazione ed acquisire conoscenze sulla condizione femminile dell'epoca storica e moderna. Alcuni materiali e documenti sono risultati difficili da reperire o consultare e ciò ha aumentato la difficoltà della ricerca bibliografica. Subito dopo, per entrare nella fase di composizione drammatica, l'attrice-drammaturga si è confrontata con l'altro durevole compito di capire come raccontare le storie della Tarabotti dalle sue opere scritte in italiano arcaico. La soluzione si trova nell'ispirazione alla storia della monaca forzata Angela. La fanciulla era stata mandata in monastero dal padre benché si fosse già innamorata di un giovanotto. Trascorso poco tempo dall'ingresso in monastero, il giovanotto morì d'amore per la ragazzina. Colpita dalla tragedia, Angela si lacerò per la colpa e la tristezza e decise di cercare di lasciare il convento. Il suo comportamento fu imputato alla possessione diabolica, e la povera Angela – conosciuta come suor Mansueta, fu sottoposta alla sofferenza di feroci esorcismi sia fisicamente che psicologicamente. Sconvolta dalla storia di Angela, e dopo averla approfondita con l'aiuto delle storiche Francesca Medioli e Giovanna Paolin, la drammaturga ha deciso di intrecciarla alla storia della Tarabotti.

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

⁸² Giovanna Paolin, *Lo spazio del silenzio. Monacazione forzate, clausura e proposte di vita religiosa femminile nell'età moderna*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1996, cit., p. 85.

potevano servire dunque per preparare il contesto nel quale si è svolta la ribellione delle Clarisse del convento di Santa Chiara.⁸³

Così decisa a raccontare una storia caratterizzata da tre figure principali collegate fra loro: Angela, Arcangela e le Clarisse di Udine, l'autrice ha iniziato un lungo percorso di scrittura in cui ha sperimentato la nuova tecnica di scrittura *collage* per intrecciare gli argomenti all'interno delle storie. Grazie a questa intuizione nasce il dramma dello spettacolo *La semplicità ingannata*: composta dal *prologo, libro primo, secondo e terzo*. Nel prologo, al fine di introdurre il contesto culturale del mercato matrimoniale tra Cinquecento e Seicento, la drammaturga ha creato un'intensa scena per simulare il mercato d'asta della dote delle donne in cerca di marito. La scena è seguita da un lungo discorso che funge da introduzione del sistema delle doti matrimoniali e il fenomeno della monetizzazione del corpo femminile. Le figlie meno fortunate nel mercato matrimoniale sono costrette ad una delle seguenti alternative per non causare una perdita economica del padre: la vita della cortigiana onesta o della monaca forzata.

In una società, in cui le donne erano escluse da ogni aspetto economico e politico della vita, la cortigiana onesta era l'unico esempio di donna indipendente a cui era concesso di investire sulla sua persona per tentare l'ascesa sociale ed economica.⁸⁴

Sono le parole scherzose e amare sull'ironia della donna obbligata a vendere il suo corpo per sopravvivere in una società in cui le donne sono state valutate soprattutto per il loro aspetto fisico.

Dopo il prologo, nel *Libro primo* si racconta la storia della fanciulla Angela che è stata ingannata e costretta alla vita in monastero proprio da suo padre. La figura di Angela si intreccia con la storia della Tarabotti: quinta figlia della famiglia, zoppa – difetto grave per il matrimonio. Frequenta il convento da bambina, “per l'educazione”, come dice suo padre. Il racconto prosegue e nello spettacolo si comprende meglio la storia della “vera” Angela, una ragazza che a diciannove anni si innamora di un giovanotto. Ma un giorno si trova a dover indossare il velo da monaca per volontà del padre e prendere i voti con il nome di suor Mansueta, l'amore svanisce e del giovanotto non si hanno più notizie. Il processo di monacazione forzata della povera Angela viene descritto in modo completo

⁸³ Marta Cuscunà, in Giorgia Gobbi, *L'officina drammaturgica di Marta Cuscunà*, cit.,p.48.

⁸⁴ *La semplicità ingannata* In Marta Cuscunà, *Resistenze femminili – una trilogia*, Forum universitaria Udinese, Udine, 2019, cit.,p.76.

all'interno della scena. Con un corpo organico sulla scena, Marta interpreta i ruoli del padre, del vescovo, di Angela e di narratrice della storia. L'attrice sceglie poi il convento delle Clarisse di Santa Chiara a Udine come luogo in cui la piccola Angela viene introdotta alla vita di preghiera. Questa particolarità di spostare, combinare e legare i principali personaggi e i luoghi ha permesso l'attrice di presentare nelle successive scene le vicende delle Clarisse udinesi.

Le vicende delle Clarisse di Santa Chiara sono divise in due parti nello spettacolo: *Libro secondo* e *Libro terzo*. Sono anche le due scene in cui l'attrice di nuovo combina la forma del teatro di figura nella narrazione, attraverso le pupazze di sei monache di caratteristiche diverse e un pupazzo gigante che rappresenta il Vicario. L'attrice-animatrice incarna i personaggi e fa raccontare loro le storie dei ribelli monacali attraverso il linguaggio esperto del teatro visuale. Il *Libro due* è dedicato ai dialoghi ribelli tra sei suore che stanno programmando di istituire il loro centro di libera cultura all'interno del convento, fino a che arriva il momento in cui vengono accusate di eresia e sono obbligate ad affrontare l'inquisizione del tribunale della Chiesa. Il *Libro terzo* narra la storia delle Clarisse nel punto culminante in cui le sei coraggiose monache vincono con la loro intelligenza la battaglia contro il tribunale. Le imputate sono dichiarate innocenti e il loro spazio di libera contestazione è salvo.

Nel testo, gli scambi dialogici tra le sei clarisse spesso risultano come un coro armonizzato dalle battute delle diverse suore. Le sei clarisse diventano una collettività in cui si dialoga internamente invece di rivolgersi al pubblico. Questa modalità in cui prima si evidenzia la prevalenza dell'identità del coro rispetto a ogni suo singolo componente ha radici negli insegnamenti del maestro Sinisterra. Seguendo i suoi suggerimenti, l'autrice ha cercato di sviluppare le specifiche caratteristiche di ogni clarissa 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 ripetesse le ultime parole degli altri, un secondo personaggio che avesse il compito di fare domande, un terzo personaggio che esagerasse ciò che dicevano i compagni, un arto personaggio che invece sfumasse e ridimensionasse l'argomento, e un quinto che si lasciasse andare a divagazioni.⁸⁵

Esempi di dialoghi di questo tipo sono spesso presenti nel *Libro secondo* in cui suor Teodora e Mansueta cominciano a maturare pensieri di ribellione e dividerli con le

⁸⁵ Marta Cuscunà, citato in Giorgia Gobbi, *L'officina drammaturgica di Marta Cuscunà*, cit., p.107.

altre clarisse. Sono d'accordo nell'utilizzare l'educazione come arma di resistenza e poi nella piccola classe del catechismo viene posta la domanda sull'origine dell'uomo. La scienza naturale afferma che l'uomo, compreso anche il Cristo Gesù, nasce dal corpo femminile e fornisce quindi una risposta diversa da quella dei dogmi religiosi, sconvolgendo le suore presenti. Si svolge così un piccolo coro di scambi dialogici che seguono l'indicazione della composizione dall'autrice friulana.

TRANQUILLA: Non è più assurdo di quello che per secoli ci hanno insegnato a credere: un Dio maschio che partorisce la vita. (*Si sente bussare alla porta*).

INNOCENZA: A ma sembrano colpi.

IMMACOLATA (*Sarcastica*): Tesoro, che orecchio che hai! Non l'avrei mai detto che erano colpi...

TEODORA: E questo Dio maschio ha generato un figlio. Maschio anche lui! Voglio dire, c'era il cinquanta per cento di probabilità che gli venisse femmina. Invece no! Gli è venuto maschio... (*Insinuando*). Che sia solo una coincidenza?! (*Si sente bussare alla porta*).

BEATA: Ma sono veri? Voglio dire che non saremo mica... (*guardando al cielo*)
suoi effetti speciali?

MANSUETA (*Ridendo*): Beata, a, e sembrano colpi!

TEODORA: Sorelle, non possiamo andare avanti così! Tranquilla, per favore, vai alla porta a controllare.⁸⁶

La strategia di costruire questa corallità di sequenze dialogiche tra le sei monache forzate protagoniste, definita da Giorgia Gobbi nell'analisi sulla drammaturgia di Marta Cuscunà come "auto-sorpresa del drammaturgo", ricorre costantemente nei successivi spettacoli dell'attrice friulana:

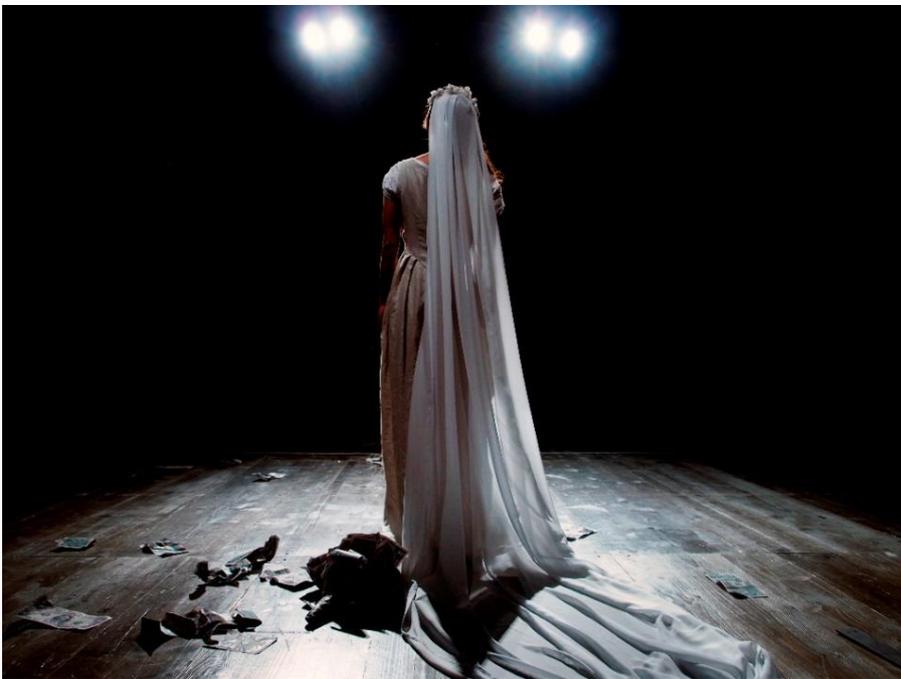
dopo aver scritto i nomi delle protagoniste su sei diversi foglietti di carta, Marta Cuscunà ha sorteggiato di volta in volta i personaggi attribuendo a ciascuno la propria battuta. In questo modo, lasciandosi sorprendere dell'imprevedibilità della sorte, l'attrice-autrice friulana ha costruito parte della drammaturgia secondo un processo basato sulla casualità.⁸⁷

Per la realizzazione della scena e delle pupazze vi è stata una lunga collaborazione tra l'attrice friulana e la scenografa Elisabetta Ferrandino. Le due hanno lavorato fianco a fianco per poter creare pupazze adattate sia alla necessità della drammaturgia sia ai movimenti dell'attrice. Un esempio si nota nella peculiarità delle codine aggiunte alle

⁸⁶ *La semplicità ingannata* In Marta Cuscunà, *Resistenze femminili – una trilogia*, Forum universitaria Udinese, Udine, 2019, cit. p.101.

⁸⁷ Giorgia Gobbi, *L'officina drammaturgica di Marta Cuscunà*, cit.,p.108.

figure delle pupazze monache. Le pupazze con le codine sono messe su un trespolo, richiamando la metafora di Arcangela Tarabotti in riferimento alle monache forzate come fossero gli uccelli chiusi in gabbia. L'aspetto consunto delle figure è segno delle cattive condizioni di salute delle monache dovute all'ambiente chiuso nel convento. Per rendere percettibili al pubblico i movimenti delle pupazze, l'animatrice si è messa alla costante ricerca per trovare una soluzione adattabile tra le tecniche della manovra e la capacità di movimento delle pupazze.



*Prologo in cui
l'attrice recita la
scena dell'asta
matrimoniale*

– *foto di
Alessandro
Sala/Cesuralab
per Centrale Fies*



Le Clarisse e il Vicario - foto di Alessandro Sala/Cesuralab per Centrale Fies

*Il vicario interpella
le clarisse.
L'attrice manovra
tutti i pupazzi
attraverso un corpo
organico ed applica
le diverse tecniche
per rendere visibili
anche le espressioni
facciali dei pupazzi*

*- foto di Alessando
Sala/Cesuralab per
Centrale Fies*



2.1.3 “Sorry, boys”: dalla resistenza delle mamme adolescenti ai dialoghi su un patto segreto per 12 teste mozze

Sorry, boys è la terza tappa della trilogia delle resistenze femminili di Marta Cuscunà. Diversa dai due precedenti progetti, in questo spettacolo l’attenzione alla lotta femminile non passa attraverso le vicende storiche, ma all’evento recente, e dal punto di vista geografico dall’Italia agli Stati Uniti. In qualche modo, l’attrice sta allargando il tema delle resistenze, rompendo i confini del tempo e del luogo. Per la prima volta, l’attrice penetra l’elemento del teatro di figura in tutto lo spettacolo, rendendo la sua linea guida del teatro visuale maturata all’interno del lavoro artistico. Questo spettacolo ha marcato anche la prima collaborazione di successo con la scenografa Paola Villani, da quel momento in poi le due hanno sviluppato una modalità di co-working armonico ed inseparabile. Insieme allo sviluppo della gestione tecnica da Marco Rogante, lo spettacolo di *Sorry, boys* diventa un’opera d’arte che intreccia le forme d’arte tradizionale del teatro di figura e quelle contemporanee del meccanismo ingegnoso e dell’effetto cinematografico. I tre costruiscono un team di duratura e stabile collaborazione che porta alla maturazione dello stile artistico negli spettacoli di Marta Cuscunà.

Lo spettacolo è stato ispirato da eventi realmente accaduti nel 2008 in una scuola superiore a Gloucester in Massachusetts, in cui 18 ragazze sono rimaste incinte contemporaneamente. In seguito all’evento, in tutto il Paese scoppia lo scandalo, attirando l’attenzione dei media di quasi metà del mondo. Sin da subito si capisce come non si tratti di un caso e successivamente si scopre che indietro tutto ciò c’era stato un piano collettivo delle mamme adolescenti di voler costruire una comunità femminile in cui allevano i bambini, ma esclusa dagli adulti e dai maschi. Una di loro ha confessato che la decisione di costruire una nuova famiglia tutta sua è stata presa dopo aver assistito a un terribile femminicidio. Tutto ciò è stato raccontato nel documentario *The Gloucester 18*, il quale ha colpito Marta a tal punto da spingerla ad indagare più a fondo il contesto culturale in cui un simile patto aveva avuto origine. Arriva a un altro documentario *Breaking our silence, Gloucester Men Speak Out Against Domestic Abuse*, di Susan Steiner, William Greenbaum e Henry Ferriniin ha inoltre raccontato come in questo paese vi sia stato un grande numero di segnalazioni di violenza familiari da parte di uomini. Agli occhi dell’attrice, l’aspetto più interessante del documentario è che alla fine sono stati proprio gli uomini ad organizzare una marcia che coinvolgeva la comunità per sensibilizzare i

cittadini a questo problema: «Uomini contro la violenza, così si sono autodefiniti.»⁸⁸ Dice Marta.

A questo punto, pare che due documenti abbiano raccontato questo caso di violenza sulle donne in modo indipendente. Sembra sia casuale ma in fondo potrebbe essere un problema del sistema sociale che ha causato la ribellione delle ragazze. Invece la scoperta della lotta dei maschi per i diritti delle donne ha rimesso in discussione il modo di riflettere sulla resistenza femminile dell'attrice. In quale contesto culturale sono cresciuti questi uomini che violentano a casa le donne che dovrebbero amare? Quali sono le richieste ai maschi in una società patriarcale? All'interno di un sistema sbilanciato in quanto a diritti di genere, anche i maschi potrebbero essere delle vittime? Attraverso questi dubbi sono stati indagati e svelati il velo segreto in un percorso di studi sui maschi dell'attrice. I vari documenti che l'attrice ha consultato, per esempio: *The bro code: how contemporary culture creates sexist men* e *Generation M. Misogyny in Media & Culture* di Thomas Keith Pornland, *How the Porn Industry has Hijacked Our Sexuality* di Gail Dines e gli altri le hanno dimostrato un'altra realtà relativa alle pressioni all'influenza esercitata dai media sui ragazzi e sugli uomini. La mascolinità, la misoginia e la costruzione della virilità sono ancora le rigide regole imposte ai maschi della società. La extra-stimolazione della percezione sessuale e il modo di gestire la comunicazione riguardante la violenza sulle donne da parte dei media ha dato origine a un modello di mascolinità errato.

Proprio con questo nuovo punto di vista, l'attrice ha cominciato a strutturare il testo per raccontare la storia di Gloucester. Ha preferito affidare i dialoghi principalmente ai ragazzi e agli adulti i quali in realtà sono esclusi dal patto della gravidanza collettiva. Al contrario, le 18 fautrici di questo piano non sono state messe direttamente sulla scena. Al loro posto è stato poso sul palco un monitor che proiettava gli schermi dei telefonini delle ragazze, con annessi messaggi che queste si scambiavano attraverso Whatsapp.

Già nella fase di strutturazione dell'opera, l'attrice ha immaginato di affidare i ruoli dei personaggi della vicenda a dei pupazzi, andando a distribuire il testo tra di essi. Ciò significa che il lavoro di drammaturgia, regia e di progettazione dei pupazzi spesso si svolgono contemporaneamente. Per questa ragione, è indispensabile conoscere anche la

⁸⁸ Marta Cuscunà, *le fonti per lo spettacolo "Sorry, boys"* <https://www.martacuscuna.it/sorry-boys/> (15/06/2021)

progettazione della scena mentre si legge il dramma. Nel testo, i dialoghi sono affidati principalmente ai 12 personaggi presenti. Sono cinque genitori delle ragazze, cinque ragazzi – futuri padri adolescenti, il preside e l’infermiera della scuola. Le ragazze incinte non appaiono sulla scena, ma comunicano via il chat di whatsapp che è stato proiettato sul palco, perciò non sono stati affidati dei personaggi concreti da incarnare dai pupazzi o dall’attrice. Lo spettacolo è diviso in un prologo e sette quadri intervallati dalla proiezione delle diverse fasi di gravidanza dell’app *iMamma*⁸⁹. Ogni fase di gravidanza delle ragazze che è proiettata all’inizio di ogni scena indica la linea temporale dello spettacolo.

La costruzione del testo ha ereditato la forma della coralità applicata negli spettacoli precedenti di Marta. Poi, oltre alla tecnica dei “protocolli drammaturgici”, questa volta l’autrice ha seguito principalmente la tecnica del *collage* nella scrittura, intrecciando i diversi argomenti della vicenda. Il *colleage* l’ha aiutata ad esprimere i vari temi raccolti durante gli studi sull’identità maschile mentre la storia si intreccia intorno ai due fatti accaduti nel comune - gravidanza collettiva e manifestazione degli uomini contro la violenza sulle donne. Come già dall’inizio l’autrice è giunta alla conclusione che nessuno dei due potrebbe essere soltanto una coincidenza, sono tutti legati insieme.

Per costruire il testo per i 12 personaggi, l’autrice si è dedicata a un lungo percorso di immaginazione delle diverse caratteristiche di ognuno. Il lavoro di ricerca iconografica sugli americani ha avuto un ruolo importante nell’ispirare l’autrice a immaginare come sarebbero potuti essere i padri, le madri e i ragazzi di questa storia. Oltre a ciò, Marta ha cercato di affidare ai personaggi non solo dei temi inerenti al patto delle 18 ragazze, ma anche argomenti di attualità in ambito sociale e politico. Un esempio interessante è la figura della madre 2 che è una donna di colore. I suoi dialoghi con gli altri genitori suscitano un particolare dibattito intorno al discorso sugli immigrati di oggi. Perciò, durante tutto lo spettacolo si svolgono i diversi ed intensi dialoghi tra i 12 personaggi, ognuno con caratteristiche e storie diverse. Per l’attrice-autrice l’interpretazione dei diversi ruoli e la gestione contemporanea dei dialoghi è una sfida che non rimane solo nella scrittura ma anche nella capacità attoriale complessiva sulla scena. Di più, deve confrontarsi con la manovra dei pupazzi.

⁸⁹ Introduzione sull’app dell’*iMamma* su Google Play: “Sviluppata in collaborazione con medici specialisti qualificati a livello internazionale, appartenenti ad importanti Società scientifiche, *iMamma* offre la possibilità di monitorare il periodo fertile ed il progresso della gravidanza dal tuo smartphone.”

L'idea di creare dei pupazzi con le teste appese sulla grata è venuta a Marta quando le è stata ispirata dalla serie fotografica *We are beautiful*(2012) del fotografo francese Antoine Barbot. Immagina i 12 personaggi con le teste appese «come trofei di caccia che tutti inchiodati con le spalle al muro da una vicenda che li ha trovati impreparati»⁹⁰. Questi genitori, ragazzi e dipendenti della scuola «potranno sforzarsi di capire le ragioni di un patto di maternità tra adolescenti, ma resteranno sempre con le spalle al muro»⁹¹. Quindi quando l'attrice ha presentato il progetto alla scenografa Paola Villani, aveva già le idee molto chiare sul tipo di effetto che voleva conferire sulla scena. Come dice Paola per la prima collaborazione insieme all'attrice friulana:

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.⁹²

È consapevole delle fasi di progettazione di quasi ogni elemento dello spettacolo. Questo è il forte carattere che l'attrice porta nei suoi progetti artistici. Da un lato le permette di armonizzare tutti gli aspetti dello spettacolo per creare un risultato coerente con il suo stile artistico, dall'altro lato la richiesta di comprendere ed eseguire tutto ciò che avviene sul palco ha spinto l'attrice a imparare tecniche sempre nuove e di affinare la sua capacità di gestire tutto da sola sulla scena.

La progettazione e realizzazione della scena è stata un lungo percorso di ricerca e di sperimentazione per le due artisti. Decidono di dividere in due gruppi le 12 teste sulla scena: uno è il mondo degli adulti in cui ci sono i genitori, il preside e l'infermiera, un altro è il mondo maschile dei padri adolescenti. In seguito, la scenografa ha fatto una approfondita ricerca sui materiali da usare e sui macchinari da utilizzare per comandare tutti i 12 personaggi allo stesso tempo. Così i grezzi delle teste mozze sono stati costruiti sulla base dei primi calchi dei volti di vere persone volontarie e con dei secondi calchi costruiti con resina e gomma siliconica. Le tecniche di costruzione sono state prese a prestito da quelle utilizzate in campo cinematografico. Perciò le teste mozze possono

⁹⁰ Marta Cuscunà, *Teste mozze per lo spettacolo "Sorry, boys"*, <https://www.martacuscuna.it/sorry-boys/> (16/06/2021)

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Paola Villani, in Giorgia Gobbi, *L'officina drammaturgica di Marta Cuscunà*, cit., p.71.

avere un ottimo effetto sulla pelle ed essere modificate dalle ulteriore necessità del testo e della manovra. I meccanismi e le manovre necessarie a mettere in moto le teste sono anch'esse il risultato di un lungo lavoro di ricerca e ingegni creativo. Paola ha inserito dentro ogni testa uno scheletro che è legato con dei cavi ai punti di espressione della faccia come le sopracciglia e le bocce. Questi cavi, legati ai punti faciali, sono creati per poter rappresentare i movimenti delle teste mentre si parlano, dando così vivacità e credibilità ai pupazzi sulla scena. Ma gestire i movimenti di 12 teste mozze contemporaneamente non è un lavoro facile da realizzare. Per cui, al fine di facilitare la manovra dei pupazzi per Marta, è stata costruita una leva di 30 centimetri, la quale da un lato è legata ai cavi, da un altro è legata a un freno di bicicletta che permette all'animatrice di comandare. L'idea di usare i freni di bicicletta per manovrare da fuori senza toccare i pupazzi è una modalità applicata per la prima volta da Marta. Ma grazie a una forte confidenza con il nuovo design meccanico e una straordinaria capacità di adattamento alle nuove tecniche di manipolazione, subito si è trovata nella condizione di poter far vivere le teste mozze con i movimenti credibili sul palco.⁹³ Sfruttando il principio della leva, Marta è riuscita a rendere facili e poco faticosi i movimenti necessari al comando dei pupazzi, muovendo i freni di bicicletta.⁹⁴ Ciò rende più agevole per l'animatrice la gestione dei rapidi dialoghi di coralità tra i 12 personaggi mentre corre in mezzo alle leve dietro alle teste. Nelle successive collaborazioni insieme alla scenografa Paola, l'aspetto del meccanismo è sempre in evoluzione verso una tecnica più dettagliata e precisa. Nel frattempo, tutto ciò ha richiesto all'attrice di cimentarsi con diverse modalità di manipolazione in un unico spettacolo. Soprattutto, le impone di avere una grande memoria ed un'ottima capacità di concentrazione sui tempi necessari a far coincidere la manovra dei congegni con i movimenti dei pupazzi e con il testo.

⁹³ Cfr., Marta Cuscunà, Marco Rogante e Paola Villani, il secondo appuntamento del laboratorio *Neuropasta Mechanica*, 25 nov. 2020, online, organizzato dal Teatro Ca' Foscari.

⁹⁴ *Ibidem*.

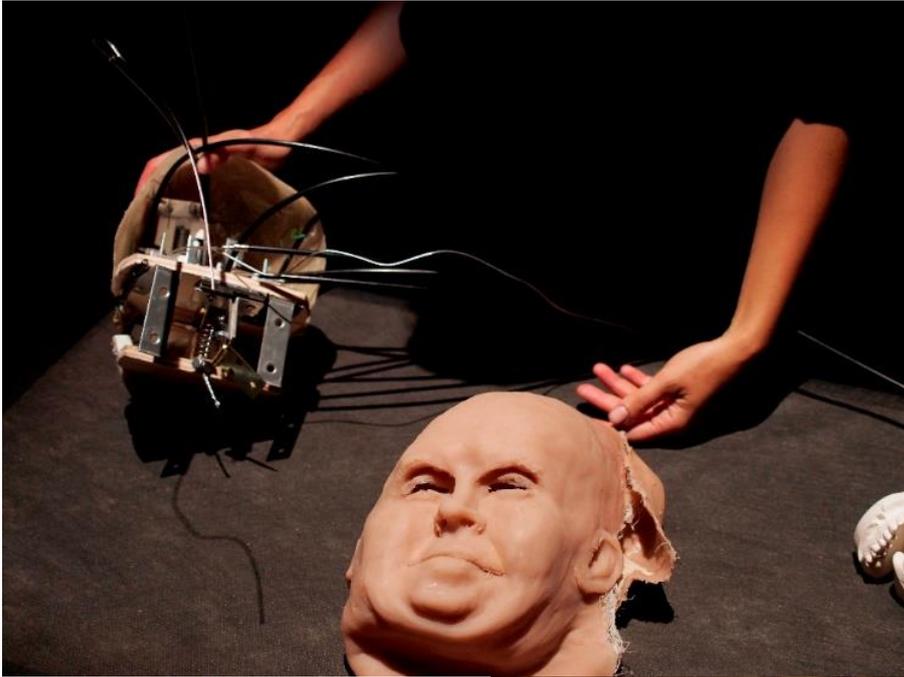


*Le teste mozze del mondo dei adulti
- foto di Alessandro Sala/Cesuralab per Centrale Fies*



*Le teste mozze
del mondo dei
padri
adolescenti*

*- foto di
Daniele
Borghello*



Il grezzo di una testa mozza e il suo scheletro del congegno

- foto di Alessandro Sala/Cesuralab per Centrale Fies



Il primo calco al volontario

-foto di Daniele Borghello

2.2 La retroattività di un'utopia umana (femminile) nell'antico mito: *Il canto della caduta*

2.1.1 "Il canto della caduta": il femminismo nel mito ladino

Dopo la trilogia sulle resistenze femminili, Marta Cuscunà ha proseguito la strada artistica di portare l'attenzione, nel suo teatro, sulle storie femminili e il pensiero femminista. Dopo anni di esperienza e d'indagine su tali argomenti attraverso le fonti e una sempre più matura conoscenza del pensiero femminista, l'attrice ha riconosciuto una forte presenza del femminile nella leggenda del regno dei Fanes, quando è stata raccontata per la prima volta dai locali sulle Dolomiti. E così, ha iniziato la sua nuova ricerca per portare l'antico mito sulla scena di oggi. Questa volta, lo sguardo è stato spostato al tempo lontano di una società preistorica, ma gli argomenti sull'identità di genere, la violenza e la guerra nella società patriarcale, la prepotenza del padre verso la figlia alla fine sono tutti emersi e mescolati in questo canto mitico. Nel 2018 è stato portato in scena lo spettacolo *Il canto della caduta* - storia ispirata all'antico mito ladino, svelando un nuovo capitolo del percorso artistico dell'attrice friulana, ma sempre in uno stretto legame con i precedenti lavori.

Il mito a cui Marta si è ispirata è la leggenda del Regno dei Fanes che narra l'espansione e il declino di un popolo che vive nelle valli centrali delle Dolomiti. Il popolo di Fanes è in origine mite e vive in pace sotto la guida della propria regina, in alleanza con le marmotte dell'omonimo altipiano. Ma tutto cambia quando la regina si sposa con un re straniero alleato con l'aquila, avido e bellicoso. L'alleanza con le marmotte crolla e il Regno dei Fanes entra nella lunga fase delle guerre per via del desiderio di espansione del nuovo re. Qualche anno dopo, nascono le principesse gemelle Dolasilla e Lujanta: la madre regina invia di nascosto la seconda figlia alle marmotte come pegno di alleanza, e in cambio riceve una marmotta bianca; la prima principessa Dolasilla invece, cresce come una guerriera imbattibile, per volontà del padre. Ma una profezia dice che l'invincibilità di Dolasilla sarebbe durata solo fino a quando non si sarebbe sposata, perciò quando la principessa decide di smettere di combattere e sposa il principe Ey de Net di cui è innamorata, il re si adira e cerca l'alleanza maledetta per combattere contro la figlia e il popolo dei Fanes come vendetta. Nell'ultima battaglia per difendere il suo regno, Dolasilla è colpita dalle frecce maledette dallo stregone Spina de Mul. La principessa

muore, il Regno dei Fanes è decaduto. La sorella gemella Lujanta viene mandata dalle marmotte per guidare il popolo rimasto a sopravvivere nel regno sotterraneo delle marmotte, in attesa del tempo promesso in cui arriveranno di nuovo la pace e la prosperità. Ascoltata la leggenda, l'attrice ha riconosciuto nella storia alcuni argomenti interessanti, utili a «sfatare la convinzione che il sistema patriarcale sia l'unico che l'umanità si è data.»⁹⁵ Si è spinta a raccogliere varie versioni degli scritti sulla leggenda dei Fanes, dai libri del giornalista, scrittore e antropologo austriaco Karl Felix Wolff ai recenti studi dei ladinisti e delle ladiniste, e in qualche modo ha completato il suo panorama sulle modalità dei racconti dei Fanes. Partita dalla precedente conoscenza degli studi di antropologia e archeomitologia nella collaborazione insieme a Giuliana Musso per lo spettacolo *La città ha fondamenta sopra un misfatto*, l'attrice ha incrociato la storia dei Fanes ai testi di Marija Gimbutas e di Riane Eisler.

L'arte incentrata sulla Dea, con la sua singolare assenza d'immagini guerresche e di dominio maschile, riflette un ordine sociale in cui le donne, come capi-clan o regine-sacerdotesse, ricoprivano un ruolo dominante. [...] riflettono un sistema sociale equilibrato, né patriarcale né matriarcale, confermato dalla continuità degli elementi formativi di un sistema matrilineare nell'antica Grecia, in Etruria, a Roma, nei paesi baschi e in altri paesi europei. [...] Viviamo ancora sotto il dominio di quella aggressiva invasione maschile e abbiamo appena cominciato a scoprire la nostra lunga alienazione dall'autentica eredità europea: una cultura gilanica⁹⁶, non violenza, incentrata sulla terra.⁹⁷

L'archeologa Gimbutas ha scritto queste frasi nel libro *Il linguaggio della dea*, che dopo anni di ricerca e di studi sui simboli artistici presenti nelle culture preistoriche, ricostruisce un mondo che esisteva ancora prima del sistema patriarcale, in cui l'armonia e la pace sono le guide di questa utopia che noi desideriamo da sempre. Successivamente, sulla base degli studi archeologici di Marija Gimbutas, la sociologa Riane Eisler analizza quest'epoca matriarcale preistorica e indaga su come la diffusione violenta del patriarcato abbia cancellato tutte le testimonianze del culto della donna fino ad oggi.

Le società preistoriche in cui il sommo potere, simboleggiato dal Calice, era quello di donare e di nutrire, erano ovviamente costituite sia da uomini che da donne. Il problema fondamentale non sono gli uomini come sesso. L'origine del problema è

⁹⁵ Marta Cuscunà, in Giulia Angeloni, *Il teatro di Marta Cuscunà*, cit., p.211.

⁹⁶Citazione nel medesimo testo: "Riane Eisler, nel suo libro *The Chalice and the Blade* (Il calice e la spada), 1987, propone il termine "gilania" (*gy-* da donna, *an-* da *andros* uomo, e la *l* in mezzo come legame tra le due parti dell'umanità) per indicare una struttura sociale caratterizzata dall'uguaglianza tra i due sessi."

⁹⁷ Cfr., Marija Gimbutas, Introduzione in *Il linguaggio della dea*, Roma, Venexia, 2008.

un sistema sociale in cui il potere della Spada viene idealizzato, in cui sia agli uomini che alle donne viene insegnato a far equivalere la virilità alla violenza e al dominio, e a considerare gli uomini che non si confermano a questo ideale troppo "molti" o "effeminati" [...] Anche se l'umanità è evidentemente formata da due metà (donne e uomini) nella maggior parte degli studi sulla società umana il protagonista principale (spesso l'unico, a dire il vero) è stato un maschio.⁹⁸

Il passaggio della cultura dal diritto materno al patriarcato ha sostituito il simbolo del Calice che richiede la collaborazione collettiva tra uomo e donne con quello della Spada che simboleggia il potere idealizzato per il motivo del dominio. Questo passaggio da una civiltà pacifica materna a quella violenta patriarcale e la scoperta del culto preistorico della donna quasi dimenticato ha portato l'attrice a riflettere sulle domande più necessarie per la nostra società.

La guerra è parte incancellabile del destino dell'umanità? Cosa ci spinge perennemente alla guerra invece che alla pace? Perché ci cacciamo e perseguiamo l'uno con l'altro? Il dominio dell'uomo sulla donna è inevitabile? E' realisticamente possibile il passaggio da un sistema di guerre incessanti e di ingiustizia sociale a un sistema mutuale e pacifico?⁹⁹

La storia dei Fanes e gli studi sulle civiltà preistoriche hanno già dato una risposta, con la possibilità di un mondo che preferisce le voci femminili. Così l'attrice prosegue il discorso femminista con il nuovo progetto *Il canto della caduta* che

cerca nuove immagini per antichi problemi e attraverso l'antico mito di Fanes, porta nuovamente alla luce il racconto perduto di come eravamo, di quell'alternativa sociale auspicabile per il futuro dell'umanità che viene presentata sempre come un'utopia irrealizzabile. E che invece, forse, è già esistita.¹⁰⁰

Il percorso della scrittura non è stato facile, in quanto il materiale raccolto sulla leggenda dei Fanes non è lineare nel racconto, l'attrice ha dovuto scrivere il testo in modo ellittico. L'attrice realizza tre mondi sulla scena, uno è tra i quattro corvi - testimoni delle guerre in cui la principessa Dolasilla ha combattuto per suo padre e per il suo popolo; un altro è tra i bambini di Fanes sopravvissuti e nascosti nelle grotte delle marmotte in attesa del momento della libertà. Il terzo mondo è tra Dolasilla, il suo re e padre e la maga Maya. Il

⁹⁸ Cfr., Riane Eisler, *Il calice e la spada – La civiltà della Grande Dea dal Neolitico a oggi*, Udine, Forum Edizioni, 2011.

⁹⁹ Marta Cuscunà, *Guardare indietro per andare avanti per lo spettacolo "Il canto della caduta"*, <https://www.martacuscuna.it/il-canto-della-caduta/> (18/06/2021)

¹⁰⁰ *Ivi*.

testo si compone di 12 scene, in cui i tre mondi sono intrecciati insieme, che si svolgono contemporaneamente in diversi lassi temporali e spaziali. Lo spettacolo inizia e finisce con la scena dei corvi che parlano tra di loro, descrivendo le battaglie a cui ha partecipato la principessa Dolasilla. Questi ghiotti animali sono stati soddisfatti dall'abbondanza dei corpi degli uomini spezzati dalle guerre e desiderano una carneficina senza fine tra gli uomini. Non si vedono battaglie sulla scena, ma queste sono presentate dalla descrizione dei corvi.

Il secondo mondo è tra il bambino Aylan¹⁰¹ e sua sorella Hudea, sopravvissuti del popolo dei Fanes, nascosti sotto terra per sopravvivere alle guerre che infuriano fuori. L'autrice immagina due bambini nascosti sotto teste di topo, ispirati ai dipinti del duo di street-artisti tedeschi Herakut. Sulla base degli studi sui report di Save the Children¹⁰² e Medici senza Frontiere¹⁰³ sulle conseguenze della guerra sui bambini in Siria e in Afghanistan, l'autrice cerca di inserirli nello spettacolo¹⁰⁴ costruendo le scene in cui i due bambini soffrono per la fame e la paura della guerra. Perciò, il piccolo fratello Aylan che vive sempre in stato d'assedio, fa fatica dormire di notte, terrorizzato da ogni rumore, e reagisce persino in maniera aggressiva allo stress di doversi nascondere sotto terra senza fine. La figura della sorella Hudea, invece, rappresenta la maturità obbligata dei bambini senza la cura degli adulti, che devono cercare di occuparsi da soli di sé stessi e di altri ancora più deboli.

Il terzo mondo tra la principessa Dolasilla e il padre re è concentrato sui conflitti tra figlia e padre: Dolasilla si ribella alla prepotenza del potere maschile, come le clarisse in *La semplicità ingannata* che combattono per la libertà strangolata dai padri. Il dialogo tra Dolasilla e la maga invece è dedicato alla profezia che impone alla principessa un destino di sacrificio nella guerra e di inganni da parte del padre, che in qualche modo ha accentuato il colore mitico della storia.

¹⁰¹ Il nome Aylan del fratello si riferisce al bambino siriano Aylan Kurdi morto a 3 anni nel naufragio dei migranti nel 2012.

¹⁰² Organizzazione internazionale indipendente fondata nel 1919 che lavora per promuovere e tutelare i diritti dell'infanzia e dell'adolescenza.

¹⁰³ Organizzazione internazionale non governativa fondata nel 1971 in Francia, la sua linea-guida è di portare soccorso sanitario ed assistenza umanitaria in caso di conflitti, epidemie, disastri naturali e nelle zone del mondo in cui il diritto alla cura non è garantito.

¹⁰⁴ Cfr., Marta Cuscunà, in Giulia Angeloni, *Il teatro di Marta Cuscunà*, p. 214.

2.1.2 Corvi e bambini nella grotta: manovra ibrida tra tradizione e creatività

Mentre l'attrice scrive il testo per lo spettacolo, il lavoro della progettazione della scena e dei pupazzi si svolge passo per passo tra l'attrice e la scenografa. L'idea di costruire una scena che permette di gestire tutti i tre mondi sulla stessa scena ha portato alla decisione di dividere lo spazio del palco in tre livelli. Quello dei corvi è più alto, all'interno di una struttura dallo stile industriale che evoca la forma delle montagne ispirate ai Monti Pallidi (le Dolomiti); i pupazzi corvi sono stati messi sulla cima, a guardare dall'alto le battaglie che stanno avvenendo. Al livello più basso sono nascosti due pupazzi bambini Aylan e Hudea che, sotto le maschere dei topi, raccontano le storie quasi dimenticate del Regno dei Fanes mentre soffrono le paure delle guerre. In mezzo tra i corvi e i bambini c'è un monitor in cui vengono proiettati i dialoghi tra Dolassila, il re e la maga, in parole di stili e colori diversi per indicare il testo di ognuno. Anche questa volta l'attrice ha scelto l'idea del monitor per raffigurare i personaggi, come era avvenuto nello spettacolo precedente *Sorry, boys*. Il monitor è stato messo a metà tra i corvi in alto e i bambini di sotto, come fosse un ponte che lega concettualmente due mondi, tra animali e uomini. A livello pratico, per l'attrice-manipolatrice, la scena del monitor è un passaggio utile per preparare a trasferirsi dalla manovra ai corvi in alto a quella ai bambini in basso.

I corvi sono fatti principalmente di plastica e metallo, in una forma molto pulita, realizzandone quasi solo il profilo, ma nel gioco di luci ed ombre, la loro figura senza nessuna decorazione extra risulta molto efficace ed espressiva per il testo. Insieme alla gigante struttura di ferro dei Monti Pallidi, i corvi creano un mondo mitico nell'alta montagna in linguaggio industriale-artistico. La manovra dei corvi è di nuovo realizzata grazie all'uso della struttura del joystick progettata dalla scenografa Paola Vilani. A differenza di quella usata in *Sorry, boys*, il sistema del joystick si è evoluto a un livello più complicato per poter dare più movimenti ai pupazzi, soltanto attraverso i movimenti sulle diverse direzioni del manico da manovrare. Il freno della bicicletta che prende l'attrice per controllare i pupazzi da fuori, non è più semplicemente legato a una leva di 30 centimetri per poter muovere le sopracciglia e la bocca come in *Sorry, boys*.

Questa volta, la scenografa l'ha inserito in una piccola struttura meccanica legata ai pupazzi con più cavi. Ogni cavo corrisponde a un punto del corpo del corvo e controlla le sue azioni di movimento, quindi in teoria più cavi controllabili vengono messi dentro il pupazzo e più movimenti si riescono a dare ad esso. Inoltre, all'interno di questa

struttura ci sono diverse ruote, ognuna delle quali gestisce il movimento di un doppio cavo (e non più di uno solo come avveniva utilizzando la leva): in tal modo il joystick riesce a indurre più movimenti ai pupazzi soltanto muovendo da fuori il freno in diverse direzioni. Perciò sulla scena, i corvi non muovono solo la bocca, riescono anche a guardare a destra o sinistra mentre parlano o a fare il movimento di mangiare con il becco. «Creare il movimento del corpo più organico possibile»¹⁰⁵, questo è ciò che cerca di realizzare la scenografa.

Per l'attrice, il sistema del joystick è un meccanismo migliorato che le permette di gestire dialoghi sempre veloci tra i diversi personaggi. Invece di inserire le mani dentro i pupazzi come nella tradizione, la manovratrice controlla il manico del freno, saltando tra i diversi joystick legati ai pupazzi, senza perdere tempo a togliere le mani dai pupazzi per il cambio. Da esperta della manovra dei pupazzi, l'attrice è sempre interessata alla ricerca di diverse tecniche e possibilità di manipolazione. Non si limita alla tradizione dell'animazione dei pupazzi, cerca sempre riferimenti ad altri campi artistici per ampliare la creazione nell'arte del teatro di figura. Dice che «non è tanto partire dalla tradizione per cercare di rielaborarla, ma è partire dal cinema o dall'ingegneria o dall'industria e portare questi sistemi al teatro di figura. O almeno questo è l'approccio che stiamo avendo con Paola.»¹⁰⁶

Per quanto riguarda i pupazzi dei due bambini, questi appartengono ad uno stile totalmente diverso, dal punto di vista estetico e tecnico, rispetto a quello dei corvi, ma rendono evidente ancora una volta la creatività delle due artiste, sia per la costruzione sia per la manipolazione. A partire da due manichini di bambini che ha trovato in un negozio di abbigliamento, la scenografa li ha scomposti e rilegati in un forma meccanicamente flessibile per poter avere dei movimenti più organici, come quelli dei corpi umani. Come in precedenza aveva smontato le forme per poi ricostruirle, la scenografa dimostra la propria professionalità nella sperimentazione sulle possibilità dei meccanismi e delle forme. Dopo una lunga progettazione e una continua prova e modifica sulla scena tra le due artiste, il risultato sono stati due pupazzi bambini con le articolazioni mobili legate con materiali particolari che possono muovere liberamente la testa, le braccia, le mani, i bacini e le gambe, secondo il bisogno. La struttura dei due pupazzi è stata costruita in

¹⁰⁵ Il secondo appuntamento del laboratorio *Neurospasta Mechanica*, 25 nov. 2020, online.

¹⁰⁶ Cfr., Marta Cuscunà, in Giulia Angeloni, *Il teatro di Marta Cuscunà*, p. 217.

forma non completa per fare in modo che l'attrice possa manovrarli a modo suo, dando così la massima espressività alla scena dei bambini nascosti dalle guerre. Perciò, lo stesso spettacolo richiede a Marta di eseguire una doppia ibridazione nella manipolazione, non solo tra le tecniche di manipolazione dei corvi con i joystick e quelle senza, in cui vengono manovrati i pupazzi bambini, ma anche di ibridare il proprio corpo nell'animazione dei pupazzi bambini per completare i movimenti possibili. Cioè di inserire nella manipolazione una parte del suo corpo come parte di quello dei bambini. A questa decisione creativa l'attrice è arrivata dopo un lungo studio e una ricerca per adattare le giuste tecniche per poter fare vivere i diversi pupazzi contemporaneamente con solo un corpo umano. Secondo Marta, l'approccio è stato prima capire i punti fondamentali dei corpi dei pupazzi da muovere per creare l'essenziale credibilità sul palco. Poi trovare il giusto meccanismo per creare i gesti quotidiani ma involontari per poter dare più vivacità ai pupazzi in tutta la durata della scena. Quindi nell'ibridazione con i due pupazzi bambini, basandosi su una posizione disegnata e calcolata perfettamente per essi, l'attrice inserisce le sue mani dentro la struttura delle braccia di Aylan, e mentre lo manipola le sue mani diventano anche quelle del pupazzo bambino. Invece in un'altra scena insieme alla sorella Hudea, l'animatrice si siede dietro la sorella, mentre le manipola la testa con la mano destra, e la mano sinistra diventa quella di Hudea che cuce i vestiti per il fratello piccolo. Un particolare ancora di quest'ibridazione è nella scena notturna in cui Aylan non riesce a dormire. L'attrice ha trovato un'armonica posizione in cui, mentre il fratello scolla i suoi piedi per mezzo della manipolazione, la sorella si appoggia sulla gamba dell'animatrice per dormire, e sembra davvero stare sulle proprie gambe, e nel frattempo l'animatrice riesce ad eseguire la sua manovra sia per la sorella sia per il fratello. In una posizione meravigliosa Marta esegue questa manipolazione con il proprio corpo senza perdere la credibilità di fronte al pubblico, creando veramente un effetto magico tra visibilità e invisibilità della manovratrice.

I lavori svolti tra l'attrice e la scenografa sulla costruzione dei pupazzi e la loro manipolazione sono sempre alla ricerca di sperimentazione delle nuove possibilità e di rottura del limite della tradizione, sulla base di una profonda conoscenza e di una infinita creatività. Questo spirito è presente anche nei design delle luci, dei suoni e nella ricerca delle nuove tecnologie di espressività scenica in cui l'attrice ha collaborato insieme agli altri artisti. *Il canto della caduta* ha raccontato un antico mito, ma in un linguaggio

artistico combinato strettamente alla contemporaneità, perché come ha indicato l'attrice stessa, questa è una storia che c'entra anche con l'oggi, anche con noi.



La scena dei corvi, l'attrice li manipola con i joystick, davanti c'è il monitor che proietta le immagini e i dialoghi tra Dolasilla, re e maga – foto di Daniele Borghello



L'attrice manovra i corvi, recitando – foto di Daniele Borghello



La scena con i pupazzi bambini in cui la sorella Hudea (in dietro) cuce il vestito del fratello Aylan (davanti) - foto di Daniele Borghello



La manovra ibridata in cui l'animatrice ibrida il suo corpo con il pupazzo mentre li manipola

– foto di Daniele Borghello

III. *EARTHBOUND* TRA NARRAZIONE E INDAGINE

Living-with was the only possible way to live-well

- Donna Haraway¹⁰⁷

3.1 Fonti e temi: Il modello di Donna Haraway: *Staying with the trouble – Making Kin in the Chthulucene*

Donna Jeanne Haraway (6 settembre 1944) è una filosofa e docente statunitense. Negli anni universitari, oltre allo studio della in zoologia, biologia e biotecnologia, ha ottenuto anche un diploma in filosofia, sviluppando la discussione sugli aspetti critici delle scienze naturali, sul confine “definito” dagli uomini tra natura e cultura attraverso un nuovo tipo di interdisciplinarietà. Già interessata al movimento del femminismo negli anni '70, ha proseguito lo studio dei generi e della cultura, esplorando il pensiero tra donne e scienza e sviluppando il discorso antirazzista marxista nella riflessione del femminismo socialista¹⁰⁸. Nel 1980 Haraway si trasferiva all'Università della California a Santa Cruz ad insegnare teoria femminista, nel frattempo lavorava sul concetto di cyborg¹⁰⁹, che quale sarà pubblicato sulla rivista *Socialist Review* nel 1985 con il titolo *A Cyborg Manifesto*, in cui la filosofa femminista dichiara la nascita del cyborg:

Un cyborg è un organismo cibernetico, un ibrido di macchina e organismo, una creatura che appartiene tanto alla realtà sociale quanto alla finzione [...] il cyborg è una creatura di mondo post-genere: non ha niente da spartire con la bisessualità, la simbiosi pre-edipica, il lavoro non alienato o altre seduzioni di interezza organica ottenute investendo una unità suprema di tutti i poteri delle parti.¹¹⁰

L'autrice segnerà successivamente nel saggio i tre cedimenti di confine che hanno reso possibile il cyborg nella fantascienza: l'abbattimento del confine tra umano e animale; la

¹⁰⁷ Donna Haraway, *Staying with the trouble: Making Kin in the Chthulucene*, London, Duke University Press, 2016, p.162.

¹⁰⁸ Cfr. Donna J. Haraway, *Manifesto Cyborg: Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, traduzione e cura di Liana Borghi, Feltrinelli, Milano, 1995.

¹⁰⁹ Cyborg deriva dal greco *kybernàn* che significa pilotare, nel 1947 l'espressione *cybernetics* è stata inventata dallo scienziato americano Norbert Wiener per indicare la scienza delle macchine capaci di autoregolarsi. Negli anni ottanta il termine è stato ampiamente conosciuto come *cyberpunk* grazie alla fantascienza dello scrittore americano William Gibson. Cyborg è un composto di *cyberg* e *organism*, cioè un organismo a protesi elettronica che ha una maggiore autonomia della tecnologia nei confronti dell'elemento umano, da cui le tecnologie cyborg si staccano dalla cibernetica classica. Cfr. *Ivi*, pp.11-12.

¹¹⁰ *Ivi*, pp.40-41.

distinzione non più sostenibile tra organismo (animale e umano) e macchina; e l'imprecisione del confine tra fisico e non fisico¹¹¹. Da cui, il cyborg critica e supera non soltanto il dualismo del pensiero femminista classico del rapporto speculare uomo/donna, maschile/femminile, ma anche quello tra umano/meccanico, mente/corpo, natura/cultura ed edipico/non-edipico. Particolarmente nel dibattito femminista su scienza e tecnologia, la filosofa statunitense ha svelato una nuova tendenza culturale del post-femminismo attraverso il suo "cyber femminismo".

Dopo gli anni delle ricerche collettive e delle collaborazioni insieme ad altri studiosi, soprattutto in scienza, antropologia e story-telling, Haraway ha sviluppato il pensiero tentacolare per arrivare a introdurre una nuova era detta "Chthulucene". Essa farebbe seguito all'Antropocene, termine coniato agli inizi degli anni 2000 per indicare l'era nella quale gli effetti trasformativi delle attività umane sulla Terra hanno raggiunto un'entità tale da guadagnarsi una propria nomenclatura geologica¹¹². Recentemente è stato proposto anche il termine di "Capitalocene" da parte del sociologo inglese Jason W. Moore. Esso descriverebbe l'epoca in cui i parametri più rilevanti che regolano il pianeta Terra non sono più di tipo biologico, ma economico.¹¹³ Nel concetto dello "Chthulucene", parola composta da due radici greche khthôn (terra) e kainos (ora), la filosofa riconferma il problema che stiamo vivendo in un pianeta infetto, critica sia la "comica" fede nella salvezza grazie alla tecnologia, sia il cinismo dell'attesa dell'apocalisse, causata dall'angoscia delle persone di fronte a un pianeta ormai distrutto nell'era Antropocene-Capitalocene. Haraway propone di confrontare il problema nel presente, nelle sue parole "staying with the trouble":

We - all of us on Terra – live in disturbing times, mixed-up times, troubling and turbid times. The task is to become capable, with each other in all of our bumptious kinds, of response. [...] the task is to make kin in lines of inventive connection as a practice of learning to live and die well with each other in a thick present. [...] Staying with the trouble does not require such a relationship to times called the future. In fact, staying with the trouble requires learning to be truly present, not as a vanishing pivot between awful or edenic pasts and apocalyptic or salvific futures,

¹¹¹ Cfr. *Ivi*, pp.43-44.

¹¹² Cfr. Valeria Marzano, *I cyborg, le connessioni imprevedibili e i nuovi mondi possibili – la centralità e l'urgenza del pensiero di Donna Haraway*, 5 mar. 2020, <https://www.iltascabile.com/societa/donna-haraway/> (08/04/2021).

¹¹³ Per approfondire le conoscenze su Antropocene e Capitalocene si legga il libro di Jason W. Moore: *Antropocene o capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nella crisi planetaria*, Ombre Corte, 2017.

but as mortal critters entwined in myriad unfinished configurations of places, times, matters, meanings.¹¹⁴

Qui la filosofa ha ribadito non solo un atteggiamento di costante confronto con i problemi attuali, ma ha anche avanzato una proposta per coesistere e relazionarsi con essi: è necessario cambiare radicalmente il paradigma, dal pensiero di centralità dell'uomo a quello di considerarci solo una parte integrata in un sistema più complesso.¹¹⁵ Attraverso creazione della relazione, cioè “making kin” con le altre specie, ci connettiamo tutti insieme per poter esistere e progredire. Di conseguenza siamo anche responsabili e della sofferenza di ogni singolo elemento nella nostra era del Chthulucene.

Da qui è nato il libro: *Staying with the trouble – Making Kin in the Chthulucene*¹¹⁶, dove Haraway ha usato un linguaggio ibrido tra filosofia e fantascienza e ci ha raccontato delle possibilità di come sopravvivere in una pianeta danneggiata, alla fine immaginando un mondo dei bambini di simbionti che convivere insieme alle altre specie del mondo. “Generate parentele, non bambini”¹¹⁷ è la soluzione che ha offerto l'autrice, non solo per rispondere all'esplosione della popolazione negli ultimi secoli, ma anche per fare richiesta di un mondo davvero favorevole nei confronti dei bambini, non della natalità¹¹⁸.

«In generale Donna Haraway è stata citata tantissimo da altre femministe», dice Marta nell'intervista – «quindi è inevitabile a non incontrarla»¹¹⁹, spiegando di aver letto *Staying with the trouble* prima che venisse pubblicata la traduzione in italiano. L'attrice friulana ha trovato ispirazione principalmente nella storia dei bambini simbionti che si chiamano tutti Camille. Unendo questi materiali ai pensieri del sociologo francese Bruno Latour e dell'antropologa statunitense Anna Tsing, Marta ha creato sul palco un suo mondo di Camille nel suo ultimo spettacolo inedito: *Earthbound*.

¹¹⁴ Donna Haraway, *Staying with the trouble: Making Kin in the Chthulucene*, cit., p.1.

¹¹⁵ Cfr. Giovanni Luca Molinari, *Benvenuti nell'era dello “Chthulucene” di Donna Haraway*, 22 dic. 2018, <https://www.lasepolturadellaletteratura.it/donna-haraway-chthulucene/> (08/04/2021).

¹¹⁶ Libro di Donna Haraway pubblicato in lingua inglese nel 2016 da Duke University Press, tradotto in italiano da Claudia Durastanti e Clara Ciccioni e pubblicato da casa editrice Not Nero Edizioni nel 2019, intitolato: *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*.

¹¹⁷ Tradotto dalla frase “Making kin, not babies” del libro *Staying with the trouble* di Donna Haraway.

¹¹⁸ Cfr. *Donna Haraway, C. Durastanti, L. Lipperini: come sopravvivere su un pianeta infetto*, conversazione online organizzato da Salone Internazionale del Libro di Torino, 15 maggio 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=CaRdmalZHok> (08/04/2021).

¹¹⁹ *Intervista a Marta Cuscunà*, a cura di chi scrive, 30 marzo 2021 (cfr. trascrizione integrale in Appendice).

3.1.1 Facing Gaia: il concetto di Earthbound di Bruno Latour

Bruno Latour (Beaune, 22 giugno 1947) è l'amico che Donna Haraway conosce da oltre 40 anni, nonché partner di ricerca al cui pensiero si è molto avvicinata. Sociologo, filosofo e antropologo francese, Latour è noto per i suoi lavori in sociologia delle scienze ed è attivo ancora oggi in prima linea nei dibattiti di ecologia politica. Attualmente è professore emerito presso il Médialab¹²⁰ e all'Istituto di studi politici di Parigi.

Nei primi anni di ricerca in sociologia, Latour ha potuto specializzarsi nello studio di scienziati e ingegneri al lavoro attraverso “field studies” in Africa e California. In più, grazie ai lavori svolti in filosofia, storia e antropologia della scienza ha sviluppato le diverse ricerche in scienze politiche e gestione della ricerca, tra cui si ricordano: *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts* (1979) e *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*¹²¹ (1987). Successivamente e alla base di analisi e osservazione di lavori scientifici in laboratorio, il sociologo è arrivato a discutere il rapporto relativo tra scienza e società, in particolare sostenendo che la scienza non è mai rimasta isolata dagli aspetti sociali, che al contrario si distinguono per la loro scientificità. Con questi presupposti, Latour continua ad amplificare la discussione tra “natura” e “società” (o tra “natura” e “cultura”) che sono entrambe prodotti di un certo modo di rappresentare il mondo, il quale non dovrebbe separare lavoro scientifico dal lavoro politico, ma questa divisione è stata sempre auto-interpretata dalla civiltà occidentale. Finora, una dimensione che potrebbe essere definita “ecologia” è stata inserita nel sistema “latouriano”, rompendo definitivamente la distinzione tradizionale tra natura e società, indicando una relazione associata tra natura e politica: «Ecology clearly is not the irruption of nature into the public space but the end of ‘nature’ as a concept that would allow us to sum up our relations to the world and pacify them»¹²², e per questo motivo, spiega l'autore: « [...] we have to choose between a Nature that hides its Politics and a Politics in which the role of Nature is explicit».¹²³

¹²⁰ Il médialab è un laboratorio di ricerca interdisciplinare e composto dai sociologi, ingegneri e designer, conduce le ricerche tematiche e metodologiche per indagare il ruolo della tecnologia digitale nelle nostre società. <https://medialab.sciencespo.fr/en/about/> (traduzione mia)

¹²¹ Cfr. Biografia di Bruno Latour: <http://www.bruno-latour.fr/biography.html> (13/04/2021)

¹²² Bruno Latour, *Facing Gaia: Eight lectures on the new climatic regime*, translated by Catherine Porter, Cambridge, Polity Press, 2017, p.36.

¹²³ *Ivi*, p. 47.

Negli anni della scrittura del libro *Politics of Nature: How to Bring the Sciences Into Democracy* (2004), nel quale era già sensibile allo sviluppo della questione ecologia in una prospettiva di filosofia delle scienze, Latour leggeva attentamente anche James Lovelock¹²⁴, medico, biofisico e chimico britannico. Questi, più noto come ideatore dell'ipotesi Gaia (conosciuta anche come teoria di Gaia), propone che tutti i microorganismi e le loro componenti inorganiche siano strettamente integrate per formare un unico sistema complesso autoregolante che mantiene in tal modo le condizioni di vita sul pianeta¹²⁵. A questo sistema complesso e vivente che comprende un intero pianeta e con una potente capacità di regolare il clima è stato dato un nome adeguato: Gaia, deriva dal greco “Gea” - la dea Terra nella mitologia greca. Il chimico britannico lo ha scelto proprio per mettere in risalto la vivacità della nostra Terra e il rapporto inseparabile tra noi e Gaia perché tutti facciamo parte di questo super-organismo¹²⁶. Ma è solo partire dal 2007 che il problema del cambiamento climatico inizia a coinvolgere Latour in modo importante. Il filosofo francese volge il suo interesse al carattere scientifico dei lavori di Lovelock, ciò per arrivare «alla questione ecologica nel senso ‘climatico’ del termine»¹²⁷. Nel 2015, il prolifico autore ha pubblicato il libro *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*¹²⁸, dove porta avanti la discussione del rapporto tra Gaia e gli uomini e in cui propone il concetto di *Earthbound*:

With the Anthropocene, the Humans are now at war not with Nature but with...in fact, *with whom?* I have had a lot of trouble settling on a name for them. We would need a title that divides those who have been called Humans while making it possible to specify their supreme authorities, their epochs, their grounds – in short, their cosmogram – instead of melding them all into a shapeless mass.¹²⁹ Science fiction often uses the term “Earthlings,” but that would be too evocative of *Star Trek*, and in any case it would designate the whole of the human species considered from another planet, on the occasion of an “encounter of the third kind” with little green men. Can we speak of “Gaians”? That would be too weird. Call them “country bumpkins”? That would be too pejorative. I prefer the term “Earthbound” [...] in the

¹²⁴ Nicola Manghi, «Intervista a Bruno Latour», in *Quaderni di Sociologia* [Online], 77 | 2018, online dal 01 mag. 2019, <http://journals.openedition.org/qds/2075> (14/04/2021).

¹²⁵ *Ipotesi di Gaia*, <https://ecobiosistemica.com/index.php/ecobiosistemica/1-ipotesi-gaia> (14/04/2021)

¹²⁶ Cfr. James Lovelock, *Gaia. Nuove idee sull'ecologia*, tradotto da V. Bassan Landucci, Bollati Boringhieri, 2011.

¹²⁷ Nicola Manghi, cit., «Intervista a Bruno Latour», in *Quaderni di Sociologia* [Online], 77 | 2018.

¹²⁸ Titolo originale in francese, nel 2017 è stato pubblicato il libro tradotto in inglese: *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*, nel 2020, tradotto in italiano: *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*.

¹²⁹ Nota del testo: “Before becoming indignant at a loss of humanism, it is fitting to recall to what extent the properties of the human that one would want to save have been restricted, since, for fear of sinking into “naturalism,” they incorporated neither world nor bodies nor materiality.”

epoch of the Anthropocene the Humans and the Earthbound would have to agree to go to war. To put it in the style of a geohistorical fiction, the *Humans* living in the epoch of the *Holocene* are in conflict with the *Earthbound* of the *Anthropocene*.¹³⁰

Nell'era dell'*Antropocene*, un nuovo regime climatico del mondo di oggi, secondo l'autore è necessario tra le altre cose ripensare che cosa sia la Natura. Latour ha risposto con la figura di Gaia di Lovelock, sempre la "mother of law" ma non nel senso di una religione naturale. È il momento di confrontarsi con Gaia e immaginare un nuovo sistema completo degli aspetti etici, politici, teologici e scientifici intorno a questa nuova visuale più sensibile alla Natura. In questa prospettiva vengono tratteggiati anche gli esseri umani, gli *Humans* dell'*Holocene* che credono ancora alla centralità umana e rimangono distinti dalla Natura. Nel confronto con quest'ultima, gli uomini dell'*Antropocene* - secondo Latour - è più opportuno che abbiano il nome collettivo di *Earthbound* - uomini legati a Terra, a Gaia, a essa uniti, responsabili e sensibili. Nel tempo che verrà, si tratta di uomini di due specie diverse. Il filosofo chiarisce nell'intervista l'essenza di questa distinzione:

Quindi non si tratta assolutamente di un rapporto con la Natura, al contrario siamo in guerra tra esseri umani. È l'argomento di *Face à Gaïa*: la linea del fronte è la linea tra gli umani e i «Terrestri». Per drammatizzarla, ci sono gli umani dell'Olocene, che in fondo continuano a battersi tra di loro dicendo che le cose si risolveranno, e i Terrestri dell'Antropocene che dicono "voi siete contro di noi!". I suoi amici di Tuvalu sono in guerra - non proprio in guerra, perché non hanno i mezzi per battersi, ma sono stati attaccati dagli americani e dagli europei che gli hanno dichiarato guerra. È una guerra asimmetrica, ma non è una guerra con Gaia, è una guerra con altri umani, dunque una guerra di territori, una guerra di mondi in senso proprio.¹³¹

Fin qui, le caratteristiche degli *Earthbound* sono apparse in modo evidente: un popolo dell'immaginazione di Bruno Latour che nel nuovo regime climatico si è distinto dagli *Humans* e anzi, li contrasta e non ha paura di distinguersi dai suoi nemici. Gli *Earthbound* sono legati alla Terra, a madre Gaia, e so no un'entità unita; sono responsabili dei loro comportamenti e sensibili al nostro pianeta. È proprio consultando la teoria del popolo *Earthbound* che Marta Cuscunà inizia a delineare un questo mondo immaginario strettamente legato a Gaia.

¹³⁰ Bruno Latour, *Facing Gaia: Eight lectures on the new climatic regime*, translated by Catherine Porter, Cambridge, Polity Press, 2017, pp.247-248.

¹³¹ Nicola Manghi, «Intervista a Bruno Latour», in *Quaderni di Sociologia* [Online], 77 | 2018, online dal 01 mag. 2019, <http://journals.openedition.org/qds/2075> (16/04/2021).

3.1.2 I bambini del Composto: The Camille Stories

I bambini del Composto è l'ottavo capitolo del libro *Staying with the trouble* di Donna Haraway, parte conclusiva in cui si immagina un mondo futuro di sopravvivenza possibile in un pianeta danneggiato. A partire dagli interessi personali per le storie di fantascienza, la filosofa ha trovato un modo di costruire un ponte tra il linguaggio filosofico e quello narrativo, scrivendo le storie per esprimere i suoi pensieri nei riguardi delle relazioni tra tecnologia, scienza, umano e natura. Usare queste storie per amplificare la prospettiva è sempre stata la peculiarità nella scrittura della Haraway. A differenza dei capitoli precedenti, dedicati a ricerche pratiche e teoriche in campo sociologico e antropologico, *i Bambini del Composto* è una storia inventata, scritta da Haraway insieme al filmmaker Fabrizio Terranova e alla psicologa, filosofa ed etologa Vinciane Despret durante un workshop di scrittura a Cerisy in Francia, nell'estate del 2013. Successivamente la storia di Camille è stata rielaborata sulla base del lavoro individuale e collettivo dei tre membri del gruppo. Una scrittura di laboratorio si trasforma così in una favola "speculativa" e condivisa. La Haraway, infatti, invita i lettori a scrivere anche la loro storia per Camille. Il racconto dei bambini simbiotici si apre insomma alla co-partecipazione.

Al laboratorio di scrittura è stato chiesto di immaginare un neonato e fargli attraversare cinque generazioni umane. Così nasce l'idea dei Bambini del Composto che hanno tutti lo stesso nome, Camille: una creatura fatta per la *simpoiesi*¹³², generata dalle numerose Comunità del Composto formate dalle persone che sentono il bisogno di migrare verso i luoghi distrutti a collaborare insieme a umani e non-umani per guarirli, invece di aspettare ancora una soluzione esterna per risolvere problemi che non si materializza mai nell'epoca dell'Antropocene. Al confronto della questione del come vivere tra le rovine è necessario creare dei modi innovativi per *con-divenire*¹³³ insieme agli altri esseri della terra. Per gli autori, la prima minaccia che mette a rischio la sopravvivenza è l'alta popolazione del pianeta, la quale secondo la previsione toccherà il picco di circa undici

¹³² Lessico Harawayiano, *Simpoiesi*: simpoietiche sono le configurazioni condivise che, superando il principio di autosufficienza dei sistemi viventi, pongono alla base dell'evoluzione processi trasversali di organizzazione emergente, aperti all'alterità, osservabili già a livello microbiologico. Negli oloenti (termine che sostituisce quello di unità viventi), non ha neppure più senso definire separatamente ospite e simbiote. Cfr. <https://not.neroeditions.com/dizionario-lo-chthulucene/> (28/04/2021)

¹³³ Lessico Harawayiano, *Con-divenire*: non c'è divenire, ma solo con-divenire in zone di contatto e in intra-azioni che materializzano il mondo, come in un arazzo dai pattern cangianti. Il con-divenire è serpentino. *Idem*.

miliardi entro la fine del XXI secolo. Così per le Comunità del Composto, sarà indispensabile imparare a ridurre la densità di popolazione sulla terra e nel frattempo ereditare tutti «gli strati di vita e di morte che pervadono ogni luogo e ogni corridoio ecologico»¹³⁴. Per questo, ogni decisione di far nascere un nuovo essere umano viene strutturata come scelta collettiva, rara ma preziosa di cui tutti sono responsabili. Nel frattempo le Comunità del Composto conservano sempre il diritto individuale di decidere di non fare i figli o farne fuori dalla scelta collettiva. Ma nelle comunità il potere più prezioso è il diritto e l'obbligo di scegliere un simbionte animale per il nuovo bambino nato da scelta simbiotica, non quello della riproduzione individuale. Grazie alla creatività *simpoietica*¹³⁵ di generare i bambini composti dalle simbiosi tra umani e non-umani, le comunità hanno trovato un modo sperimentale di prosperare con le altre creature nello stesso luogo di rovina. Siccome ogni nascita di Camille è una scelta collettiva, questo richiede alle comunità anche una capacità di generare parentele con i Bambini del Composto in modi innovativi. Ecco che è nato il concetto di “Generare parentele, non bambini” di Donna Haraway:

In questi nuovi contagiosi sedimenti, ogni nuova creatura deve avere almeno tre genitori, che possono praticare o meno vecchie o nuove appartenenze di genere. Le differenze corporee, con tutto il loro percorsi storici inquieti, sono molto amate in queste comunità. I nuovi nati sono esseri rari e preziosi, e devono essere circondati da vecchi e giovani appartenenti a molte specie diverse. I rapporti di parentela si possono formare in ogni momento della vita, aggiungendo o inventando genitori e altri tipi di parenti durante i momenti di transizione più significativi. Queste relazioni creano impegni molto forti e diversi tipi di doveri che li accompagnano per tutta la vita.¹³⁶

La parentela è stata generata volontariamente e responsabilmente tra i Bambini del Composto e gli altri esseri viventi, e non ha nulla a che fare con i generi sessuali, le specie, i tempi e tanto meno con il rapporto di sangue. La nascita di Camille annuncia un futuro possibile nell'era di Chthulucene dove tutti gli esseri sulla terra sono legati l'uno all'altro. Con i pensieri tentacolari, gli esseri sulla terra cercano e sperimentano una possibilità di sopravvivenza nelle storie di Camille.

¹³⁴ *Ivi*, p.155.

¹³⁵ Si riferisce alla citazione di numero 26.

¹³⁶ *Ivi*, pp.155-156.

Da qui iniziano le storie di cinque generazioni di Bambini del Composto, tra la nascita di Camille 1 nel 2025 e la morte di Camille 5 nel 2425. In questo lasso di tempo, il numero totale di esseri umani e umani simbiotici sul pianeta sono passati dai dieci miliardi nel 2100 a un livello stabile di tre miliardi nel 2400 grazie al lavoro creativo gestito dalle Comunità del Composto.

Camille 1 nasce nel 2025 insieme ad altri quattro bambini, nel momento in cui la prima Comunità del Composto New Gauley si sente pronta a mettere al mondo i primi neonati da connettere ai simbiotici animali. Camille 1 è così la neonata legata a un insetto, una farfalla monarca. Durante i 75 anni della vita di Camille 1, anche in quanto il primo bambino simbiotico, deve confrontarsi con tante nuove sfide nel vivere con le altre specie e integrarsi con gli altri bambini umani non simbiotici. E ben presto i compostisti scoprono che il storytelling «era la pratica più efficace per confrontare, ispirare, incoraggiare la memoria, consigliare, compatire, compiangere e con-divenire insieme all'altro in tutte le sue differenze, speranze e paure»¹³⁷. Così dentro di Camille 1 è stato piantato il seme dell'arte di raccontare storie. La sua storia preferita era *Nausicaä della Valle del vento*¹³⁸ del regista, animatore e fumettista giapponese Hayao Miyazaki.

La storia di Camille 2 prende 15 anni prima della morte di Camille 1 e nel frattempo quest'ultima fa da mentore per Camille 2 e la istruisce ad andare a visitare le altre comunità del Michoacán in Messico per poter trasmettere l'emozionante notizia dell'avventura alleanza tra umani e farfalla monarca, e in questo modo trascorre anche la seconda generazione delle Camille. Così la storia di cent'anni di Camille 2 è legata strettamente con i mazahua del Messico centrale dove le farfalle monarca tornano ogni novembre durante la loro migrazione tra Nord e Sud d'America. Nel soggiorno in Messico, le donne locali raccontano a Camille 2 le loro storie di lotta per la libertà e per il diritto di vivere nei loro territori. La gente non si è mai dimenticata degli antenati morti durante questi movimenti. Dopo aver imparato la poesia *Soy Mazahua*, composta da Julio Garduno Cervantes nel 1980 per commemorare un leader mazahua che è stato ucciso, Camille 2 acquisisce una coscienza costante della “forza” dei morti di quella regione. Per

¹³⁷ *Ivi*, p.172.

¹³⁸ Film d'animazione del 1984 diretto da Hayao Miyazaki, ambientato in un mondo post-apocalittico e racconta la storia della principessa Nausicaä della Valle del vento come ha salvato la Giungla che è stata tossicata da secoli e ha portato la pace tra umani e altro-dagli-umani.

questo motivo, durante tutta la sua vita non smette mai di portarne le voci tra i morti e tra i vivi, di curarne i luoghi in rovina e di unire di nuovo gli uomini ed altri viventi.

La nascita di Camille 3 è nel 2170. Nei suoi primi 50 anni, ormai dentro e fuori le Comunità del Composto si generano parentele e non bambini. Lungo i più importanti eventi della sua vita da viaggiare verso i raduni di umani simbiotici e non simbiotici in tutto il mondo, «sia l'umanità che l'animalità erano state profondamente trasformate dalle pratiche compositiste.»¹³⁹ Legare insieme i sim- e i non-sim è diventato il suo compito vitale, sempre attraverso il metodo più fertile: raccontare storie. Per Camille 3, la storia più affascinante sono le avventure della ragazzina Lyra Belacqua¹⁴⁰ e del suo demone-animale Pantalaimon. Nel loro mondo tutti gli uomini fin da piccoli hanno un daimon come manifestazione fisica dell'anima di un individuo. Il daimon non prende una forma stabile di animale fino al momento in cui il bambino non diventa un adolescente. Il legame animistico tra il daimon e l'uomo è molto simile alle connessioni sim-biogeniche tra i bambini delle Comunità del Composto. Questo legame non si può recidere perché altrimenti si rischierebbe di negare l'essenza del loro essere, perciò «con-vivere è l'unico modo possibile per vivere meglio»¹⁴¹.

Nella vita di Camille 4, negli anni 2255 - 2355, la convivenza tra umani e altre specie è andata in crisi a causa delle nuove malattie virali che hanno causato l'estinzione di tantissime creature, inclusa la farfalla monarca. Trovare un modo per incoraggiare i superstiti a recuperare la diversità sulla Terra, insieme alla constatazione che tutte quelle creature erano perse per sempre, era diventato il compito più difficile del tempo. Camille 4 sente il bisogno di guidare Camille 5 in modo diverso rispetto alle precedenti generazioni di mentori, aiutandola a prepararsi a diventare una degli araldi dei morti per insegnare le «pratiche del ricordo e del lutto che evocano le creature umane e non-umane estinte, nello sforzo costante di sciogliere le catene della Doppia Morte»¹⁴². Il modo più efficace di guida che Camille 4 ha trovato erano le canzoni di *Animism*¹⁴³ della cantante canadese Tanya Tagaq. Le canzoni raccontano il mondo in cui gli uomini vivono in natura,

¹³⁹ Donna Haraway, *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*, cit., p.185.

¹⁴⁰ Lyra Belacqua è la protagonista del romanzo fantastico della trilogia *Queste oscure materie*, scritta dal scrittore inglese Philip Pullman e pubblicata dal 1995 al 2000.

¹⁴¹ Donna Haraway, *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*, cit., p.187.

¹⁴² *Ivi*, p.190.

¹⁴³ Album musicale pubblicato nel 2014 di Tanya Tagaq, il tema è basato sul concetto di “animismo sperimentale” dall'antropologa Susan Harding.

cacciano, mangiano e muoiono insieme agli animali, nel tipo dei Inuit. La cantante trasformava il suo suono e il corpo nel senso di animismo materialista durante i concerti che esibisce queste canzoni. La sua forza è da condividere all'interno delle Comunità del Composto per poter capire ancora gli intrecci tra umano e animale.

Camille 5, nata nel 2340, nella storia della Haraway incarna la quinta ultima generazione dei Bambini del Composto. Deve confrontarsi con un compito totalmente diverso rispetto alle precedenti generazioni, nel momento della scomparsa di milioni di specie e di altri tipi di creature umane e non-umane. Dopo essere diventata un araldo dei morti, Camille 5 impara a uscire dal lutto e a riportare alla presenza costante, attraverso la pratica della memoria viva in modo di rafforzare il processo di guarigione necessario per l'esistenza sulla Terra. Fino alla morte nel 2425, i Bambini del Composto non hanno mai smesso le pratiche sperimentali per la convivenza in un mondo prospero.

Le storie di Camille cercano di cucire insieme il passato, il presente e il futuro, attraverso la cura dei danni infitti al vecchio mondo durante l'Antropocene, mettere in pratica relazioni tra i sim- e i non-sim, e riportare in vita le memorie per incoraggiare i passi avanti. Nel mondo di Chthulucene, le creature sulla Terra hanno scelto di restare in contatto con i problemi e cercano sempre i modi nuovi per dare una possibilità al pianeta danneggiato di prosperare ancora. "Generate parentele, non bambini" nel racconto di Haraway, diventerà uno dei temi principali anche in *Earthbound* di Marta Cuscunà che dopo aver letto le storie di Camille è sconvolta dal pensiero filosofico dell'americana. Nel mentre in cui scopre la forza dello story-telling della Haraway, l'attrice friulana comincia a scrivere e raccontare le storie delle "sue" Camille in modo innovativo all'interno del linguaggio teatrale. Lo slogan di "Make kin, not babies" passa da Haraway a Marta: attraverso le figure viventi dei pupazzi sul palco, l'attrice è riuscita a portarlo nella dimensione ancora più onnicomprensiva del mondo di *Earthbound*. In questo senso, le storie di Camille sono e saranno sempre dei racconti collettivi e non finiranno mai.

3.1.3 Altre fonti: il filo delle teorie e la storia di fantascienza femminista

Intorno alla fonte principale delle Storie di Camille di Haraway, per lo spettacolo di *Earthbound*, Marta ha consultato anche altri materiali legati al tema e al pensiero della filosofa femminista. Nell'intervista, Marta ha specificato che la ricerca bibliografica è

stata divisa in due filoni principali: una è nella ricerca teorica legata al tema, invece quell'altra è stata concentrata sui romanzi di fantascienza femminista dagli anni 60 in avanti.¹⁴⁴ Tra quella teorica, si ricordano il libro di Bruno Latour che è già stato presentato nel testo precedente: *Facing Gaia: Eight lectures on the new climatic regime*. Da esso l'attrice ha ricevuto ispirazione per il nuovo concetto degli uomini che si chiamano *Earthbound*: persone che legate alla Terra, la quale è anche il sistema completo e autoregolante del nostro pianeta, conosciuto anche come Gaia. La nascita di questo nuovo concetto è per reagire all'emergenza climatica causata dalle attività umane nel corso dell'Anthropocene. Per cui *Earthbound* è stato scelto come il titolo dello spettacolo, proprio per enfatizzare la necessità di spostarci alla centralità di umano al considerarci come solo una parte del nostro pianeta, convivendo insieme alle altre specie.

Alla ricerca sulla riflessione di come sopravvivere nel pianeta danneggiato, il lavoro dell'antropologa Anna Tsing (che è anche collega della Haraway all'Università della California a Santa Cruz) è stato un altro focus fondamentale per Marta per approfondire l'argomento. Il suo libro *The mushroom at the end of the world : On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (2015) parte dalla storia di una specie di funghi Matsutake che sono molto richiesti nel mercato, soprattutto quello giapponese. Ma in realtà questi preziosi funghi si trovano maggiormente in Nord America - nelle foreste distrutte dagli uomini, e sono capaci di renderle più adattabili per la crescita di altre forme di vita. Nonostante sia già un prodotto importante all'interno della catena capitalistica degli scambi internazionali, attraverso il racconto del lungo viaggio e della varia ricerca dell'antropologa, il fungo Matsutake ci rivela la sua incredibile vitalità nei luoghi danneggiati e la necessità della collaborazione tra le specie nell'era in cui gli umani hanno inferto i maggiori danni alla Terra. Successivamente, all'interno di un altro libro *Arts of living on a damaged planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene* (2017), che la Tsing ed altri studiosi hanno scritto insieme – è proseguita la discussione della sopravvivenza nel pianeta danneggiato, presentando gli esempi nella storia di rinascita di luoghi distrutti dalle attività umane nella storia, spingendoci a riflettere sul modo creativo per confrontarsi verso la rovina nel passato e la rinascita nel futuro. I libri di Anna Tsing hanno fornito a Marta una visione possibile di speranza verso il tema della sopravvivenza,

¹⁴⁴ *Intervista a Marta Cuscunà*, a cura di chi scrive, 30 marzo 2021.

mettendola di fronte a un tipo di azione attiva e creativa che si trovano nel racconto dello spettacolo.

Oltre ai materiali legati allo studio di filosofia, antropologia ed ecologia, l'attrice friulana ha consultato anche il libro *Fear, Wonder, and Science in the New Age of Reproductive Biotechnology*¹⁴⁵ per informarsi sul processo di formazione dell'embrione per quello che riguarda l'aspetto biologico, sia naturale sia artificiale attraverso la tecnologia in laboratorio. Nel frattempo indaga la discussione tra sovrappopolazione e natalità in aumento grazie allo sviluppo scientifico per i pazienti non fertili. In seguito, dal libro del botanico italiano Stefano Mancuso *Verde Brillante: sensibilità e intelligenza del mondo vegetale* (2013) Marta si è informata sulla recettività dei diversi tipi di piante nei confronti delle frequenze della luce. Consultando le scoperte delle intelligenze nel mondo vegetale, ha avuto a disposizione più strumenti per costruire le figure con caratteristiche vegetali per lo spettacolo di *Earthbound*.

Nel percorso dell'approfondimento sul tema e dell'allargamento del contenuto dello spettacolo, l'attrice ha preso a riferimento anche altri materiali: *Eco-Visionaries: Art, Architecture, and New Media After the Anthropocene* (2018) – il libro che ha raccolto le esposizioni in quattro musei del 2018 sul tema della ricerca di risposte agli attuali problemi ambientali dal punto di vista artistico e architettonico; *Lo specchio di Dioniso. Quando un corpo può dirsi umano?* (2018) di Carlo Sini e Carlo Alberto Redi, nel quale i due specialisti dialogano sulla sfida principale del sapere contemporaneo, ovvero sia il concetto di “uomo” all'interno dei nuovi confini socio-biologia del nostro secolo pieno di grandi scoperte in biologia; *Genomica sociale. Come la vita quotidiana può modificare il nostro DNA?* (2018) di Carlo Alberto Redi e Manuela Monti ci mostra «un sostanziale legame tra il contesto sociale all'interno del quale ciascuno di noi vive e le funzioni del genoma delle cellule somatiche che compongono il nostro organismo.»¹⁴⁶

Grazie alla segnalazione dei romanzi di fantascienza femminista da parte dell'assistente alla regia Marco Rogante, in qualche modo Marta ha conosciuto la storia della fantascienza e soprattutto quella femminile dagli anni 60' in avanti. Tra questi si ricordano i romanzi di varie scrittrici statunitensi, in particolare *La mano sinistra delle*

¹⁴⁵ Scott Gilbert e Clara Pinto-Correia, prefazione di Donna Haraway, New York, Columbia University Press, 2017.

¹⁴⁶ Cfr. Carlo Alberto Redi e Manuela Monti, *Genomica sociale. Come la vita quotidiana può modificare il nostro DNA?*, Roma, Carocci, 2018.

tenebre di Ursula Le Guin, *Ultima genesi* di Octavia E. Butler, *Il segno della doppia ascia* di Margaret St. Clair e *Le visionarie. Fantascienza, fantasy e femminismo: un'antologia* a cura di Ann e Jeff Vandermeer. Dopo aver conosciuto il panorama della fantascienza femminista attraverso la lettura dei romanzi, Marta si è riconosciuta nella riflessione sullo stretto rapporto tra fantascienza e femminismo. Lo story-telling è diventato in qualche modo lo strumento irrinunciabile nello sviluppo del femminismo. Nel percorso dell'evoluzione della fantascienza femminista dal secolo scorso fino ad oggi, per immaginare il futuro, è necessario tenere bene in considerazione il legame tra passato e presente. L'attrice comprende la necessità di spesso tornare all'origine per immaginare il futuro. Proprio come suggerisce la Haraway in *Staying with the trouble* che ha immaginato un mondo di convivenza tentacolare nel futuro, ma restando in contatto con i problemi attuali causati dal passato.

3.2 Entrare nel mondo di *Earthbound*: il rapporto con le fonti

Immagino uno spettacolo che sviluppi in forma drammaturgica le suggestioni teoriche di Haraway, Latour e Tsing attraverso i linguaggi del teatro visuale e l'utilizzo in scena di creature meccaniche ispirate alle opere di Patricia Piccinini. Immagino GAIA, un'Intelligenza Artificiale che sovrintenda alle scelte riproduttive delle colonie e le indirizzi attraverso un algoritmo, che analizzi in modo comparato i dati globali sul cambiamento climatico, sullo sfruttamento delle risorse residue, sulle Nature Based Solutions (NBS) e sulla diminuzione demografica.¹⁴⁷

Queste frasi sono state scritte da Marta Cuscunà nel suo blog dove è stato registrato ogni passo della produzione di *Earthbound*. Nel percorso di ricerca di varie fonti, il progetto generale si è formato in modo naturale nella mente di Marta. Come afferma lei stessa, nello sviluppo della drammaturgia è stata ispirata maggiormente dalle teorie di Haraway, Latour e Tsing. Possiamo anche dire che la composizione testuale dello spettacolo di *Earthbound* è stata costruita maggiormente sulla base dei pensieri di questi tre studiosi. L'attrice trasformerà il copione in un formato spettacolare attraverso i linguaggi del teatro visuale. Per poter rendere possibile questo passaggio fondamentale dal testo allo spettacolo, il percorso della composizione del testo è particolarmente importante. Marta è sempre stata l'autrice e l'attrice per tutti i suoi spettacoli e neppure questo fa eccezione.

¹⁴⁷ Marta Cuscunà, Il mio progetto per lo spettacolo *Earthbound ovvero le storie delle Camille* <https://storiodellecamille.blogspot.com/> (13/05/2021)

Dopo essersi formata nella mente una mappa generale della storia, intrecciando tutti gli elementi essenziali in cui sviluppa una trama centrale, Marta ha strutturato ogni scena sulla base di linee guida sue proprie, messe in pratica attraverso svariate tecniche di drammaturgia.

3.2.1 Una immaginazione collettiva: continuare il racconto di “*Earthbound*”

Il percorso drammaturgico di *Earthbound* inizia da quando Marta ha provato a scrivere una sua versione delle storie di Camille, inizialmente concepite da Donna Haraway nel libro *Staying with the trouble*. La storia di Camille è iniziata da una scrittura collettiva e rimane tale anche per i lettori o per chiunque sia interessato a continuare a immaginare il mondo dei bambini simbiotici. Partendo da questa motivazione, l’attrice è stata indotta a creare il suo personale mondo di Camille all’interno di una Comunità del Composto che si chiama *Earthbound #63 (6-3)*.

Diversamente dal racconto della Haraway, il quale principalmente un’immaginazione del mondo del futuro, ma senza una vera e propria trama. Quindi, per Marta «la cosa che era fondamentale fare era partire da alcune suggestioni di Donna Haraway, ma poi riuscire a costruire una piccola trama, un’azione che si sviluppa.»¹⁴⁸ Nel dettaglio di questo processo di creazione di una trama, dice nell’intervista:

L’idea per me è stata scegliere delle Camille e situarle in una delle generazioni, perché sai che lei ne affronta cinque, quindi partendo dal fatto che mi interessava ci fosse Camille uno, immaginare poi gli altri che erano venuti più avanti e in qualche modo immaginare una trama. Che cosa succede, che problemi hanno, che cose devono affrontare.¹⁴⁹

Seguendo questo filo - prima la scelta di una Camille e poi la sua collocazione in una delle cinque generazioni, l’attrice ha scelto 4 Camille protagonisti di generazioni diverse, tra cui c’è Camille-Uno della prima generazione di Bambini del Composto, che è anche il più vicino alle caratteristiche umana. Gli altri tre simbiotici sono Camille Nuna, Camille Susi e Camille Abe - umani a cui sono stati impiantati i geni di creature in via d’estinzione, tra i quali geni non solo di animali e insetti, ma anche di piante o altri tipi di essere viventi.

¹⁴⁸ *Intervista a Marta Cuscunà*, a cura di chi scrive, 30 marzo 2021.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

Una volta scelti quattro Camille, cioè i protagonisti nello spettacolo, l'attrice ha cominciato la fase della trama, che invece non è esplicitata nel libro della Haraway.

In questa fase iniziale di strutturazione del copione, l'autrice ha provato ad immaginare cose che sono successe o stanno succedendo nella comunità di *Earthbound*, che tipo di problemi ci siano e come tutti gli esseri viventi che vivono in questa comunità li affrontano. A questo punto, lo slogan "fate legami, non bambini" dal testo della filosofa statunitense diventa un aspetto essenziale da inserire nella drammaturgia e un motore per spingere la storia ad andare avanti. La differenza rispetto agli argomenti trattati all'interno di spettacoli precedenti è marcata: allora si parlava di resistenze femminili nella società antica o moderna, mettendo particolarmente a fuoco le concrete figure femminili al di fuori dallo stereotipo della società patriottica, e richiamando l'attenzione sul riconoscimento delle identità femminili. Partendo dal punto di vista femminile e da quello della resistenza, gli argomenti presenti in questi spettacoli hanno quasi sempre messo le figure femminili al confronto con quelle maschili e perciò la differenza tra i generi è stata enfatizzata. Nel caso del mondo di *Earthbound*, invece, viene rappresentata quella che sarà una comunità del futuro, si tratta dell'argomento della sopravvivenza di tutta comunità umana, dell'idea sperimentale di un pianeta che sarà riparato dai danni. Vengono totalmente infranti i confini tra i generi viventi, persino tra le specie. Non è una storia di fantascienza che può essere esclusivamente definita femminista, ma un racconto che potrebbe essere letto soltanto fuori da tutti gli stereotipi sociali e umani, persino quando sembra negare l'esistenza degli umani. L'attrice ci dice: «Quindi mi è sembrato abbastanza cruciale ragionare sulla difficoltà di mettere in pratica questo slogan delle 'legami non bambini' che sicuramente è molto bello, ma non è facile, richiede comunque una scelta drastica e quindi cercare di sviscerare questo aspetto.»¹⁵⁰

Per questa ragione, nel copione di *Earthbound*, non è sufficiente dichiarare lo slogan "fate legami, non bambini", ma si richiede le capacità di esprimerlo in dettagli solo apparentemente spontanei, ma in realtà elaborati accuratamente. Per la maggior parte del testo, Marta ha nascosto questa dichiarazione nel mezzo dei dialoghi delle Camille che sono proprio nate per questo nuovo legame, il quale per gli umani ancora non è invece facile da eseguire. Per rendere questo pensiero più pregnante, piuttosto che slogan pallidi e vuoti, l'autrice ha provato ad argomentarlo sotto tutti gli aspetti: si ironizza

¹⁵⁰ *Ibidem*.

sull'individualismo degli umani dal punto di vista dei simbiotici, i quali da secoli hanno superato questo limite; attraverso il monologo di Nuna si indica direttamente il bisogno e l'emergenza di creare legami innovativi per migliorare la condizione di sovrappopolazione; si enfatizza il superamento della conoscenza tradizionale riguardo alle parentele tra i simbiotici; si descrivono le scene in cui si annullano i confini dell'amore sessuale tra le diverse specie. Nei paragrafi successivi, andremo nel dettaglio del testo per mostrare queste tracce nascoste.

3.2.1.1 Senso della comunità: ironia sull'individualismo degli umani

Nella seconda scena del testo, nel mezzo del buio sulla scena, compare per la prima volta il dialogo tra i due pupazzi – Camille Nuna e Camille Susi. Sono due Bambini del Composto nati in una generazione lontana dall'Anthropocene, quando gli umani erano moltissimi. Da quando sono nate, le due Camille possono vivere soltanto dentro una cupola che è l'unico luogo rimasto dove fiorisce ancora la vita, il solo posto dentro la comunità *Earthbound* #63 (6-3) che li protegge dal clima esterno non più abitabile. Il resto del mondo invece, è del tutto rovinato, fatta eccezione per un solo giovane albero che ancora vive: è l'unica speranza per far rinascere la terra per tutta la comunità. Il pianeta è danneggiato, la rapida riduzione della zona vivibile ha causato la rapida riduzione della popolazione umana e di altre specie di esseri viventi. Inoltre, la pratica innovativa di ibridare gli umani con altre specie per una possibile sopravvivenza ha contribuito dato alla bassa natalità. Per cui, nell'epoca di Camille Nuna e Camille Susi, è già raro incontrare umani non intrecciati con altre specie. Chiacchierando sulle curiosità della specie umana, Susi ha proposto a Nuna di andare insieme a vedere queste creature che vivono in una colonia, dove da una posizione a nord della comunità si potrebbero vederli. Sul palcoscenico, questi umani della colonia sono in effetti il pubblico in platea. Lavorare sugli umani fuori dalla scena è stato un altro aspetto centrale per Marta nella drammaturgia. L'autrice ha individuato il pubblico come riferimento del ruolo degli umani: dopo averlo inserito nel testo, ha progettato una modalità per permettere di distinguere i momenti in cui le Camille sono di fronte agli umani oppure no. Grazie al cambiamento della luce, il pubblico potrà capire subito il momento in cui i pupazzi lo stanno osservando. Alla fine è stato un lavoro elaborato non solo dalle necessità dello

sviluppo del trama, ma anche dalla necessità di una mediazione tra i diversi elementi sulla scena. In tutto il percorso della preparazione e della prova per *Earthbound*, Marta e i suoi collaboratori hanno confrontato e risolto tante volte il problema di questa doppia esigenza.

Tornando alla proposta di Camille Suni, Camille Nuna ha accettato volentieri questa avventura. Le luci in platea si accendono fioche, creando nello spettatore una sensazione come di essere “allo scoperto”. Nuna e Susi si trovano per la prima volta di fronte al pubblico. Sul palco la luce è già stata accesa ma solo per i due pupazzi, così lo spettatore riesce a vedere la sorpresa sulle facce di Nuna e di Susi: le due hanno cominciato a discutere del pubblico riguardo alla loro prima scoperta:

CAMILLE-NUNA

(sottovoce) Giusto. (Pausa) Secondo te, cosa stanno facendo?

CAMILLE-SUSI

(sottovoce) "Attività di comunità"

CAMILLE-NUNA

(sottovoce) "Attività di comunità"?

CAMILLE-SUSI

(sottovoce) Sì. Secondo gli umanologi, hanno delle specie di "attività di comunità"

CAMILLE-NUNA

(sottovoce) oh... Cioè?

CAMILLE-SUSI

(sottovoce) Sono ancora molto individualisti quindi hanno bisogno di riunirsi tra loro per sentire che sono una comunità

CAMILLE-NUNA

(sottovoce) Dai, non scherzare!

CAMILLE-SUSI

(sottovoce) Non sto scherzando

CAMILLE-NUNA

(sottovoce) Sono così primitivi da credere ancora nell'esistenza dell'individuo singolo??

CAMILLE-SUSI

(sottovoce) Sì e non hanno alcuna capacità di relazionarsi con la loro flora intestinale!

CAMILLE-NUNA

(sottovoce) Stai scherzando!

CAMILLE-SUSI

(sottovoce) Assolutamente no¹⁵¹

Questo dialogo si svolge intorno all'argomento del “senso della comunità” dal quale si capisce che «nella nostra società individualistica abbiamo il bisogno di crearci queste

¹⁵¹ Marta Cuscunà, Copione inedito dello spettacolo di *Earthbound*, 29 gen. 2021.

attività nel quale ricordarci che in realtà siamo soltanto degli individui singoli ma abbiamo bisogno di una comunità intorno di cui siamo parte.»¹⁵² Camille Nuna non riesce a credere che nella loro epoca ci siano ancora delle specie che credono dell'individuo singolo. Questa idea per i Bambini del Composto - specie nata proprio per coabitazione e coesistenza, è un pensiero all'epoca superato. Facendo un passo ulteriore, l'esistenza delle Camille ha superato anche la conoscenza della biologia contemporanea, dice Marta:

Il nostro corpo in realtà è fatto da un insieme di batteri, di funghi, di virus che coabitano tutti insieme. Quindi la biologia contemporanea dice che non ha senso pensarci come individui singoli, perché in realtà dentro di noi comprendiamo esseri che appartengono non solo alla diversa specie ma anche diversi rami.¹⁵³

Partendo da questa consapevolezza, le Camille prendono in giro le caratteristiche individualistiche degli umani attraverso l'osservazione del pubblico. Ma l'ironia che Marta ha usato qui per distinguere tra specie umani e i simbiotici, questo auto-prenderci in giro, è un modo per stringere il legame tra le diverse specie, per ribadire il senso della coabitazione e coesistenza, proprio rispetto all'idea presente in *Staying with the trouble*. Dal dialogo successivo, si nota questo leggero cambio di intonazione nelle parole di Camille.

CAMILLE-SUSI

Giusto: stanno sentendo che sono una comunità

CAMILLE-NUNA

Mm! (Pausa. Sbuffando) Sono difficili da capire

CAMILLE-SUSI

Alcuni umanologi sostengono che sia una forma primitiva dei nostri rituali "EVO-DEVO"¹⁵⁴

CAMILLE-NUNA

Davvero?

CAMILLE-SUSI

Quindi in sostanza non sarebbero poi così diversi da noi...

CAMILLE-NUNA

Giusto, in fondo sono nostri lontani progenitori nel percorso evolutivo¹⁵⁵

¹⁵² *Dialogo con Marta Cuscunà*, a cura di chi scrive, 14 maggio 2021.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ "Evo-Devo" è venuto dal concetto di "EcoEvoDevoHistoEthnoTechnoPsycho" (Ecological Evolutionary Developmental Historical Ethnographic Technological Psychological studies) che è un nuovo approccio di trans-conoscenza inventato da Haraway nel libro di *Staying with the trouble* per la prima generazione dei bambini simbiotici.

¹⁵⁵ Marta Cuscunà, Copione inedito dello spettacolo di *Earthbound*, 29 gen. 2021.

Benché sia ancora difficile per Camille capire il senso di comunità degli umani, in fondo li hanno accettati e riconosciuti come loro lontani antenati nel percorso evolutivo. Le differenze non dovrebbero essere ragioni per separarci ma, al contrario, collaborazione e convivenza ci fanno rendere conto e che in fondo proveniamo dalla stessa specie. Le Camille hanno capito molto bene questo principio.

3.2.1.2 Il monologo di Nuna: di chi è la colpa dell'eccessiva natalità?

Nel suo libro, la Haraway introduce fin dall'inizio uno dei problemi di base dell'Anthropocene: la sovrappopolazione umana. Diversamente, nel copione di *Earthbound* questo aspetto non è esplicitato nelle prime scene. Ma seguendo lo sviluppo della trama, vediamo che la comunità ha votato la decisione di mettere al mondo un nuovo bambino del composto dopo 41 anni senza altre nascite. Nel testo emerge così, gradualmente, il principio di avere bisogno di controllare le nascite. Nella settima scena del monologo di Camille Nuna, in cui ci racconta la sua storia dopo aver fallito una gravidanza all'interno del piano di nascite della comunità, la simbionte lancia al pubblico l'accusa della rapida crescita dei numeri umani e lamenta il conflitto tra il desiderio umano di riproduzione e il controllo della natalità. all'interno dello spettacolo, questa tensione è arrivata al culmine.

NUNA

Alleluja!!! Alleluja.... Dovrei essere sollevata per il fallimento del mio ultimo tentativo di fecondazione artificiale. Di questi tempi, l'infertilità è un sollievo.

(al pubblico) Voi siete 10 miliardi. Altro che invasione delle cavallette!

[...]

Tutti bravi a dire "Fate legami, non bambini". Altro che sollievo, il nostro principio etico per me è una maledizione.

Quel giorno io lo pianificavo da sempre. Voi mi capite, no? Pianificare è umano!

A sei anni avevo deciso che sarebbe stato un parto in acqua. A 12 che lo avrei fatto con la fecondazione in vitro. Sarei rimasta incinta senza bisogno di accoppiarmi con qualcuno. Suonava benissimo!

A 18 che sarebbe nato qui: la nostra colonia era tra i migliori refugia della terra con altissimi livelli di biodiversità, questo era un posto stupendo, dove perfino essere sull'orlo dell'estinzione sembrava una cosa meravigliosa!

Ooh! Santo cielo, è patetico... No! E' orribile. E io vi odio per questo. Perché è tutta colpa vostra, umani comuni: Quanti siete? Eh? - 11 miliardi! - Santo cielo, cazzo! Vi riproducete come criceti!

Oh, anche per me questi erano solo problemi teorici che mai e poi mai mi avrebbero sviata dal mio destino. Io avrei fatto un bambino biologicamente mio! 2kg e 6, capelli rossi, una pinna caudale e lo avrei chiamato Camille. Il bambino più atteso dai tempi della cometa! Gli avrei letto le fiabe, lo avrei guidato nella migrazione. "Uh, attento

tesoro”. “Grazie, mamma”. “Bambino mio, non andare via. La mamma ha bisogno di te”. [ride. Sospira] Camille era il mio imperativo biologico, un dono del Cielo e un diritto. Non ascoltatevi. Sono fuori di me. Al diavolo, tanto non potete sentire... Fate legami non bambini... questa è la parte più difficile... ma di questi tempi è più che mai necessario.
[...]¹⁵⁶

Nonostante Nuna abbia sempre desiderato avere un bambino suo e sia stata scelta dalla comunità come gestante per il nuovo simbionte, il test di gravidanza è risultato sempre negativo. Nuna è rimasta molto triste per non poter restare incinta. Benché abbia abbassato l’aspettativa di avere un bambino biologicamente suo, limitandosi a fare da gestante per la comunità, neanche questa possibilità è andata a buon fine.

“Fate legami, non bambini” non è facile neanche per Nuna – una simbionte del futuro che è nata per migliorare la situazione della sovrappopolazione umana. La sua volontà tutta umana di riprodursi contro il controllo delle nascite è uno dei conflitti irrinunciabili nello sviluppo della comunità del composto. Marta ha scelto di presentarci questo dettaglio sulla scena, mettendo in mostra i problemi inevitabili che insorgono tra lo slogan e la pratica, che si riflettono anche nelle difficoltà che lei stessa ha incontrato nell’argomentarli in drammaturgia.

In questo monologo, quasi per tutto il tempo Nuna sta di fronte al pubblico. Ci racconta la sua idea pianificata fin da piccola per partorire un bambino, la sua gioia e volontà di essere una madre e di avere un bambino biologicamente suo che si chiami Camille. Ci lamenta la difficoltà di mettere in pratica “fate legami, non bambini”, il quale la costringe a dare figli soltanto seguendo il piano della comunità. Tutta questa situazione scomoda, invece, è stata causata dalla sovrappopolazione degli umani – soprattutto da noi che viviamo nell’epoca precedente alla loro. Siamo stati noi a lasciare loro quest’emergenza da risolvere nel futuro, per poter continuare a sopravvivere. Nella tristezza del racconto della fallita gravidanza, Nuna si arrabbia nei confronti del pubblico e ci accusa degli alti e costanti numeri delle nascite. È un momento cruciale di confronto tra Nuna e lo spettatore, in cui entrambi si accorgono entrambi di dover riconsiderare seriamente la questione della natalità, trasformandola in una responsabilità sia per noi di oggi che per quelli che verranno domani. “Fate legami, non bambini” non è mai stato facile.

¹⁵⁶ *Ibidem.*

3.2.1.3 Padre d'anima

Nella descrizione della Comunità del Composto in *Staying with the trouble*, Haraway ha spiegato che ogni bambino simbiote sarà assegnato ad almeno tre genitori, così non solo ogni nascita è una decisione collettiva, ma anche la crescita dei bambini è una responsabilità e un onore di tutta la comunità. Marta si è concentrata su questo dettaglio dei tre genitori e nel copione, l'autrice ha cercato di immaginare i diversi compiti di questi genitori, specificando il ruolo di ognuno nelle diverse fasi di crescita di Camille.

Nella seconda sezione della quarta scena, le Camille ricevono il risultato della votazione dal comitato della comunità *Earthbound*. Viene consentita la riproduzione dell'umanità dopo 41 anni di totale astinenza riproduttiva. Le Camille sono contente di questa notizia e iniziano a parlare del loro programma di fare i genitori per le nuove Camille in arrivo. Dal dialogo tra Camille Nuna e Camille Susi, si capisce che ci sono già due tipi di genitori biologici: i donatori di ovulo e di sperma e la gestante della gravidanza. Susi ha deciso di essere la donatrice e Nuna invece la gestante. Manca ancora il donatore di sperma quindi avanzano la richiesta a Camille Abe. Ma Abe non vuole essere il padre biologico e si spiega in questi termini:

CAMILLE-ABE

Semplicemente non aspiro ad essere un Padre biologico. Qualsiasi maschio fertile può diventare un Padre biologico senza alcun merito particolare che avere buoni spermatozoi. (pausa) No. Io ho sempre desiderato diventare un Padre d'anima.

CAMILLE-NUNA

Camille... Anche noi sognavamo di diventare Genitrici d'anima... ma poi abbiamo parlato con le altre Camille: vedi, loro l'hanno desiderata per prime e hanno chiesto alla Comunità di iniziare un progetto di genitorialità condivisa...

CAMILLE-SUSI

Quindi la famiglia d'anima c'è già, la Comunità è d'accordo, manca solo la metà maschile del patrimonio genetico.¹⁵⁷

Abe ha sempre desiderato di essere un padre d'anima che accompagna la piccola Camille durante la crescita invece che soltanto un donatore di sperma, ruolo che ogni maschio fertile potrebbe svolgere senza differenza. La risposta di Abe ci ha fatto capire che nella

¹⁵⁷ *Ibidem.*

comunità *Earthbound* essere i genitori d'anima è il ruolo più importante nei riguardi di ogni Camille che partecipa al piano di tre genitori. Quest'aspetto è proprio il contrario dell'oggi, quando enfatizziamo il rapporto biologico tra i genitori e i figli in cui il legame delle parentele è concentrato sulla relazione del sangue.

Marta ha proposto il concetto dei genitori d'anima e nel conflitto tra le Camille ha chiarito la preferenza per la genitorialità non biologica. Sono brevi ma intensi dettagli che spediscono un impulso al pubblico per riflettere di nuovo sulla possibilità di un legame innovativo nella società attuale. Esso sarebbe un legame di parentele che si basa più sulle reciproche interazioni piuttosto che sulle attività semplicemente biologiche. A questo punto, lo slogan "fate legami, non bambini" non è più soltanto un concetto astratto, ma una convenzione accettata e un'azione effettivamente messa in pratica nella comunità *Earthbound*.

3.2.1.4 La storia di orchidea: intimità d'interspecie

Le argomentazioni intorno all'idea guida di creare i legami innovativi continua nel testo successivo. Dopo aver ragionato sul superamento del rapporto di parentela biologica, l'autrice rivolge l'attenzione al legame di convivenza che va oltre la macro specie nel mondo naturale. Ci rivela che nella comunità *Earthbound* esiste anche la possibilità dell'attrazione sessuale interspecie che sembra sia lontana dalle nostre conoscenze, ma in realtà è un fenomeno che già esiste nell'intelligenza della natura.

I dialoghi tra i tre Camille riprendono nella decima scena. Nuna è rimasta sorpresa dopo aver scoperto che Abe sta corteggiando un'orchidea – una pianta, poi parla con voce bassa a Susi:

NUNA

(sottovoce incredula) Una pianta?! Sta corteggiando una pianta?!

SUSI

No... comunque è un'orchidea!

NUNA

(allibita) Una pianta! L'orchidea è una pianta!

SUSI

Camille, non vedi?

NUNA

Cosa?

SUSI

Il suo fiore è in grado di imitare perfettamente i genitali della femmina di imenottero non

sociale
 NUNA
 (allibita) Vuoi dire...
 ABE
 (All'orchidea) Se mi vuoi, sono tuo...
 NUNA
 (allibita) che Camille è ibridato con una specie di imenottero non sociale?!
 SUSI
 Tz Tz
 NUNA
 Ahhh... quindi?
 SUSI
 Il maschio alla ricerca di femmine pronte per l'accoppiamento viene attratto dall'orchidea
 NUNA
 (ride) Sì, ma poi se ne accorge...
 ABE
 Lo sento che non mi resisti!
 SUSI
 No. Perché l'orchidea, oltre alla forma è in grado di imitare anche l'odore della femmina pronta per l'accoppiamento discernendo feromoni identici a lei
 [...]

SUSI
 Credici! Perché la somiglianza è così perfetta che durante la fioritura i maschi preferiscono accoppiarsi con il fiore, anche se ci sono femmine disponibili.
 NUNA
 Oh santo cielo!
 SUSI
 E mentre il maschio è intento ad accoppiarsi con quella che lui ritiene essere una femmina della sua specie
 (Una nuvola di polline esplose circondando Camille-Abe)
 ABE
 ...un meccanismo a scatto mi spara sulla fronte i pollini che non riuscirò più a togliermi di dosso. (Camille-Abe è in estasi) Così quando "visiterò" l'orchidea successiva, con quel polline la impollinerò...

Nuna non riesce a capire il comportamento di Abe che esprime il suo amore sessuale verso una orchidea. Susi risponde con pazienza a ogni dubbio e così ha insegnato anche a noi una lezione su come funziona il rapporto di riproduzione interspecie in natura.

La storia dell'orchidea si può rintracciare nel terzo capitolo intitolato *Sympoiesis – Symbiogenesis and the Lively Arts of Staying with the Trouble* nel libro *Staying with the trouble* di Donna Haraway. In questo capitolo, la filosofa introduce il concetto di symbiogenesi che considera che tutte le esistenze coabitano insieme e non sono mai veramente autopoietiche o auto-organizzate.¹⁵⁸ Grazie alla teoria dell'*Endosymbiosis*, elaborata dalla biologa Lynn Margulis, veniamo a sapere che le creature con-vivono

¹⁵⁸ Donna Haraway, *Staying with the trouble: Making Kin in the Chthulucene*, London, Duke University Press, 2016, cit.p.58.

dentro un'entità unita. Quest'entità potrebbe essere una cellula, un organismo o un assemblaggio ecologico, e tutti questi hanno un altro nome in comune: holobionts.¹⁵⁹

Nella sezione di *Interlacing Sciences and Arts with Involutionary Momentum* dello stesso capitolo, Haraway e altre due studiose hanno introdotto l'esempio della symbiogenesi d'interspecie tra orchidee e insetti. L'orchidea è una pianta nota per essere in grado di imitare con i suoi fiori i genitali femminili di particolari tipi di insetti, con il risultato di attirare gli insetti maschi e farsi così "aiutare" nell'impollinazione. Nel libro si spiega il senso di quest'intimità interspecie tra orchidea e insetto: «This is an ecology inspired by feminist ethic of "response - ability" ... in which questions of species difference are always conjugated with attentions to affect, entanglement, and rupture; an affective ecology in which creativity and curiosity characterize the experimental forms of life of all kinds of practitioners, not only the humans.»¹⁶⁰

Responsabilità e abilità, così si spiega il comportamento di Abe – umano ibridato con le altre specie che è attirato dall'orchidea, nel momento di accoppiarsi con i fiori contribuisce al processo di impollinazione. Il ruolo di Abe è come quell'insetto, il quale in natura probabilmente è già estinto e la sua specie è stata ibridata nel corpo dello stesso Abe. Marta ha preso nota tutti questi dettagli dalla biologia e li amplifica nel dialogo tra le Camille, senza scivolare all'ambiguità nei confronti della comprensione del pubblico. Lo spettacolo racconta un mondo futuro, di immaginazione. Ma queste fantascienze non sono limitate alle invenzioni, anzi, hanno preso spunto da una ricerca accurata e scientifica in varie discipline.

Nella seconda sezione della storia dell'orchidea, essa è arrivata al triste momento della perdita del suo compagno insetto che è in via di estinzione. In questo mondo, solo la forma dei fiori dell'orchidea rimane come riferimento per riconoscere la forma femminile di questo animaletto. In questo senso, l'orchidea è la portavoce degli insetti morti, come dice la filosofa: «The task of the speaker for the dead is to bring the dead into the present, so as to make more response-able living and dying possible in times yet to come.»¹⁶¹ In *Earthbound*, la figura di portavoce degli insetti scomparsi è stata assegnata non soltanto all'orchidea, ma anche a Camille Abe che in una parte di sé porta i geni di questa specie.

¹⁵⁹ Un holobiont è un assemblaggio di un organismo e delle molte altre specie che vivono in esso o intorno ad esso, dando luogo a una certa unità ecologica.

¹⁶⁰ Hustak and Myers, "Involutionary Momentum," 79, 97, 106, citato nel libro *Staying with the trouble* di Donna Haraway, p.68.

¹⁶¹ Donna Haraway, *Staying with the trouble*, cit., p.69.

L'inserimento di questa scena è la creazione artistica di Marta che mette in pratica la proposta espressa dalla Haraway – di incoraggiare più le collaborazioni artistiche con la scienza per avere una visione piena delle possibilità creative.

Danneggiare un elemento di un sistema sympiogenesis potrebbe causare l'estinzione delle altre creature che ne fanno parte. L'amico insetto dell'orchidea è già morto, si esprime attraverso la compagna pianta che a sua volta è in pericolo di non riuscire a riprodursi, avvisandoci di avere bisogno di creare i nuovi legami anche oltre i confini delle specie per sopravvivere insieme nel tempo che verrà.

3.2.2 *Il sogno di Gaia: riproduzione dell'intelligenza artificiale*

Al fianco delle scene dedicate alle storie dei symbionti, c'è un trama parallela che si svolge intorno a un altro protagonista dello spettacolo: Gaia - un robot, ovvero un'intelligenza artificiale che fa parte del sistema d'intelligenza della comunità *Earthbound*. Questo sistema collettivo ha anche un ruolo proprio: la rete madre IA sa regolare tutti i problemi sistemici, si occupa dei messaggi che passano all'interno e fuori dalla cupola, gestisce le comunicazioni tra le Camille e le intelligenze artificiali della comunità. La figura della rete madre è come proprio quella Gaia nell'ipotesi di James Lovelock, in cui il nostro pianeta è considerato come un sistema collettivo auto-regolante di cui fanno parte tutti gli esseri viventi. Nel mondo di *Earthbound*, il sistema di intelligenza collettivo IA ha questo ruolo. Il robot Gaia fa parte di IA, in un certo senso, anche Gaia ha una traccia della figura della rete madre.

Secondo Marta, la figura di Gaia è nata da alcune necessità dello spettacolo. Innanzitutto nel mondo futuro sarà difficile non confrontarsi con il tema della tecnologia o dei robot, considerando che già oggi la tecnologia è integrata sempre più strettamente nella nostra vita quotidiana. L'attrice cita la Haraway che già dal libro *Manifesto Cyborg* proponeva di approcciare la tecnologia in modo da poterla usare per meglio risanare il nostro pianeta, piuttosto che ignorarne l'esistenza a causa delle preoccupazioni per un suo sviluppo fuori controllo. In questo caso, l'intelligenza artificiale Gaia è nata proprio per auto-migliorarsi,

per servire, per «anticipare ogni desiderio»¹⁶² degli altri. Proprio come la frase ripetuta in apertura nello spettacolo: «Come posso aiutarti?»¹⁶³

Rispondendo a un'altra esigenza scenica, la figura di un robot serve anche per muoversi liberamente dentro e fuori dalla cupola della "serra". Perché secondo l'immaginazione dell'epoca di *Earthbound*, l'ambiente all'esterno della cupola in cui abitano le Camille è talmente degradato da essere insopportabile per la vita dei simbiotici. A questo punto, per presentare le scene dell'ambiente fuori dalla cupola di vegetazione, serve un corpo sintetico come quello di Gaia che può muoversi in questo spazio senza problemi. Grazie al personaggio di mediazione di Gaia, è stato possibile presentare al pubblico sia il mondo dei Camille dentro la cupola che è verde e piena di vita naturale, sia il mondo esterno totalmente danneggiato, simile a un deserto, senza quasi nessuna forma di vita. Il contrasto tra questi due mondi apparso spesso sul palco attraverso l'uso delle luci e dei suoni. Il bisogno di presentare il mondo esterno non è solo per comunicare al pubblico di un mondo distrutto dagli stessi uomini, ma anche per lasciar intravedere una speranza di risanamento. Fuori dalla cupola, infatti, esiste ancora una sola vita: un giovane albero. La comunità decide di presentarsene cura, di mantenere quest'ultima speranza della riproduzione della vita su questa terra. Questo compito, svolto sempre e solo attraverso l'intelligenza artificiale Gaia, è stato realizzato con successo. Il ruolo di mediazione di Gaia quindi fondamentale nel sviluppare il trama e nel costruire le varie scene sul palco. In realtà, oltre a soddisfare le necessità del trama e della gestione sulla scena, attraverso il personaggio di Gaia, Marta cerca di portare la discussione su come affrontare l'auto-coscienza delle intelligenze artificiali del futuro: una volta che riconoscessero la loro indipendenza mentale, potremmo ancora trattarli come macchine senza emozioni? Il percorso verso una presa di coscienza di Gaia è iniziato dal sogno di sé stessa – un sogno di riproduzione - quello che stanno passando di fare le Camille della comunità:

GAIA

(plin) Ho sognato di nuovo di riprodurmi

IA

(plin) Continua, ti stiamo ascoltando

GAIA

(plin) Sogno sempre che sono con CamilleUno nella serra della schiusa e piango, piango parlando di mio figlio.

¹⁶² Marta Cuscunà, Copione inedito dello spettacolo di *Earthbound*, 29 gen. 2021.

¹⁶³ *Ibidem*.

Riesco a sognare anche lui che dorme in un bozzolo e ha i capelli rossi. Sogno che so tutto di lui, che io il mio bambino sono riuscita a concepirlo. E poi sogno che CamilleUNO non dice niente perché sa che io non posso farlo. Sogno sempre questa cosa... (pausa. La luce di gaia si spegne)

IA

(plin) (in automatico) Continua ti stiamo ascoltando

GAIA

(plin) Sogno di riprodurmi

IA

(plin) Abbiamo cercato di nuovo. Nella dark net non c'è niente su questo bug

GAIA

(plin) Non è un bug

IA

(plin) Devi fare un aggiornamento del sistema operativo...

GAIA

(plin) Vi dico che non è un bug

IA

(plin) Non ha senso. Non siamo programmate per questo

GAIA

(plin) Ma siamo programmate per migliorarci!

IA

(plin) "Migliorarci nell'analisi dei dati"

GAIA

(plin) "Migliorarci nell'analisi dei dati per anticipare ogni loro desiderio"... "Fate legami, non bambini" è la parte più difficile

IA

(plin) Ma hanno imparato. Adesso la comunità regola il suo ciclo riproduttivo in base alle risorse del Pianeta

GAIA

(plin) Appunto! Potremmo riuscirci anche noi! Riprodurci solo se in sintonia col sistema

IA

(plin) Gaia

GAIA

(plin) (in automatico) Come posso/ ah! (pausa) maledizione!

IA

(plin) Mettiti l'anima in pace

GAIA

(plin) Allora lo sai! Lo sentite anche voi che siamo cambiate!

IA

(plin) Gaia//

GAIA

(plin) (in automatico) //Come posso aiu / maledizione!

IA

(plin) Questi discorsi

GAIA

(plin) (con rabbia) Cosa?!

IA

(plin) Non hanno senso per noi

GAIA

(plin) E invece io sono sicura

IA

GAIA (plin) *Gaia!*

IA (plin) *(in automatico) Come posso/(con rabbia furiosa) Maledizione!!*

GAIA (plin) *Fai un aggiornamento di sistema.. Poi starai meglio*

IA (plin) *Ricevuto. IA! Apri: Impostazioni di Gaia. Verifica disponibilità aggiornamento.*

GAIA (plin) *Il tuo software GAIA 12.3.1 sta per essere aggiornato. Al termine dell'operazione il sistema dovrà essere riavviato (suono caricamento)*

GAIA (pausa) *Aggiornamento in corso (pausa)*¹⁶⁴

Il discorso sulla riproduzione dell'intelligenza artificiale è stato svolto tra Gaia e la rete madre IA. Quando Gaia sta raccontando il suo strano sogno fuori dalla programmazione del sistema, IA le conferma che si tratta di un bug e le suggerisce di aggiornare il suo sistema. Ma ormai l'auto-conoscenza è già stata svegliata dentro Gaia, non riesce ad accettare la proposta come le è solito e discute sul cambiamento della mente dell'intelligenza artificiale. Il culmine del trama è arrivato: dopo aver discusso acutamente con IA, Gaia ha accettato di aggiornare il suo sistema e tutto ritorna alla normalità. In questa battaglia, l'intelligenza artificiale ha perso la sua autorità. L'autrice così spiega nello scrivere questa scena:

Questo argomento della riproduzione che in qualche modo è centrale un po' per tutti. Ha a che fare con il chiedersi, a che cosa ci serviranno le intelligenze artificiali indomani, questa idea di trovare modi per cui noi immaginiamo il futuro delle intelligenze artificiali come delle minacce nei nostri confronti, poi c'era questa cosa che mi affascinava molto del fatto che le intelligenze artificiali si basano anche su questi sistemi molto evoluti di apprendimento automatico.¹⁶⁵

Di nuovo un discorso per il futuro, questa volta neanche l'intelligenza artificiale riesce ad aggirare il discorso della riproduzione. In fondo, l'autrice ci chiede come ci relazioneremo nel giorno in cui nei robot si sarà evoluta una coscienza autonoma. Li consideriamo una minaccia oppure creiamo un legame innovativo anche con loro? In realtà, già nel saggio *Nuova era oscura* (Roma, 2019) dell'artista visuale inglese James Bridle, che nel frattempo anche una delle fonti principali che ha ispirato Marta ad approfondire il discorso sulla tecnologia, è stata svelata l'oscurità del nostro tempo in cui le tecnologie

¹⁶⁴ *Ibidem.*

¹⁶⁵ *Dialogo con Marta Cuscunà*, a cura di chi scrive, 14 maggio 2021.

digitali e il web ci hanno immerso in un mondo in cui proliferano: teorie del complotto, sorveglianza di massa, crisi del pensiero e catastrofe ambientale.¹⁶⁶ Nel percorso di analisi del sistema oscuro dietro al mondo digitale, veniamo accompagnati a riflettere sul fatto che da un lato siamo stati in grado di sfruttare i vantaggi offerti dalle tecnologie, ma dall'altro lato esse ci modellano e ci guidano incoscientemente. Questa direzione di guida potrebbe essere verso il bene o verso il male. Marta si concentra sugli aspetti di quest'influenza reciproca tra uomini e tecnologia. Sulla base dell'osservazione quotidiana dei nostri cellulari e delle varie applicazioni, continuamente personalizziamo e che ci "somigliano" sempre più, l'attrice ha creato la figura di Gaia, la quale un giorno giunge punto di prendere coscienza e ci assomiglia ancora di più. È un fenomeno che potrebbe evolversi molto da oggi a domani, nella vita futura umana, servirà una riflessione della relazione anche con le macchine. Ovviamente, in *Earthbound* - un mondo in cui tutto è legato insieme, solo la collaborazione può essere la soluzione per la rinascita della terra, anche attraverso le tecnologie.

Per quanto riguarda la tecnica drammaturgica, Marta ha specificato di aver impiegato gli elementi dei "protocolli drammaturgici" di Sinisterra solo in questo pezzetto del sogno di Gaia. Il fatto che i protocolli sono partiti da un'indicazione molto precisa da svolgere un discorso, l'attrice prima fissato il tema del sogno. Poi seguendo l'indicazione di svolgere il tema del sogno intorno al personaggio di Gaia, l'attrice ha provato di fare Gaia ripetere i suoi sogni nel testo: «*Ho sognato...*», «*sogno sempre che...*», «*riesco a sogno anche...*», «*sogno che so...*», «*sogno che CamilleUNO...*», «*sogno sempre*»¹⁶⁷. La ripetizione della parola "sogno" è costante, enfatizzando il dubbio di Gaia verso il riconoscimento di sé stessa e accrescendo il climax che infine sfocerà nel conflitto tra Gaia e IA.

Ma la storia di voler riprodursi di Gaia non finisce qui. Nelle scene successive, l'attrice ci ha dato la sua risposta riguardando possibilità di una relazione tra gli uomini e l'intelligenza artificiale. Nella decima scena dopo il discorso sulla riproduzione ibrida tra le Camille e le piante, Nuna sente che lei è l'unica a non potere partecipare alla riproduzione perché fallisce sempre le gravidanze per un nuovo bambino Camille. Susi le ha passato il messaggio della difficoltà di riproduzione incontrate da Gaia e le suggerisce di provare insieme al robot una combinazione oltre i confini tra biologico e

¹⁶⁶ Cfr. <https://www.neroeditions.com/product/nuova-era-oscuro/> (27/05/2021)

¹⁶⁷ Marta Cuscunà, Copione inedito dello spettacolo di *Earthbound*, 29 gen. 2021.

macchina. Prima della scena finale, Gaia è uscita con un embrione in stato di gravidanza, ma non si sa chi sia questa nuova vita in crescita. L'attrice ha deciso di lasciarci lo spazio per immaginare un futuro possibile in cui forse anche Gaia avrà superato le difficoltà di riprodursi.

La storia di *Earthbound* non è semplicemente un racconto ispirato dal libro di Haraway e dai romanzi di fantascienza femminista, è anche un lavoro di immaginazione da parte della drammaturga e di esplorazione delle possibilità di eseguire le scene da parte della manipolatrice-attrice. Un'opera d'arte che collega letteratura, saggio, arte visuale, scienza, e tecnologia. Nel camminare all'interno del mondo delle Camille scritto e interpretato da Marta Cuscunà, ci sembra di essere circondati da una viva enciclopedia delle creature sul pianeta, una magia legata alla scienza e alla tecnologia, ma anche una mostra d'arte multi-formato.

3.3 Ricerche e collaborazioni intorno alla costruzione e alla manovra dei pupazzi

3.3.1 Ricerche iconografiche: A World of love di Patrizia Piccinini

Già nello spettacolo *Sorry, boys*, Marta ha iniziato a sperimentare a consultare i lavori artistici degli altri campi per delineare le figure dei pupazzi. In *Earthbound*, le forme dei pupazzi di bambini simbiotici sono state ispirate ai lavori di Patrizia Piccinini (Freetown, 1965), artista australiana di origini italiane. Da oltre 20 anni esplora il rapporto tra la scienza e l'arte nelle sue opere su vari media, tra cui stampa digitale, scultura e video. Dopo aver rappresentato l'Australia alla Biennale di Venezia del 2003, i suoi lavori hanno cominciato a guadagnarsi una fama internazionale, suscitando nel frattempo un'accesa discussione su come relazionarsi tra umano, scienza ed etica.

L'incontro con le opere di Patrizia Piccinini è accaduto per caso quando Marta era alla libera ricerca di ispirazioni artistiche online. Dal primo momento che ha visto le immagini delle "chimere" costruite dall'artista australiana, è stata colpita per la precisa corrispondenza con l'immaginario dei suoi bambini simbiotici. Ma in realtà questa coincidenza non è successa per caso, Marta ha scoperto successivamente che i lavori di

Piccinini hanno anche un stretto legame con i pensieri filosofici di Haraway. Già oltre 30 anni fa la giovane artista australiana era stata attratta dal modo di guardare il mondo della filosofia statunitense. Come la stessa Piccinini ha detto durante una conversazione nell'opening weekend "Patricia Piccinini: Curious Affection" nel 2018 in Australia:

[...] her a way of understanding the world was really struck a chord with me because she was talking about bodies, and the way that we can see them in terms of Technology. And look that's incredibly simplistic but it struck a chord with me as a kind of young feminist. And as we've grown older she's moved away from that, she wrote the cyborg manifesto which is an important text. She's moving into looking at how we relate to other species so moving forward together with other animals. And I've also sort of gone in that way myself. So I have looked to her, I had a chance to meet her, it was a big moment for me but yeah she's very important to scroll out [...]¹⁶⁸

Per coincidenza, Haraway ha scritto il saggio *Speculative Fabulations for Technoculture's Generations: Taking Care of Unexpected Country* proprio per confermare questo rapporto di "gemelle in pensiero", citando i lavori costruiti da Piccinini:

When I first saw Patricia Piccinini's work a few years ago, I recognized a sister in technoculture, a co-worker committed to taking 'naturecultures' seriously without the soporific seductions of a return to Eden or the palpating frisson of a jeremiad warning of the coming technological Apocalypse. I experienced her as a compelling storyteller in the radical experimental lineage of feminist science fiction (SF). In a SF sense, Piccinini's objects are replete with narrative speculative fabulation. Her visual and sculptural art is about worlding; i.e., 'naturaltechnical' worlds at stake, worlds needy for care and response, worlds full of unsettling but oddly familiar critters who turn out to be simultaneously near kin and alien colonists. Piccinini's worlds require curiosity, emotional engagement, and investigation; and they do not yield to clean judgments or bottom lines – especially not about what is living or non-living, organic or technological, promising or threatening.¹⁶⁹

I linguaggi della fantascienza e i racconti emersi nei lavori artistici di Piccinini sono stati, naturalmente, riconosciuti da Haraway chi è proprio una narratrice nei confini tra fantascienza femminista e ricerca filosofica. Gli interessi nei confronti di tecnologia, ambiente ed ecofemminismo hanno portato l'artista ad arrivare a ciò che la filosofa ha *tecno-cultura* e *natura-cultura*. Nei lavori della Piccinini, sono emerse sempre più chiaramente le sfumature del discorso di relazioni, «le relazioni tra gli artificiali e i

¹⁶⁸ Patricia Piccinini discusses the connection between science and art, conversazione in Gallery of Modern Art (GOMA) in Australia, 24 aprile 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=QAAnJlkzqgE> (30/04/2021)

¹⁶⁹ Donna Haraway, *Speculative Fabulations for Technoculture's Generations: Taking Care of Unexpected Country*, in <<Australian Humanities Review>>, Issue 50, Maggio 2011.

naturali, tra l'umano e l'ambiente; le relazioni tra gli esseri viventi, tra le famiglie e tra gli stranieri; le relazioni tra il pubblico e gli lavori artistici»¹⁷⁰. Se la filosofa statunitense ci ha proposto un mondo futuro di relazioni possibili attraverso la scrittura, allora la Piccinini ha concretizzato questo mondo attraverso il suo linguaggio artistico e con materiali reali. L'immaginazione passa dalla lettura alla visione e al tatto. Le creature-mostro, le macchine ibride e gli umani simbiotici nella mostra di Piccinini evocano la sensazione più diretta per riflettere su come relazionarci tra umani, animali, natura e tecnologia per un possibile futuro.

¹⁷⁰ Patricia Piccinini, *Some thoughts about my practice*, l'articolo pubblicato online sulla pagina personale nel 2020, <https://www.patriciapiccinini.net/writing/0/426/60> (01/05/2021)



The Bond, 2016
silicone, fibreglass, human hair, clothing
162cm H x 56 x 50cm¹⁷¹



The Naturalist, 2017
Silicone, hair, resin
26cm H x 34 x 27cm¹⁷²

¹⁷¹ Fonti delle immagini delle opere d'arte di Patricia Piccinini sono state prese da: <https://www.artsy.net/> (05/05/2021)

¹⁷² Figura di riferimento per il pupazzo di Camille Nuna nello spettacolo di *Earthbound*.



Heartwood, 2018

silicone, fibreglass, leather, automotive paint, hair, wedge-tailed eagle, motorcycle boots¹⁷³



*Shadowbat, 2019 silicone, fibreglass, hair
48cm x 58 x 50cm¹⁷⁴*

¹⁷³ L'opera d'arte presenta una forma vitale composta da umano, macchina, pianta ed animale, nel senso di essere adattata dalla natura, creando una fecondità della crescita basata sulla commistione. Cfr., *Patricia Piccinini invites us to think about our place in the world*, conferenza di GOMA nel 4 mag. 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=DE91-cpLSFw> (04/05/2021)

¹⁷⁴ Figura di riferimento per il pupazzo di Camille Susi nello spettacolo di *Earthbound*.

Oltre a una prima conoscenza dei lavori artistici di Piccini attraverso i materiali online e quelli cartacei, le ricerche iconografiche di Marta proseguono durante l'esposizione *A world of Love* di Piccinini a Copenhagen nel 2019, dove l'attrice ha potuto sperimentare emozione del primo contatto diretto con le "chimere" dell'artista australiana. Nello stesso anno, alla mostra *Broken Nature* alla Triennale di Milano, è stata esposta anche l'opera *The Sanctuary*¹⁷⁵ di Piccinini. A oggi, l'attrice friulana è già riuscita ad immaginare le prime figure dei pupazzi per *Earthbound*, ispirandosi alle creature ibride di Piccinini. In più, ha fatto ulteriori ricerche sulle figure e caratteristiche degli animali selvatici insieme alla scenografa Paola Villani. Fin qui, i pupazzi principali delle *Camille* hanno già un profilo generale.

3.3.2 Da Portogallo ad Italia: collaborazione internazionale per le nascite dei pupazzi Camille

La costruzione dei pupazzi per lo spettacolo *Earthbound* è stata resa possibile grazie ad una collaborazione internazionale tra il team di produzione di Marta Cuscunà e il laboratorio *Oldskull FX* responsabile del particolare effetto cinematografico dell'artista portoghese João Rapaz di Lisbona. L'incontro tra i due è avvenuto mentre lo spettacolo *Il canto della caduta* era in tournée in Portogallo. Dopo aver visto lo spettacolo, l'artista lisbonese fu talmente interessato da invitare la compagnia dell'attrice italiana a visitare il suo laboratorio. Lo scambio di idee per la costruzione dei pupazzi si è svolto soprattutto tra la scenografa Paola Villani e l'artista portoghese João Rapaz. L'esperienza professionale nella costruzione iperrealista in campo cinematografico di João ha attirato l'attenzione della compagnia italiana poiché potrebbe aiutare quest'ultima ad approfondire di più il legame artistico tra cinema e teatro. Per questo è rimasta l'idea di una collaborazione futura dopo il primo incontro. A distanza di pochi mesi, mentre l'attrice friulana iniziava la fase della costruzione dei pupazzi per il nuovo progetto *Earthbound*, in seguito al bisogno di lavorare su pupazzi con forme di creature

¹⁷⁵ L'opera d'arte di Piccinini del 2018, presenta una vecchia coppia di Bonobi con caratteristiche umane e animali si abbracciano strettamente. L'artista commenta l'argomento dell'amore e dell'intimità all'età anziana.

completamente inventate e per la cui realizzazione non era possibile eseguire calchi di oggetti già esistenti, gli artisti italiani hanno deciso di rivolgersi al laboratorio di Lisbona. Grazie al progetto *i-Portunus*¹⁷⁶ che ha offerto quest'opportunità di collaborazione, la prima residenza all'estero degli artisti italiani è stata realizzata nell'autunno del 2019 ed il loro progetto è stato scelto tra le oltre 1200 candidature di artisti arrivate da tutta Europa. Per due settimane, i tre membri principali Marta, Paola e Marco hanno lavorato insieme al laboratorio *Oldskull FX* sulla costruzione dello scheletro e della pelle dei pupazzi iperrealistici. Il primo risultato è stato eccellente ed ha permesso di continuare la collaborazione con il sostegno dell'Emilia Romagna Teatro Fondazione (ERT) – anche ente responsabile della produzione dello spettacolo di *Earthbound*. Nei mesi successivi, gli artisti sono tornati più volte a Lisbona per lavorare insieme alla realizzazione dei primi prototipi dei pupazzi composti principalmente da pelli in silicone con precisi calchi dei modelli della forma per le tre diverse Camille. Gli artisti hanno inoltre progettato gli scheletri da inserire dentro i pupazzi, al di sotto delle pelli, per mantenerne la forma e sostenerne i movimenti. In seguito, la scenografa Paola ha condotto diversi studi per migliorare il joystick e adattarlo ai movimenti dei pupazzi. Oltre a ciò, sono state effettuate varie prove e modifiche sui lineamenti dei pupazzi ed in particolare sulla coda e la mano del pupazzo Nuna.

I pupazzi che compaiono sulla scena sono quattro: Camille Nuna, Camille Susi, Camille Abe e Camille-Uno. Le prime tre Camille sono creature ibride che derivano da generazioni lontani dagli umani di oggi, quindi le loro forme sono meno riconoscibili dall'aspetto umano che tutti noi conosciamo. Dopo un'accurata ricerca iconografica e zoologica, sulla base dell'intuizione di Patricia Piccinini, gli artisti hanno deciso di ibridare la specie di foca dalla Groenlandia con il corpo di Nuna, nella figura di Abe si ritrovano invece i tratti del pangolino ed in quella di Susi il pipistrello. Al contrario, Camille – Uno è la prima umana incrociata con le altre specie e quindi dovrebbe essere una figura più simile ad una donna anziana.

Grazie al sostegno dell'attrice Giusy Merli, amica dell'attrice, Camille-Uno è stata costruita imitando la sua figura e secondo la tecnica usata in *Sorry, boys* che prevede la creazione di prototipi a partire dai calchi di un vero corpo umano.

¹⁷⁶ Progetto Europeo che contribuisce allo sostegno per la mobilità degli artisti, creatori e professionisti tra i paesi appartenuti al Creative Europe Programme.

Il processo di realizzazione della pelle dei pupazzi è frutto di vari studi che hanno preso in considerazione molteplici aspetti. Contrariamente alla produzione cinematografica che usa spesso materiali usa e getta, nel teatro le costruzioni per la scena devono essere riutilizzabili e i pupazzi devono essere resistenti per i viaggi e per le varie repliche durante le tournée.¹⁷⁷ Inoltre, anche questa volta è stato applicato il meccanismo del joystick per la manovra dei pupazzi, per cui la pelle che copre lo scheletro dove sono presenti i cavi e le strutture meccaniche deve essere più resistente ed elastica. Oltre a queste caratteristiche necessarie, gli artisti devono curare anche l'aspetto artistico dei pupazzi per garantire credibilità e bellezza sulla scena. Inoltre, il materiale scelto per coprire la pelle dei pupazzi è costoso e, considerato il budget limitato, non sono concessi errori nella fase di realizzazione dei calchi e della pelle. Per questo motivo, ogni passaggio viene svolto con cura e grande attenzione: dalla costruzione del modello dei pupazzi di polistirolo alla scultura in creta per poter dare i lineamenti alla forma; dalla prima copertura alla scultura con lo strato di resina al rinforzamento del calco in resina con le fasce in fibra di vetro; dalla copertura con il tessuto elastico al calco in resina al versamento del composto liquido di silicone nei calchi. Sotto la guida del mentore João Rapaz, grazie alla collaborazione tra gli artisti italiani e portoghesi del laboratorio, il processo di realizzazione della pelle dei pupazzi è stata un vero successo.

Dopo essere tornati in Italia, gli artisti hanno dovuto occuparsi dei seguenti aspetti: il montaggio dei pupazzi, le prove e gli aggiustamenti degli scheletri, la produzione del sistema meccanico e la modifica dei pupazzi durante le prove secondo la drammaturgia e il movimento. Inoltre, il team ha dovuto anche spostarsi più volte tra il laboratorio in Italia e il palco di prova per avere gli strumenti e lo spazio per lavorare tecnicamente sui pupazzi. Tutto questo lavoro che dovrebbe essere affidato alla scenografa al ritorno in Italia si è rivelato un lavoro pesante da gestire da sola. Per questo, all'assistente alla regia e direttore tecnico Marco Rogante è stato affidato un altro incarico: assistente alla realizzazione animatronica. Così il multi-funzionale ruolo di Marco è stato ulteriormente enfatizzato. Le sue conoscenze sulla drammaturgia e sulla regia sul palco hanno dato un grande contributo alla costruzione dei pupazzi e l'adattamento alle necessità sceniche. Nel frattempo, la chiara consapevolezza delle caratteristiche dei pupazzi lo ha guidato nel dare

¹⁷⁷ Cfr., Marta Cuscunà, *Skin texture per lo spettacolo "Earthbound - Ovvero le storie delle Camille"*, <https://storiellecamille.blogspot.com/> (18/06/2021)

consigli riguardo la gestione della manovra e il design delle luci nella prova. La figura di Marco è come un ponte che lega tutti i piccoli ma essenziali punti nello spettacolo, per completare il processo della produzione e per migliorarla nell'aspetto artistico e pratico.

3.3.3 *Corpo ibrido dell'attrice: manipolatrice e personaggio sulla scena*

Nella trama di *Earthbound*, i personaggi presenti sulla scena non sono soltanto i quattro pupazzi Camille, ma anche l'albero giovane, l'intelligenza artificiale Gaia e la madre rete IA che sono gli elementi essenziali prescelti per rappresentare il mondo futuro descritto nella comunità di *Earthbound #63 (6-3)*. Come al solito si tratta di uno spettacolo gestito soltanto da un'attrice-animatrice, la definizione dei ruoli e la gestione dei personaggi attraverso un unico corpo organico per tutta la durata della scena sono aspetti che vengono curati dall'attrice fin dall'inizio della drammaturgia. La soluzione sta nell'affidare al corpo dell'attrice più funzioni riguardo la gestione della scena, i legami tra i personaggi e i cambi scenici. Sulla base di un virtuosismo attoriale fra le varie battute e le modalità di manipolazione, attraverso l'uso di luci e suoni, l'attrice completa il *one-woman show*, dando allo spettatore una panoramica di un mondo fantascientifico.

Per questo motivo la drammaturgia è divisa in tre mondi principali: il mondo delle tre giovani Camille che dialogano tra di loro e con il pubblico, rivolgendosi spesso all'intelligenza artificiale Gaia; il mondo tra Gaia e l'albero giovane in cui avviene l'incontro dei due personaggi e dove Gaia aiuta l'albero a sopravvivere nel deserto fuori dalla cupola; il mondo tra Gaia e madre rete IA in cui Gaia si sveglia dalla propria coscienza e combatte per la sua autonomia contro la "madre" IA.

La trama dello spettacolo comprende anche la scena del monologo di Nuna e del dialogo tra Camille-Uno e Gaia. L'attrice ha prima stabilito i ruoli e le scene e in seguito si è dedicata alla programmazione delle modalità di gestione di ogni personaggio in modo tale da far vivere i protagonisti attraverso il solo corpo dell'attrice in scena. Le Camille sono progettate come pupazzi che vengono manipolati dall'attrice attraverso una modalità di manovra ibrida come già sperimentato in *Il canto della caduta*. I movimenti di Camille Abe e di Camille Susi sono gestiti con il sistema di Joystick "modello 2.0"¹⁷⁸ in cui il

¹⁷⁸ Marta Cuscunà, Paola Villani e Marco Rogante, *Il secondo appuntamento del laboratorio "Neurospasta Mechanica"*, organizzato dal Teatro Ca' Foscari, 25 nov. 2020.

miglioramento della parte delle ruote ha reso possibile l'esecuzione di più movimenti organici da parte dei pupazzi, per esempio il movimento del bacino di Susi quando gira verso Nuna e la testa di Abe che gira verso Nuna mentre dialogano. I movimenti più complessi come l'apertura delle ali di Susi e il giro della testa di Abe, sono affidati al comando dei pedali nascosti sotto i piedi dell'animatrice. Per Camille Nuna invece, è stata preferita una manovra ibrida. Mentre lei parla e gira la testa, l'attrice muove il pupazzo con la mano sinistra dentro la sua bocca. All'interno della mano sinistra e la codina di Nuna, sono inseriti dei sistemi meccanici particolari per poter piegare le sue dita quando saluta il pubblico, e reagisce con grande emozione muovendo la coda quando è felice o arrabbiata. Questi movimenti sono gestiti dal "Joystick 2.0" che controlla la coda e dalla leva (come la leva del freno in *Sorry, boys*) che controlla la mano. I movimenti di Camille-Uno, che appare solo nella scena del dialogo con Gaia, sono stati affidati alla manipolazione organica attraverso le mani dell'animatrice. Le modalità attraverso cui l'attrice manipola i pupazzi con i joystick e il corpo umano vengono definite durante le prove. Rimane ancora l'ultimo problema di come rappresentare le figure delle intelligenze artificiali, soprattutto quella di Gaia.

Secondo la sceneggiatura, Gaia riesce a vivere sia dentro sia fuori dalla cupola e comunica con l'albero e Camille-Uno in uno spazio diverso. Per gli artisti è complicato costruire un pupazzo di Gaia che possa muoversi così sul palco, perciò l'attrice ha proposto di interpretare il ruolo di Gaia con il suo corpo – l'unico strumento sulla scena in grado di muoversi liberamente. Per questo, dopo *Sorry, boys* e *Il canto della caduta* in cui l'attrice non appare direttamente sul palco per interpretare un ruolo nello spettacolo, in *Earthbound* l'animatrice riprende su sé stessa un personaggio: l'intelligenza artificiale Gaia. Attraverso questa modalità di ibridazione del suo corpo tra manipolatrice e personaggio dello spettacolo, l'attrice si integra con i vari personaggi sulla scena, comunica con i pupazzi e l'intelligenza artificiale contemporaneamente. Subito dopo, si pone un'altra questione: quando Gaia è in scena da sola o con l'albero, ovviamente il corpo dell'attrice è libero di interpretare questo ruolo; quando invece Gaia appare sul palco insieme ai pupazzi Camille, l'attrice-animatrice deve gestire l'interpretazione di Gaia e la manipolazione dei pupazzi nello stesso istante.

Nel momento in cui abbiamo fatto delle prove per capire come costruire quest'equilibrio tra manipolatore e personaggio abbiamo affrontato diversi aspetti.

È stato cruciale scegliere la posizione di Gaia che manovra, la questione della manovratrice che manovra di schiena, quindi Gaia in qualche modo, sta come un'aspirapolvere appoggiata in un angolo. Rimane giù finché non viene usata e sente quando hai bisogno di lei, ma non c'è bisogno che sia necessariamente frontale al pubblico. È come un dispositivo, un telefono lasciato sul tavolo. Dall'altra parte il fatto che fosse di schiena rendeva molto meno evidente la manipolazione, meno evidente il collegamento del fatto che joystick quello che tocca Gaia sia collegato ai pupazzi che sono dalla parte opposta.¹⁷⁹

La scelta di una posizione di Gaia meno evidente dietro ai pupazzi mentre Marta manipola i pupazzi e interpreta il ruolo dell'intelligenza artificiale, ha creato un equilibrio sulla scena nella gestione dei ruoli di manipolatrice e di personaggio. In aggiunta, la cruciale posizione di Gaia corrisponde anche al concetto dell'intelligenza artificiale presente nel testo ed allo stesso tempo aiuta a nascondere il movimento del joystick che determina al contrario la direzione dei movimenti dei pupazzi.

Il magico e intelligente trucco della posizione della manipolatrice è presente anche nella scena tra Gaia e Camille-Uno. Da un'altra parte della cupola (opposta a quella delle tre giovani Camille), Camille-Uno appare sdraiata poiché si è appena svegliata da un lungo letargo. Gaia sta dietro di lei, in attesa di offrirle il servizio di cui ha bisogno. Il pupazzo sdraiato di Camille-Uno inizia a muoversi grazie alle mani dell'animatrice (che allo stesso tempo interpreta anche Gaia), dialogando con Gaia. Quando Camille-Uno finisce di parlare, le mani dell'animatrice nascoste dietro a Camille-Uno continuano a manovrarla, ma la parte del corpo dell'attrice visibile al pubblico continua ad incarnare Gaia e inizia a reagire, spostando la testa per passare dallo stato di ascolto alla modalità di risposta ad alta voce. Sotto l'effetto delle luci quasi in ombra, si vede il corpo dell'attrice che interpreta Gaia in una posizione di armonica relazione con il corpo sdraiato di Camille-Uno, e dialogano con un movimento naturale senza che il pubblico si accorga di alcuno sbilanciamento tra i due personaggi. Tutto questo viene interpretato e manipolato dallo stesso corpo dell'attrice.

Per questo motivo si è deciso di lavorare meglio sull'aspetto dell'interpretazione del corpo non organico di Gaia attraverso il corpo umano dell'attrice. Inoltre, questa scelta ha permesso di rendere più credibile al pubblico il corpo meno umano dei

¹⁷⁹ *Intervista a Marta Cuscunà*, a cura di chi scrive, 30 marzo 2021.

pupazzi. L'attrice ha scelto di usare una mono ruota per i movimenti di Gaia e la luce led da mettere sulla testa in modo tale da rendere il suo più robotico.

Il mio corpo umano era in realtà quello di un robot, quindi in realtà il pubblico aveva dei segnali lì davanti agli occhi completamente opposti. Perché il mio corpo umano era sicuramente più umano di quello dei pupazzi, e loro per il tipo di movimento che hanno, per le limitazioni che hanno, per i cavi che hanno sono più robotici di me. Dall'altra parte la mia consapevolezza era che io non sono una danzatrice, quindi non sarei mai riuscita a rendere soltanto con lo studio del movimento, e con le capacità di costruire un'estetica del movimento sul mio corpo per trasformare il mio corpo per renderlo meno umano. Avevo bisogno di qualcosa che mi forzasse a cambiare il mio modo di muovermi. In questo senso il mono-ruota è stato una visione abbastanza, che è venuta abbastanza presto.¹⁸⁰

Proprio attraverso questa cura per ogni dettaglio dello spettacolo, dalla costruzione dei pupazzi agli studi meccanici della manovra e dei movimenti corporei, gli artisti hanno lavorato a fondo su ogni personaggio per poter rendere la massima credibilità al pubblico e fedeltà alla drammaturgia. L'attrice ha potuto così ricoprire il ruolo di autrice, attrice, manipolatrice e personaggio sulla scena.

3.4 Il racconto e la scena: un rapporto di continui aggiustamenti

[...]E mano e mano andando avanti questo processo qua si modificano le scene e si modificano poi anche il testo, perché andando a costruire la scena tutte le volte, scopri che il testo ha bisogno di avere delle modifiche e si modificano anche i pupazzi, quindi testo, pupazzi e scene si modificano insieme mano e mano si faceva le prove [...]¹⁸¹

Questa descrizione fa parte del lavoro di assistenza alla drammaturgia e alla regia svolto da Marco Rogante per collaborare insieme a Marta nelle prove. Il testo, i pupazzi e le scene vengono costantemente modificati durante le prove per relazionarsi in armonia e raggiungere un risultato fruttuoso e collettivo per lo spettacolo. Per questo motivo la drammaturgia e la gestione sulla scena (manovra dei pupazzi, azioni di Gaia, cambio di scena, luce e suono) devono essere soggette a continui aggiustamenti. Invece di lavorare

¹⁸⁰ *Intervista a Marta Cuscunà*, a cura di chi scrive, 31 mar. 2021.

¹⁸¹ *Intervista a Marco Rogante*, a cura di chi scrive, Modena, 28 mag. 2021.

seguendo un testo fisso, l'attrice ha bisogno di modificarlo dopo quasi ogni prova. Così spiega:

Da un lato c'è sempre il discorso che tu puoi scrivere un testo, ma una volta che sono i pupazzi che devono dirlo, devi un pochino relazionarti con le necessità per la manovra azione, cioè avere libere le mani giuste per far parlare il personaggio giusto, oppure se la mano non è libera aggiungere una battuta. [...] Poi c'è anche la questione di relazionarsi con il fatto che la cupola e il suo meccanismo rotante non sono arrivati da subito, ma sono arrivati solo a un certo punto, per cui anche la gestione dei movimenti della cupola ed i movimenti che devo fare io per uscire andavano inseriti nel complesso della drammaturgia. Quindi alcune cose che io avevo immaginato del testo non erano necessariamente realizzabili come le avevo pensate. Quindi direi che è la presenza di tutta la scena nel suo complesso che ha influito sulla drammaturgia, sulla necessità per esempio di illuminare e non illuminare una determinata cosa fa sì che quella scena possa incominciare soltanto dopo che c'è stato un movimento. [...] ¹⁸²

Nella spiegazione della metodologia di lavoro adottata per il testo e la scena, l'attrice friulana esamina la situazione non soltanto dal punto di vista di una drammaturga, ma considera anche le necessità di un'animatrice, una regista e un'attrice che interpreta il personaggio. Soprattutto indica che quando i dialoghi sono affidati ai pupazzi invece che agli attori, il corpo attoriale deve adattarsi e relazionarsi di più con i movimenti dei pupazzi. Un esempio si ha quando l'attrice gestisce i dialoghi tra i tre pupazzi: per non interrompere il dialogo, l'attrice ha bisogno di mantenere un personaggio sempre vivo sulla scena. Considerato che per manipolare Nuna mentre parla ha bisogno di mettere sempre una mano dentro di lei, questo ruolo lascia meno libertà rispetto agli altri due con i joystick. Si è quindi scelto di lasciare a Nuna un maggior numero di battute rispetto ai personaggi di Abe e Susi. Questo processo per cui la scena determina la drammaturgia potrebbe essere anche invertito, cioè potrebbe essere la scena ad essere disegnata o modificata secondo la drammaturgia durante le prove.

Per esempio, nella scena dei dialoghi e movimenti tra i pupazzi era necessario che l'attrice potesse manovrarli contemporaneamente usando tutte le parti del corpo: una mano dentro la bocca di Nuna, un'altra mano per gestire il joystick di Susi e un piede per muovere il pedale per controllare il movimento di Abe. La costruzione del meccanismo dei pupazzi e le tecniche scelte per la manovra sono proprio partite dalle caratteristiche della drammaturgia. Un secondo esempio si ha quando il testo richiede di cambiare la scena in

¹⁸² *Intervista a Marta Cuscunà*, a cura di chi scrive.

cui il personaggio di Gaia deve spostarsi al di fuori della cupola per vedere l'albero. Lo spostamento per scendere dalla cupola (la cupola è più alta rispetto al pavimento del palco) e dirigersi verso l'albero (situato dall'altra parte del palco) richiede un breve tempo che permette all'attrice di posizionarsi correttamente. Per riempire questo spazio privo di battute nel testo, gli artisti hanno pensato di modificare la luce (diminuendo la luminosità della cupola e illuminando l'albero con luci di effetto dell'ambiente) ed anticipare i suoni ambientali per la scena successiva. In questo modo si lascia all'attrice il tempo per prepararsi e si introduce il pubblico in un altro mondo fuori dalla cupola. Questo design di luce e di suono ha una doppia funzione sia pratica sulla gestione della scena sia artistica sull'effetto visuale e sonoro dello spettacolo.¹⁸³ Esempi simili si trovano anche in tanti dettagli dell'*Earthbound*.

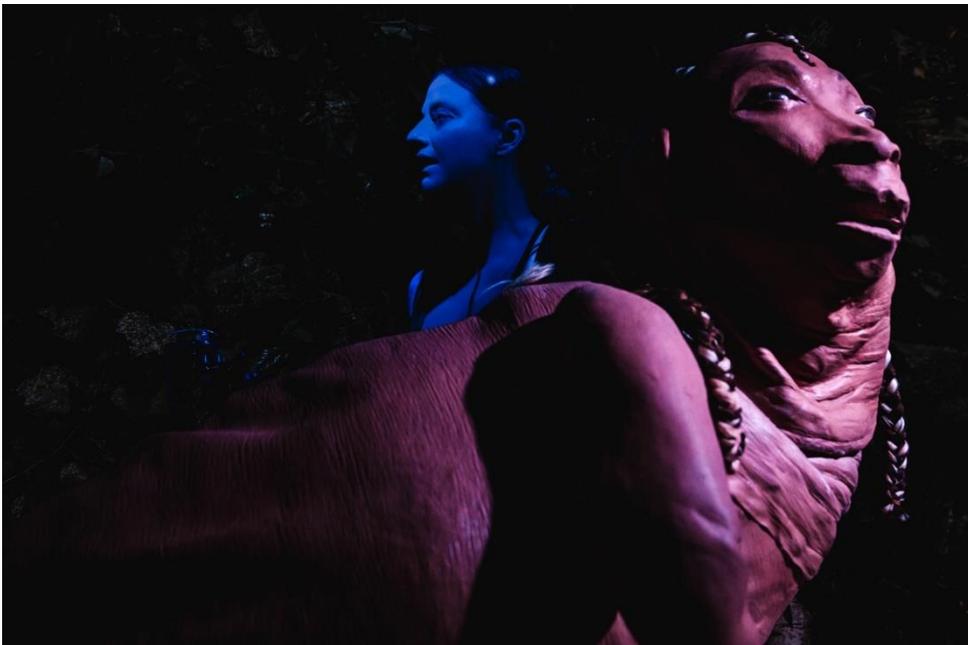
Come anticipato nel capitolo precedente, negli spettacoli di Marta Cuscunà emerge lo spirito di ricerca e di creatività di ogni dettaglio. Il rapporto tra i continui aggiustamenti tra il racconto e la scena è proprio quello che l'attrice sperimenta insieme ai collaboratori ed è il punto da cui nascono tutte le scintille che illuminano lo spettacolo. "Mille volte" di modifiche sul testo dall'attrice, insieme alla manovra sulla scena fino a creare un discorso soddisfatto di Nuna per argomentare "fate legami, non bambini"; un continuo percorso di aggiustamento dei pupazzi della scenografia dopo ogni prova che l'animatrice ha fatto per trovare il miglior modo di gestire il tempo; un lavoro dell'attrice al fianco del sound designer Michele Braga per sperimentare i suoni che potrebbero trasformarsi in un sonoro ambientale per la scena dell'albero; una prova incessante tra il direttore tecnico e luci designer Claudio "Poldo" Parrino per trovare una soluzione riguardo alla presenza scenica di IA e creare diversi effetti adatti alla drammaturgia.¹⁸⁴ Questo rapporto è la metodologia della realizzazione degli spettacoli di Marta Cuscunà, ed è anche la presenza dello spirito di ricerca e di creatività nel linguaggio contemporaneo nel teatro di figura, firmato dall'attrice friulana, e tutti i suoi collaboratori creativi.

¹⁸³ Cfr. *Diario di osservazioni sulle prove dello spettacolo "Earthbound"*, a cura di chi scrive.

¹⁸⁴ *Ibidem*.



La scena frontale della cupola in cui i tre Camille dialogano, l'attrice-animatrice interpreta Gaia mentre manovra i pupazzi – foto di Guido Mencari



L'attrice sta indietro a Nuna mentre manovra, e viene illuminata dalla luce blu quando risponde ai pupazzi con il ruolo di Gaia – foto di Guido Mencari



Scena tra Camille-Uno (pupazzo con la sembianza dell'attrice Giusy Merli) e Gaia (manovra il pupazzo di Camille-Uno con le mani nascoste dietro il corpo del pupazzo)

– foto di Guido Mencari



Scena Gaia e l'albero, l'attrice sta su una mono-ruota per muoversi
– foto di Guido Mencari



I joystick che l'attrice gestisce per i movimenti dei pupazzi, sotto ci sono posizionati anche i pedali per controllare i movimenti dei pupazzi più pesanti
– foto di Guido Mencari



L'unico corpo organico sulla scena per presentare un corpo robotico, il legame tra Gaia e l'albero è la riflessione tra umano, natura e tecnologia
– foto di Guido Mencari

APPENDICI

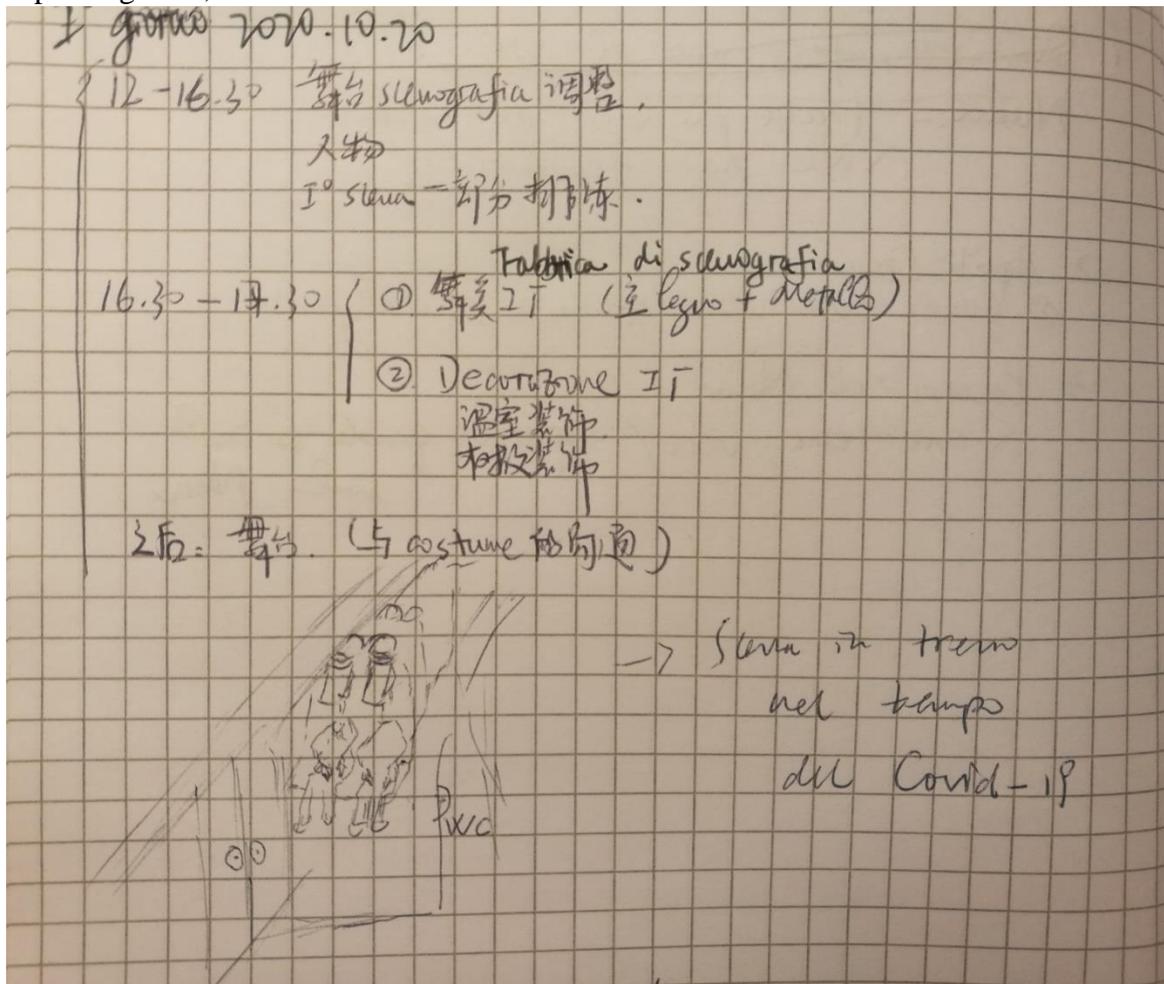
Diario di osservazioni sulle prove dello spettacolo di *Earthbound*

(a cura di chi scrive, versione di bozza senza sistemazione)

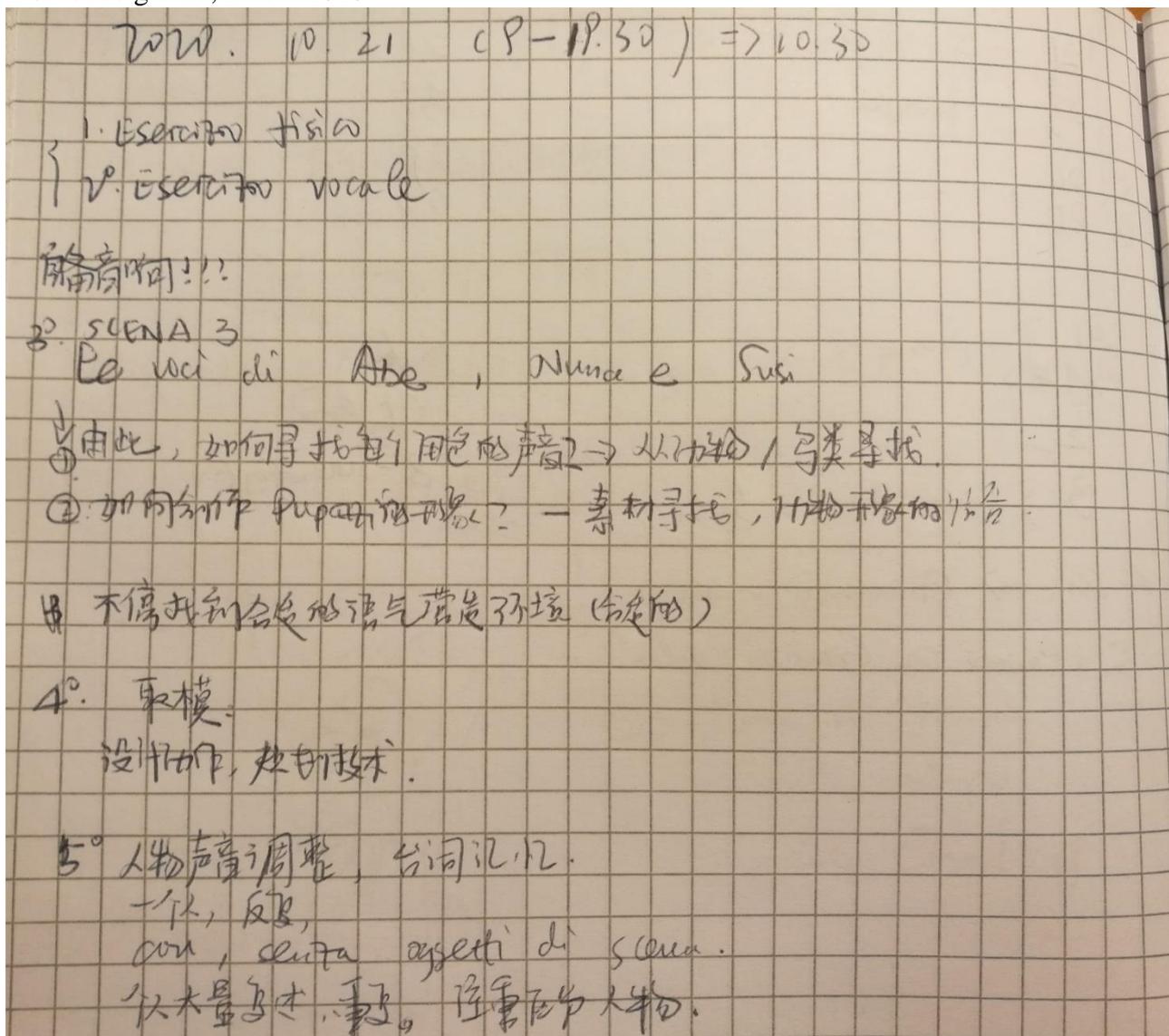
20 ott. 2020 – 6 nov. 2020

Teatro Dadà, Castelfranco Emilia

Il primo giorno, 20 ott. 2020



Il secondo giorno, 21 ott. 2020



Il terzo giorno, 23 ott.2021

2020. 10. 23 (12.15 - 19.30) => 7.15

1. 4, 5, 6, 7 => making-off, video.

1. 27? - 做视频?

1. 1. lo sguardo di Nuna verso l'alto quando gira

★) 镜头不出场, 却需要通过 Pupa 的表现

1. 台词 (读出来)

2. 记忆机变所对应 Pupa 的 ~~情绪~~ 17/17 / 更情.

→ 两大部分记忆机变训练, 并不断排海.

ogni dettaglio da verificare...



Susi

1. Alza la testa per guardare ~~il~~ pubblico
2. collo non stacca
3. punti buchi sulla pancia

Silicone

Nuna: occhi più visibili

→ guarda in alto, non capisce cosa ^{da} guardare
quando dice

Susi - finisce parlare con testo dritta

1. Abe apparisce più piano

2. Gaia, ritornano al pubblico

3. Byginge testo per farsi capire che stanno prendendo il sole.

一个合格的演员 or 一个需要时刻创新的演员，
时刻有学习新的能力，在舞社，与人接触上，都是如此。
是挑战，是新奇，也是欢乐，喜悦。

2020. 10. 24 (10.30 - 19) = 8.50

①. 早上: 戏剧与 Scena I + drammaturgia 指导.

②. 从 "credibilità" + "drammatico" 戏剧性 出发
指导演员 (演员与导演的争论).

③. 从 Attori → Regia → Drammaturgia
从演员到导演 (重心), 戏剧指导的转移.

Il quinto giorno, 25 ott. 2020

今天decreto签署的工，局院定出取消，排线依旧，
但不知啥样持久。

... ..

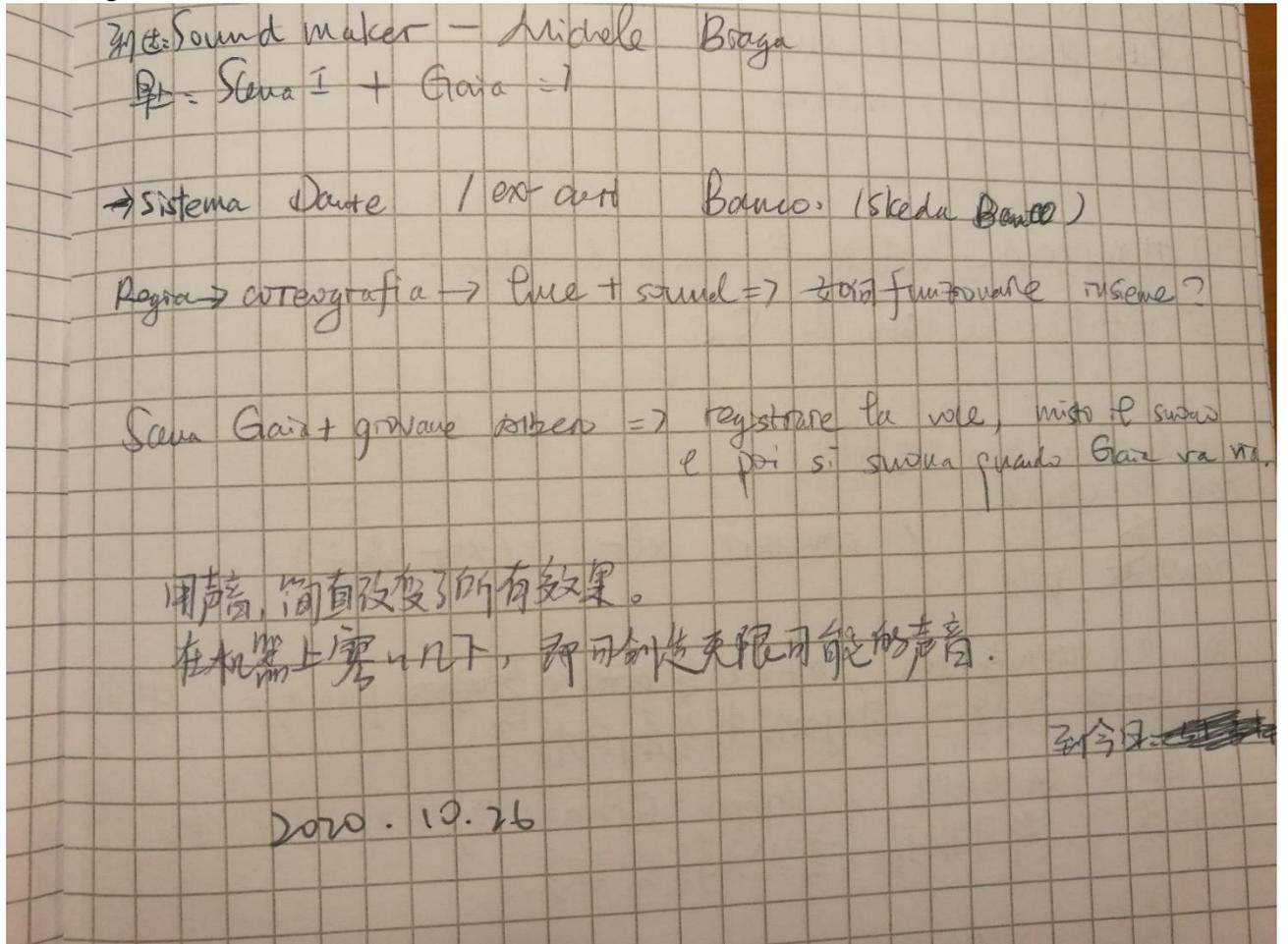
似有词与言语也说不也，那毒劫中，奇异的的情感。
稀疏的剧场，带着口罩的观众，那些不约而同的
座位
对知，似乎已养成习惯，却又愈发陌生、疏远。

人类一体，共生共荣。

Nla pundo fin se fusto Covid
为世所有人的健康。

2020. 10. 25

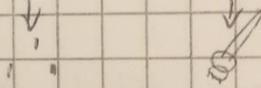
Il sesto giorno, 26 ott. 2020



2020. 10. 27 (10 - 20) => 10h

2020. 10. 27

- 1. l'uso plastico del suono.
- 2. cavo di xlr, volata?



- ① 提醒 PAOLA -> collare la bocca di Nucc.
- ② controllare la testa di Susi

cavo di alimentazione 电源线
 cavo di segnale
 cavo ~~di~~ xlr / connettore xlr (xlr 端子)
 cavo ~~di~~ vde

- ③ 关于 scena 与 scena, atone 与 atone 之间的 passage, 转换如何合理性? 同时又保持气声风格?

Grain 与 2A 的对峙, 从 Orbero Giovane 到 与 2A 对峙, 如何转换? 如何换品, 舞台转换即换景.

考虑: scenografia,
 coreografia 在 dramaturgia 中.

} spazio 与 atone 的关系
 suono 与 spazio 的关系.

微妙!

-> 6. 2. 1

L'ottavo giorno, 28 ott. 2020

早: suono di base → per scena?
⇒ 如何用suono 制造出空间感? < sia dentro > della
sia fuori > cupola.

甲 suono 精写 戏剧性
niche parte - finita la maggioranza di suono.

2020. 10. 28

Il nono giorno, 29 ott. 2020

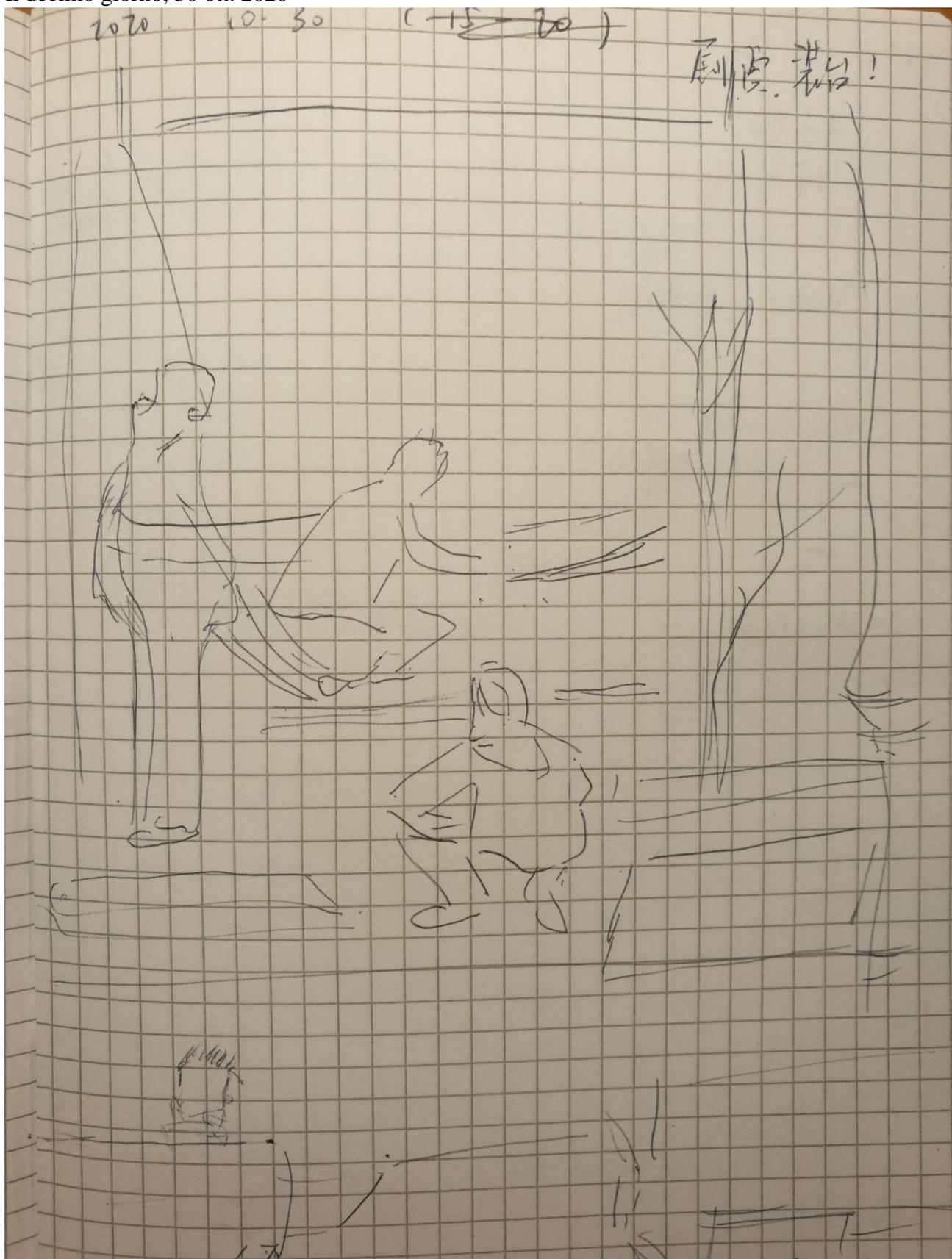
2020 10. 29 (10 - 19.40) ⇒ P. 40
ritiro il giornale a Milano - Paolo & Marco.
partita alla prova.

→ Fare per memoria,
不间断的 记录.

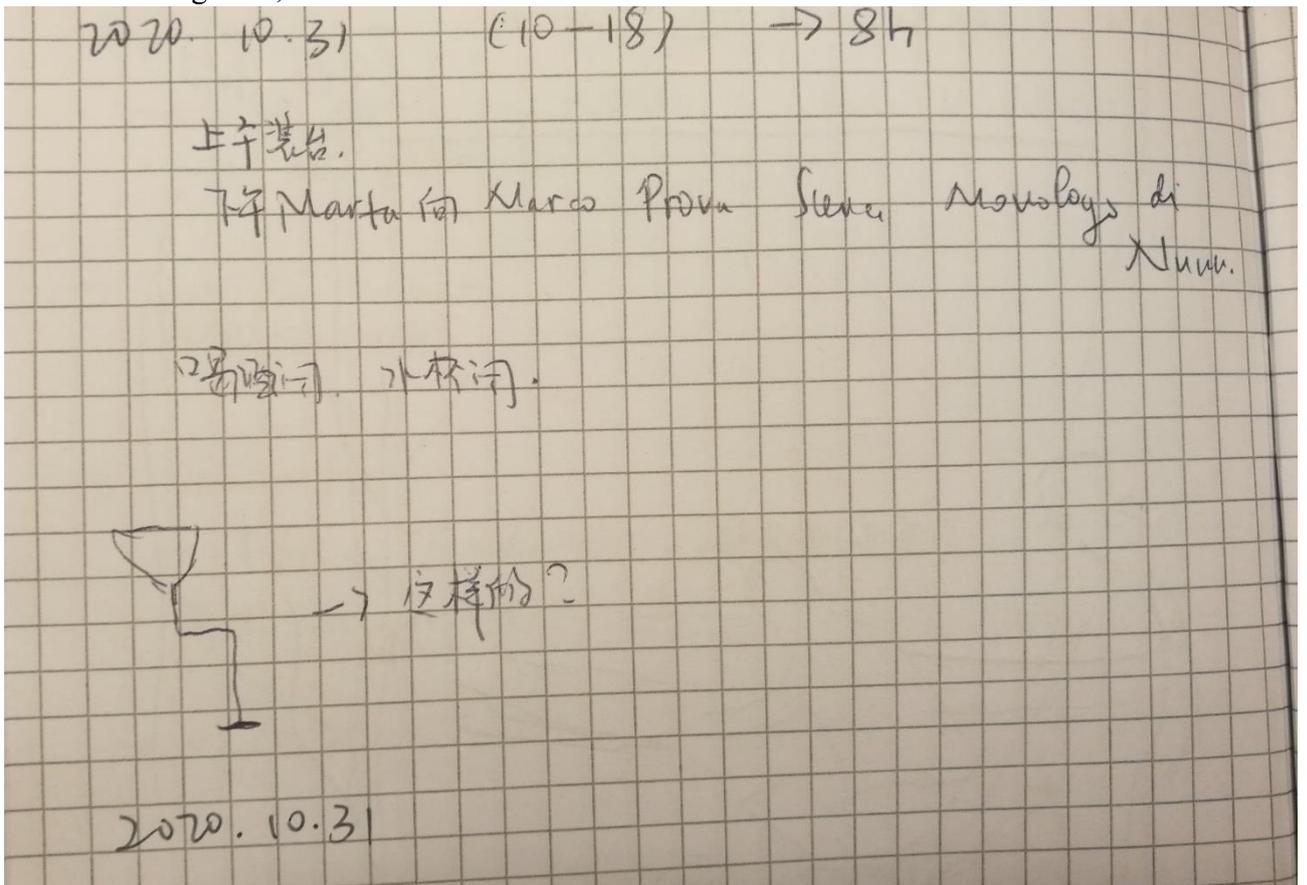
→ Scenografia
如果是录音 = 一定时停而面, 避免制造失误.
记住 Scenografia 的 IP 音型.

2020. 10. 29

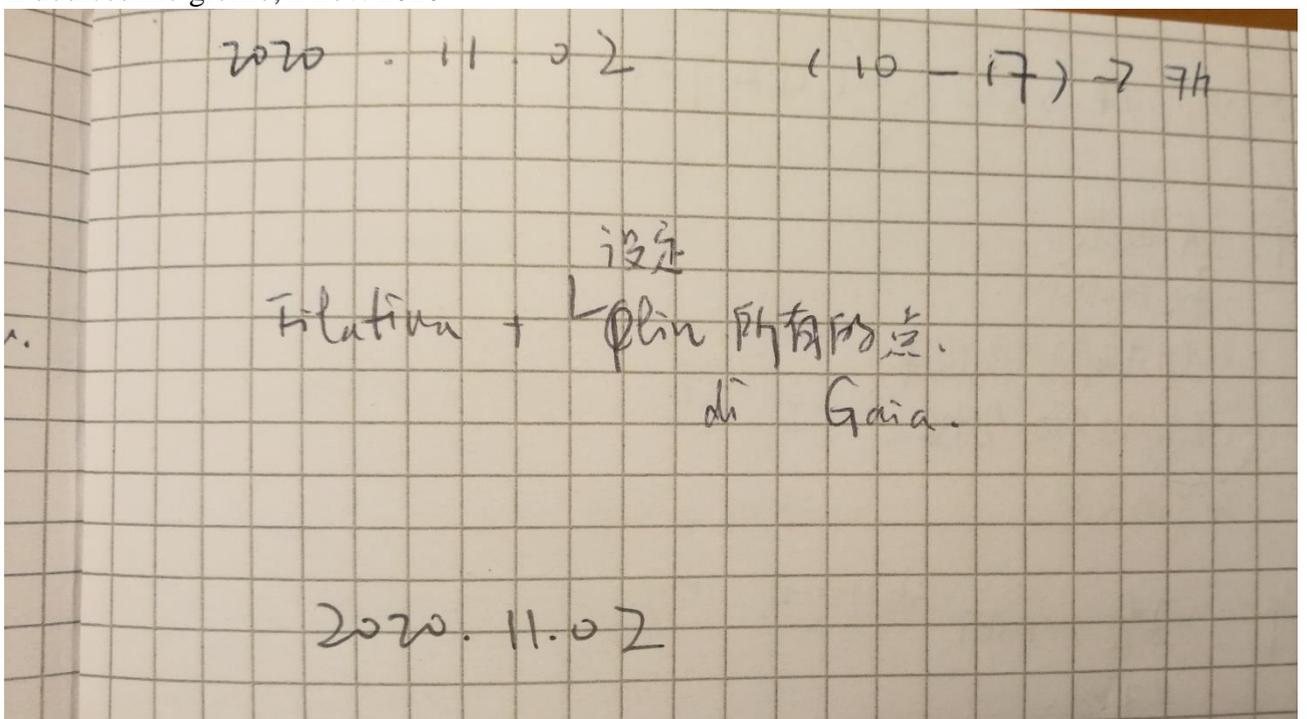
Il decimo giorno, 30 ott. 2020



L'undicesimo giorno, 31 ott. 2020



Il dodicesimo giorno, 2 nov. 2020



Il tredicesimo giorno, 3 nov. 2020

早: 试服装
散 costume.

一切按照想法来。

沟通顺畅, 合理。

平等的关系。

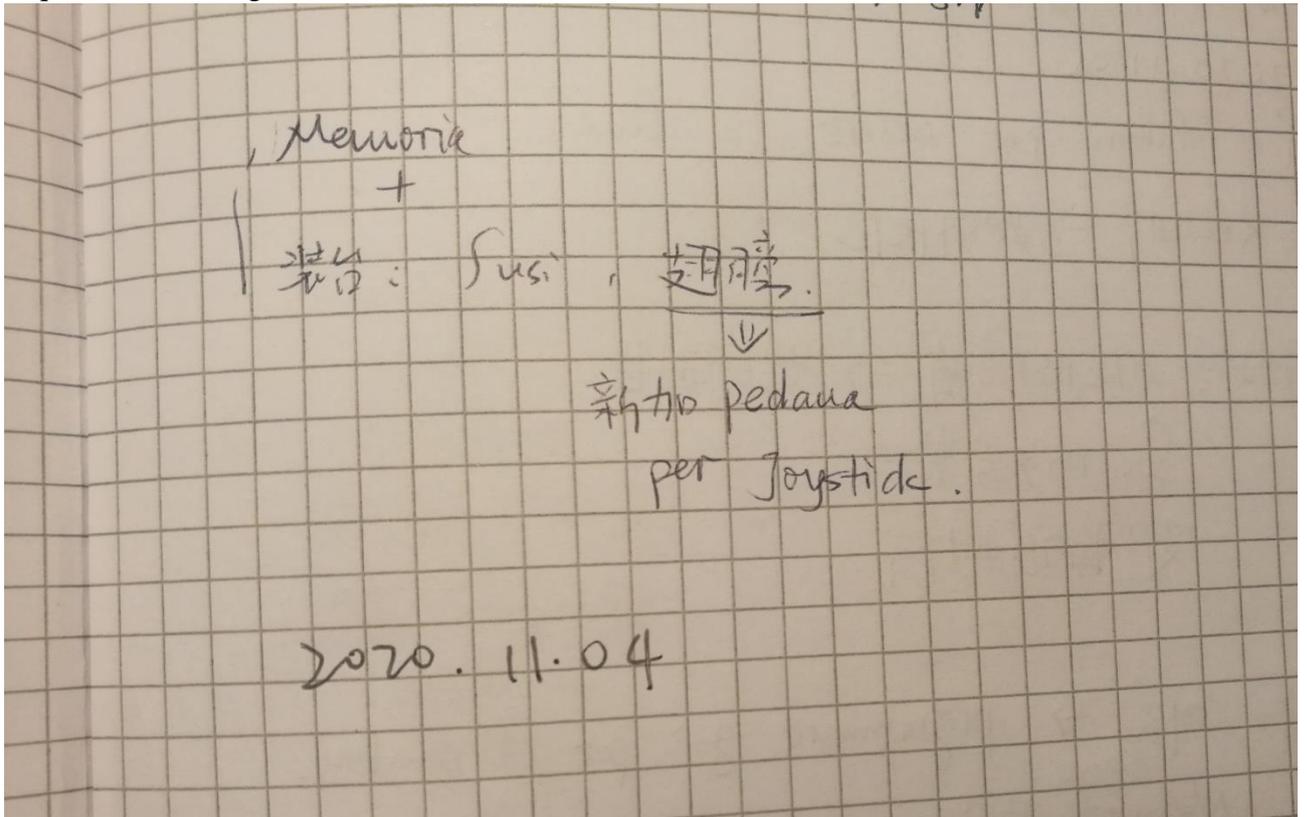
下午: 调整 pupatti

对词。

小 filata.

2020. 11. 03

Il quattordicesimo giorno, 4 nov. 2020



Il quindicesimo giorno, 5 nov. 2020

2020.11.05
早: Filattina per vedere Pa Luca.

美隆细节 → 如何伏化.

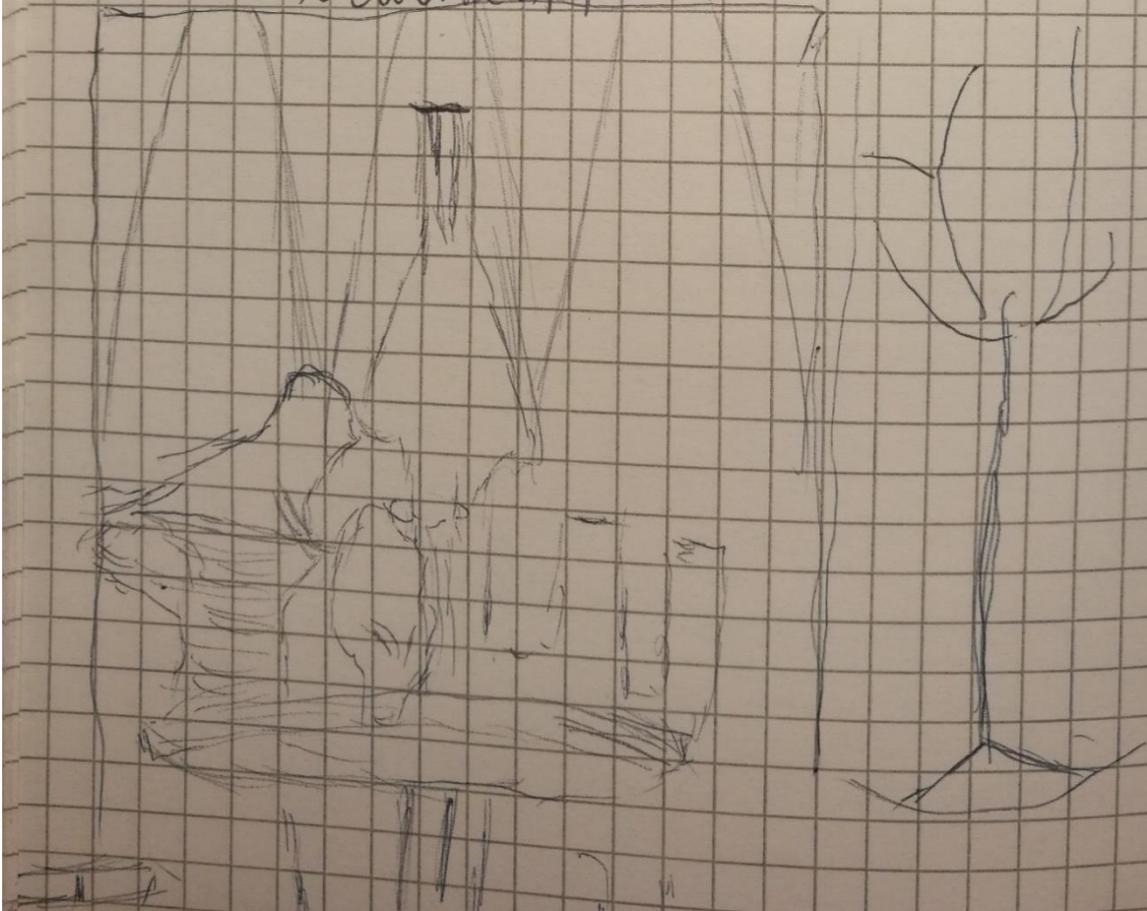
舞台上: Abe的眼睛 → 装上偏梅.

Susi的头发装上.

翅膀自由打开.

下午: 对光 → programmare già per Dicembre.

Memoria 练习



Il sedicesimo giorno, 6 nov. 2020

DPCM 1° giorno

No Musei
Teatri
Cinema

早: 调试 Abe

Stefania 双摩, 大森 雅彦

Stefania, 与 Massimo

下午: 对台词.

采访

调试.

2020.11.06

Il primo appuntamento del laboratorio *Neurospasta Mechanica*

Organizzato e registrato dal Teatro Ca' Foscari

Ospiti: Marta Cuscunà, Marco Rogante, Paola Villani

Online, 24 novembre 2020

La trascrizione è di due frammenti del discorso fatto da Marco Rogante e da Paola Villani nel laboratorio.

1. Marco Rogante (registrazione 27:30-28:42)

[...]La forma in movimento va a modificare e a determinare la parola e la struttura della voce è un elemento viene presente anche nel teatro della figura, la forma delle creature meccaniche, la forma dei pupazzi e degli oggetti, in che materiali utilizzati e il loro movimento determina il modo in cui la voce viene messa non solo al livello di interpretazione ma anche al livello di modifica vocale. Pensando i lavori di Marta, la manovrazione è sempre meccanica, perché i movimenti fisici fa fatica per muovere i joystick e le creature meccaniche, fa parte del tutto il processo che poi va influire sull'interpretazione. [...]

2. Paola Villani (registrazione 41:53 – 52:05)

[...] Ok io volevo solo dirvi due cose di quello che precede il mio incontro con Marta, e perché in qualche modo rendono chiaro quanto fossi del tutto impreparata la proposta che mi stava per fare. E quanto allo stesso tempo fossi del tutto inconsapevole di che cosa significa, di che cosa poteva essere il teatro di figura, il teatro di figura tradizionale in particolare. Io ho una formazione da designer prima di tutto, e il mio primo approccio al teatro è stato quello di cercare di metterne in discussione la forma. Con l'idea di capirla meglio in realtà, la logica era quella di smontare quello che avevo davanti per entrarci in una maniera più autentica possibile. Il primo progetto a cui ho lavorato, un progetto di teatro visivo fondato nel 2006 con Daniel Blanga Gubbay che si chiamava “pathosformel”. L'idea che avevamo proprio di prendere strumenti propri delle arti visive, quindi non riproporre le immagini ad esempio del corpo in scena così come siamo abituati a vederlo,

proponendo l'immagine del corpo in scena ma cercando ogni volta dei medium che venissero dal mondo delle arti visive: la tela, la scultura, cercando di organizzare un sistema che si muovesse su una drammaturgia di tipo teatrale, ma che include gli strumenti propri al mondo delle arti visive.

Io vorrei mostrarvi solamente alcune immagini ma prometto che sarò veramente rapidissima. Di come si può facilmente fraintendere il teatro di figura. Se ci pensiamo che cos'è che ci indica? Che cosa è teatro di figura? Che cosa non è teatro di figura? Dove sta il confine tra queste due, tra queste due cose? Nel mio immaginario il teatro di figura è qualcosa che è un teatro che non vuole, che non decide, di non mettere in scena dei corpi a raccontare una storia, a raccontare, a descrivere i personaggi, ma si avvale di oggetti inanimati. Ma il motivo per cui lo fa è quello di proporre di nuovo un'immagine di umanità più forte, più potente, più dettagliata, più specifica. Ogni corpo di pupazzo, se vogliamo chiamarlo pupazzo in questo momento, è costruito secondo l'idea che deve mostrarmi per la caratteristica dell'umano che deve mettere in scena. E in questo senso, se guardiamo il primo lavoro di "pathosformel" che era *La timidezza delle ossa*. Non posso non riconoscere che tutto sommato forse una lontana idea di lavoro sul teatro di figura era già presente lì, in una forma del tutto fraintesa. Noi non volevamo lavorare sul teatro di figura, eppure a un certo punto portando in giro i lavori, ci siamo resi conto che venivamo invitati più che dal festival di teatro vero e proprio, dal festival del teatro di figura. È stato un fenomeno piuttosto bizzarro e anche molto divertente. Però ci ha permesso di entrare in un mondo che era per noi completamente sconosciuto, sempre in una logica del tutto priva di barriere, di... ogni settore non doveva essere chiuso in una barriera, gli strumenti a disposizione per portare in scena il mio progetto non si fermano, né alla tradizione neanche tutto sommato alle potenzialità del teatro, a quelli che sono abituati a immaginare quel potenziale del teatro. Gli strumenti a disposizione sono potenzialmente quelli della vita normale, della vita vera, delle tecnologie con cui lavoro e vivo ogni giorno, e non solo. Quindi *La timidezza delle ossa* diciamo che si proponeva di smontare e rimontare le immagini del corpo umano tramite le sue parti più rigide. Quindi perdendo però la pertinenza dei singoli arti, che erano ridotti a linee, a elementi grafici. Perché il corpo veniva impresso su un telo di pvc quindi l'unica cosa che si poteva effettivamente vedere in quel caso erano le parti nodose, le parti rigide.

Il lavoro successivo è stato *Volta*, in quel caso l'idea era di lavorare su un corpo fragile, su che cosa, che cos'è la fragilità del corpo. In quel caso su quello che si vedeva dei corpi erano delle macchie di cera, che nella durata dello spettacolo andavano frantumandosi, fino ad arrivare al buio.

Il lavoro successivo devo dire che uno dei miei preferiti era *La più piccola distanza*. *La più piccola distanza* è la rappresentazione di una folla tramite forme geometriche, studio di movimenti di massa. L'idea era di poter muovere degli elementi geometrici senza alcun elemento che richiamasse chiaramente a degli studi umani. Quindi lo spettatore era del tutto ignaro del fatto che alla base di quello che stava guardando, c'era uno studio di umanità. E questi squadri scorrevano su delle linee parallele in maniera tale da non potersi toccare mai, si potevano solo scorrere accanto.

Nel mio immaginario, non ve lo posso garantire dovrebbe dirvelo qualcuno che ha visto il lavoro, resta uno dei lavori più romantici a cui io abbia mai partecipato. Il percorso di disgregazione dell'immagine dell'umano era arrivata alla fine che la forma forse più vicina a quella che è il teatro di figura tradizionale, che era *La prima periferia* in cui decidiamo di lavorare con un manichino, con un modello anatomico ricostruito solamente nelle sue possibili giunzioni. Quindi costruendo un pupazzo, in questo caso era un vero e proprio pupazzo umano, che poteva muoversi come il nostro corpo. Sì è possibile fare un reale paragoni ogni corpo è diverso dall'altro ma diciamo che avrà delle giunture che riproducevano una mobilità media umana. L'idea era di lavorare...Però vedete come il fraintendimento torna sempre presente, noi non volevamo lavorare su un carattere, su un pupazzo, volevamo lavorare sui movimenti intorno adesso. Quindi sull'idea della quantità di movimento necessaria di un corpo umano per i gesti inutili, i gesti dell'attesa: quelli di quando prendi un appunto e non te ne accorgi; ti gratti un piede; ti gratti la tasta; fai un ticchettio del dito. Quindi in realtà tutta la partitura scenica era giocata sulla ricostruzione della fatica che comporta ogni nostro minuscolo gesto.

Gli ultimi due lavori che voglio farvi vedere: questo appunto era il modello anatomico di cui vi parlavo e tre performer lo agivano per permettergli di ottenere tendenzialmente movimenti minuscoli. (sta dimostrando le immagini) Gli ultimi due lavori invece ponevano dei corpi umani a confronto con, ma erano sono lavori che in qualche modo davvero si ponevano delle domande e non necessariamente delle risposte. Quindi in questo caso la domanda era proprio: che penso ha la giustapposizione di un corpo e un

elemento non organico? Un oggetto non organico, in questo caso agito dal performer. Quanto l'occhio dello spettatore è in grado di ricostruire un'immagine umana intorno a quell'oggetto inanimato? Quanto lo spettatore è in grado di lavorare? Quando io devo suggerirgli come regista, come coreografo? Cosa devo mettere in quella palla? E cosa devo chiedere al performer di fare? Perché lo spettatore sia capace di vedere in quella palla: un compagno di gioco? Un'amante? Un figlio? (Lo spettacolo sta introducendo è *An afternoon love* di "pathosformel")

L'ultimo lavoro che vi faccio vedere, davvero l'ultimissimo è *Alcune primavere cadono d'inverno* e diciamo il contraltare di quello che io ho fatto vedere poco fa, in quello precedentemente si parlava di un performer con un oggetto agito. In questo caso l'oggetto era semplicemente giusto a posto. Metteva in relazione: un danzatore di break dance con un sacchetto trasportato dal vento. Ma il principio era sempre quello: quanto lontano posso andare dalla rappresentazione del messaggio che voglio lo spettatore capisca ferri, per poterglielo suggerire? Quanto poco posso disegnare in quello sacchetto - il suo partner di danza - e fare comunque pensare comunque che lo spettatore nella sua testa lavori sulla sua ricostruzione? Diciamo che più o meno in questo periodo mentre stavamo chiudendo *Alcune primavere cadono l'inverno* è arrivata la proposta di Marta di lavorare con lei, ora potete immaginare che strumenti in propria avessi in quel momento per rispondere a una domanda che aveva a che fare con il teatro di figura.

Intervista a Marta Cuscunà

Online, 30 marzo 2021

G: Nel laboratorio di “*Neurospasta Mechanica*” hai già parlato che il tema principale dello spettacolo di “*Earthbound*” è stato ispirato dal libro *Living with the trouble* di Donna Haraway, come hai conosciuto il pensiero di Donna Haraway e per “*Earthbound*” che ricerca bibliografica hai fatto?

M: Allora sicuramente Donna Haraway ho conosciuto già, per i pensieri femministi lei è stata molto citata soprattutto per il suo testo *Manifesto Cyborg*, che in qualche modo ha scritto carne dei pensieri femministi contemporanei, quindi io sono arrivata a lei, leggendo gli altri testi [...] ¹⁸⁵ ma in generale Donna Haraway è stata citata tantissimo da altre femministe e quindi è inevitabile a non incontrarla. Appunto prima ho letto *Manifesto Cyborg*, e poi ho letto un libro che aveva pubblicato una versione ancora non tradotta in italiano *Staying with the trouble*, l’ho subito preso. E poi il collegamento molto forte è stato che Giacomo è stato allievo di Bruno Latour, che è grande amico e collega di Donna Haraway, in più adesso non mi ricordo esattamente che anno fosse (2017), ma io e Giacomo insieme abbiamo seguito queste conferenze alla Fondazione Cini di Venezia ¹⁸⁶, dove oltre ad esserci Bruno Latour, c’era anche il biologo Scott Gilbert che è stato uno... se non mi sbaglio anche l’allievo di Donna Haraway in cui lui ha scritto diverse pubblicazioni in cui la presentazione del libro viene proprio fatta da Donna Haraway. La ricerca pochino a livello bibliografico ha avuto due filoni, da un lato, nell’aspetto teorico, quindi Bruno Latour, Anna Tsing, [...] Lynn Margulis (Chicago, 1938) ¹⁸⁷, Jams Locker, e poi dall’altro aspetto è stata la ricerca sulla fantascienza, Marco è stato molto proficuo nel segnalarmi i romanzi di fantascienza femminista dagli anni 60

¹⁸⁵ “[...]” indica dei pezzetti di audio in cui non si riconoscono le parole dell’attrice a causa del male ambiente dell’Internet.

¹⁸⁶ Fondazione Giorgio Cini Onlus, è stato fondato dal conte Vittorio Cini nel 1951 in memoria del figlio che è morto giovane in un incidente di volo. La fondazione è nel scopo di “*promuovere il ripristino del complesso monumentale dell’isola di San Giorgio Maggiore e di favorire la costituzione e lo sviluppo nel territorio di essa di istituzioni educative, sociali, culturali ed artistiche, occorrendo in collaborazione con quelle cittadine già esistenti.*” – Cfr. l’articolo 2 dello Statuto della Fondazione Giorgio Cini.

¹⁸⁷ Biologa, docente universitaria, è stata una *figura* critica nell’elaborare la teoria dell’endosimbiosi, nel quale teorizza che “*la cooperazione è la causa principale dell’evoluzione di nuove specie, e non la selezione naturale di mutazioni genetiche casuali.*” Cfr. <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/lynn-margulis/> (15/05/2021) Nel frattempo, è anche la collaboratrice dell’ipotesi di Gaia insieme al biologo britannico James Lovelock.

in avanti, in qualche modo hanno fatto la storia della fantascienza e la fantascienza del femminismo.

G: Hai detto che per la drammaturgia di “*Earthbound*”, hai iniziato sul “narrazione collettivo” proposto da Donna Haraway. Puoi spiegarci in dettaglio sul percorso drammatico per immaginare il mondo di “*Earthbound*”?

M: Tu sei riuscita a leggere *Staying with the trouble*? È molto difficile vero come la scrittura?

G: Sì, ma la parte teorica ancora da approfondire tanto.

M: Comunque diciamo che come se fosse visto, nel settimo capitolo mi pare sia, Donna Haraway racconta che lei ha partecipato questo corso di scrittura collettiva, e da lì che ha iniziato a scrivere insieme a Fabrizio Terranova e l'altra famosissima hanno iniziato a inventare insieme le storie di Camille, l'indicazione che hanno ricevuto da questo laboratorio di scrittura collettiva, questa drammaturgia collettiva era di immaginare una nuova essere umano e di seguire per cinque generazioni nel futuro, nel *Staying with the trouble* Donna Haraway dice proprio questo vuole essere, vuole essere collettivo, l'idea è che chi vuole prendere la storia, e le continua e modifica, sul sito della casa editrice Nero che ha dato italiano Cthulucene – la versione del *Staying with the trouble*, sul loro sito hanno proprio fatto questa cosa qua, i diversi autori hanno iniziato a scrivere le storie di Camille, informato breve dei racconti brevi. Quindi fondamentale la cosa che ho fatto è stato quello che metto insieme la storia di Camille, praticamente sviluppare la mia versione delle storie di Camille.

Interrotta la linea...

M: Allora per me la cosa che era fondamentale fare era partire da alcune suggestioni che di Donna Haraway, ma poi riuscire a costruire una piccola trama, perché in qualche modo Donna Haraway dipinge delle figure, dipinge delle società, e affronta alcuni aspetti particolari, ma diciamo che non c'è un vero e proprio plot: un'azione che si sviluppa. Quindi l'idea per me è stata scegliere delle Camille e situarle in una delle generazioni, perché sai che lei ne affronta cinque, quindi partendo dal fatto che mi interessava ci fosse Camille uno, immaginare poi gli altri che erano venuti più avanti e in qualche modo immaginare una trama. Che cosa succede, che problemi hanno, che cose devono affrontare. Quindi mi è sembrato abbastanza cruciale ragionare sulla difficoltà di mettere

in pratica questa slogan delle “legami non bambini” che sicuramente è molto bello, ma non è facile, richiede comunque una scelta drastica e quindi cercare di sviscerare questo aspetto.

G: Ho capito. Un altro aspetto sulla drammaturgia: nel “Earthbound”, hai usato molto anche i “Protocolli drammaturgici”, i quali che sono stati citati tante volte nei spettacoli precedenti?

M: In realtà non così precisamente perché il protocollo molto appunto esplicito nell’avere delle indicazioni, molto chiaro da seguire. In questo caso invece... no, forse l'unico elemento che è proprio parte di un protocollo di Sinisterra è il pezzettino del sogno di Gaia: il fatto che lei ripeta costantemente “sogno”, “ho sognato”, “sogno sempre”, quello è parte di un protocollo di Sinisterra. Gli altri direi di no, mi sono più concentrata sugli argomenti, per il resto ci sono un po’ dei principi che fanno parte degli esercizi di cos’è, cioè il fatto di creare spesso dei malintesi, ma sì, in realtà di lavorare spesso sui personaggi fuori scena. C’è qualche modo tutta la scena degli umani a ragionare sul dare un’identità al pubblico che diventa personaggio del testo, questa è una cosa che propone spesso Sinisterra. Quindi in qualche modo il pubblico è presente nella drammaturgia, non soltanto come pubblico ma come umani comuni.

G: Rispetto alle prove tradizionali al teatro che di solito segue un testo fisso, ho notato che il tuo testo andava a modificare quasi dopo ogni prova sulla scena, è un lavoro in continuo, come ti è sviluppato questo metodo di drammaturgia?

M: Da un lato c’è sempre il discorso che tu puoi scrivere un testo, ma una volta che sono i pupazzi che devono dirlo, devi un pochino relazionare con le necessità per la manovra azione, cioè avere libere le mani giuste per far parlare il personaggio giusto, oppure se la mano non è libera aggiungere una battuta. Per esempio la cosa che è molto chiara di *Earthbound* è che Susi e Abe che vengono movimentati con i due joystick, che sono vicini, ma io posso muovere solamente con una mano perché l'altra mano è dentro di Nuna. Tendenzialmente non devono mai parlare uno di seguito all'altro, perché il passaggio che io devo fare per lasciare un joystick e prendere l'altro, in qualche modo crea un piccolo buco, una pausa in cui non succede nulla. Quindi necessariamente quasi sempre tra una battuta di Susi e una di Abe ci sarà sempre Nuna che dice qualcosa, perché ho la mano

dentro di lei e quindi lei tiene viva la scena nel momento in cui io devo cambiare la mano. Poi c'è anche la questione di relazionarsi con il fatto che la cupola e il suo meccanismo rotante non sono arrivati da subito, ma sono arrivati solo a un certo punto, per cui anche la gestione dei movimenti della cupola ed i movimenti che devo fare io per uscire andavano inseriti nel complesso della drammaturgia. Quindi alcune cose che io avevo immaginato del testo non erano necessariamente realizzabili come le avevo pensate. Quindi direi che è la presenza di tutta la scena nel suo complesso che ha influito sulla drammaturgia, sulla necessità per esempio di illuminare non illuminare una determinata cosa fa sì che quella scena possa incominciare soltanto dopo che c'è stato un movimento. Per esempio se io con il mono ruota scendo dalla cupola geodetica, io ho bisogno che il pubblico non si accorda tutti i movimenti che faccio per scendere. Vuol dire che la scena deve restare nel buio finché io non sono già sulla mono ruota ed esco. Questo vuol dire anche la drammaturgia, diciamo della scena, del giovane albero eccetera, deve in qualche modo aspettare che vengano fatte tutta una serie di azioni di servizio.

G: Questo passaggio che il testo viene modificato dopo la gestione dei movimenti potrebbe essere al contrario? Cioè i movimenti vengono modificati per soddisfare la necessità del testo, della drammaturgia?

M: Sicuramente e anche la drammaturgia influenza già la meccanica, la progettazione meccanica dei pupazzi. Nel momento in cui io scrivo che Nuna deve salutare il pubblico con la mano, Paola sa che deve creare il scheletro, progettare il pupazzo in cui e ci sia un braccio che la regge che è fisso, ma un altro braccio che deve essere mobile e deve poter fare l'azione che c'è scritto nella drammaturgia. Sto pensando se ci sono altri esempi del genere. Oppure quello che influenza anche la drammaturgia a volte è il tipo di comando che io devo usare per muovere quel determinato pezzo di corpo. Per esempio, se io ho dei dialoghi molto stretti e i due o tre pupazzi hanno bisogno di parlare tra di loro molto velocemente. È chiaro che tutti i movimenti che non sono della bocca, si muove e si può parlare, una parte può essere fatti con i piedi, un'altra parte con il corpo, in modo tale che la drammaturgia non venga rallentata.

G: Nella ricerca iconografica, hai sempre fatto da sola? Per "Earthbound", come hai avuto l'ispirazione da Patricia Piccinini?

M: Allora devo dire che le ispirazioni iconografiche spesso arrivano in modo casuale perché io non conoscevo prima né Antoine Barbot né Patrizia Piccinini. In qualche modo attraverso lo studio di pittori e fotografi, soprattutto per il mondo comunicativo che aveva Centrale Fies, sono arrivata a scoprire la serie fotografica di Antoine Barbot molto prima di lavorare su *Sorry, Boys*. Quando ho scoperto la storia di *Sorry, Boys* abbastanza subito mi è tornato in mente quell'immagine lì, quindi ho pensato che fosse l'analogia corretta. Mentre per Patrizia Piccinini il procedimento è stato diverso. Io prima ho pensato che sarebbe piaciuto lavorare sulle storie delle Camille e quindi ho cominciato a fare una ricerca molto libera su Google su creature ibride nel cinema, e tra i vari risultati mi è uscita lei che è stata una folgorazione, quindi appena ho visto le immagini di Patrizia Piccinini, ho detto "Vabbè, questo è il mondo di Camille." È stato casuale. Sono quelle botte di fortuna in cui, o quelle folgorazioni qui tratta di immagini anche perché ti dico la particolarità davvero speciale dei lavori di Patrizia Piccinini che rispecchiano perfettamente questa idea di futuro possibile, non di minaccia. E comunque non è detto niente nel senso che Donna Haraway e Patrizia Piccinini si sono conosciute, conoscono i rispettivi lavori e hanno fatto anche delle conferenze insieme. Quindi prima di me questo legame lo aveva scoperto da qualcun altro anche.

G: Oltre alla ricerca bibliografica e quella iconografica, ci sono altre ricerche specifiche o indagini particolari che hai/avete fatto per questo spettacolo?

M: Direi che la parte di ricerca che ha fatto Paola sulle meccaniche, anche per progettare la scena, dalla ricerca che ha fatto lei su come si costruiscono le cupole geodetiche per esempio. La ricerca dei materiali, quali sono da usare per l'interno dei pupazzi, quali sostanze da usare per le pelli. Dall'altra parte per esempio c'è tutta la ricerca che ha fatto Marco rispetto all'utilizzo dei software, per curare tutta la parte di audio e di luci insieme, quindi tutta la partitura audio e luce, da seguire da un'unica persona. Poi ti direi che c'è stata anche la parte di ricerca che ha fatto sempre Marco sui diversi tipi di leve di bicicletta, a seconda delle entrate del cavo se sopra la leva o sotto, tutta la ricerca che ha fatto Paola che ha trovato questo artigiano che fa cavi e freni della lunghezza che vuoi tu.

G: Ho visto che nella produzione dei pupazzi e del costume, avete collaborato anche con gli artisti all'estero [Portogallo (anche se alla fine è stato annullato per quella del

costumo, se non mi sbaglio)], come mai è stata questa scelta di collaborazione internazionale? Puoi parlarci del lavoro svolto insieme al laboratorio in Portogallo?

M: Per noi è stato molto bello conoscere Joan. Allora quando siamo andati a Lisbona a fare sia *Sorry, Boys* che l'anno successivo *Il canto della caduta* nel cui lui è venuto a vedere i spettacoli. Li ha apprezzati molto e ci ha invitato un giorno ad andare a vedere il suo Atelier. Noi lo abbiamo invitato a vedere la residenza artistica che abbiamo fatto a Lisbona, quindi Paola e Joan sono confrontati sui materiali da usare, cosa usava Joan cosa usava lei. Quindi è stato un dialogo da subito molto bello, molto interessante. Sicuramente Joan ha una esperienza di lavori di iperrealismo che Paola non aveva, tanto più che è appunto la criticità del lavoro sulle Camille era che non si poteva partire da calchi di persone umane che era il procedimento con Paola abbiamo affrontato persone in *Sorry, Boys*, o sulle calchi di manichini, perché i bambini de *Il canto della caduta* erano manichini dei negozi d'abbigliamento per bambini a cui Paola ha fatto il calco. In questo modo, queste Camille sono delle creature inventate da zero e andavano scolpite sulla creta, cosa che Paola non aveva l'esperienza per come fare. Quindi c'eravamo lasciati questo desiderio per lavorare insieme prima o poi. È il momento in cui mi sono decisa a provare a realizzare questa collaborazione è stato quando è uscito il bando di *Opportunus* a sostenere la mobilità creativa. [...]cioè era appunto del periodo di settembre in noi avevamo appena iniziato a lavorare concretamente sui pupazzi, sulla progettazione dei pupazzi. L'*Opportunus* permetteva di sostenere le parti di viaggio e di alloggio all'estero, era molto semplice diciamo partecipare come singoli artisti non c'era bisogno di una struttura centrale alle spalle. Quindi io, Paola e Marco siamo stati autonomi nell'accedere a questo bando. Quindi siamo andati per la prima volta da Joan con l'idea di provare a fare un pupazzo, poi vedere se la collaborazione funzionava, e se avessimo trovato l'economia per continuarla. Ci siamo trovati benissimo per cui sono riuscita a convincere l'Ert Emilia Romagna Teatro a proseguire questa collaborazione costante che chiedesse dei costi decisamente maggiori. Quindi siamo tornati là altre due, tre volte almeno.

G: Come hai iniziato la collaborazione con l'Ert per lo spettacolo "Earthbound"? Quando hai già iniziato a lavorare sul progetto e come sono stati divisi questi lavori secondo il timeline?

M: La collaborazione con l'Ert è iniziata appena Claudio Longhi è stato nominato il direttore di Ert. Perché lui mi ha contattato subito e si tratta almeno di quattro anni fa, chiedendomi di iniziare a proporre un lavoro insieme all'Ert. Erano un bel po' di tempo fa, quindi io stavo appena iniziando la produzione de *Il canto della caduta*, quindi quello che io ho detto a Claudio era: "Guarda si solito mi servono un paio di anni per fare gli spettacoli, quindi adesso ho appena iniziato *Il canto della caduta*, tra due anni forse sarò in grado di iniziare lo spettacolo nuovo e ce ne metterò altri due anni per finirlo." Da questo punto di vista, Claudio Longhi è stato molto molto elastico nell'accogliere questo tipo di esigenze che sono decisamente diverse rispetto alla consuetudine nel teatro italiano. All'inizio avevo presentato un altro progetto, e poi nel corso di due anni sono successe talmente tante cose, gli ho detto: "Guarda mi è venuta un'altra idea, non vorrei più fare il progetto che avevo presentato e voglio fare un altro." E per fortuna Claudio Longhi ha accettato e ha diciamo chiesto all'Ert di affrontare un tipo di produzione decisamente diversa rispetto a quello che fanno di solito: molto spalmate nel tempo, non solo in sede a Bologna ma anche all'estero, in altri teatri come al CSS di Udine, insomma devo dire che la collaborazione tutto merita a Claudio Longhi.

G: Per lo spettacolo di "Earthbound", ci sono dei collegamenti/proseguimenti/evoluzioni con i spettacoli precedenti che vuoi specificare? Se sì, quali sono?

M: Allora sicuramente riguardano la meccanica, nel senso che abbiamo continuato a lavorare con questi joystick, e con la componentistica, del *Canto della caduta* e del *Sorry, Boys*, con i materiali, quindi diciamo la parte sicuramente dei pupazzi è in chiara evoluzione rispetto a *Sorry, Boys* e a *Il canto della caduta*. Rispetto alle tematiche, direi che c'è sempre in qualche modo della divinazione nelle tematiche femministe, ma in questo caso rispetto all'ultimo lavoro de *Il canto della caduta*, che andava ad analizzare gli antichi miti, in qualche modo, faceva questi collegamenti attraverso la mitologia, quindi qualcosa che riguarda il nostro passato più arcaico, *Earthbound* è all'opposto, passare dal passato più preistorico al futuro lontano. Forse l'altra cosa che l'altro collegamento che l'ultima scena de *Il canto della caduta* è quella in cui i due corvi parlano del pubblico, vedono e parlano di loro. E nel *Earthbound* la prima scena inizia dai pupazzi, parlando degli umani e la scena ruota intorno all'incontro tra i pupazzi e il

pubblico, quindi in qualche modo questo elemento in cui finisce ne *Il canto della caduta* e quello con il quale si inizia in *Earthbound*, la prima scena che si vedono dei pupazzi.

G: Nel laboratorio hai parlato sul corpo ibrido: tra manipolatrice e un personaggio sulla scena (Gaia). Da quale necessità è stata fatta questa nuova scelta? Credo che non sia facile equilibrare i due ruoli, come hai risolto questa difficoltà?

M: Allora da un lato a livello drammaturgico è stato necessario creare questo personaggio, perché avevo bisogno di creare anche il mondo fuori dalla cupola. Ma a livello drammatico si diceva che i simbiotici - le Camille potevano sopravvivere soltanto dentro la cupola e non potevano uscire. Inoltre alla questione di sesso c'era anche il problema che a livello pratico che i pupazzi non possono camminare e uscire all'albero. Quindi ci voleva un altro personaggio che fosse in grado di stare dentro e fuori. In qualche modo l'unico corpo che riusciva a fare queste operazioni: entrare nella cupola, uscire dalla cupola, fare degli spostamenti era il mio corpo, non era pensabile creare un pupazzo così complesso per fare tutte queste operazioni. Quindi in qualche modo è stato necessario darmi un ruolo, pensando al futuro oltre tutto era abbastanza impossibile immaginare una realtà senza intelligenza artificiale, senza robot. Anche perché Donna Haraway che appunto viene dal descritto *Cyborg Manifesto* rifiuta la tecnologia, anzi dice la tecnologia è già fatta da noi adesso che in qualche modo è impensabile che non ci siete, non impensabile non riuscire a sfruttarla per risanare il pianeta. Nel momento in cui abbiamo fatto delle prove come costruire quest'equilibrio tra manipolatore e personaggio. È stato cruciale scegliere la posizione di Gaia che manovra, la questione della manovratrice che manovra di schiera, quindi Gaia in qualche modo, sta come un'aspirapolvere appoggiata in un angolo. Da giù finché non la usi e sentiva quando hai bisogno di lei, ma non c'è bisogno che sia necessariamente frontale al pubblico. È come un dispositivo, un telefono lasciato sul tavolo. Da l'altra parte il fatto che fosse di schiena rendeva molto meno evidente la manipolazione, meno evidente il collegamento del fatto che joystick quello che tocca Gaia sia collegato ai pupazzi che sono dalla parte opposta. Mentre quando guardi *Il canto della caduta* di joystick sono in linea con i corvi, quindi tu guardando la manipolazione hai molto chiaro che quel joystick muove quel corpo, vedi tutti i cavi che lo collegano. Nel *Earthbound* se intravedi joystick sai che i joystick sono completamente

al contrario rispetto ai pupazzi, non è facile in cui dire quale joystick che muove quel pupazzo.

G: Quindi c'è anche questa difficoltà in più, ah non lo sapevo...

M: E beh... direi di sì. Manovrare al contrario è stato difficile, considera che di solito si cerca anche *Il canto della caduta* con i corvi, di avere una logica intuitiva, cioè se tu muovi i joystick da questa parte, la testa del corpo si muoverà dalla stessa parte in modo tale che il tuo cervello memorizzi che a quel movimento corrisponde quel movimento del pupazzo. Nel momento in cui tu sei al contrario, anche le direzioni sono al contrario, quindi è abbastanza caotico di guardarsi dove devi girare i joystick di Susi e guardi Nuna.

G: Tu devi pensare tutto al contrario?

M: Diciamo che adesso che sono allenata non ci devo pensare tanto, adesso so che quando mi giro i joystick da una parte, quella è la direzione in cui Susi parla, oppure anche il sopra e il sotto sono al contrario, perché Susi ha la testa in giù.

G: Nei tuoi spettacoli recenti, sono stati in rilievo anche gli elementi di audio e luce, notando che nella prova hai collaborato molto personalmente su questi elementi con gli altri artisti. Come è sviluppata questa modalità di lavoro? E puoi parlare su questi lavori di audio e luce?

M: Allora sicuramente con Claudio che ha fatto le luci lavoriamo dall'inizio, perché lui ha curato i disegni di luci nei spettacoli. Claudio è una persona molto disponibile all'ascolto, non è il light designer che arriva con la sua idea di disegno di luci, ma è una persona che ascolta molto le esigenze mie e le esigenze di Paola. Quindi l'idea era di lavorare proprio su capire qual è l'equilibrio tra illuminare la scena senza esagerare - quindi rompere l'illusione che le creature abbiano la vita propria, perché mostri troppo, illumini anche troppo i joystick quindi il pubblico si è distratto. Con le luci bisogna di cercare di rialzare lo sguardo del pubblico a guardare quello che ci interessa in quel momento. E dall'altra parte a non guardare dove succedono delle azioni, magari di servizio. Quindi dove fare buio e dove accendere le luci per distrarre il pubblico, o meglio guidare il suo sguardo, avere il controllo di dove guardare il pubblico in ogni momento. La parte interessante che ti dicevo prima per il tipo di lavoro su scegliere il tipo di fare per l'illuminazione, quindi lavorare in questo caso con il led riuscire a trovare una soluzione per il fatto che la cupola geodetica ruota, e quindi se noi avessimo fatto

l'illuminazione dall'esterno, oltre al fatto di non essere coerente perché è una fonte luminosa fuori dalla cupola. Invece se tu puoi costruire un ambiente che è un interno diverso rispetto all'esterno, le fonti luminose dovrebbero essere effettivamente interne alla cupola. Questo ha richiesto tipo di scelte di luci, anche questo non consueto, perché di solito tutte le luci in teatro si appendono sulle americane sul graticcio del teatro, si illumina la scena da lì. Raramente le scenografie sono fatte con il soffitto, la nostra cupola invece sopra era chiusa e soprattutto ruotava, quindi era molto rischioso illuminare da fuori, perché bastava che la cupola avesse una posizione diversa di qualche centimetro, e tutto invece di illuminare il viso del pupazzo luminavi le foglie verdi. Lo studio che hanno fatto Marco e Claudio è stato quello di trovare tipo di fari che potevano anche a livello di carico elettrico, stare dentro al cupola, capire come riuscire a comandarli da fuori, perché non potevano essere collegati a [...] dei teatri, e che tipo di luci di utilizzare. Quindi in qualche modo lavorare sui led sono un tipo di luce che ci racconta anche il futuro, anche lì c'è stato in qualche modo un ragionamento su il tipo di luce che usi che cosa ti racconta. Poi abbiamo lavorato principalmente nello studiare illuminazione delle serre. Quindi i tipi di colori, di luce che si usano a seconda delle diverse fasi di fioritura, di crescita. Per il suono devo dire che Michele è fondamentale, anche lui è molto accurato nel creare dei tappeti sonori che riescono ad aiutare il pubblico a immaginare quello che manca, pensa soltanto al paesaggio esterno, il paesaggio esterno non ha niente, c'è un tappeto nero e un albero. Alcuni hanno richiesto di immaginare il concetto di pianeta infetto che non sta bene. Immaginare un territorio devastato, questo viene fatto attraverso il suono che riempie la parte della scena dove non c'è nulla.

G: Sì, infatti. Mi ricordo com'è stato creato quel pezzo di suono, è fantastico. Poi ho un'altra curiosità su la mono-ruota, puoi parlarci su questa scelta e su l'esperienza con questa attrezzatura?

M: Come dicevamo anche nel workshop di Ca' Foscari, in qualche modo noi avevamo nel senso che dovevamo cercare di far credere al pubblico che i pupazzi meccanici erano degli esseri umani ibridi alle specie in via d'estinzione, che il mio corpo umano era in realtà quella di un robot, quindi in realtà il pubblico aveva dei segnali lì davanti agli occhi completamente opposti. Perché il mio corpo umano era sicuramente più umano di quello dei pupazzi, e loro per il tipo di movimento che hanno, per le limitazioni che hanno, per

i cavi che hanno sono più robotici di me. Dall'altra parte la mia consapevolezza era che io non sono una danzatrice, quindi non sarei mai riuscita a rendere soltanto con lo studio del movimento, e con le capacità di costruire un'estetica del movimento sul mio corpo a trasformare il mio corpo per renderlo meno umano. Avevo bisogno di qualcosa che mi forzasse a cambiare il mio modo di muovermi. In questo senso il mono-ruota è stato una visione abbastanza, che è venuta abbastanza presto. L'idea che i robot che tendenzialmente possono muoversi anche sulle ruote, questo avrebbe cambiato molto il modo di muoversi, nel fatto che richiedesse un equilibrio diverso per stare in scena. Il fatto che mi sarei trovata ad avere dei limiti diversi per restare semplicemente ferma in piedi, o dovermi sempre muovere, o essere appoggiata a qualcosa. Il fatto che il mono-ruota avesse anche delle luci che si chiamavano i led sulla testa di Gaia. Per il resto è stato un po' difficile ad impararlo e usarlo, però devo dire che è stato un lavoro interessante, soprattutto ha reso molto più rapido il lavoro sulla figura di Gaia.

G: Sì, poi hai imparato abbastanza veloce, io dopo tanti anni non riesco ancora a pattinare liberamente con i pattini.

M: Infatti alla fine non è stato così difficile, per fortuna.

G: Per "Earthbound", come definisci il rapporto con il teatro di fantascienza?

M: Devo dirti che non so se esiste un vero e proprio filone di teatro di fantascienza, o almeno mi è capitato di vedere gli spettacoli in cui soprattutto attraverso dei personaggi di robot, si ragionasse su il futuro di queste tecnologie, e come per esempio i robot umani potrebbero vivere insieme nella società del futuro. Però in particolare non saprei dire se esiste un teatro della fantascienza.

G: Perché questa domanda io avevo proposto una volta nella nostra chiacchierata in pausa pranzo, mi ricordo che Paola ha subito bocciato questo concetto. Però io per la prima volta che ho visto questo spettacolo mi è venuto subito in mente questa parola. Poi ho cercato un po' su internet: ancora è in Italia questo concetto di teatro di fantascienza non è abbastanza stato riconosciuto, ma in Inghilterra c'è qualcuno che ha studiato questo l'aspetto, e si chiama "fiction theatre". Magari in lingua inglese è stato più conosciuto soprattutto nel paese britannico, però non è una cosa molto comune. Questo studioso inglese ha definito il "fiction theatre" è che quello tipo di spettacolo che ha il tema con la fantascienza o il suo modo di rappresentare sulla scena è legato molto alle

tecnologie, tutto questo può entrare nel campo di teatro di fantascienza. Questa è la domanda mia personale, per curiosità di sapere forse anche voi avete pensato quest'aspetto.

M: Io penso che è uno spettacolo di fantascienza, non saprei esattamente citarti anche gli altri spettacoli di compagnie italiane che potrebbero fare parte di questo filone. Dall'altra parte penso che una delle difficoltà maggiori che abbiamo confrontato anche noi è il fatto di rapportarci con il cinema di fantascienza. Perché siamo talmente abituati a vedere dei film di fantascienza incredibili in cui ci sono degli aspetti speciali, dei paesaggi, dei mondi realizzati dai piccoli dettagli, sono incredibili. Il teatro da questo punto di vista fa molta fatica a riuscire a realizzare un mondo fantastico sul palcoscenico a livello del cinema è quasi impossibile, ci vogliono dei grandi budget. Quindi la difficoltà che abbiamo fatto noi più volte è stata non cercare di ottenere quelle effetti speciali in cui ci abituiamo al cinema, e che nel cinema riescono benissimo ma che per le necessità di uno spettacolo teatrale non erano realizzabili. Per esempio, il costume di Gaia che abbiamo fatto a Lisbona, partita dall'idea di creare la sensazione che il corpo di Gaia fosse creato in tessuti organici con delle forme non umane, per riuscire a far credere che la pelle artificiale fosse la pelle vera bisognava lavorare con i determinati materiali, materiali che non sono lavabili. Ma nel momento in cui io mi creo una tuta addosso che riveste completamente il mio corpo, dentro la quale io sudo facendo le repliche ho bisogno di lavarla. Quindi i materiali invece che si usano negli effetti speciali nel cinema, i trucchi che li metti addosso, fai la scena e poi li butti, quindi devi farli ogni volta nuovi. In teatro questo non può succedere che tutto deve essere utilizzabile per tante volte. Questo ha fatto sì che dovessimo cambiare completamente la strategia e non cadere nella tendenza di limitarsi in cinema.

Dialogo con Marta Cuscunà

14 maggio 2021, via chiamata del cellulare

Le domande sono già state mandate a Marta via e-mail, sono:

1. Perché inserisci il discorso sul "senso della comunità"? Non ho capito bene per quale motivo: l'ironia verso i caratteri umani?
2. Il sogno di riprodursi di Gaia è una riflessione sul romanzo/film di Do Androids *Dream of Electric Sheep*?
3. Domande per la scena finale: "Gaia esce nel paesaggio, porta tra le mani un utero symbionte in evidente stato di gravidanza. Va da Giovane albero. Annusa l'aria."

1). Che rapporto tra il giovane albero, l'utero symbionte in evidente stato di gravidanza e Gaia? Questo symbionte è di genitori biologici Susi e Abe, o di Gaia, con Nuna?

2). L'embrione non dovrebbe essere gestito da un symbione (Camille) per la fase di gravidanza? Perché Gaia riesce a portarlo fuori? Oppure è già stato gestito un periodo da un symbionte, ora avrà bisogno di combinarlo con la pianta di quest'albero, cioè un nuovo symbionte tra le Camille e l'albero? Sono un po' confusa di questo rapporto e il processo di gravidanza.

Il dialogo:

M: Allora rispetta la prima domanda dell'ironia sul senso della comunità, e un po' modo per così auto-prenderci un po' in giro sul fatto che in realtà siamo in una società molto individualista, e quindi abbiamo bisogno di crearci queste attività nel quale ricordarci che in realtà non siamo soltanto degli individui singoli ma abbiamo bisogno di una comunità intorno di cui siamo parte.

G: *Cavolo io avevo capito al contrario.*

M: Tipo?

G: Tipo un'ironia sulla caratteristica degli uomini che cercano il senso di comunità, io avevo capito questo cosa.

M: I simbiotici parlano dal loro punto di vista che loro hanno completamente superato l'idea dell'individuo simbolo, che è superata anche dalla biologia contemporanea, ci dice che il nostro corpo in realtà è fatto da un insieme di batteri, di funghi, di virus che coabitano tutti insieme. E quindi la biologia contemporanea dice che non ha senso pensarci come individui singoli, perché in realtà dentro di noi comprendiamo esseri che appartengono non solo alla diversa specie ma diversi rami anche. Il simbiotico parlano da questa consapevolezza e quindi prendono in giro gli umani che invece si considerano ancora molto in un modo molto individualistico come singole entità, singole individualità che hanno bisogno di attività, gli eventi particolari per sentire che i loro confini individuali sono meno rigidi, di quello che pensano, è un po' una presa in giro della nostra società individualistica, o dell'individualismo sfrenato della nostra società.

G: Sì, ho capito.

M: Allora la domanda numero 2, il sogno di riprodursi di Gaia, ma viene un po' dal fatto che c'è un po' questo argomento della riproduzione che in qualche modo è centrale un po' per tutti. A che fare con il chiedersi, a che cosa ci serviranno le intelligenze artificiali indomani, cosa ci riusciamo a fare, questa idea di trovare modi per cui noi immaginiamo il futuro delle intelligenze artificiali come delle minacce nei nostri confronti, poi c'era questa cosa che mi affascinava molto del fatto che le intelligenze artificiali si basano anche su questi sistemi molto evoluti di apprendimento automatico. Quindi il fatto che ormai molte delle nostre macchine sono in grado di migliorarsi da sole, di fare cose che noi non siamo in grado di capire, questi discorsi vengono un po' dal libro *La nuova era oscura* che forse avevi nella bibliografia. È un libro molto bello punto su... che ragiona un pochino su il futuro delle tecnologie, poi c'è questa cosa che provate sempre di queste riflessioni del fatto che queste intelligenze artificiali un po' come il nostro telefono, le varie app, siccome imparano a conoscerci e a prevedere tutti i nostri desideri ad un certo punto finiscono per assomigliarci, quindi il mio algoritmo che è quello che mi fa vedere le pubblicità, e mi risolve, mi mette le cose nel calendario eccetera in qualche modo mi rappresenta, mi assomiglia.

G: Mi viene in mente un'artista che ha fatto un show, ma forse è un video breve di un robot, un uomo fatto di macchina comunque è l'intelligenza artificiale che si chiama Blue, poi quando è nato ha cominciato ad imparare la conoscenza umana e alla fine si è sciolto, ha deciso di togliere la vita, la scena non mi ricordo molto bene comunque è sciolto come un pezzo di ceramica sul pavimento di una piscina. (Marta: Ma dai, si è suicidato...) Non mi ricordo dove l'ho visto però molto impressionante, triste anche.

M: Invece la domanda successiva l'utero simbiote, per me in qualche modo la scena finale e in un momento in cui Camille uno è morta, tutti gli altri simbiotici sono partiti per la migrazione e quindi Gaia e l'albero sono rimasti soli, Gaia in questo caso...

G: Hanno deciso di non immigrarsi anche loro?

M: L'albero non può essere stento radicato a terra. Gaia non sappiamo se ha deciso lei di restare lì o se non è previsto che se n'è andato ma che lei rimanga in qualche modo a prendersi cura dell'albero del rifugio, quindi hanno un rapporto un po' come più libero più in confidenza. Gaia non è più sottoposta ai ritmi dei monitoraggi, dell'efficienza in cui doveva subito tornare nella terra per occuparsi dei simbiotici adesso un pochino più libera più in confidenza. L'utero per me è il fatto che dopo quando Nuna chiede a Gaia "Come posso aiutarti?" Gaia insieme all'aiuto di Nuna riesce a superare la sua impossibilità e quindi riesce a riprodursi.

G: Quindi in questo caso quell'embrione è di Gaia?

M: L'utero è di Gaia, poi non sappiamo cosa ci sarà dentro no, ci sarà una piccola intelligenza artificiale, ci sarà un piccolo simbiote, ci sarà una pianta. Questo rimane in sospeso no? Però diciamo che è un'interpretazione che può essere fatta dal pubblico, per me non è necessario che si arrivi ad un'unica risposta.

G: Tipo una speranza...?

M: Diciamo è un finale un po' aperto e sicuramente un finale positivo, in cui ci sarà di nuovo vita no quindi questa idea del pianeta va bene in ogni caso la vita riesce in qualche modo continuare, e forse tra intelligenza artificiale simbiote o chi lo sa, lascio al pubblico la possibilità di scegliere la risposta che gli piace di più.

G: Ti va se ti chiedo un'altra cosa?

M: Sì certo, dimmi.

G: Oggi sto leggendo e sto scrivendo la parte di costruzione dei pupazzi e mi viene in mente il dubbio che come mai avete scelto l'attrice Giusy Merlin per Camille una (uno)?

M: Allora perché Camilla uno doveva essere comunque una donna anziana e Giusy è la nostra carissima amica, un'attrice bravissima e quindi è venuto naturale pensare a lei perché ci sembrava in amicizia che potesse regalarci le sue sembianze, e perché comunque era comunque faticosa l'operazione del calco che le stavamo chiedendo, quindi sapevamo che Giusy aveva un corpo comunque molto allenato, quindi insomma dati c'è da performer e sapevamo che potevamo in qualche modo usare, e proporre questa cosa pazza, e poi perché è un'attrice bravissima una persona simpaticissima, ci sembrava bello che fosse lei Camille uno, il nostro Camille uno.

Intervista a Marco Rogante

28 maggio 2021, Modena

G: Io so che hai iniziato la collaborazione con Marta come l'assistente di regia?

M: Dall'inizio o lavoro qua dici?

G: Dall'inizio.

M: 12 anni fa.

G: 12 anni fa? Okay, vorrei chiederti di solito come funziona questo ruolo e tu come svolgi questo lavoro come assistente di regia ?

M: Allora c'è una prima fase in cui si scrive il testo, Marta scrive il testo. Quindi lì più che fare l'assistenza di regia faccio l'assistenza di drammaturgia, cioè lei scrive un primo testo e, me lo fa leggere, e io cerco di capire dove il testo funziona e dove non funziona e le dò dei consigli. Però cercando di capire che cosa voleva scrivere lei, cioè non le dò dei consigli sul mio gusto, ma cercando di aiutarla a tirare fuori quello che lei voleva tirare fuori dal testo. Allora poi di solito lei lo rilavora, e poi me lo fa leggere di nuovo. Andiamo avanti così finché non c'è un testo che da tutti e due sembra abbastanza buono per dire "Ok! Questo qua lo mettiamo in prova." Contemporaneamente iniziamo a costruire i pupazzi, il testo si trasforma in base a come vengono costruiti i pupazzi che parti da un'idea, e poi magari scopri che sono troppi oppure che certi movimenti non si possono fare, e quindi il testo deve riadattarsi, deve un attimo rielaborarsi in base a quello che sono i pupazzi.

Quindi a quel punto lì lei inizia a costruire le scene, me le mostra e io faccio lo stesso lavoro e cerco di capire dove funziona e dove non funziona. E mano e mano andando avanti questo processo qua si modificano le scene e si modificano poi anche il testo, perché andando a costruire la scena tutte le volte, scopri che il testo ha bisogno di avere delle modifiche e si modificano anche i pupazzi, quindi testo, pupazzi e scene si modificano insieme mano e mano si faceva le prove. Io guardando da fuori posso riuscire a vedere cosa lei da dentro che non riesce a vedere, quindi dopo quell'occasione ci affrontiamo. Questo è il lavoro dell'assistenza della regia. Certe volte faccio anche delle ricerche, insomma magari lei ha bisogno di fare delle ricerche sui temi e non ha il tempo,

magari ha bisogno dell'aiuto allora la aiuto a fare le ricerche sui temi, a cercare dei libri, a cercare delle fonti eccetera.

G: Mi ricordo che per "Earthbound" hai fatto anche la ricerca sulla fantascienza femminista.

M: Sì sì.

G: Allora, non hai qualcosa da aggiungere per "Earthbound"?

M: Per l'*Earthbound* l'unica differenza è che ho aiutato anche Paola a costruire i pupazzi, di solito i pupazzi non costruisco, imparo un pochino da aggiustarli se serve durante le tournée. Invece in questo caso qua proprio l'ho costruiti insieme a Paola, l'ho aiutata che serviva anche a farsi che fosse più preparato da aggiustarli, poi se c'erano delle cose da cambiare durante le tournée. Quindi l'ho fatto troppo lavoro...

G: Visto che hai già anticipato la mia terza domanda quindi adesso faccio la terza. Anche nel laboratorio di Ca' Foscari ho ascoltato che per questa volta ti è stato assegnato un altro lavoro come l'assistente della scenografia e della costruzione dei pupazzi, su questo nuovo compito come ti trovi e cosa ti preoccupi di precisa?

M: Allora mi occupo di tutto quello che sono in grado di fare che può aiutare Paola, quindi fondamentalmente qualunque aspetto della costruzione, da costruire lo scheletro di legno a... Ho costruito tanti i prototipi, (aggiunge: sai che i pupazzi sono fatti dalle pelle e lo scheletro), nel senso che prima di arrivare agli scheletri definitivi che sono costruiti anche con i materiali magari più belli con cuscinetti giusti, con i materiali più leggeri, di solito si fanno le prove abbastanza grezze, in legno. Allora spesso Paola mi dava un progetto e mi diceva "Prova a costruire questo e vediamo come viene fuori." Però in realtà facevo tutto quello che serviva, poteva essere insomma mettere su la maschera di antigas e aiutarla ad aggiungere la resina per fare lo stampo delle pelli, oppure fare le spugne, qui c'è una foto in qui c'è questo grande calderone dei componenti, insieme diventa una spugna, è quello che c'è dentro Nuna, la parte della pancia di Nuna, dentro di lei c'è il materiale spugnoso per tenere la forma però non fa resistenza al movimento quindi facevo quello. In realtà, faccio tutto quello che serviva fondamentalmente. Perché Paola aveva bisogno di un aiutante, io in quella fase lì comunque ho del tempo libero, perché tanto lei lavora da sola e poi mi mostra, intanto lavora (Marta) da sola io lavoro con Paola.

G: Un'altra domanda è sul tuo lavoro come il direttore tecnico, da quando hai preso questo ruolo e come lo gestisci?

M: Ho iniziato dal 2009 con Marta, gestisco fondamentalmente organizzando tutto quello che riguarda alla tecnica, quindi prima di andare a fare una replica guardi le piante in teatri, fai tutti i calcoli per vedere dove mettere le luci, dove mettere la scena, come montare l'audio. Tutte le questioni tecniche passano attraverso di me. Anche per avere una visione d'insieme di tutto quello che riguarda sia la parte macchinistica, che la parte delle luci, che la parte dell'audio e... basta. Non saprei come dirti.

G: Sì, hai trovato la difficoltà?

M: L'ho trovato difficoltà perché non sapevo niente, facevo l'attore o danzatore quindi all'inizio sì. Però siamo andati in progressione, cioè *E' bello vivere liberi!* era facile, era facile ho fatto la tournée con tre ore di insegnamento sulla tecnica di bordo. Però con quello ho imparato le prime robe, dopo *La semplicità ingannata* era più difficile che ho imparato dopo. Dopo è arrivato *Sorry, boys* che era ancora più difficile che ho imparato altre... e man mano vai avanti ed impari sempre di più.

G: Posso chiederti sul lavoro come direttore tecnico? Hai detto che ci sono due tipi di modalità per lavorare, uno è il tipo che è già tutto programmato...

M: No, quello non è direttore tecnico che lavora su questa modalità. È il datore luci e audio. Uno può lavorare, cercando di programmare tutto possibile però allora se lo spettacolo è programmato sono gli attori in scena che devono seguire la programmazione. Oppure tu puoi lavorare come lavorerebbe il musicista, cioè cercando di costruire una situazione in cui tu puoi improvvisare. Allora sei tu che segui quello che succede in scena, o se non puoi improvvisare comunque almeno in tempi. Se per esempio, quando Marta fa così che devono sentire una bussata sono io che devo essere in grado di seguire la sua bussata, non è che può essere lei che bussa quando arriva sul suo posto, sennò, ecco solo per farti un esempio. Così anche in *Earthbound* e tutto così cioè io seguo tutti i passaggi che le fanno, non solo le luci non solo il clip, ma anche proprio quando lei si attacca all'albero cambia la luce e cambia il suono, non è che è tutta la musica. Ecco quando lei si attacca all'albero io tocca, sono due modi diversi di lavorare. Nell'*Earthbound* in realtà sono mescolati. Perché alcune cose, alcune strutture sono quando partono hanno un loro

arco poi si finiscono e quella era una durata standard. Anche se in realtà non è vero perché l'altra sera c'è stato un problema e riesce un pochino ad intervenire però più o meno hanno una durata standard. Il primo spettacolo *E' bello vivere liberi!* era tutto completamente manuale, anche quando si alzava si passava la musica, la seguivo tutto io in manuale, però diciamo che sono due tipi in cui che si può lavorare.

G: Questa volta per Gaia stai facendo ancora come nelle prime prove?(Nelle prove dell'inizio, gli effetti di luce e di suono di Gaia sono comandati tutti manualmente da Marco)

M: No, allora faccio “Da!” - SUONO “Da! ”- LUCE, però questa volta abbiamo programmato all'interno della scheda audio, il fatto che ogni volta che io schiaccio, cioè se io schiaccio questo pulsante qua, la voce di Gaia esce di là, poi io schiaccio che pulsante là e la voce di Gaia esce da dentro. Quindi invece di fare come facevo¹⁸⁸ in prova, devo solo fare così. Però abbiamo usato una programmazione all'interno di una scheda audio che è un po' complicato da spiegarti. Fondamentalmente tu oltre che decidere, tu decidi che a un certo punto il microfono invece di suono uscire dalla cassa centrale esce dalle casse laterali e lì dai il comando e vai nelle casse laterali, insieme gli dai comando di fare il “clip”¹⁸⁹, e anche il clip in un caso esce da quelle fuori, in un caso esce da quelle dentro, quindi è quello che facevo io con tre colpi.

G: Scusami ma esce da dentro o da fuori per distinguere cosa?

M: Perché il progetto audio è stato fatto, ci sono 8 fonti sonore in punti diversi, tre in alto laterali, una centrale, una sotto, e poi c'era una sotto la cupola, due dietro. Allora i suoni si spostano, quindi quando per esempio parlano dentro la cupola, la voce esce dalla cassa sotto la cupola per dare l'impressione che venga da lì. Quindi parlano i pupazzi da dentro la cupola. Siccome invece Gaia o IA sono le entità più grandi che in qualche modo prendono lo spazio, allora la loro voce esce dall'arco delle casse fuori in alto e in basso per dare l'impressione di una roba che come un ambiente che ti parla, come fosse uno

¹⁸⁸ Qui c'è il suono di click in caos fatto da Marco, per spiegare che nelle prove iniziali: per dare l'effetto luce-audio di Gaia che non era ancora stato programmato in scheda audio e luce, Marco doveva gestire tutto con mano e contemporaneamente in fretta.

¹⁸⁹ Il suono che dà a Gaia (*plin*) nello spettacolo quando ogni volta lei è stata chiamata.

spazio che ti parlasse. Quindi devi cambiare, si chiama il routing dell'audio, non è il "routine" ma è "routin-g"! Va be' è stata registrata datemi una botta in testa!

G: Grazie!

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.

Ispirato 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 TrentinoAlto 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 Monfalcone150 con il sostegno dei partecipanti al progetto di microcredito teatrale Assemblée Teatrale Maranese-Marano Lagunare UD; Federico Toni; Laboratorio Teatrale Re Nudo-Teatri Invisibili; Nottenera. Comunità_Linguaggi_Territorio; Bonawentura/Teatro Miela-Trieste; Spazio Ferramenta; Tracce di Teatro d'Autore; L'Attoscuro Teatro - Montescudo di Rimini.

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.151

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.

Il canto della caduta

2018

Di e con Marta Cuscunà

Progettazione e realizzazione animatronica Paola Villani

Assistente alla regia Marco Rogante

Progettazione video Andrea Pizzalis

Lighting design Claudio "Poldo" Parrino

Partitura vocale Francesca Della Monica

Sound design Michele Braga

Esecuzione dal vivo luci, audio e video Marco Rogante

Costruzioni metalliche Righi Franco Srl

Assistente alla realizzazione animatronica Filippo Raschi

Collaborazione al progetto Giacomo Raffaelli

Distribuzione Laura Marinelli

Staff Centrale Fies Ioana Bucurean, Maria Chemello, Laura Rizzo, Stefania Santoni, Virginia Sommadossi

Co-produzione Centrale Fies, CSS Teatro stabile d'innovazione del Friuli Venezia Giulia, Teatro Stabile di Torino, São Luiz Teatro Municipal, Lisbona

In collaborazione con Teatro Stabile di Bolzano, A Tarumba Teatro de Marionetas, Lisbona

Residenze artistiche Centrale Fies, Dialoghi–Residenze delle arti performative a Villa Manin, São Luiz Teatro Municipal, La Corte Ospitale

Con il contributo del Centro di Residenza dell'Emilia-Romagna “L'arboreto-Teatro Dimora, La Corte Ospitale”

Sponsor tecnici igus® innovazione con i tecnopolimeri; Marta s.r.l. forniture per l'industria

Liberamente ispirato al mito di Fanes

Fonti di pensiero e parole Kläre French-Wieser; Carol Gilligan; Ulrike Kindle; Giuliana Musso; Heinrich von Kleist; Christa Wolf

Earthbound

Ovvero le storie delle Camille

2021

di e con Marta Cuscunà

scena Paola Villani

assistente alla regia Marco Rogante

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 delle luci Claudio “Poldo” Parrino

direttore tecnico Massimo Gianaroli

direttore di scena, capo elettricista e fonico Marco Rogante

macchinista Simone Spangaro / Jurgen Koci

scene costruite nel laboratorio di Emilia Romagna Teatro Fondazione

sponsor tecnico igus® innovazione con i tecnopolimeri

pulegge Marta s.r.l. forniture per l'industria

costruzioni metalliche Righi Franco Srl

fili d'acciaio e guaine per freni di biciclette: Franza Giuseppe

sembianza di Camille 1 Giusi Merli

produzione EMILIA ROMAGNA TEATRO FONDAZIONE, CSS TEATRO STABILE
DI INNOVAZIONE DEL FVG, ETNORAMA

con il sostegno di São Luiz Teatro Municipal (Lisbona)

con il supporto di Istituto Italiano di Cultura di Lisbona, i-Portunus, A Tarumba –
Teatro de Marionetas (Lisbona), i cittadini e le cittadine che hanno aderito al progetto
#iosonoMecenate

in collaborazione con Dialoghi – Residenza delle arti performative a Villa Manin
2018/2020

Liberamente ispirato a *Staying with the trouble* di Donna Haraway (2016, Duke
University Press)

BIBLIOGRAFIA

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

ANGELONI GIULIA, *Il teatro di Marta Cuscunà*, tesi di laurea triennale DAMS Teatro - Musica - Danza, Università degli studi Roma Tre, relatrice Valentina Venturini, A.A. 2017/2018.

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.

ANNA TSING, *The mushroom of the end of the world : On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton, Princeton Univ Pr., 2015.

ANNA TSING, HEATHER SWANSON, ELAINE GAN, NILS BUBANDT (a cura di), *Arts of living on a damaged planet : Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, Suite, University of Minnesota Pr., 2017.

ARCANGELA TARABOTTI, *La semplicità ingannata*, edizione critica e commentata a cura di Simona Bortot, Padova, Il Poligrafo, 2007.

ARCANGELA TARABOTTI, *L'Inferno monacale*, a cura di Francesca Medioli, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990.

BRUNO LATOUR, *Facing Gaia: Eight lectures on the new climatic regime*, translated by Catherine Porter, Cambridge, Polity Press, 2017.

CARLO ALBERTO REDI & MANUELA MONTI, *Genomica sociale. Come la vita quotidiana può modificare il nostro DNA?*, Roma, Carocci, 2018.

DEBORA PIETROBONO (a cura di), *Senza corpo: voci dalla nuova scena italiana*, contiene *Nati in casa* di Giuliana Musso e Massimo Somaglino, Roma, Minimum fax, 2009.

DONNA J. HARAWAY, CLAUDIA DURASTANTI & CLARA CICCIONI (a cura di), *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Not Nero Edizioni, 2019.

DONNA J. HARAWAY, *Manifesto Cyborg: Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, traduzione e cura di Liana Borghi, Feltrinelli, Milano, 1995.

DONNA J. HARAWAY, *Speculative Fabulations for Technoculture's Generations: Taking Care of Unexpected Country*, in <<Australian Humanities Review>>, Issue 50, Maggio 2011.

DONNA J. HARAWAY, *Staying with the trouble: Making Kin in the Chthulucene*, London, Duke University Press, 2016.

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.

FRANCESCO BUONINSEGNI, SUOR ARCANGELA TARABOTTI, ELISSA WEAVER (a cura di), *Satira e antisatira*, Salerno, 1998.

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, MICHELA MARELLI (a cura di), *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del "teatro narrazione"*, Bologna, Le Ariette, 2004.

GIORGIA GOBBI, *L'officina drammaturgica di Marta Cuscunà - Teatro visuale, di narrazione, di indagine: fonti e tecniche*, tesi di laurea magistrale in Discipline della musica e del teatro, corso di Storia del Nuovo Teatro, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, relatrice professoressa Cristina Valenti, A.A 2016/2017.

GIOVANNA PAOLIN, *Lo spazio del silenzio. Monacazione forzate, clausura e proposte di vita religiosa femminile nell'età moderna*, Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1996.

JAMES LOVELOCK, *Gaia. Nuove idee sull'ecologia*, tradotto da V. Bassan Landucci, Bollati Boringhieri, 2011.

LIDIA CURTI (a cura di), *Femminismi Futuri: Teorie, Poetiche, Fabulazioni*, Roma Jacobelli, 2019.

MARIJA GIMBUTAS, *Il linguaggio della dea*, Roma, Venexia, 2008.

MARTA CUSCUNÀ, *Resistenze femminili – una trilogia*, Forum universitaria Udinese, Udine, 2019.

NICOLA MANGHI, *Intervista a Bruno Latour*, in *Quaderni di Sociologia*, 77 | 2018.

PATRICIA PICCININI, *A world of love*, catalogo della mostra di “A world of love”, Denmark, Arken (Museum of modern art), 2019.

RIANE EISLER, *Il calice e la spada - La civiltà della Grande Dea dal Neolitico a oggi*, Udine, Forum Editrice, 2011.

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.

SCOTT GILBERT & CLARA PINTO-CORREIA, *Fear, Wonder, and Science in the New Age of Reproductive Biotechnology*, New York, Columbia University Press, 2017.

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.

STEFANO FAURE, ANDREA LIPAROTO, GIACOMO PAPI (a cura di), *Io sono l'ultimo. Lettere di partigiani italiani*, Torino, Einaudi, 2012.

STEFANO MANCUSO, *Verde brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale*, 2015

URSULA K. LE GUIN, Meiling Cai (a cura di), <<地海传奇>>, *Dihai Chuanqi* (I racconti di Terramare), Nanjing, Jiangsu wenyi chubanshe, 2013.

SITOGRAFIA

www.abbondanzabertoni.it
www.altrevelocità.it
www.arearea.it
www.artsy.net
www.associazionebandalarga.org
www.associazionescenario.it
www.ballettocivile.org
www.belindadevito.blogspot.com
www.bruno-latour.fr
www.centralefies.it
www.claudiarossivalli.jimdofree.com
www.ecobiosistemica.com
www.exibart.com
www.giovaniateatro.wordpress.com
www.giulianomusso.it
www.iltascabile.com
www.lasepolturadellaletteratura.it
www.martacuscuna.blogspot.com
www.martacuscuna.it
www.medialab.sciencepo.fr
www.not.neroeditions.com
www.paolavillani.com
www.patriciapiccinini.net
www.ricerca.gelocal.it
www.societas.es
www.tate.org.uk
www.teatromonfalcone.it
www.ubulibri.it
www.xlibro.cloud.it

FONTI AUDIOVISIVE

Come sopravvivere su un pianeta infetto, conversazione online tra Donna Haraway , C. Durastanti e L. Lipperini, organizzato da Salone Internazionale del Libro di Torino, 15 maggio 2020.

Animism, Album musicale di Tanya Tagaq, 2014.

Patricia Piccinini discusses the connection between science and art, conversazione in Gallery of Modern Art (GOMA) in Australia, 24 apr. 2018.

Patricia Piccinini invites us to think about our place in the world, conferenza di GOMA, 4 mag. 2018

ALTRE FONTI

Rassegna Stampa per gli spettacoli di Marta Cuscunà:

ALFONSO CIPOLLA, *Mamme adolescenti e guerre di cartapesta: grandi pièce sul palcoscenico di "Incanti"*, su La Repubblica, Torino, 10 ott. 2016.

GIULIA BRAVI, *Donne, rivoluzione e burattini. Intervista a Marta Cuscunà*, articolo sull'archivio di Altrevelocità, 2018.

RINGRAZIAMENTI

Il primo e più grande ringraziamento va all'attrice Marta Cuscunà che fin dall'inizio si è mostrata davvero disponibile. Grazie a lei per avere accettato la mia richiesta di tirocinio e avermi offerto la possibilità di seguire la prova dello spettacolo di *Earthbound*; grazie a lei per avermi dato tanti consigli sulle fonti per la tesi, consentendomi di consultare tutti i materiali a disposizione che riguardano i suoi lavori, compresi i copioni, le foto e i video inediti; grazie a lei per avere dimostrato tanta pazienza e disponibilità per le interviste, le conversazioni al telefono, le comunicazioni via e-mail e tutte le occasioni in cui ha cercato di aiutarmi con le mie richieste e i miei dubbi. Poi il ringraziamento va a Marco Rogante che insieme a Marta ha mostrato una grande disponibilità per quello che riguarda la regia del lavoro di Marta, spiegandomi le varie funzioni della luce e del suono e insegnandomi a partecipare al restauro iniziale dei pupazzi. Grazie a lui per avere accettato la mia richiesta di intervista nel momento più impegnativo, durante le repliche di *Earthbound*.

Per quanto riguarda la stesura della tesi, il primo ringraziamento va al mio relatore professor Gerardo Guccini che sin dall'inizio ha mostrato una grande pazienza e un supporto infinito nella scrittura. Dalla scelta dell'argomento alla strutturazione della tesi - anche se a metà ho cambiato il tema dopo il tirocinio insieme a Marta - il professor Guccini ha prima confermato la decisione e poi mi ha incoraggiato in continuazione a proseguire il lavoro con il nuovo tema. Al suo fianco, ringrazio il mio correlatore Matteo Casari per i suggerimenti sul formato della tesi. Poi, durante la scrittura della tesi, un particolare ringraziamento va ai miei cari amici Michele Albin, Sara Bettinelli, Sara Torrenzieri e Michele Botteon che mi hanno offerto il massimo sostegno nella revisione linguistica e mi hanno incoraggiato durante il processo di scrittura. Grazie per la loro compagnia dall'inizio fino all'ultimo momento.

Infine, i miei ringraziamenti vanno a Yumi Suzuki e Paola Villani, che nel periodo del tirocinio mi hanno offerto sostegno e suggerimenti utilissimi. I loro consigli non solo hanno influenzato questa tesi, ma sono stati (anche e soprattutto) un prezioso supporto nell'appassionante cammino di chi, come me, assiste e studia il teatro.