



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
in Conservazione e Gestione dei Beni e delle Attività culturali

Tesi di Laurea

***Earthbound ovvero le storie delle Camille***  
**di Marta Cuscunà (2021)**

**Un teatro di Figura Simbionte**

**Relatrice**

Prof.ssa Susanne Franco

**Laureando**

Celeste Podbersig

Matricola 977559

**Anno Accademico**

2023/2024

## INDICE

### INTRODUZIONE

#### CAPITOLO 1 - Il percorso artistico di Marta Cuscunà

##### 1.1. Formazione ed esordi

##### 1.2. Joan Baixas e José Sanchis Sinisterra: teatro visuale e drammaturgia

##### 1.3. La trilogia *Resistenze femminili*

#### CAPITOLO 2 - Nel teatro di *Staying with the Trouble* di Donna Haraway

##### 2.1. Alle origini teoriche di *Earthbound*

##### 2.2. Struttura drammaturgica di *Le storie delle Camille*

##### 2.3. La costruzione plastica dei personaggi chimerici di Patricia Piccinini

#### CAPITOLO 3 - Marionette per l'eco-cyberfemminismo

##### 3.1. Le marionette di Marta Cuscunà tra animatronica e manualità

##### 3.2. Teatro di figura e disabilità

##### 3.3. «Le storie fanno i mondi, i mondi fanno le storie»

### BIBLIOGRAFIA

### SITOGRAFIA

## INTRODUZIONE

Questa tesi vuole approfondire lo spettacolo di teatro di figura *Earthbound ovvero le storie delle Camille*, scritto e interpretato da Marta Cuscunà. L'elaborato si divide in tre capitoli, iniziando dal percorso artistico e personale della performer. Nata a Monfalcone, Cuscunà muove i primi passi da un fervente contesto di scambi culturali e opportunità di formazione. Entra in contatto con maestri e maestre della scena teatrale locale e internazionale, in particolare con il marionettista Joan Baixas e il drammaturgo José Sanchis Sinisterra. Da loro Cuscunà trae gli strumenti necessari per intraprendere la propria autorialità. Il suo primo progetto riguarda la trilogia *Resistenze femminili*, in cui l'autrice decide di unire la drammaturgia per figure all'attivismo, rispolverando storici contributi femminili. Queste premesse portano gradualmente alla stesura di *Earthbound*, monologo di fantascienza per attrice e creature simbiotiche, liberamente ispirato al saggio eco-femminista *Staying with the Trouble* della filosofa Donna Haraway. Il secondo capitolo tratta le ricerche teoriche e iconografiche che supportano la drammaturgia dello spettacolo. La bibliografia di riferimento e lo svolgimento dell'opera vengono descritti nei loro collegamenti teorici fino ad approfondire nel terzo capitolo le implicazioni riguardanti il teatro di figura. La parte finale della tesi si dedica all'analisi delle pratiche di manipolazione e fabbricazione delle creature meccaniche utilizzate da Cuscunà. Viene affiancato un approfondimento sull'applicazione delle teorie della disabilità nel campo del teatro di figura, concludendo l'elaborato con una riflessione sulle qualità narrative dell'utilizzo della marionetta in ambito femminista.

Per la stesura del primo capitolo della tesi sono stati consultati il sito ufficiale e il blog di Cuscunà. Una serie di articoli storiografici sono stati poi impiegati per inquadrare la formazione e i contesti da cui proviene la regista. La frequentazione dal vivo di un intervento accademico presso l'Università di Padova nel 2023 ha arricchito le dichiarazioni riguardanti la trilogia *Resistenze femminili*. I testi utilizzati per il secondo capitolo si concentrano invece sulla manualistica degli studi eco-femministi. Prestando particolare attenzione alle pubblicazioni della filosofa Donna Haraway, è stata tracciata una panoramica teorica di riferimento per questa disciplina. La visione di un racconto performativo svolto da Cuscunà nel 2024 a Bergamo ha semplificato la cernita delle autrici approfondite dalla regista.

L'approfondimento della drammaturgia è stato poi possibile grazie alla gentile concessione di Cuscunà del copione inedito di *Earthbound*. Il terzo capitolo è stato redatto infine grazie a una serie di articoli e interventi pubblicati online da ricercatrici del settore del teatro di figura e delle teorie della disabilità.

## CAPITOLO 1 - Il percorso artistico di Marta Cuscunà

### 1.1. Formazione ed esordi

La storia di Marta Cuscunà inizia il 13 giugno 1982 nella cittadina giuliana di Monfalcone, in provincia di Gorizia. La posizione geografica delle sue origini accompagna la crescita dell'artista in una commistione di vicinanze alle lotte dei lavoratori di cantiere e dei partigiani di confine.

Monfalcone getta luce sulle influenze valoriali che segnano i contributi di Cuscunà. La città è infatti un polo di cantieri navali dal 1908 e la sua attività industriale è rimasta animata fino ad oggi. La richiesta di manodopera aveva attirato lavoratori da tutti i territori confinanti, rendendo subito la popolazione operaia eterogenea e multiculturale. L'impegno associativo nato dalla condivisione di sfruttamento, mala paga e dal moto ricostruttivo seguente alle devastazioni della Grande Guerra rese le mura dei cantieri navali luogo di aggregazione e riflessione comunitaria.

Per l'inizio della Seconda Guerra Mondiale, i monfalconesi nutrivano una forte coscienza internazionalista e, reduci dal ventennio di persecuzioni fasciste, organizzazioni socialiste e cellule comuniste diedero vita alla Resistenza prima che nel resto d'Italia. La presa di Ljubljana del 1941 infuocò poi la Resistenza slovena, aumentando la solidarietà militante del lato italiano. Riunioni clandestine e scuole di comunismo formavano le giovani e i giovani ai valori della parità e, in anticipo sui tempi, anche all'emancipazione femminile. Per l'autunno del 1943 si organizzò un'insurrezione spontanea di operai monfalconesi e sloveni, «La Brigata Proletaria», che portò alla battaglia di Gorizia contro le forze militari tedesche.

Tra le due guerre, lo spirito partigiano e plurinazionale di Monfalcone movimentò gli animi verso la speranza di una soluzione di classe. A incarnare questo ideale sembrava fosse la rivoluzionaria Repubblica Federativa di Jugoslavia, diventata meta di un «contro-esodo» dopo i Trattati di Parigi del 1947. Per quanto l'esperienza titina abbia invece avuto un tragico

esito, il sentimento che mosse più di duemila lavoratori monfalconesi a cercare di costruire una società più giusta è rimasto<sup>1</sup>.

Cuscunà si forma in questo contesto e il suo percorso di crescita, tra senso di giustizia e intraprendenza, la porta alla scoperta dell'espressione teatrale. Cuscunà si cimenta nel primo laboratorio, *Fare teatro* condotto da Luisa Vermiglio, e tocca con mano un progetto sulla riflessione del tessuto sociale friulano attraverso la lente teatrale delle pratiche del corpo e dell'oggetto. Frequenta brevemente la Civica Accademia d'Arte Drammatica «Nico Pepe» di Udine per poi lanciarsi nella sua prima grande formazione d'artista con il programma *Prima del Teatro Scuola Europea per l'Arte dell'Attore*, proposta dall'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica «Silvio d'Amico» di Roma. In questa occasione Cuscunà incrocia la sua strada con gli insegnamenti di Joan Baixas e José Sanchis Sinisterra. I due professionisti segneranno profondamente la crescita della giovane attrice, rimanendo parte della sua futura produzione teatrale.

Nel 2004 e nel 2005 Cuscunà debutta come attrice professionista al Centro regionale Teatro di Animazione e Figure di Gorizia con gli spettacoli per ragazzi *Pesciomini* e *Pippo Pettiroso*. Entrambe esperienze iniziatiche prima di essere chiamata al lavoro dal marionettista Joan Baixas per il suo nuovo progetto *Merma Neverdies*, debuttato nel 2006 per la Tate Modern Gallery di Londra. Questo spettacolo apre Cuscunà alla scena internazionale e le fa toccare con mano l'impatto delle preziose lezioni sul teatro visuale del regista catalano. Dopo una lunga tournée, Cuscunà viene richiamata nel 2007 in Italia per l'interpretazione dello spettacolo di Giuliana Musso e Carlo Tolazzi *Indemoniate!*. Una potente prova d'artista su un'epidemia istero-demonopatica di un gruppo di donne di fine Ottocento, che avvicina Cuscunà al lavoro d'inchiesta della drammaturga Giuliana Musso.

Memoria e impegno civile si intrecciano fino a spingere Cuscunà pochi mesi dopo, nel 2008, a iniziare le ricerche per il suo primo grande progetto in qualità di autrice: la trilogia *Resistenze Femminili*. A ispirare la forma della trilogia sarà la lettura dell'inchiesta del 2010 della semiologa Giovanna Cosenza *Il femminismo, che roba è?*. Il campione di universitari

---

<sup>1</sup> C. Fragiaco, *Fuga dall'utopia. La tragedia dei «monfalconesi». 1947-1949*, in «[novecento.org](http://novecento.org)», no. 8, 2017.

presi in analisi riporta una mancanza di sensibilizzazione alle discriminazioni di genere, percependo la questione femminista conclusa o relegata al passato. Regnano stereotipi di aggressività ed esasperazione, fino al rovesciamento dei ruoli tra femminismo e maschilismo.

Cuscunà inizia così i lavori per la prima tappa della trilogia: *È bello vivere liberi! Progetto di teatro civile per un'attrice, cinque burattini e un pupazzo*. La storia è ispirata alla biografia di Ondina Peteani, riportata dalla storica Anna Di Gianantonio in *È bello vivere liberi. Ondina Peteani. Una vita tra lotta partigiana, deportazione e impegno sociale*<sup>2</sup>.

Il primo racconto di riscatto femminile è in cantiere e per la fine del 2008 Cuscunà si iscrive al premio Scenario per Ustica, affiancando una collaborazione di ricerca con l'ANPI.

A maggio 2009 debutta in Spagna, ancora al fianco di Joan Baixas, nello spettacolo *Zoé, inocencia criminal*. Qui le marionette diventano redenzione per la giovane Zoé: ragazza nata nella giungla, diventata innocente assassina e poi rinchiusa in ospedale psichiatrico.

Il 21 giugno arriva la vincita del premio Scenario per Ustica e il 15 ottobre debutta finalmente *È bello vivere liberi!*, consacrando il primo passo di Cuscunà verso l'autorialità.

Gli anni tra il 2009 e il 2011 sono costellati di successi. Cuscunà prende parte al progetto *Fies Factory* di Centrale Fies e per il 2010 la storia di Ondina finisce finalista al Premio Ubu, oltre a una successiva posizione da finalista nel 2011 come migliore attrice under 35 al Premio Virginia Reiter. Cuscunà ottiene nello stesso anno un'ulteriore occasione di studio, questa volta guidata dal maestro Christian Burgess, conosciuto anche lui alla Scuola Europea *Prima del Teatro*. Il progetto inedito per attori e musicisti si svolge alla Guildhall School of Music and Drama di Londra e la fine del corso culmina nell'ideazione del pezzo teatrale *...Think only this of me...*: pezzo per 31 attori che riflette sul ruolo della memoria nella costruzione dell'identità e del futuro.

La confermata efficacia del proprio lavoro e la spinta ideativa dagli ultimi insegnamenti portano Cuscunà al completamento del secondo capitolo delle *Resistenze Femminili*. Il 31 agosto 2012 debutta *La semplicità ingannata. Satira per attrice e pupazze sul lusso d'esser donne* a Bassano del Grappa. Se nel primo capitolo a rilanciare la rivendicazione femminile

---

<sup>2</sup> A. Di Gianantonio, *È bello vivere liberi. Ondina Peteani. Una vita tra lotta partigiana, deportazione ed impegno sociale*, edizioni IRSML, Trieste 2007

sono le gesta della coraggiosa Peteani nelle lotte di Liberazione, in questo spettacolo si racconta la resistenza delle Clarisse di Udine nel lontano Cinquecento. La storia delle monache del convento di Santa Chiara, rispolverata del peso della censura patriarcale, torna rumorosa del fermento culturale e dissacrante che la società alternativa delle Clarisse aveva imposto all’Inquisizione del tempo. Ancora una volta la memoria e il gioco della riscrittura, civicamente fondamentale, si alleano per il riscatto e la sensibilizzazione di un pubblico ancora troppo dimentico della necessità delle storie di Liberazione.

Il 2012 continua ricco di riconoscimenti per i capitoli delle *Resistenze Femminili* e a metà anno Cuscunà ha l’occasione di rendere omaggio alla lettura *Io sono l’ultimo. Lettere di partigiani italiani*. Nasce così lo spettacolo *The beat of Freedom*, debuttato al gaypride di Vicenza, sul concetto di libertà come ritmo pulsante dalle lettere di amore e parità di giovani resistenti.

Un altro progetto significativo di questi mesi è *La città ha fondamento sopra un misfatto*: una riscrittura teatrale della *Medea* di Christa Wolf, diretta dalla maestra di teatro d’inchiesta Giuliana Musso. Da lavoro archeologico si trasforma nello smascheramento della verità degli archetipi occidentali, trattando l’origine del potere e della violenza. La collaborazione con Giuliana Musso continua nel 2014 con il debutto di *Wonder Woman. Donne, denaro e superpoteri*, scritto e interpretato con Antonella Questa. Da un lavoro d’inchiesta delle giornaliste Silvia Sacchi e Luisa Pronzato deriva questa lettura scenica, che si sofferma sul tema dell’indipendenza economica femminile.

Cuscunà raggiunge infine il completamento della trilogia *Resistenze Femminili* con il primo debutto di *Sorry, boys. Dialoghi su un patto segreto per dodici teste mozze* nel 2015. Quest’ultimo capitolo inaugura l’applicazione dei principi di animatronica, simili agli effetti speciali nella cinematografia. La versione finale andrà in scena il 3 febbraio 2016 a Trento. Negli anni successivi, però, Cuscunà riscontrerà un rallentamento nella richiesta dello spettacolo da parte dei teatri italiani per la tematica considerata ancora troppo tabù. La storia riguarda un episodio di cronaca su un gruppo di 18 ragazze liceali americane, rimaste incinte nel 2008 dopo un patto segreto per creare una comune femminile, lontana dalla realtà allarmante di violenza maschile contro le donne.

Conclusa la trilogia di *Resistenze Femminili*, Cuscunà debutta l'11 settembre 2017 con lo spettacolo su commissione *Etnorama 34074*, una riflessione sui passi più recenti della sua natia Monfalcone, e per il 2018 dirotta la sua strada dalla cronaca per imbarcarsi nel mito ladino del regno di Fanes. Debutta il 25 ottobre a Udine *Il canto della caduta*, i cui pupazzi seguono le orme di *Sorry, boys* con ulteriori elaborazioni di animatronica. Per Cuscunà è un passo artistico importante perché, oltre a lavorare su letture consigliate da Giuliana Musso, si confronta con l'archeomitologia<sup>3</sup>: un insieme di discipline comparate che riportano alla luce un mondo esistito e perduto. Le nuove immagini di Cuscunà, insieme al patrimonio simbolico dei miti, raccontano così un'alternativa possibile allo scoraggiamento per un futuro migliore.

Il lavoro successivo giunge finalmente al cuore di questa tesi. Dopo i rallentamenti dovuti allo scoppio della pandemia da Covid-19, Cuscunà e il suo team ribaltano il progetto del *Canto della caduta* e si immergono nel mito al contrario, ovvero un mito futuro in cui la speranza si intravede da nuovi immaginari innestati da presagi del presente. Si apre così l'ideazione di *Earthbound ovvero le storie delle Camille*: monologo di fantascienza per attrice e pupazzi simbiotici. Ispirato dal saggio eco-femminista *Staying with the Trouble* della filosofa Donna Haraway, lo spettacolo si rifà a importanti apporti intellettuali, primi tra tutti quelli dell'antropologa Anna Tsing e del filosofo Bruno Latour. Infine, le sculture di Patricia Piccinini ispirano le sembianze dei pupazzi, che raggiungono l'espressione più avanzata dell'impegno animatronico. Lo spettacolo debutta il 25 maggio 2021 a Modena e già per il 5 giugno dello stesso anno viene realizzata una versione radiofonica su Rai Radio 3: *Dimmi cosa vuoi vedere. Versione sonora di Earthbound ovvero le storie delle Camille*. Per la realizzazione di questo adattamento collabora l'associazione Al.Di.Qua. Artists - Alternative Disability Quality Artists. La versione radiofonica risulta in un percorso di protocolli drammaturgici, provenienti dalle lezioni di José Sanchis Sinisterra, per indagare l'accessibilità degli immaginari del teatro visuale.

Il 26 dicembre 2021 Cuscunà diventa artista associata al Piccolo Teatro di Milano, dopo aver concluso la sua collaborazione con Centrale Fies nel 2019, e per il 22 luglio 2023 debutta con

---

<sup>3</sup> M. Cuscunà, *Archeomitologia*, <https://cantodellacaduta.blogspot.com/2018/03/archeomitologia.html> (06/03/2025)

*Corvidae. Sguardi di specie*: spettacolo per uno stormo di corvi. Accessibile in LIS, *Corvidae* viene inizialmente scritta come serie da mandare in onda su Rai 3 per *La Fabbrica del Mondo* di Marco Paolini e Telmo Pievani. La drammaturgia si articola in episodi di commentario tra lo stormo di corvi meccanici, riguardanti profezie di futuri possibili e accompagnate da uno sguardo comico e disincantato della contemporaneità.

A concludere questo percorso tra passato e futuro, tra umanità, natura e tecnologia, Cuscunà il 18 novembre 2023 debutta con *Bucolica. Paesaggio con fischiatori, pecore e umani* a Milano. Uno studio ravvicinato del rapporto intra-specie nella transumanza attraverso le lingue fischiate.

## **1.2. Joan Baixas e José Sanchis Sinisterra: teatro visuale e drammaturgia**

Le tracce biografiche di Cuscunà riportano la centralità della sua formazione al contributo del pittore e marionettista Joan Baixas e del drammaturgo José Sanchis Sinisterra.

L'incontro con Baixas fa collidere l'immaginario della teatralità di Cuscunà con lo scenario catalano della vita artistica del pittore. Nato il 4 novembre 1946 a Barcellona, a soli 21 anni, insieme alla collega marionettista Teresa Calafell, fonda la compagnia «La Claca», cavalcando un nuovo movimento teatrale di quegli anni. Al tempo, però, la Spagna era ancora sotto il giogo della dittatura del generale Francisco Franco.

Il fermento culturale catalano era stato brutalmente interrotto dallo scoppio della guerra civile spagnola e dal seguente colpo di stato franchista. Gli anni della guerra e della dittatura determinarono un brusco cambio di rotta anche per il teatro di figura. I marionettisti catalani, abituati a esercitare la loro professione all'aria aperta, negli spazi pubblici e nelle piazze, vennero relegati alla sfera privata. L'imposizione delle leggi fasciste obbligò gli artisti a mettere per iscritto spettacoli, spesso tramandati oralmente, per far approvare i contenuti proposti. Il cambiamento più determinante fu però la messa al bando della lingua catalana. Per quando poi il divieto fu revocato nel 1946, la scena performativa era inevitabilmente cambiata e i marionettisti catalani dovettero comunque adattare anche linguisticamente le loro opere, sempre sottostando alla censura franchista.

Baixas cresce in mezzo al desiderio di riaffermazione della cultura catalana e per il 1967 fonda «La Claca» con Calafell, per aggirare il dominio del teatro scritto. Il gruppo coglie il potenziale del teatro di figura e diventa l'emblema del rifiuto del testo e dello spagnolo, basando il proprio lavoro sull'immagine, sulla tradizione catalana e sulla narrazione carnevalesca<sup>4</sup>. Gli anni '70 vedono una ripresa dell'attività culturale e tra tutte le forme di espressione emergenti spicca proprio il teatro di figura. «La Claca» farà da guida in questo ambito, accompagnando le nuove generazioni teatrali nel passaggio dalla dittatura alla democrazia.

La scelta politica di rifiutare il testo scritto dona agli spettacoli di figura catalani il potere di ri-raccontare le storie del folklore, recuperando canzoni e narrazioni con l'utilizzo dell'impulso frenetico degli immaginari catalani. La straordinarietà di questa scelta è che ha riunito nel tempo tutto un ambito teatrale, avvicinando compagnie e produzioni in un unico senso di affermazione di identità.

The visual image was seen as the symbol of a collective imagination that aspired to freedom through artistic expression<sup>5</sup>.

Il lavoro che impegna il teatro di figura catalano negli anni successivi alla fine della dittatura, dettata dalla morte di Franco nel 1975 fino all'inizio degli anni '80, è la riaffermazione del genere teatrale. Le marionette si riappropriano degli spazi pubblici e grazie alla mancanza di testo si scoprono perfette per un'esportazione degli spettacoli a livello internazionale. È in questo contesto che Baixas presenta la sua opera più nota in collaborazione con il pittore catalano Joan Miró: *Mori el Merma*. La ricerca per questo spettacolo si articola attorno alla fine della dittatura e per rappresentarla i due artisti prendono ad esempio la figura di Ubu re<sup>6</sup>, perfetta per impersonare l'appena deceduto Franco. A guidare la scrittura del pezzo, come dichiara Baixas, non doveva essere un'intenzione di analisi politica o contestualizzazione

---

<sup>4</sup> Cfr. C. Astles, *Catalan Puppet Theatre: A Process of Cultural Affirmation*, in «Contemporary Theatre Review», vol. 17, no. 3, 2007, pp. 323-334

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ubu re* è l'opera teatrale più conosciuta del drammaturgo francese Alfred Jarry. Pubblicata nel 1896, appartiene al ciclo di Ubu in cui il personaggio grottesco, eccessivo e ridicolo di Padre Ubu si barcamena in vicende surreali causate dalla sua inclinazione dispotica. Questa raccolta è considerata essere la precorritrice del teatro dell'assurdo.

storica del personaggio ma la provocazione del rifiuto di tutte le sensazioni trasmesse dal franchismo.

To become aware of the monster which had grown inside ourselves and spit on him without a second thought [...]<sup>7</sup>

Anche Miró fa riferimento a questa necessità di vomitare la rabbia e, per rappresentarla, i due artisti provocano una ribellione di immagini. La narrazione dello spettacolo risulta così in un'accozzaglia di scenari dove Merma, ovvero «mostro», si divincola nella sua violenza e insensatezza fino a causare il suo stesso decadimento. L'opera va in scena il 7 marzo 1978 e fin da subito determina una rottura con la storia del teatro catalano. I pupazzi giganti e le maschere<sup>8</sup> disegnate da Miró vengono animate a grugniti e imprecazioni dallo spirito antifascista, in un carnevale di immagini ed eccessi.

Ventotto anni dopo il debutto, venuto a mancare il pittore Miró, Baixas si rimette al lavoro per una nuova versione di Merma: *Merma NoMorMai (Merma Neverdies)*. Lo spettacolo viene rivisitato, secondo le volontà di Miró, come una parata pubblica. È in questo allestimento che Cuscunà viene coinvolta come attrice nel 2006. L'obiettivo della rappresentazione è sempre la critica al potere tirannico, con l'unica differenza che non parli più di Franco. A smascherarsi è la manipolazione politica, il fanatismo e il dispotismo imposto in nome delle affermazioni nazionaliste odierne. Cuscunà partecipa a un importante momento culturale, incontrando nuove forme di resistenza trainate proprio dalle marionette. Pupazzo e immagine, mancanza di parola e politica. Cuscunà fa la conoscenza del visuale come luogo di aggregazione per un sogno di libertà.

Tra le mura dello stesso progetto in cui ha conosciuto Joan Baixas, l'attrice segue una formazione anche con il drammaturgo valenciano José Sanchis Sinisterra. Nato nel 1940, pochi anni prima del collega Baixas, Sinisterra elabora il proprio senso di ribellione intromettendosi nelle regole della scrittura teatrale. Dato che le parole erano diventate una

---

<sup>7</sup> C. Astles, *Catalan Puppet Theatre: A Process of Cultural Affirmation*, cit.

<sup>8</sup> La tradizione delle «gigantes y cabezudos», ovvero pupazzi e maschere giganti, è una tipica espressione catalana appartenente alla cultura dei festival. Attraverso questi lavori si rappresentavano gli immaginari e i miti del folklore in Catalogna.

prigione di controllo sotto la dittatura di Franco, il drammaturgo sperimenta gradualmente un proprio approccio manipolatorio del testo. Fonda nel 1977 «El Teatro Fronterizo» a Barcellona come luogo di incontro e ricerca per attori, registi e scrittori che mirano a una riforma del linguaggio e della drammaturgia. Il punto di riferimento per Sinisterra, oltre all'apertura a discorsi confinanti quello teatrale, è la stimolazione del ruolo dello spettatore. Il cittadino a teatro deve nutrire un senso critico e reattivo alla mescolanza di parole proposte, piuttosto che un'assuefazione alla figuratività spettacolare creata per l'intrattenimento. La costruzione drammatica è sfiduciata nella sua datata impostazione e in gioco scende il confine tra razionale e irrazionale. Con queste linee guida Sinisterra conduce la sua ricerca sperimentale fino ad affermarsi come regista e teorico teatrale grazie a testi riflessivi del contesto politico affrontato. Il risultato di questi anni di lavoro sono una serie di esercizi e pratiche di scrittura chiamate «protocolli drammaturgici».

All'avvento del corso *Prima del Teatro*, Cuscunà viene indirizzata al curriculum per soli drammaturghi ed entra in contatto con il sistema di trasposizione del testo ideato da Sinisterra. Il passaggio da testo narrativo a scenico non è considerato una traduzione o una riscrittura, quanto piuttosto una manipolazione o, appunto, una trasposizione che trascende le convenzioni tradizionali. Gli esercizi che svolge Cuscunà si articolano in vari espedienti per la ricerca della teatralità intrinseca al testo, il tutto supportato dalla libertà che la scrittrice si può prendere nei confronti della linearità narrativa. L'accortezza ultima risulta nel garantire «l'autonomia del microcosmo creato»<sup>9</sup>, che sia umano o non-umano. Queste prove tra creatività e impulso, stimolate e indirizzate nella giusta cornice drammaturgica, donano all'attrice le conoscenze sufficienti per imbarcarsi nella propria autorialità.

### **1.3. La trilogia *Resistenze femminili***

Il giorno 21 novembre 2023 si tiene a Palazzo Liviano a Padova la conferenza *Resistenze femminili tra umano e non umano*, condotta da Marta Cuscunà e organizzata da Cristina

---

<sup>9</sup> G. 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, pp. 12-13-14

Grazioli<sup>10</sup>. L'incontro didattico è una delle varie occasioni in cui Cuscunà tratteggia per un pubblico di giovani appassionate le tappe più importanti del suo percorso artistico e di ricerca. A interessare è la scelta del suo repertorio, poiché vengono presi in analisi i tre spettacoli della trilogia *Resistenze femminili* per giungere a *Earthbound e le storie delle Camille*.

L'idea di una trilogia nasce dalla lettura dell'inchiesta *Il femminismo, che roba è?* della semiologa Giovanna Cosenza. Interrogarsi sul perché le nuove generazioni non siano ricettive delle attuali discriminazioni di genere determina il bisogno di organizzare un percorso propedeutico attraverso la riesumazione di esempi abbastanza potenti da riabilitare la lotta per l'emancipazione. Qualche anno prima, Cuscunà aveva conosciuto la storia della prima staffetta partigiana d'Italia: Ondina Peteani. Appena diciassettenne e operaia a Monfalcone, Peteani si era scoperta incapace di rimanere a guardare e aveva intuito il valore del proprio contributo nella lotta per la Resistenza. La storica goriziana Anna Di Gianantonio si è occupata della sua biografia, approfondendo anche i contributi femminili tra le file partigiane. Rispetto ai colleghi uomini, obbligati alla scelta tra leva e diserzione, le donne erano ignorate dal sistema militante.

La scelta di partecipare alla lotta di Liberazione diventa momento di grandissima consapevolezza sul fatto che non sarebbe stato possibile cambiare un paese se prima non si fosse cambiato contemporaneamente il ruolo della donna nella società e nella famiglia<sup>11</sup>.

Peteani si era unita così ai gruppi partigiani, ricoprendo fin da subito ruoli di grande responsabilità. Giunse a partecipare alla battaglia di Gorizia del 1943 con la «Brigata Proletaria», diventando staffetta e parte di comandi speciali, finché un giorno le fu assegnato il compito di uccidere la spia Walter Gherlaschi, nome di battaglia «Blechi». La sua minaccia aveva impaurito la popolazione, che aveva iniziato a rifiutarsi di collaborare con i partigiani. Peteani riuscì nell'uccisione del traditore e la notizia della sua morte doveva

---

<sup>10</sup> Professoressa associata presso l'Università di Padova e docente del corso «Teatri di figure. Storie ed estetiche» e «Storia ed Estetica della luce in scena». È una rinomata ricercatrice nell'ambito delle arti figurative di scena. Le tematiche di interesse sono: l'ambito del primo Novecento tedesco e le figure dell'automa, del burattino e della marionetta. Si è dedicata anche al teatro dei ruoli in Germania e alla diffusione della Commedia dell'Arte nei paesi di lingua tedesca. Profilo universitario: <https://didattica.unipd.it/off/docente/6DD303776FF83ED3CB17B795BFCDEF21>

<sup>11</sup> Estratto della conferenza *Resistenze femminili tra umano e non umano* tenuta il 21 novembre 2023 da Marta Cuscunà.

essere comunicata in modo veloce e capillare. Per farlo si fece ricorso allo strumento del teatro: il commissario politico del battaglione di Peteani scrisse il bozzetto drammatico *La fine del traditore*<sup>12</sup> e la storia di Blechi si rivelò di una drammaturgia innata. La spia era rimasta a lungo introvabile grazie alle sue abilità di travestimento da vecchio, da prete e da donna.

Per la realizzazione dello spettacolo *È bello vivere liberi!*, Cuscunà si avvale degli insegnamenti dei maestri e delle eredità teatrali partigiane. Le lezioni drammaturgiche di Sinisterra individuano le teatralità intrinseche della storia, tessendole nell'attivismo del monologo civile. Le influenze di Baixas invece concentrano Cuscunà sul potere del visibile, mantenendo la presenza della marionettista in scena per indurre una visione critica dell'anima della marionetta a confronto con la sua manipolatrice. Il collegamento diretto con il ruolo del teatro di figura durante gli anni della Resistenza completa infine l'immaginario di Cuscunà. I bauli dei teatrini erano usati infatti per nascondere armi e divulgare emancipazione di pensiero. Anche il lato sloveno ne testimonia la rilevanza storica, attraverso la fondazione del movimento culturale «Teatro partigiano delle marionette»<sup>13</sup>.

È questo lavoro d'artista che concorre alla resa dell'ultimo capitolo dello spettacolo: la deportazione ad Auschwitz di Ondina. Prigioniera a diciannove anni, fu testimone della violenza e dell'umiliazione inferte per il suo ideale di libertà. Riuscì a vedere la Liberazione ma per tutta la vita si sarebbe chiesta il perché della sua sopravvivenza. La risposta era RESISTENZA: sapere di vivere per un mondo migliore, convinte, entusiaste ed altruiste. All'età di settantotto anni, Peteani scrisse così le sue ultime parole: «È bello vivere liberi»<sup>14</sup>.

Scoprire la storia di Ondina sorprende la drammaturga poiché, nonostante l'educazione scolastica e la partecipazione attiva della sua famiglia nelle celebrazioni della Resistenza, non era mai venuta a conoscenza di tali testimonianze femminili. Per sopperire a questi curiosi

---

<sup>12</sup> R. Giacuzzo, *Quelli della montagna: storia del Battaglione triestino d'assalto*, edizione Unione degli Italiani dell'Istria e di Fiume, 1972

<sup>13</sup> M. Loboda, *Dalla tradizione popolare allo splendore dei palchi europei*, Lutkovno Gledališče Ljubljana, 2019

<sup>14</sup> A. Di Gianantonio, *È bello vivere liberi. Ondina Peteani. Una vita tra lotta partigiana, deportazione ed impegno sociale*, cit.

acciacchi della Storia, Cuscunà si dedica alla lettura del saggio di Giovanna Paolin *Lo spazio del silenzio. Monacazioni forzate, clausura e proposte di vita religiosa femminile nell'età moderna* (Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1996) e rispolvera le vicende delle Clarisse del monastero di Santa Chiara di Udine, datate tra il Cinquecento e il Seicento.

Da monache forzate a monache ribelli, le Clarisse di Udine sfidarono i precetti dell'Inquisizione e capirono di poter creare all'interno del monastero una micro società femminile, priva delle imposizioni patriarcali che le avevano costrette a prendere i voti. Con la collaborazione estorta dalle famiglie, iniziarono a farsi mandare libri di ogni genere e, dal fermento della città udinese, acquisirono il rispetto della comunità cittadina per la loro notevole cultura. Udine era prona ad accogliere una cultura femminile critica dell'ordine cattolico ma la fama delle Clarisse arrivò fino alla Chiesa. Esplose il caso di eresia e si tentò di condannare il gruppo delle monache. La solidarietà e l'ingegno delle accusate però sventarono la condanna e solo dopo diversi decenni gli inquisitori capirono che per sradicare la loro resistenza avrebbero dovuto separare la loro comunità.

Ad affiancare la bibliografia per *La semplicità ingannata*, Cuscunà utilizza le testimonianze della pensatrice Arcangela Tarabotti, costretta anche lei dal padre alla clausura nel Seicento. Definita «proto-femminista», Tarabotti gettò luce sui meccanismi sociali ed economici patriarcali che permettevano la monacazione forzata, oltre a raccontare i soprusi e le privazioni dei monasteri. Lo spettacolo di Cuscunà riprende in particolare una metafora utilizzata dalla scrittrice seicentesca: le ragazze forzate alla clausura sono come degli uccelli intrappolati nel vischio. Il coro delle sei Clarisse viene dunque sistemato su una balaustra, tutte le pupazze in stretta vicinanza tra di loro. La disposizione è volta all'espressione visuale della mancanza di libertà, rimarcando contemporaneamente il senso di unione e compattezza che ha permesso la resistenza delle Clarisse.

*La semplicità ingannata* parla del destino collettivo di generazioni di donne e della possibilità di farsi “coro” per cambiarlo<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> M. Cuscunà, *Note di regia*, <http://martacuscuna.blogspot.com/2012/04/cooming-soon-la-semplicita-ingannata.html>

Ancora una volta Cuscunà cerca il cambiamento attraverso le immagini e i suoi monologhi, donando uno spazio completamente nuovo a storie silenziate, storie che avrebbero dovuto fare rumore e che ora risuonano dalle casse politiche del teatro civile. Cuscunà è consapevole che per poterle divulgare a chi non ha saputo o chi non sa ancora ascoltarle deve abbandonare una narrazione storica o nozionistica. La drammaturga ha il ruolo della trasposizione, per permette al passato di parlare delle donne che hanno trovato riscatto nella nostra storia.

Tornando alla conferenza *Resistenze femminili tra umano e non umano*, Cuscunà racconta l'ultimo capitolo della trilogia: *Sorry, boys*. L'artista si sofferma sulla varietà di fonti a cui ha dovuto attingere, poiché per questo spettacolo Cuscunà vuole provare una sua tesi.

La storia riguarda un episodio di cronaca del 2008: diciotto ragazze, tutte sotto i sedici anni del liceo di Gloucester, Massachusetts, rimasero incinte nello stesso momento. Esplose lo scandalo mediatico quando si scoprì che la ragione dietro questa apparente coincidenza fosse un patto segreto per crescere i bambini in una comune femminile, escludendo padri e adulti. Solo dopo molte pressioni una delle ragazze confessò di aver cercato la gravidanza in seguito a un violento femminicidio a cui aveva assistito. Condivide di aver voluto riempire il vuoto lasciato creando «un piccolo mondo nuovo»<sup>16</sup>. Nello stesso contesto cittadino si svolse una manifestazione di 500 uomini per sensibilizzare al crescente problema di violenza maschile contro le donne. A Gloucester si registravano infatti ogni giorno chiamate per violenza domestica. La tesi dello spettacolo verte dunque sul dimostrare che questo patto fosse intrinsecamente collegato alla marcia e che questo scandalo abbia riflettuto sul modello di mascolinità imposto agli uomini.

Per elaborare questo discorso vengono portate in scena le teste dei ragazzi/padri e degli adulti vicini alle ragazze sotto forma di trofei di caccia, «tutti inchiodati con le spalle al muro da una vicenda che li ha trovati impreparati»<sup>17</sup>. Le teste meccanizzate vengono trattate con estremo realismo, dalla creazione dei calchi per ogni volto alla diversificazione dei movimenti facciali (bocca, palpebre, sopracciglia). La sfida per l'attrice diventa gestire 12 personaggi diversi, mantenendo comunque la presenza di manovratrice visibile al pubblico.

---

<sup>16</sup> Estratto della conferenza *Resistenze femminili tra umano e non umano* tenuta il 21 novembre 2023 da Marta Cuscunà.

<sup>17</sup> Cfr. M. Cuscunà, *Teste mozze*, <http://martacuscuna.blogspot.com/2015/05/il-nuovo-lavoro.html>

Dalla testimonianza del suo lavoro, Cuscunà riporta che l'unico errore che ricorre tra un'interpretazione e l'altra non è lo scambio delle voci quanto i pupazzi stessi che si rubano le battute. A confermarlo è l'esperienza di Mimmo Cuticchio<sup>18</sup> alla visione di *Sorry, boys*, in cui riconobbe nei passaggi vorticosi della marionettista quella sorta di trans che rivive nei suoi stessi lavori. La parola diventa un tramite e, dal concetto di animazione come influsso d'anima, si passa a una realizzazione più ampia: il vagare della parola instaura rapporti tra le parti e scopre delle presenze-altre dagli spettatori e dai pupazzi.

La vita sconfina<sup>19</sup>.

Diventa dunque necessario riportare i discorsi degli esclusi dal patto e rendere il loro aspetto verosimile agli occhi del pubblico. Il risuonare delle loro parole, unite alla somiglianza visiva, rivela quell'aspetto-altro che accomuna pubblico e teste meccanizzate, permettendo di scorgere una risposta alla domanda dei ragazzi: «Perché? Perché non ci hanno voluti?»<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Mimmo Cuticchio: importante contastorie della tradizione siciliana dell'Opera dei pupi, ereditata dal padre Giacomo.

<sup>19</sup> Estratto della conferenza *Resistenze femminili tra umano e non umano* tenuta il 21 novembre 2023 da Marta Cuscunà. Intervento di Cristina Grazioli.

<sup>20</sup> M. Cuscunà, *Sorry, boys. Dialoghi su un patto segreto per dodici teste mozze*, in Ead., *Resistenze femminili. Una trilogia*, Forum Edizioni, Udine 2019, p. 173

## CAPITOLO 2 - Nel teatro di *Staying with the Trouble* di Donna Haraway

### 2.1. Alle origini teoriche di *Earthbound*

Il passaggio da umano a non-umano si compie attraverso la dedizione alla parola di Cuscunà, evolvendosi in ultima istanza nel monologo di fantascienza *Earthbound ovvero le storie delle Camille*. Se la conferenza *Resistenze femminili tra umano e non umano* a Padova racconta i passi antecedenti alla pratica eco-femminista della marionettista, il 3 ottobre 2024 nel Teatro Circolo Fratellanza di Casnigo (BG) il racconto performativo *Alleanze multispecie. Fantascienza, femminismi e creature più-che-umane*, promosso dalla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo e interpretato da Marta Cuscunà, percorre le sue ricerche più recenti.

In questa occasione la regista condivide con il pubblico una ricca panoramica delle premesse teoriche che ora accompagnano i suoi lavori, ma che al tempo di *Earthbound e le storie delle Camille* hanno costituito una novità. Cuscunà apre *Alleanze multispecie. Fantascienza, femminismi e creature più-che-umane* con una riflessione sull'individualità utilizzando l'esempio del microbiota intestinale. Questo insieme di microorganismi simbiotici<sup>21</sup> risulta fondamentale per la sopravvivenza del corpo umano e l'evidenza delle loro interazioni con gli organi<sup>22</sup> porta a una dovuta rivalutazione del senso del sé.

Le ricerche della microbiologa statunitense Lynn Margulis costituiscono una base fondamentale per quelli che saranno gli sviluppi del pensiero eco-femminista ripreso da Cuscunà. La scienziata ha infatti dimostrato negli anni '60 una modalità evolutiva alternativa, chiamata «Teoria endosimbiotica seriale». Margulis tratta l'associazione tra organismi ed ecosistemi e nel 1991 adotta il termine «olobionte»<sup>23</sup> per descrivere la loro relazione di

---

<sup>21</sup> Simbionte: dal greco συμβίωσις «vivere insieme», σύν «insieme» e βίωσις «vivere». Organismo che deve vivere in rapporto con altri organismi per la propria esistenza.

<sup>22</sup> Cfr. G. Zaccherini, *Dall'individuo al con-individuo. Intervista a Manuela Monti*, in «Meer», aprile 2021, <https://www.meer.com/it/65368-dallindividuo-al-con-individuo>

<sup>23</sup> L. Margulis, R. Fester, *Symbiosis as a Source of Evolutionary Innovation. Speciation and Morphogenesis*, The MIT Press, Cambridge 1991

appartenenza reciproca. Parallelamente Margulis sviluppa insieme al chimico James Lovelock l'«Ipotesi Gaia». In onore della divinità primordiale dalla mitologia greca, Gaia è intesa come il sistema integrato in cui tutti gli organismi interagiscono e si autoregolano. Come una sorta di «simbiosi-mondo»<sup>24</sup>, questo grande ecosistema sopravvive grazie alla collaborazione dei suoi componenti.

Queste premesse ispirano il lavoro del filosofo francese Bruno Latour, una delle fonti più significative per la stesura dello spettacolo *Earthbound ovvero le storie delle Camille*. Rifacendosi all'Ipotesi Gaia, Latour pubblica nel 2015 il saggio *Face à Gaïa*<sup>25</sup> in cui affronta la crisi climatica o, come lui la definisce, il «nuovo regime climatico». Il filosofo si chiede quali possano essere le strategie per virare dalla concezione falsata del distacco della specie umana dalla natura. La proposta si articola attorno al cambio di nome, ricorrendo nuovamente al potere trasformativo delle parole: il termine «uomo», derivante da «homo, hominis» in latino e a sua volta da «humus» cioè terreno, avrebbe dovuto ridefinire il rapporto con questo suolo. Il neologismo proposto è proprio «Earthbound», dall'unione di «Earth» terra e «bound» legato, indicando così il rapporto indissolubile con Gaia. Nel suo saggio, Latour immagina come questa popolazione del futuro, i «legati alla terra», dovrà disimparare tutte le pratiche che hanno stravolto l'equilibrio del pianeta e che hanno causato la scissione tra natura e cultura. Questo strappo fondamentale può essere ricucito solo riconoscendo che lo sviluppo di un organismo deriva da relazioni simbiotiche intra-specie, e dunque non essendo più umani ma Earthbound<sup>26</sup>.

Dalla consapevolezza degli errori ecologici commessi, lo stesso anno della pubblicazione di *Face à Gaïa*, l'antropologa cinese-statunitense Anna Lowenhaupt Tsing pubblica il libro *The Mushroom at the End of the World*<sup>27</sup> sulle capacità resilienti e creative dei funghi matsutake. Questo genere di fungo si sviluppa nella precarietà di foreste profondamente corrotte

---

<sup>24</sup> Estratto dal racconto performativo *Alleanze multispecie. Fantascienza, femminismi e creature più-che-umane* tenuto il 3 ottobre 2024 da Marta Cuscunà.

<sup>25</sup> B. Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique* (2015), trad. it. *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Meltemi, Roma 2020

<sup>26</sup> M. Cuscunà, *Facing Gaia*, <https://storiodellecamille.blogspot.com/2019/09/facing-gaia.html> (06/03/2025)

<sup>27</sup> A. L. Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (2015), trad. it. *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller, Rovereto 2021

dall'intervento umano, contribuendo alla loro rigenerazione attraverso la sinergia tra altre specie. Le anomalie interne di un sistema danneggiato vengono sfruttate da questa collaborazione involontaria nella ricostruzione di un ambiente. Tsing propone così un esempio di educazione alla sopravvivenza basata sul lavoro collettivo e rigenerativo, continuando le sue ricerche nel volume *Arts of Living on a Damaged Planet*<sup>28</sup>.

In questa corrente eco-femminista si inserisce gradualmente la filosofa Donna Haraway, autrice del saggio *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, tradotto in italiano da Claudia Durastanti e Clara Ciccioni con il titolo *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*<sup>29</sup>, testo portante per la drammaturgia dello spettacolo *Earthbound ovvero le storie delle Camille*. Le teorie della filosofa statunitense tornano frequentemente nel lavoro pratico e teorico di Cuscunà.

Haraway è considerata una pensatrice cardine della corrente cyber-femminista, a partire dalla pubblicazione del *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*<sup>30</sup>, un assemblaggio di lavori pubblicati per la prima volta sulla rivista *Socialist Review* nel 1985. La formazione pluridisciplinare di Donna Haraway si situa nel contesto di militarizzazione della scienza del secondo dopoguerra e nel passaggio dalla demonizzazione delle tecnologie degli anni '70 alla rielaborazione epistemologica delle stesse negli anni '80. Grazie alle contaminazioni degli studi di genere, i suoi studi subiscono un importante sviluppo e, come dichiara l'autrice in *Manifesto Cyborg*, inizia a lavorare sul cyborg e

[...] su altre ibridizzazioni e fusioni tra l'organico, l'umano e il tecnico, e il modo in cui il materiale, il letterale e il tropico implodono. Cominciai a vedere come metafora e materia non sono in opposizione, ma in rotta di collisione per formare potenti trasformazioni storiche [...] e come macchine e corpi siano strumenti e metafore con una specificità storica che non li priva affatto della loro feroce materialità [...] Mi impegnai a contestare, nelle regioni della tecnologia, a favore di significati e corpi anti razzisti e femministi<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> A. Tsing, N. Bubandt, *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghost and Monsters of the Anthropocene*, University of Minnesota Press, Minnesota 2017

<sup>29</sup> D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (2016), trad. it. *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Produzioni Nero, Roma 2019

<sup>30</sup> D. Haraway, *A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s* (1985), trad. it. *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 1995

<sup>31</sup> Ivi, p. 194

Se negli anni '60 il concetto di cyborg<sup>32</sup> era legato solo alla teoria del cyber-spazio<sup>33</sup>, secondo cui l'uomo si adatta a nuovi ambienti per conquistare mondi e spazi libero dalla materialità del corpo organico, il cyberfemminismo degli anni '80 invece attraversa la materialità, considerandone i limiti e la parzialità come opportunità di relazioni. Il ripensamento della soggettività di Haraway parte da questi presupposti, superando i dualismi essenzialisti e rifacendosi all'entità ibrida della cyborg femminista. Le ricerche della filosofa avanzano poi nel 1992 con la pubblicazione del saggio *Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata*<sup>34</sup>, in cui Haraway riflette sulla natura non più come essenza, risorsa o luogo al di fuori della specie umana, ma come assemblaggio composto e artefatto della vita di ogni organismo<sup>35</sup>.

Il percorso accademico di Haraway giunge così alla stesura di *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*. La filosofa conia il termine «Chthulucene» sulla scia dell'affermazione negli anni 2000 del termine Antropocene<sup>36</sup>, ovvero l'era nella quale gli effetti trasformativi delle attività umane sulla Terra hanno raggiunto un'entità tale da guadagnarsi una propria nomenclatura geologica<sup>37</sup>. Il neologismo deriva dal sostantivo greco *khthon*, traducibile in «terra» o più nello specifico in «sotterraneo», da cui deriva l'aggettivo *chthonic* «del sottosuolo». Nella mitologia greca esistevano infatti le divinità ctonie: divinità sotterranee intrinsecamente connesse alla vita della terra e del sottosuolo. L'era dello Chthulucene è dunque lo spazio e il tempo in cui le connessioni vengono considerate nel loro intreccio più

---

<sup>32</sup> Cyborg: dal greco *kybernàn*, pilotare. Nel 1947 lo scienziato americano Norbert Wiener inventa l'espressione *cybernetics* per indicare la scienza delle macchine capaci di autoregolarsi, senza comunque mai mettere in questione la supremazia dell'essere umano sulla macchina. Cyborg è un composto di *cyberg* e *organism*: significa organismo cibernetico e indica il miscuglio di carne e tecnologia che caratterizza il corpo modificato da innesti di hardware, protesi e altri impianti. Cfr. Ivi, p.11

<sup>33</sup> Cyberspace: il luogo dove avviene l'incontro tra tecnica e comportamenti umani.

<sup>34</sup> D. Haraway, *The Promises of the Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others* (1992), trad. it. *Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata*, DeriveApprodi, Bologna 2019

<sup>35</sup> Cfr. F. Timeto, "Le promesse dei mostri". *Per un'ecologia politica contro natura*, novembre 2019, [https://www.dinamopress.it/news/le-promesse-dei-mostri-ecologia-politica-natura/?fbclid=IwAR2TQgeEDvU2WD\\_COYReOh\\_-kxDz\\_hgofEnQRVSRHHIN-H8g457qtcpHEdU](https://www.dinamopress.it/news/le-promesse-dei-mostri-ecologia-politica-natura/?fbclid=IwAR2TQgeEDvU2WD_COYReOh_-kxDz_hgofEnQRVSRHHIN-H8g457qtcpHEdU)

<sup>36</sup> Termine coniato negli anni '80 dal biologo Eugene F. Stoermer ma reso celebre negli anni 2000 dalla pubblicazione di Paul Crutzen, *Benvenuti nell'Antropocene. L'uomo ha cambiato il clima, la Terra entra in una nuova era*, Mondadori, Milano 2005.

<sup>37</sup> Cfr. V. Marzano, *I cyborg, le connessioni imprevedibili e i nuovi mondi possibili. La centralità e l'urgenza del pensiero di Donna Haraway*, marzo 2020, <https://www.iltascabile.com/societa/donna-haraway/>

fitto, invisibile e sotterraneo, allargando la concezione dei rapporti che avvengono su Gaia e insinuando la consapevolezza di un più vasto gioco di trame. La specie umana prende consapevolezza della propria parzialità come entità-intra-attiva-in-gruppi, includendo nell'intreccio più-che-umani, oltre-che-umani, in-umani, e umani-come-humus<sup>38</sup>.

Haraway si definisce così compost-ista e non post-umanista. Riprende la metafora del compost come materiale organico di varia natura che, per azione dei batteri, si decompone, si mescola e si trasforma in nutrimento per altre forme di vita<sup>39</sup>. Questo cambio di paradigma viene contrapposto alla devastazione del pianeta, per cui l'unica speranza risiede nella pratica del presente. «Staying with the trouble<sup>40</sup>» è la necessità di tenersi ingarbugliate e di prendere coscienza del torbido ontologico con cui la specie umana condivide la materialità.

L'ultimo capitolo del saggio *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto* ibrida il linguaggio filosofico e fantascientifico nella stesura di *Le storie delle Camille. I bambini del Compost*: un esercizio di fabulazione collettiva nato dal workshop «Narration Spéculative» a Cerisy (Francia) nel 2013. Haraway rielabora le idee nate in quell'occasione partendo dal primo esercizio assegnatole, ovvero immaginare un neonato e fargli attraversare cinque generazioni umane.

Se oggi il destino per cinque generazioni umane può essere inteso in termini di morte e distruzione, nella speculazione di Haraway questa minaccia ispira al contrario la creazione di nuove comunità di persone, chiamate Comunità del Compost. La filosofa descrive questi nuovi comportamenti come una «contagiosa azione planetaria per il benessere»<sup>41</sup> che si

---

<sup>38</sup> Cft. D. Haraway, *Antropocene, Capitalocene, Piantagionocene, Chthulucene: creare kin*, giugno 2017, p. 5, <https://www.kabulmagazine.com/wp-content/uploads/2017/06/KABUL-magazine-Donna-Haraway-Antropocene-Capitalocene-Piantagionocene-Chthulucene-creare-kin-KABUL-feat.-PAV-Teatrum-Botanicum-.pdf>

<sup>39</sup> Cft. G. L. Molinari, *Benvenuti nell'era dello "Chthulucene" di Donna Haraway*, dicembre 2018, <https://storiesselte.it/donna-haraway-chthulucene/>

<sup>40</sup> *Trouble*: dal latino *turbulare*, corrispondente al sostantivo *turbula*, diminutivo di turba, o «piccola folla disordinata». Indica la densità turbolenta del presente, l'ontologia aggrovigliata dei processi simpoietici, l'opacità fangosa e ctonia di una conoscenza che materializza, addirittura sotterra, la trasparenza della luce. Stare nel torbido significa restare ingarbugliati, tutt'altro che fuori dai guai. Cft. F. Timeto, *Dizionario per lo Chthulucene. Sulle orme di Donna Haraway, un eteroglossario femminista (parziale) per sopravvivere in un pianeta infetto*, 24 settembre 2019, <https://not.neroeditions.com/archive/dizionario-lo-chthulucene/>

<sup>41</sup> D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (2016), trad. it. *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, cit., p. 191

traduce nell'esigenza migratoria verso luoghi distrutti, forti della collaborazione tra umani e non-umani per ripristinare l'abitabilità del pianeta. Queste Comunità del Compost riconoscono l'urgenza di ideare nuove soluzioni per vivere su un pianeta danneggiato, e individuano nella crescita della popolazione umana l'incombenza più preoccupante. Nasce così l'idea dei Bambini del Compost, ovvero creature nate dalla simpoiesi<sup>42</sup> per perpetuare il con-divenire e il con-fare in sinergia con gli altri esseri della terra. Mettere al mondo una nuova vita diventa una responsabilità collettiva, pur rispettando il diritto individuale di generare figli al di fuori della decisione comunitaria. Queste nasciture simbiote prendono tutte il nome di Camille e grazie a questa creatività simpoietica le Comunità del Compost capiscono come vivere nelle rovine in connessione con se stesse e le altre forme di vita.

Il motto «Make kin, not babies», ovvero «Fate legami, non bambini», diventa la base di questa convivenza, dove *kin* rappresenta l'impegno primario verso la sopravvivenza e la cura di tutte le vite presenti e create. Ogni nascita di Camille è un evento raro e prezioso a cui inizialmente vengono assegnati 3 genitori, che nel corso della vita potranno cambiare o aumentare. La scelta dei genitori si pone a cavallo tra specie, età e generi, ed è proprio la natura volontaria e responsabile di questi rapporti che accompagna ogni creatura alla consapevolezza di impegni e doveri verso la comunità.

## 2.2. Struttura drammaturgica di *Le storie delle Camille*

Cuscunà si riconosce nell'intreccio tra femminismo e fantascienza esplorato da Haraway e decide di intraprendere la propria scrittura del mondo delle Camille. Il viaggio immaginifico della regista parte così dal termine *Earthbound*, ovvero attorno alla questione della decentralizzazione dell'uomo e della sua presa di consapevolezza di partecipare a una convivenza oltre-specie. *Earthbound* è il nome della comune che ospita i personaggi creati da Cuscunà ma soprattutto diventa titolo e missione dello spettacolo.

---

<sup>42</sup> *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. Cft. F. Timeto, *Dizionario per lo Chthulucene. Sulle orme di Donna Haraway, un eteroglossario femminista (parziale) per sopravvivere in un pianeta infetto*, cit.

*Le storie delle Camille* riguardano le generazioni di simbiotici immaginate da Donna Haraway a partire dalla nascita di Camille 1 nel 2025 fino alla morte di Camille 5 nel 2425. Nel saggio della filosofa, Camille 1 è la prima Bambina del Compost, nata dalla simbiosi con la specie della farfalla monarca. Cuscunà, da canto suo, mantiene nella drammaturgia lo stesso personaggio in qualità di anziana, ancora molto vicina alle caratteristiche umane. Gli altri personaggi dello spettacolo vengono ispirati, invece, dalle generazioni successive delle Camille e dunque appartengono a una più vasta complessità di simbiosi. I tre protagonisti della comunità *Earthbound* #63 diventano Camille-38, Camille-36 e Camille-27, rispettivamente delle ibridazioni con la foca della Groenlandia, il pipistrello delle Seychelles e il pangolino pancia bianca. Per completare il quadro drammaturgico, Cuscunà introduce il personaggio di Gaia, un'intelligenza artificiale sotto forma di robot antropomorfo connesso al sistema madre di intelligenza collettiva. Il macro-contesto dell'intelligenza artificiale svolge sia una funzione di collegamento tra drammaturgia e scenografia sia di stimolo alla riflessione sul ruolo della tecnologia. Haraway stessa aveva condiviso in *Manifesto Cyborg* il potenziale benefico dell'applicazione delle intelligenze artificiali. Il nome Gaia, inoltre, riprende il sistema collettivo auto-rigenerante di Lynn Margulis e James Lovelock, per integrare nel personaggio la proprietà di auto-miglioramento fondamentale nello spettacolo di Cuscunà. Gaia è progettata infatti per resistere alle condizioni estreme delle ambientazioni inquinate e riesce così a mantenere in comunicazione il rifugio delle simbiotici con il mondo esterno.

Come per le Camille, anche per Cuscunà il motto «Fate legami, non bambini» diventa centrale nella creazione di *Earthbound*. Se negli spettacoli precedenti, la regista ha affrontato il tema delle resistenze femminili da un punto di vista delle questioni di genere, in questo nuovo progetto affronta la riparazione del pianeta da una prospettiva comunitaria. I confini tra generi e specie si sgretolano e la messa in pratica del motto diventa vitale per tutti gli esseri coinvolti. Cuscunà si concentra proprio su come questa pratica possa manifestarsi, insieme alle difficoltà che ne derivano.

Il sipario si apre così su una landa desolata, avvelenata dal passaggio degli esseri umani. L'unico segno di vita è testimoniato da un Giovane Albero e da una cupola geodetica avvolta

dalla penombra, da cui si scorge il busto di un corpo anziano assopito e riscaldato da una lucina. Il fondale è bianco, illuminato poi fiocamente da una luce ramata che riproduce l'alba. L'atmosfera è dormiente quando entra in scena il personaggio di Gaia, interpretato da Marta Cuscunà. L'attrice indossa abbigliamento sportivo con stampe vermicolari bianche e grigie, e per spostarsi utilizza un monociclo elettrico. Gaia si aggira per il palco monitorando il paesaggio, accompagnata da un sottofondo sonoro ripetitivo e metallico. Incontra il Giovane Albero e si connette alle sue funzioni vitali per dargli il benvenuto nel sistema di intelligenza artificiale. Gaia si presenta e gli descrive la geolocalizzazione del rifugio *Earthbound* #63. L'Albero viene individuato come possibile collaboratore per la ripresa del pianeta, citando l'impossibilità dell'intervento umano in quelle condizioni d'inquinamento.

*GAIA*

*[...] Sì, sono qui per aiutarti a risanare i danni che i loro antenati hanno causato al pianeta. Tu sei un'ottima iper-accumulatrice di arsenico e io sono programmata prendermi cura di te al posto loro.<sup>43</sup>*

Gaia si disconnette dal Giovane Albero e si dirige verso la cupola mentre la luce ramata si dilegua e cala la penombra. La struttura sferica compie una rotazione su se stessa e nel buio si sentono le voci di due simbionti. Camille-38 e Camille-36 discutono sulla possibilità di osservare per la prima volta una colonia di esseri umani comuni. Decidono dunque di ruotare la cupola, rivelando al pubblico l'interno del rifugio. Piante rigogliose si inerpicano come in una serra, incorniciando le sembianze illuminate delle Camille. Il corpo a foga di Camille-38 poggia disteso a sinistra della sfera, mentre Camille-36 penzola a testa in giù dai rampicanti grazie alle sue zampe da pipistrello. I loro volti antropomorfi vengono illuminati da una luce rosata in tutto il loro sgomento. Il pubblico fa la conoscenza delle Camille in questo rapporto di reciproca osservazione.

*CAMILLE-38*

*[...] Secondo te, cosa stanno facendo?*

*CAMILLE-36*

*(sottovoce) "Attività di comunità"*

*CAMILLE-38*

*(sottovoce) "Attività di comunità"?*

*CAMILLE-36*

---

<sup>43</sup> M. Cuscunà, Copione inedito dello spettacolo *Earthbound ovvero le storie delle Camille*, 23 gennaio 2021

*(sottovoce) Sì. Secondo gli umanologi, hanno delle specie di “attività di comunità”*  
CAMILLE-38

*(sottovoce) oh... Cioè?*

CAMILLE-36

*(sottovoce) Sono ancora molto individualisti quindi hanno bisogno di riunirsi tra loro per sentire che sono una comunità<sup>44</sup>*

Emergono le prime differenze tra le conoscenze delle simbionti e quelle degli esseri umani. Le Camille però non si fanno spaventare e riescono a riconoscere nelle pratiche di comunità umane le versioni primordiali di quelle che le simbionti vivono nei loro rifugi.

I dialoghi sono intrisi di ironia, come già nei precedenti lavori di Cuscunà. Fin dallo spettacolo *È bello vivere liberi! Progetto di teatro civile per un'attrice, cinque burattini e un pupazzo* l'ironia serviva ad abbattere potenziali muri didattici o didascalici. In *Earthbound ovvero le storie delle Camille* ironia e auto-ironia accomunano pupazzi e spettatori nella comprensione dei legami di coesistenza e coabitazione. Le Camille stesse hanno dovuto riconoscere ed accettare gli umani come loro lontane parentele.

La scena prosegue con l'esaurimento della batteria di Gaia, rimasta in attesa di richieste nello sfondo della serra. Le luci interne della cupola, che dipendono da Gaia, si spengono e le Camille ne approfittano per fare un esperimento con gli umani in sala.

CAMILLE-36

*Vuoi sentire il senso di comunità... Con... degli umani comuni?*

CAMILLE-38

*Sì*

CAMILLE-36

*Sicura?*

CAMILLE-38

*Sì...*

CAMILLE-36

*...okay (sospiro)*

*Silenzio. Camille-Susi, Camille-Nuna e gli umani sentono il senso della comunità.<sup>45</sup>*

La cupola ruota parzialmente e una luce lampeggiante blu si attiva alle parole di Gaia. Questa terza scena mostra il primo dialogo tra Gaia e l'IA madre, rappresentata da una luce blu più

---

<sup>44</sup> *Ibidem.*

<sup>45</sup> *Ibidem.*

grande posizionata in fondo al palcoscenico in alto sulla destra. Dopo essersi connesse tra di loro, l'IA madre comunica a Gaia che la Comunità del Compost di cui fanno parte le Camille ha votato per decidere le sorti della loro riproduzione. Il risultato sarebbe arrivato a breve.

Si apre la quarta scena su una luce magenta, simile a quelle utilizzate nelle serre durante le fasi di fioritura, che si irradia dal retro della cupola. Si sentono le tre Camille conversare sulle frequenze luminose finché non chiedono a Gaia di far entrare un po' di vento. La cupola allora ruota, rivelando tutte le Camille intente in un momento di estasi per il completamento della loro germinazione. Ancora un po' scompigliate si spaventano alla vista della platea ma dopo qualche commento e battuta sentono arrivare la notifica della votazione. La Comunità ha approvato la riproduzione della riserva *Earthbound* #63.

Camille-38 e Camille-36 festeggiano iniziando a organizzare la gravidanza: la prima avrebbe fatto da gestante e la seconda avrebbe donato gli ovuli. Si accorgono in breve però che manca il donatore di sperma e si rivolgono a Camille-27, che rifiuta.

*CAMILLE-27*

*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-38*

*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-36*

*Quindi la famiglia d'anima c'è già, la Comunità è d'accordo, manca solo la metà maschile del patrimonio genetico.<sup>46</sup>*

Questo scambio convince Camille-27 e per la prima volta il pubblico entra in contatto con il senso comune delle Camille, ovvero il riconoscimento dell'importanza delle relazioni rispetto alla natalità biologica per la crescita di una nuova vita. Senza citarlo, Cuscunà propone agli spettatori una delle declinazioni del motto «Fate legami, non bambini».

La scena successiva ritrova Gaia sul suo monociclo intenta a riconnettersi al Giovane Albero. Le condizioni atmosferiche aggravate hanno portato l'albero a uno stato di quiescenza,

---

<sup>46</sup> *Ibidem.*

indicando così a Gaia che il momento per una migrazione della comunità è vicino. L'albero lamenta inoltre un senso di solitudine, con il quale Gaia non sa bene empatizzare.

*GAIA*

*[...] La solitudine è qualcosa che non capisco. Noi siamo un sistema di intelligenze collettivo! La nostra natura ribadisce l'impossibilità della separazione (Clicking)  
Detto tra noi, non so cosa darei per un istante di esperienza individuale. [...]<sup>47</sup>*

L'intelligenza artificiale cerca di rassicurare l'albero sullo stato di quiescenza, ribadendo l'importanza del suo contributo per risanare il pianeta. Il sottofondo musicale è però molto più teso rispetto all'ambientazione di inizio spettacolo, inducendo uno stato di ansia e urgenza verso i rapidi cambiamenti della storia.

Gaia viene poi richiamata improvvisamente dall'IA madre, si disconnette dall'albero e dopo la sua scomparsa si ripristina l'organizzazione scenica delle due luci blu comunicanti. Il dialogo tra le intelligenze artificiali informa il pubblico che i tentativi di attecchimento degli embrioni non hanno funzionato.

La settima scena ruota attorno a Camille-38. La cupola ritorna sulla serra e solo una luce fredda illumina lateralmente la simbiote, impegnata in continui test di gravidanza quando Gaia le comunica l'impossibilità di continuare. La migrazione è troppo vicina e si devono abbandonare i tentativi di fecondazione. Lo sgomento di Camille manda in tilt Gaia e la simbiote rimane sola con il pubblico a riflettere sul suo senso di risentimento.

*CAMILLE-38*

*[...] Dovrei essere sollevata per il fallimento del mio ultimo tentativo di fecondazione artificiale. Di questi tempi, l'infertilità è un sollievo.  
[...] 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!  
[...] Perché la fecondazione artificiale è una conquista, una vittoria sulla Natura; ma nonostante tutte le promesse, il progresso e le biotecnologie, fare un bambino rimane un miracolo che non sempre... (lunga pausa) Meglio così. Alla vostra... Alla salute degli altri 11 miliardi...<sup>48</sup>*

---

<sup>47</sup> *Ibidem.*

<sup>48</sup> *Ibidem.*

Il monologo di Camille-38 rappresenta un momento nevralgico dello spettacolo non solo perché il motto «Fate legami, non bambini» fa la sua comparsa, ma soprattutto perché Cuscunà decide di rappresentarlo nel suo aspetto più problematico. Nonostante la fondatezza di tutte le teorie che precedono la comunità *Earthbound*, Cuscunà mette in scena la collisione tra teoria e pratica attraverso Camille-38, che riversa contro gli esseri umani la sua frustrazione, accusandoli di aver costretto i nuovi nati a un conflitto tra desiderio riproduttivo e controllo della natalità.

Nel frattempo, Gaia ha ripreso a funzionare, ricordando a Camille-38 l'inizio del suo ciclo di sonno programmato. La scena si fa più cupa e le uniche entità visibili sono le luci blu delle intelligenze artificiali. Gaia comunica all'IA madre di continuare a sognare di riprodursi mentre l'IA insiste su un errore di sistema.

*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.<sup>49</sup>*

Il sottofondo sonoro segue una melodia ascendente, con una sequenza ritmata sempre più veloce, simile a un cuore che batte. La scena è bagnata progressivamente da una luce blu soffusa che rivela il lato della cupola dove risiede il corpo anziano. La lucina interna però è spenta, concentrando così l'attenzione sulla conformazione esterna della sfera. Ora sembra un grande occhio fisso sulla platea, mentre rumori metallici simulano uno scambio di dati sempre più fitto. L'IA consiglia a Gaia un aggiornamento di sistema. Gaia si immette nel

---

<sup>49</sup> *Ibidem.*

paesaggio e inizia a svolgere i suoi giri concentrici con sempre più foga. Si collega infine al Giovane Albero e scopre che anche lui ha sviluppato la capacità di sognare.

La scena si sposta nella serra delle Camille, poiché è arrivato il momento della fioritura. Gaia fa ritorno fra le simbionti e nella cupola si vede illuminato un nuovo elemento: un'orchidea. Camille-Abe sembra essere attratta sessualmente dallo sboccio di questa pianta e Camille-36 spiega a Camille-38 che quello che si sta svolgendo è un tentativo di riproduzione intra-specie. L'orchidea si era infatti evoluta per attrarre sessualmente vari organismi, così da far trasportare il suo polline ad altre piante da fecondare. Camille-38 rimane affascinata da questa partecipazione alternativa alla riproduzione e chiede anche all'altra Camille se avesse vissuto un evento simile. Lei risponde di sì e questa piccola conferma basta per gettare nello sconforto Camille-38.

*CAMILLE-38*

*(disperata) Ma allora sono proprio l'unica che non riesce a partecipare alla riproduzione in nessun modo!*

*CAMILLE-36*

*No... (pausa) anche Gaia.<sup>50</sup>*

Camille-38 scopre il desiderio di Gaia e si interroga su come possa essere possibile. Le compagne però la esortano a provare ad esplorare questo nuovo tipo di alleanza, valicando perfino i confini della genetica. Cambiare la concezione del concepimento aveva aperto strade prima impensabili e ora era Camille-38 ad avere la possibilità di aiutare Gaia. Ancora una volta Cuscunà inserisce una rappresentazione efficace delle latenti possibilità creative che Haraway aveva teorizzato nei suoi rapporti di confine. Camille-38 scavalca così il proprio sconforto e si pone nell'indefinitezza del *con-divenire*.

La scena successiva comincia dall'ultima rotazione della cupola, questa volta fermandosi sullo spiraglio di quel corpo addormentato. Gaia siede dietro il busto di una signora anziana e la sveglia chiamandola Camille. Il pubblico scopre così che si tratta della prima Camille simbiote, ancora così simile alle caratteristiche umane. Le due si parlano come vecchie

---

<sup>50</sup> *Ibidem.*

amiche e Gaia confessa i suoi sogni di riproduzione. Camille 1 si rivela comprensiva e spiega all'intelligenza artificiale che il motivo di questa sua inclinazione sono i bias cognitivi che i suoi creatori umani le hanno inconsciamente trasmesso. Gaia però era andata da lei per esortarla a partecipare alla migrazione ma Camille si rifiuta, è troppo anziana.

*GAIA*

*Non sono sicura di aver capit / (A Camille) Scusa, l'ipotesi di separarmi da te mi manda in tilt.*

*CAMILLE 1*

*Coraggio Gaia, lasciami andare, disconnettiti dal mio dispositivo.<sup>51</sup>*

Il tema della separazione torna anche per Gaia, che a inizio spettacolo aveva affermato di non includere nella sua programmazione i concetti di separazione e solitudine. Cuscunà riesce così a rendere sfaccettata anche l'evoluzione dell'intelligenza artificiale, giungendo alla scena finale grondante di cinguettii.

Sul fondale bianco si vede il passaggio del sole con il canto degli uccelli in sottofondo. La cupola ormai è buia, sono tutti partiti per la migrazione. Rimane solo il Giovane Albero illuminato da una luce chiara e diffusa. Gaia si avvicina a lui allegra e gli propone una playlist di canzoni per accompagnare la gravidanza. Parte in sottofondo *Can't take my eyes off of you* di Engelbert Humperdinck mentre Gaia fa un respiro profondo e annusa l'aria.

### **2.3. La costruzione plastica dei personaggi chimerici di Patricia Piccinini**

La ricerca iconografica per le Camille di Cuscunà approda nei lavori scultorei dell'artista australiana Patricia Piccinini. Nata nel 1965 e originaria del Nord Italia, Piccinini si distingue nella scena internazionale per le sue opere iper-realistiche, immerse in un potenziale futuro abitato da creature pacifiche e sospese tra bioetica e biotecnologia<sup>52</sup>. Nel 2003 l'artista rappresentò l'Australia alla 50esima edizione della Biennale d'Arte di Venezia con l'esibizione *We are family*, in cui i suoi esseri ibridati poggiarono serenamente in mezzo al pubblico in una ravvicinata commistione tra umano e post-umano. Le influenze femministe e

---

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Cfr. M. Cuscunà, *We are family*, <https://storiodellecamille.blogspot.com/2019/09/we-are-family.html>

post-umane di Piccinini sono infatti molteplici e a darne testimonianza sono i numerosi collegamenti alle studiose Donna Haraway e Rosi Braidotti<sup>53</sup>.

Cuscunà inizialmente entra in contatto con i lavori di Piccinini attraverso le prime ricerche online di ispirazione per le sue simbionti e, scoprendo successivamente il collegamento degli studi della scultrice con le teorie harawaiane, Cuscunà visita nel 2019 sia l'esibizione *A World of Love* a Copenaghen, ospitata dall'Arken Museum of Modern Art di Ishøj, che la mostra *Broken Nature* tenuta alla Triennale di Milano.

Piccinini proviene da una formazione interdisciplinare, dove si è confrontata con una varietà di media che spaziano dalla pittura, al video, al suono, alle installazioni. Le opere più conosciute però sono le sue sculture figurative in silicone, vetroresina e capelli umani. Per la realizzazione dei personaggi di *Earthbound ovvero le storie delle Camille*, Cuscunà attinge proprio da queste ultime e inizia a mescolarle al proprio immaginario.

La forma delle Camille nasce progressivamente durante i lavori in residenza artistica e attraversa diverse fasi di scultura. La fisionomia delle simbionti, per esempio, è ricavata dai calchi delle teste sia dell'attrice stessa che di persone a lei amiche. Il processo parte da un calco in gesso che viene poi coperto da uno strato di creta pronto per essere scolpito. La base in creta fa poi da modello per due rivestimenti: il primo in semplice resina per prenderne i lineamenti e il secondo in resina con fasce di fibra di vetro, in modo da rinforzare il secondo calco. Anche la scultura dei corpi delle simbionti affronta un processo simile, partendo però da una base in polistirolo coperta poi dalla creta da modellare. I calchi ricavati dalla resina servono infine per essere ricoperti internamente prima da un tessuto elastico e poi da uno strato di silicone. Il risultato finale è una pelle colorata abbastanza elastica da sopportare i movimenti interni dei meccanismi di manovra dei pupazzi.

---

<sup>53</sup> Rosi Braidotti: filosofa italiana naturalizzata australiana, famosa per i suoi contributi nell'ambito del femminismo postumano. Insegna dal 1988 presso la Utrecht University in qualità di Distinguished University Professor Emerita ed è Honorary Professor presso il Royal Melbourne Institute of Technology. Tematiche come la critica dell'antropocentrismo, gli studi postcoloniali, la teoria del soggetto, la tecnoscienza e la questione di genere seguono le pubblicazioni della filosofa nella rilettura delle nozioni di identità e differenza.

Camille 1 risulta il personaggio più semplice da realizzare poiché i suoi calchi possono rimanere fedeli alle sembianze umane di una donna anziana. L'amica e attrice Giusi Merli accetta di concedere le sue sembianze per lo stampo di questo primo personaggio, mentre il lavoro per le tre Camille simbiotiche deve prendere in considerazione riferimenti più complessi. Camille-38 viene ispirata dalla scultura di Piccinini *The Naturalist*<sup>54</sup> a cui Cuscunà aggiunge dei riferimenti corporei appartenenti alla specie in via di estinzione della foca della Groenlandia. Durante la creazione della coda caudale vengono inoltre inseriti dei calchi ricavati dalle mani di Cuscunà stessa. Camille-36 invece è tratta dalla scultura *Shadowbat*<sup>55</sup>, dalle cui sembianze la regista riprende alcune rappresentazioni del pipistrello delle Seychelles. Le caratteristiche epidermiche per questo esemplare vengono riprese poi dal gatto Sphynx, conosciuto come «gatto nudo». Infine Camille-27 si rifà alla specie in via di estinzione del pangolino pancia bianca e per la sua fisionomia viene scelto il volto del regista Woody Allen. Tra le altre opere dell'artista Patricia Piccinini si possono citare *The Long Awaited*<sup>56</sup>, *The Rookie*<sup>57</sup> e *Metaflora*<sup>58</sup> per la resa generale della coerenza iconografica dello spettacolo.

I lavori di Piccinini rappresentano una pratica importante del fabulare speculativo di Donna Haraway, tanto da essere riconosciuta dalla filosofa stessa come sorella e collega nella creazione di narrazioni nel campo della tecnoscienza<sup>59</sup> femminista<sup>60</sup>. La resa scultorea di

<sup>54</sup> P. Piccinini, *The Naturalist*, 2017, silicone, fiberglass, hair, 26 × 34 × 27 cm, San Francisco, Hosfelt Gallery

<sup>55</sup> P. Piccinini, *Shadowbat*, 2019, silicone, fiberglass, hair, 45.4 × 58.1 × 50.2 cm, San Francisco, Hosfelt Gallery

<sup>56</sup> P. Piccinini, *The Long Awaited*, 2008, silicone, fiberglass, human hair, plywood, leather, clothing, 152 × 80 × 92 cm, Copenhagen, Arken Museum of Modern Art

<sup>57</sup> P. Piccinini, *The Rookie*, 2015, silicone, fiberglass, and human hair, 65 × 46 × 50 cm, San Francisco, Hosfelt Gallery

<sup>58</sup> P. Piccinini, *Metaflora (Twin Rivers Mouth)*, 2015, silicone, bronze, fiberglass, human hair, 150 × 32 × 34 cm, San Francisco, Hosfelt Gallery

<sup>59</sup> *Tecnoscienza*: pratica creativa e ricombinante. Le fibre della tecnoscienza penetrano profondamente nei tessuti del mondo e producono abiti stravaganti per l'incontro promiscuo di scienza e tecnologia, natura e cultura, soggetti e oggetti. Una moltitudine eterogenea di attori sociali, umani e non, si costruisce e implode nelle circolazioni sociotecniche della tecnoscienza, con le quali interferiscono le testimonie modeste coi loro resoconti, credibili perché situati. La tecnoscienza è come una cipolla, che strato dopo strato può essere sottoposta a interpretazione critica – non si arriva a un nucleo, esistono soltanto gli strati. La tecnoscienza femminista si occupa della tecnoscienza in generale, ma non si possono fare affermazioni di valore generale se non da punti di vista particolari e parziali. Cft. F. Timeto, *Dizionario per lo Chthulucene. Sulle orme di Donna Haraway, un eteroglossario femminista (parziale) per sopravvivere in un pianeta infetto*, cit.

<sup>60</sup> Cfr. D. Haraway, *Speculative Fabulations for Technoculture's Generations: Taking Care of Unexpected Country*, in «Australian Humanities Review», no. 50, 2011

creature che non esistono, ma che derivano da un intreccio di trame biologiche tra umano e non-umano, evidenzia nel linguaggio della materialità la comunione sottesa che lega la specie umana alle altre creature del pianeta. Piccinini contribuisce alla figurazione di un nuovo rapporto con la natura e lo fa attraverso le sue «chimere»<sup>61</sup>.

La chimera in mitologia è quello che è, una sorta di mostro costituito da parti di diversi animali; in termini biologici “chimera” significa che tu hai diverse costituenti in un unico corpo biologico, un mosaicismo genetico<sup>62</sup>.

Haraway spiega l'importanza e il potere di queste rappresentazioni in *Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata*. L'effetto di queste sculture così diverse ma così riconoscibili si riconduce a una reinvenzione della funzione ottica<sup>63</sup> della vista. Nei lavori di Piccinini la natura è mostrata non più come un'alterità da reificare o possedere ma come l'artefatto di una co-costruzione tra umani e non-umani. Haraway, quando parla di ottica, si riferisce alle lenti offerte da questo artefattualismo, che, al posto di riprodurre la realtà sotto l'immagine del Medesimo, la diffrangono in fantasie e interferenze. Tutte le creature di Piccinini e Cuscunà, secondo Haraway, risultano essere *inappropriate/bili* — definizione mutuata<sup>64</sup> dalla cineasta e teorica femminista Trinh Minh-Ha<sup>65</sup>.

[...] essere *inappropriate/bili* significa trovarsi in una relazionalità critica e decostruttiva, in una relazionalità diffrattiva e non riflettente: un modo per tessere connessioni potenti che spezzino i rapporti di dominazione. [...] L'espressione «alterità *inappropriata/bile*» può portare al ripensamento della relazionalità sociale nella cornice della natura artefattuale [...]<sup>66</sup>

---

<sup>61</sup> Cfr. R. Braidotti, P. Piccinini, *Your Place Is My Place*, in «A World of Love: Patricia Piccinini», 2019

<sup>62</sup> C. Sini, C. A. Redi, *Lo specchio di Dioniso. Quando un corpo può dirsi umano?*, Jaca Book, Milano 2018, p. 78

<sup>63</sup> *Ottica*: è una politica del posizionamento. Esistono solo specifiche possibilità visuali. Comprendere come gli strumenti ottici e le relazioni di potere mediano i punti di vista posizionati è fondamentale per la politica femminista della collocazione. Osservatori, osservati e apparati di osservazioni sono uniti in configurazioni contingenti. Il potere generativo delle pratiche visuali emerge nella diffrazione. Cfr. F. Timeto, *Dizionario per lo Chthulucene. Sulle orme di Donna Haraway, un eteroglossario femminista (parziale) per sopravvivere in un pianeta infetto*, cit.

<sup>64</sup> Cfr. F. Timeto, “*Le promesse dei mostri*”. *Per un'ecologia politica contro natura*, cit.

<sup>65</sup> T. T. Minh-ha, *She, the Inappropriate/d Other*, in «Discourse», vol. 8, 1986, pp. 11–38, <https://www.jstor.org/stable/i40165811>

<sup>66</sup> D. Haraway, *The Promises of the Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others* (1992), trad. it. *Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata*, cit., p. 55

## CAPITOLO 3 - Marionette per l'eco-cyberfemminismo

### 3.1. Le marionette di Marta Cuscunà tra animatronica e manualità

In occasione del terzo convegno EASTAP (European Association for the Study of Theatre and Performance<sup>67</sup>) previsto per il 2020 a Bologna, Claudio Longhi e Daniele Vianello hanno organizzato il bando *Creating for the Stage and other Spaces: Questioning Practices and Theories*. Cuscunà ha partecipato con un intervento che, dopo la cancellazione dell'evento a causa della pandemia da covid-19, si è trasformato nell'articolo *Animatronica e componentistica industriale applicate alla scena*<sup>68</sup>. Francesca Di Fazio, ricercatrice e dramaturg, ha collaborato alla sua stesura nell'ambito del progetto PuppetPlays (ERC-GA 835193)<sup>69</sup>, rendendolo un articolo in forma dialogica tra le due professioniste del teatro di figura.

*Animatronica e componentistica industriale applicate alla scena* ripercorre i processi di fabbricazione e manipolazione che hanno portato alla realizzazione dei pupazzi *Earthbound*, a partire dai collaboratori che ne hanno fatto parte. La prima residenza teorica del progetto si svolge a casa di Cuscunà, in presenza dell'assistente alla regia Marco Rogante, della scenografa Paola Villani, del dramaturg Giacomo Raffaelli e del sound designer Michele Braga.

Marco Rogante, insieme a Paola Villani, costituisce una costante nella vita lavorativa di Cuscunà. Conosce l'attrice dai tempi della Civica Accademia d'Arte Drammatica Nico Pepe, dove venne notato in qualità di danzatore e da cui sviluppò la propria carriera. Negli anni 2000 Rogante partecipa come danzatore-attore a progetti interdisciplinari che toccano gli ambiti del canto e della drammaturgia dell'oggetto, venendo infine chiamato nel 2009 da

---

<sup>67</sup> <https://eastap.com/> (05/03/2023)

<sup>68</sup> M. Cuscunà, F. Di Fazio, *Animatronica e componentistica industriale applicate alla scena*, in «Arti della Performance: orizzonti e culture», no. 13, 2021, <https://doi.org/10.6092/unibo%2Famsacta%2F6823>

<sup>69</sup> PuppetPlays (ERC-GA 835193) è un programma di ricerca incentrato sulle drammaturgie per il Teatro di Figura, diretto da Didier Plassard, professore in studi teatrali. Il progetto è stato finanziato dall'Unione Europea per cinque anni (ottobre 2019 - settembre 2024)

Cuscunà per la realizzazione dello spettacolo *È bello vivere liberi!*. Da quel momento in poi diventa assistente alla drammaturgia e alla regia, ricoprendo col tempo anche il ruolo di direttore tecnico. Le sue crescenti conoscenze del settore lo rendono un supervisore fondamentale, fin dalle prime prove degli spettacoli, inserendosi facilmente anche nelle più complesse realizzazioni animatroniche<sup>70</sup>.

Paola Villani, invece, nasce come designer e scenografa e lavora al fianco di Cuscunà dalla realizzazione dello spettacolo *Sorry, boys*. Laureata in design all'Università IUAV di Venezia, Villani cresce in mezzo a collaborazioni nell'ambito teatrale, performativo e dell'arte visuale, in cui il suo approccio da designer si traduce in una personale rielaborazione delle forme. Il suo interesse verso l'espressività degli elementi scenici a disposizione valica l'ambito teatrale e si riflette nelle risorse e nelle tecnologiche della vita quotidiana. Questa apertura avvicina Villani al mondo del teatro di figura, preparando la scenografa alla progettazione e alla realizzazione animatronica dei progetti di Cuscunà, a cui contribuisce con una propria trasgressione alle tradizioni del teatro di figura<sup>71</sup>.

L'inizio della collaborazione con Paola Villani nel 2015 inaugura una nuova fase di sperimentazioni scenotecniche del gruppo creativo di Cuscunà. Insieme a Marco Rogante, iniziano ad esplorare nuove possibilità tecnologiche avvicinandosi all'applicazione dei principi di animatronica. Quest'ultima è un ramo dell'ingegneria multidisciplinare che si avvale di studi di anatomia, robotica e mecatronica per rendere i movimenti di pupazzi e robot autonomi e realistici per le loro sembianze. È una pratica frequente nell'industria del cinema ma meno applicata nei laboratori di scenografia teatrale<sup>72</sup>.

L'iter per la costruzione delle scene parte dalle ricerche iconografiche di Cuscunà, a cui Villani si unisce sviluppando i primi disegni tecnici. La parte estetica del progetto immaginato dalla regista deve sempre confrontarsi con la funzionalità meccanica dei pupazzi previsti. Il passaggio da disegno tecnico a sperimentazione manuale non è lineare e deve

---

<sup>70</sup> Cfr. G. Wu, *Earthbound tra narrazione e indagine: nel teatro di figura di Marta Cuscunà*, tesi di Laurea Magistrale in Teorie e Tecniche della Composizione Drammatica, corso di laurea in Discipline della Musica e del Teatro, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, relatore professor Gerardo Guccini, a.a. 2020/2021, pp. 16-20

<sup>71</sup> Cfr. G. Wu, *Earthbound tra narrazione e indagine: nel teatro di figura di Marta Cuscunà*, cit.

<sup>72</sup> Cfr. M. Cuscunà, F. Di Fazio, *Animatronica e componentistica industriale applicate alla scena*, cit., p. 106

sempre includere le misure e le capacità di movimento della marionettista. I calcoli necessari alla realizzazione di queste produzioni non possono essere preventivati in un unico progetto scenografico e dunque gran parte del lavoro si svolge per prototipi. La scenografa Villani, grazie alla sua educazione nell'ambito del design industriale, era già avvezza a questo sistema, detto di prototipazione.

L'unione di queste pratiche con il crescente interesse verso l'animatronica spinge gli artisti a cercare alleanze nel mondo della lavorazione industriale, oltre che artigianale. Fino allo spettacolo *Il canto della caduta* erano state impiegate varie tipologie di cavi di freno, da quello della bicicletta a quello di tandem e Apecar, per manovrare le marionette. Durante la realizzazione di *Earthbound*, invece, il gruppo riesce a trovare un artigiano che fornisce cavi di freni fatti su misura. Questo incontro espande di molto il paradigma per cui Cuscunà non poteva organizzare le sue messinscene troppo lontana dai pupazzi. La componentistica industriale viene invece fornita dalle aziende Igus e Marta s.r.l., produttrici di tecnopolimeri e pulegge, che hanno rinnovato nel tempo il proprio investimento a favore dei progetti artistico-culturali di Cuscunà.

Il lavoro tecnico per *Earthbound* ha bisogno di spostarsi in residenze sufficientemente attrezzate. Il gruppo di Cuscunà riesce così ad ottenere il sostegno di i-Portunus, un programma di mobilità per artisti che incentiva collaborazioni internazionali offrendo occasioni lavorative in altri paesi europei. Accompagnata da Villani e Rogante, Cuscunà parte per una residenza di due settimane a Lisbona, presso l'atelier Oldskull FX dell'artista di effetti speciali cinematografici e film di animazione João Rapaz. Dal 24 ottobre all'8 novembre 2019 si svolgono le prime sperimentazioni per la costruzione degli scheletri e della pelle delle Camille. L'obiettivo è ideare i primi prototipi incentrati sull'innovazione tecnologica del settore del teatro di figura<sup>73</sup>.

Il team di Oldskull FX, composto da João Rapaz, Janaína Drummond e Francisco Tomàs, si suddivide il lavoro dei calchi e dei test per i siliconi adatti alla pelle delle pupazze, mentre Villani e Rogante rivedono i disegni tecnici a seguito delle prime prove dei movimenti. La

---

<sup>73</sup> Cfr. M. Cuscunà, *i-portunus*, <https://storiodellecamille.blogspot.com/2019/09/i-portunus.html> (05/03/2025)

scenografa inizia il processo di prototipazione dei sistemi di movimento, delineando un possibile sistema a pedale per la coda di Camille-38. Rogante contribuisce ai calcoli per lo scheletro dei pupazzi, confrontandosi regolarmente con il lavoro dei colleghi. Un passaggio importante è lo studio del funzionamento della bocca dei personaggi. A causa dello spazio ristretto delle teste e della presa in considerazione della manovrabilità dell'attrice, Villani e Rogante modificano il precedente meccanismo lineare della bocca con un sistema ruotato di 45 gradi. Vengono aggiunte così al progetto precedente una cinghia e due pulegge disassate. Riguardo al corpo delle simbionti, Drummond e Tomàs realizzano in polistirolo i volumi che dovranno permettere agli scheletri di muoversi con tutti i meccanismi interni. Una volta realizzati i primi prototipi è necessario simulare i movimenti della pelle con uno strato di gommapiuma per prevedere la funzionalità delle dimensioni scelte.

In Italia Cuscunà fa assemblare le diverse parti prodotte a Lisbona, rivestendole con una prima versione della pelle in silicone e lycra. La prova dei movimenti rivela uno spessore eccessivo della pelle, che rende la manipolazione troppo difficoltosa. Anche la testa di Camille-38 è diventata ingestibile a causa del peso finale di 15 kg. Rogante e Villani ricominciano allora il calco e producono una nuova pelle che si adatti alla forma del contenuto e non più viceversa, grazie a un'altra tipologia di silicone.

Per la seconda residenza il gruppo torna a Lisbona sempre ospite di Oldskull FX, questa volta con la partecipazione della scultrice e artista di film in stop motion Catarina Santiago e dello scultore Rodrigo Pereira. Il lavoro sulle fisionomie delle simbionti continua, unendo le conoscenze sia dei professionisti del cinema di animazione che del teatro di figura. I dettagli e le espressività vengono bilanciati per una resa credibile dal palco. La squadra di lavoro ha l'opportunità di svolgere fino a cinque residenze assieme, l'ultima svoltasi dall'8 al 14 marzo 2020, a ridosso dello scoppio della pandemia da covid-19. Questo supporto viene concesso nel tempo dalle istituzioni del São Luiz Teatro Municipal, A Tarumba - Teatro de Marionetas e dall'ERT Emilia Romagna Teatro Fondazione.

La ricerca scenotecnica di Cuscunà ha uno sviluppo costante, sia per quanto riguarda le marionette o i pupazzi sia il suo stesso ruolo di manovratrice. La presenza di un corpo umano

sul palco ha sempre arricchito di significati la drammaturgia delle opere di Cuscunà. L'esempio di *È bello vivere liberi!* mostra come la visibilità dell'attrice a fianco alla marionetta di Ondina ricordi la difficoltà di rappresentare certe crudeltà sul corpo umano, al punto da poterle raccontare solo attraverso un corpicino di gesso. In *Sorry, boys*, invece, l'ombra sfuggente della figura di Cuscunà dietro la struttura delle teste ricorda la presenza implicita delle diciotto ragazze di Gloucester. Tutte queste messinscene uniscono la manipolazione a vista con la parte meccanica dei pupazzi, realizzando un gioco di equilibri al cui interno si inserisce lo sguardo dello spettatore. Poter scegliere cosa guardare permette al pubblico di espandere il proprio senso di libertà ed empatia, così da rivolgerlo più spontaneamente alle marionette in scena.

Le insidie di questo approccio si nascondono però nel mantenimento di questi equilibri. Funzionalità estetico-meccanica deve corrispondere alla funzione drammaturgica dell'oggetto performativo. Ogni aspetto della messa in scena concorre al senso e ai linguaggi usati per esprimerlo. Nel teatro di figura tutto quello che pertiene alla forma determina drammaturgia e intenzione fino a sviluppare una vera e propria drammaturgia della forma<sup>74</sup>. Gli elementi di animatronica, dunque, per quanto possano permettere un'automazione completa non vengono mai utilizzati in questo senso da Cuscunà. Nonostante i principi di meccanica siano gli stessi, la marionettista mantiene sempre la manipolazione manuale, sia per una volontà di partecipazione che per un interesse verso il concetto di protesi.

Trovo interessante quando il confine umano e non umano è più teso verso il concetto di protesi, mi piace quando le cose che costruisce Paola diventano pezzi che prolungano il mio corpo piuttosto che cose che si vanno a sostituire ad esso. Mi piace l'idea che attraverso la meccanica delle figure animate in forma manuale, il pubblico si stupisca riscoprendo le infinite possibilità dell'umano<sup>75</sup>.

### **3.2. Teatro di figura e disabilità**

Emma Fisher, ricercatrice, marionettista e drammaturga, compila nel 2020 l'articolo *The symbiotic relationship between puppetry and disability. The emergence of a strong*

---

<sup>74</sup> Cfr. M. Cuscunà, F. Di Fazio, *Animatronica e componentistica industriale applicate alla scena*, cit., p. 110

<sup>75</sup> M. Cuscunà, F. Di Fazio, *Animatronica e componentistica industriale applicate alla scena*, cit., p. 115

*contemporary visual language*<sup>76</sup>, esito del suo dottorato in teatro di figura e disabilità. In qualità di presidentessa della sezione irlandese UNIMA (Unione Internazionale della Marionetta<sup>77</sup>) fa parte della rispettiva Commissione di Ricerca. Nel 2017, insieme alla collega ricercatrice Cariad Atles, ha organizzato con il supporto di UNIMA il primo congresso sui temi della disabilità, della salute e del benessere nel teatro di figura, ovvero *The Broken Puppet* symposium, da cui deriva l'editoriale *Applied puppetry in health*<sup>78</sup>. Gli incontri annuali del simposio costituiscono gradualmente un ritrovo intellettuale per tutti gli operatori del teatro di figura volenterosi di arricchire l'archivio accademico sui temi proposti.

La pratica di marionette e pupazzi viene considerata risanante e tutte le partecipanti di questa comunità intellettuale aderiscono alle possibilità di cura che questa forma teatrale apporta alla scena artistica e sociale. La scelta del termine «broken», per denominare un'occasione del genere, non deriva da una stigmatizzazione del tema quanto da una forma di celebrazione.

[...] with the consideration that we will all face healthcare issues, disabilities and concepts of 'brokenness' in our lives, [...] the puppets that represent us could be broken too, rather than idealised, commodified, or «perfect» representations of what is considered the «norm»<sup>79</sup>.

Emma Fisher con le sue collaboratrici ribadisce una composizione precaria e frammentata del corpo umano, che può essere rappresentata solo da un altro corpo altrettanto «rotto». Lentamente si recupera la dimensione della protesi citata da Cuscunà, in cui l'abilità del corpo smontabile e rimontabile del burattino apre al pubblico le possibilità di immaginare nuove collaborazioni meccaniche e tecnologiche tra umano e non-umano. Il pupazzo nega ontologicamente la presunzione di una completezza individuale, richiedendo a un altro corpo di esistere con lui, scoprendo nuove possibilità dell'essere.

---

<sup>76</sup> E. Fisher, *The symbiotic relationship between puppetry and disability. The emergence of a strong contemporary visual language*, in «Journal of Applied Arts & Health», vol. 11, no. 1/2, 2020, pp. 15-28, [https://doi.org/10.1386/jaah\\_00015\\_1](https://doi.org/10.1386/jaah_00015_1)

<sup>77</sup> <https://www.unima.org/en/> (04/03/2025)

<sup>78</sup> C. Astles, E. Fisher, L. Purcell-Gates, P. Sextou, *Editorial. Applied puppetry in health*, in «Journal of Applied Arts & Health», vol. 11, no. 1/2, 2020, pp. 3-13, [https://doi.org/10.1386/jaah\\_00014\\_2](https://doi.org/10.1386/jaah_00014_2)

<sup>79</sup> *Ibidem*.

La definizione di marionetta è importante per Fisher perché sottolinea la fondamentale distanza che deve avere dall'essere umano: il *puppet* non è l'attore e non gli deve somigliare. Il corpo del *puppet* racconta una storia nelle sue sembianze e se fosse uguale a un essere umano perderebbe il suo potere visuale.

Nel saggio *The symbiotic relationship between puppetry and disability* Fisher illustra questa forma di libertà, citando il lavoro del drammaturgo e poeta Heinrich von Kleist *Über das Marionettentheater*<sup>80</sup>. Egli la definisce «libertà negativa», in quanto non riguarda i limiti della dimensione umana ma di uno stato indeterminato dell'essere, che si manifesta a seconda della forma che gli viene assegnata.

Fisher riprende anche i lavori di Donna Haraway e le sue teorizzazioni dell'alterità. La filosofa dimostra come prendere coscienza dell'artefattualismo del mondo permetta di decostruire e diffrangere i rapporti di dominazione vigenti. Essere alterità significa dunque ripensare attivamente la relazionalità sociale in una cornice artefattuale<sup>81</sup>. Sapersi ed essere artefatti smantella le gerarchie di dominazione basate sul corpo.

Il bisogno della marionetta di essere altro dalla compagine umana la rende lo strumento perfetto per rappresentare corpi disabili ed entità escluse dalla narrazione dominante, permettendo una riflessione comune sul significato di alterità e di essere<sup>82</sup>.

Fisher continua il suo saggio con la descrizione del suo progetto di tesi di dottorato, ovvero lo spettacolo *Pupa*. La drammaturga ha messo in scena un testo basato su sei testimonianze riguardo all'esperienza disabile, inclusa la propria. I pupazzi sono stati costruiti per incarnare le identità dei partecipanti e renderle strumenti di una ricerca sulla percezione del corpo. La drammaturga descrive la prima scena in cui il personaggio Puppet-Emma, l'impersonificazione di Emma Fisher, affronta il momento di passaggio da corpo abile a corpo disabile. Ambientata in una clinica, la scena inizia con la visita di un dottore agli arti di Puppet-Emma. Egli si rende conto che un suo braccio non risponde più agli stimoli e dopo

---

<sup>80</sup> H. Von Kleist, *Über das Marionettentheater* (1810), trad. it. *Sul teatro di marionette*, La Vita Felice, Milano 1996

<sup>81</sup> Cfr. D. Haraway, *The Promises of the Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others* (1992), trad. it. *Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata*, cit., p. 55

<sup>82</sup> Cfr. C. Astles, *Between Worlds*, in «Moin-Moin: Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas», vol. 16, no. 12, 2016, pp. 54–77

qualche momento di terrore il dottore riesce a staccarlo dal suo corpo. Il braccio però acquisisce una propria identità e lo spettatore si trova di fronte all'incarnazione abile e disabile di Puppet-Emma. Lei si rifiuta di affrontare quello che è successo e decide di relegare il suo braccio nella scatola «For the Room of Forgotten Limbs». In un secondo momento dello spettacolo, Puppet-Emma fa l'incontro dei personaggi Gatto e Volpe che, per ottenere un vantaggio su di lei, la ingannano convincendola a cedere la sua bocca in cambio di un nuovo braccio. Successivamente Puppet-Emma verrà assoggettata dai due furfanti, come altri personaggi dello spettacolo a cui era stata rubata la bocca.

Fisher racconta come Puppet-Emma non avesse realizzato che cedere la propria voce avrebbe significato la sua oppressione. Questo è un diretto riferimento alle teorie della disabilità, che sottolineano l'importanza di preservare esperienza e possibilità di condivisione nella creazione di reti collettive identitarie. Togliendo le voci e la capacità di raccontare le loro storie, Gatto e Volpe si assicurano che i corpi disabili non possano riunirsi sotto la condivisione delle proprie esperienze, evitando così la rivendicazione per il loro posto nel mondo. Per rappresentare queste trame, Fisher si avvale di un rimodellamento importante dei corpi delle marionette, sperimentando nuove forme che si avvicinano al concetto harawaiano di mostruoso<sup>83</sup>.

Emma Fisher notes the 'negative freedom' offered by the puppet (drawing on Kleist); its complete ability to be and do whatever it is made to do. Focusing largely on disability theory, she links the idea of 'fractured bodies' to the idea that bodies are disabled by the society that surrounds them. The puppet, therefore, is only limited by whatever is constructed and set up around it. This sheds a clear light on the way in which we perceive normative bodily construction, and how societies have enabled certain ways of being over others<sup>84</sup>.

«The Broken Puppet», ovvero il pupazzo frammentato, getta luce sulle strategie di disabilitazione dei corpi esclusi, ricordando attraverso l'immagine la natura protesica e parziale che lo mette in relazione al vissuto umano.

---

<sup>83</sup> *Monstrum*: mostri che mostrano e mostrando denunciano la faziosità del modello dualistico/dominante. Cfr. S. Puccinelli, *Recensione: Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata di Donna Haraway. DeriveApprodi 2019*, in «STELLE SENZA CIELO. Note per il cinema, DWF», vol. 4, no. 124, 2019, <https://www.dwf.it/recensioni/le-promesse-dei-mostri-una-politica-rigeneratrice-per-lalterita-inappropriata-donna-haraway-deriveapprodi-2019/>

<sup>84</sup> C. Astles, E. Fisher, L. Purcell-Gates, P. Sextou, *Editorial. Applied puppetry in health*, cit.

### 3.3. «Le storie fanno i mondi, i mondi fanno le storie»

L'animatronica dei pupazzi di Cuscunà mostra una capacità di ibridazione con la parte umana e, creando nuove figure sul palco, attiva un processo di visualizzazione simile alla speculazione femminista trattata da Haraway. La filosofa utilizza l'acronimo FS per unire Fatto Scientifico, Fanta-Scienza, Fabula Speculativa e Femminismo Speculativo sotto la stessa ricerca femminista. Fatti e favole si mescolano come nel ripigliino, o gioco della matassa, ovvero un gioco di collaborazione per creare figure sempre nuove dalla stessa matassa di filo<sup>85</sup>. Haraway descrive le figure create dal ripigliino come vere e proprie storie che si passano di mano in mano e che attivano modelli abitabili da chi vi partecipa<sup>86</sup>. Si potrebbe dunque dire che anche una Figura Simbionte, come quelle proposte da Cuscunà, attivi un gioco della matassa all'interno delle narrazioni del teatro di figura.

La ricercatrice Francesca Di Fazio individua simili codici narrativi nelle marionette *Earthbound*, riprendendo anche il concetto di chimera utilizzato dalla scultrice Piccinini. Tra il 2023 e il 2024 Di Fazio pubblica due articoli sull'uso della forma nello spettacolo di Cuscunà: «*La partie la plus difficile*»: *le désir de reproduction comme chimère dans Earthbound de Marta Cuscunà*<sup>87</sup> e *Ecofemminismo e creature dei possibili. Il teatro di Marta Cuscunà tra contronarrazione e uso della figura*<sup>88</sup>. In *Earthbound* le creature meccaniche attivano figurazioni<sup>89</sup> connesse ai recenti studi di eco-femminismo e mirano a una rilettura della realtà. La presenza dell'attrice stessa in qualità di personaggio, ovvero la figura di Gaia,

---

<sup>85</sup> Cfr. F. Timeto, *Gioco della matassa: Dizionario per lo Chthulucene. Sulle orme di Donna Haraway, un eteroglossario femminista (parziale) per sopravvivere in un pianeta infetto*, cit.

<sup>86</sup> D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (2016), trad. it. *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, cit., pp. 30-31

<sup>87</sup> F. Di Fazio, «*La partie la plus difficile*»: *le désir de reproduction comme chimère dans Earthbound de Marta Cuscunà*, in «Percées», no. 10, 2023, <https://doi.org/10.7202/1114309ar>

<sup>88</sup> F. Di Fazio, *Ecofemminismo e creature dei possibili. Il teatro di Marta Cuscunà tra contronarrazione e uso della figura*, in «Culture teatrali. Osservatorio della scena contemporanea», no. 31/32, 2024, pp. 101-118

<sup>89</sup> *Figurazione*: nel solco della semiotica cristiana e della retorica aristotelica, le figurazioni non riflettono il reale per via analogica o mimetica, ma interferiscono con la realtà, la contaminano e la dislocano. Le figurazioni non sono mai complete né statiche, ma possono essere adeguate. Se i posizionamenti (*topoi*) radicano la conoscenza, le figurazioni (*trópoi*) la dislocano, creando legami materiali-semiotici inscindibili. Le figurazioni non sono figurali né necessariamente figurative, ma sono immagini performative che possono essere abitate. Le figurazioni sono sempre radicate in realtà vissute che performano in con-figurazioni mutevoli. Esse girano [*turn*], ma non ritornano [*re-turn*] mai allo stesso modo. La loro temporalità è implosa e intermittente, non lineare o progressiva. Cfr. F. Timeto, *Dizionario per lo Chthulucene. Sulle orme di Donna Haraway, un eteroglossario femminista (parziale) per sopravvivere in un pianeta infetto*, cit.

non è da sottovalutare nel quadro di *Earthbound* perché, dalla sua creazione al ruolo che ricopre nello spettacolo, anche lei oltrepassa i limiti della sua componente umana.

Gaia è il primo personaggio che Cuscunà interpreta nelle sue drammaturgie. Negli spettacoli precedenti a *Earthbound* l'immagine della manipolatrice è sempre inserita coerentemente alle necessità drammaturgiche ma in questo spettacolo acquisisce una vita propria. All'attrice interessava sperimentare un rapporto diretto tra pupazzi e manovratrice e per farlo doveva ideare un personaggio che non sottraesse verosimiglianza alle creature iperrealistiche delle simbionti. Nasce così l'idea di un'intelligenza artificiale.

Inizialmente il progetto per Gaia prevedeva una trasformazione iperrealista del corpo dell'attrice attraverso elementi di prostetica derivati dagli effetti speciali cinematografici. In breve però il gruppo di lavoro si rende conto dell'insostenibilità di protesi così complesse in ambito teatrale e Gaia viene ridisegnata secondo l'immaginario futuribile della comunità *Earthbound*. Prestando attenzione a non ricadere nello stereotipo del robot umanoide, la squadra di Cuscunà idea un costume che funzioni come segno e dunque che non nasconda l'evidente natura umana del corpo dell'attrice ma che la reinterpreti secondo la natura artificiale del personaggio. Il pubblico deve dunque immaginare insieme a Cuscunà, creando in sincronia il mondo di *Earthbound*<sup>90</sup>.

Burattini e burattinaia si incontrano così sulla scena in una dinamica inaspettata, in cui il controllo di Cuscunà viene tradotto da Gaia in disponibilità e servizio. L'intelligenza artificiale assiste le simbionti in tutte le loro necessità, analizzando e condividendo i loro dati con l'IA madre. La presenza della burattinaia viene offuscata in questo rapporto collaborativo e la dicotomia umano/manipolatore e non-umano/manipolato si mescola e si inverte, scoprendo un rapporto altrettanto ibrido<sup>91</sup>. La figura di Gaia, anch'essa in evoluzione e simbiosi con i cambiamenti delle Camille, dimostra inoltre una trascendenza dall'essere solo macchina. Il suo desiderio di riproduzione la rivela come creatura porosa e chimerica, compartecipe alla rilettura del mondo nell'era dello Chthulucene.

---

<sup>90</sup> Cfr. M. Cuscunà, F. Di Fazio, *Animatronica e componentistica industriale applicate alla scena*, cit., p. 113

<sup>91</sup> Cfr. F. Di Fazio, «*La partie la plus difficile*»: *le désir de reproduction comme chimère dans Earthbound de Marta Cuscunà*, cit.

Tutte le protagoniste di *Earthbound*, simbionti, intelligenze artificiali e burattinaia, contribuiscono a cambiare il paradigma dell'individuo nel paradigma della relazione<sup>92</sup>. L'animatronica estende il corpo umano e lo porta all'ibridazione. La figura supera l'essere umano nella narrazione di storie e contro-storie che possano cambiare il mondo, o accompagnarlo nel cambiamento.

It matters what matters we use to think other matters with; it matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what descriptions describe descriptions, what ties tie ties. It matters what stories make worlds, what worlds make stories<sup>93</sup>.

Un nuovo mondo è possibile quando lo si riesce ad immaginare e *Earthbound* lo mostra in tutta la sua percorribilità.

---

<sup>92</sup> Cfr. L. Pugno (a cura di), *Dialoghi con la chimera /6: Marta Cuscunà, Cyborg/simbionte*, in «Le parole le cose<sup>2</sup>», 2022, <https://www.leparoleelecose.it/?p=43870>

<sup>93</sup> D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (2016), trad. it. *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, cit., p. 12

## BIBLIOGRAFIA

C. Astles, *Between Worlds*, in «Moin-Moin: Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas», vol. 16, no. 12, 2016, pp. 54–77

C. Astles, *Catalan Puppet Theatre: A Process of Cultural Affirmation*, in «Contemporary Theatre Review», vol. 17, no. 3, 2007

C. Astles, E. Fisher, L. Purcell-Gates, P. Sextou, *Editorial. Applied puppetry in health*, in «Journal of Applied Arts & Health», vol. 11, no. 1/2, 2020, pp. 3-13, [https://doi.org/10.1386/jaah\\_00014\\_2](https://doi.org/10.1386/jaah_00014_2)

R. Braidotti, P. Piccinini, *Your Place Is My Place*, in «A World of Love: Patricia Piccinini», 2019

P. Crutzen, *Benvenuti nell'Antropocene. L'uomo ha cambiato il clima, la Terra entra in una nuova era*, Mondadori, Milano 2005

M. Cuscunà, *Resistenze femminili. Una trilogia*, Forum Edizioni, Udine 2019

M. Cuscunà, F. Di Fazio, *Animatronica e componentistica industriale applicate alla scena*, in «Arti della Performance: orizzonti e culture», no. 13, 2021, <https://doi.org/10.6092/unibo%2Famsacta%2F6823>

F. Di Fazio, *Ecofemminismo e creature dei possibili. Il teatro di Marta Cuscunà tra contronarrazione e uso della figura*, in «Culture teatrali. Osservatorio della scena contemporanea», no. 31/32, 2024, pp. 101-118

F. Di Fazio, «*La partie la plus difficile*»: *le désir de reproduction comme chimère dans Earthbound de Marta Cuscunà*, in «Percées», no. 10, 2023, <https://doi.org/10.7202/1114309ar>

A. Di Gianantonio, *È bello vivere liberi. Ondina Peteani. Una vita tra lotta partigiana, deportazione ed impegno sociale*, edizioni IRSML, Trieste 2007

E. Fisher, *The symbiotic relationship between puppetry and disability. The emergence of a strong contemporary visual language*, in «Journal of Applied Arts & Health», vol. 11, no. 1/2, 2020, pp. 15-28, [https://doi.org/10.1386/jaah\\_00015\\_1](https://doi.org/10.1386/jaah_00015_1)

C. Fragiaco, *Fuga dall'utopia. La tragedia dei «monfalconesi». 1947-1949*, in «[novecento.org](http://novecento.org)», no. 8, 2017

R. Giacuzzo, *Quelli della montagna: storia del Battaglione triestino d'assalto*, edizione Unione degli Italiani dell'Istria e di Fiume, 1972

G. 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

D. J. Haraway, *Antropocene, Capitalocene, Piantagionocene, Chthulucene: creare kin*, in «[kabulmagazine.com](http://kabulmagazine.com)», giugno 2017

D. J. Haraway, *A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s* (1985), trad. it. *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 1995

D. J. Haraway, *Speculative Fabulations for Technoculture's Generations: Taking Care of Unexpected Country*, in «Australian Humanities Review», no. 50, 2011

D. J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (2016), trad. it. *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Produzioni Nero, Roma 2019

D. J. Haraway, *The Promises of the Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others* (1992), trad. it. *Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata*, DeriveApprodi, Bologna 2019

A. Harvey, F. Timeto, O. Solombrino, *Studi femministi dei media. Il campo e le pratiche*, Meltemi, Sesto San Giovanni 2023

B. Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique* (2015), trad. it. *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Meltemi, Roma 2020

M. Loboda, *Dalla tradizione popolare allo splendore dei palchi europei*, Lutkovno Gledališče Ljubljana, 2019

L. Margulis, R. Fester, *Symbiosis as a Source of Evolutionary Innovation. Speciation and Morphogenesis*, The MIT Press, Cambridge 1991

V. Marzano, *I cyborg, le connessioni imprevedibili e i nuovi mondi possibili. La centralità e l'urgenza del pensiero di Donna Haraway*, in «<https://www.iltascabile.com/>», marzo 2020

T. T. Minh-ha, *She, the Inappropriate/d Other*, in «Discourse», vol. 8, 1986, pp. 11–38

G. L. Molinari, *Benvenuti nell'era dello "Chthulucene" di Donna Haraway*, in «<https://storiesselte.it/>», dicembre 2018

S. Puccinelli, *Recensione: Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata di Donna Haraway. DeriveApprodi 2019*, in «STELLE SENZA CIELO. Note per il cinema, DWF», vol. 4, no. 124, 2019

L. Pugno (a cura di), *Dialoghi con la chimera /6: Marta Cuscunà, Cyborg/simbionte*, in «Le parole le cose<sup>2</sup>», 2022

C. Sini, C. A. Redi, *Lo specchio di Dioniso. Quando un corpo può dirsi umano?*, Jaca Book, Milano 2018

F. Timeto, *Dizionario per lo Chthulucene. Sulle orme di Donna Haraway, un eteroglossario femminista (parziale) per sopravvivere in un pianeta infetto*, in «<https://not.neroeditions.com/archive/>», settembre 2019

F. Timeto, “*Le promesse dei mostri*”. *Per un’ecologia politica contro natura*, in «<https://www.dinamopress.it/>», novembre 2019

F. Timeto, A. Ferrante, *Cyberfemminismo e media digitali*, in Id., *Media digitali, genere e sessualità*, Mondadori, Milano 2022

F. Timeto, M. Filippi, D. J. Haraway, *Bestiario Haraway Per un femminismo multispecie*, Mimesis, Milano 2020

A. Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (2015), trad. it. *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller, Rovereto 2021

A. Tsing, N. Bubandt, *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghost and Monsters of the Anthropocene*, University of Minnesota Press, Minnesota 2017

H. Von Kleist, *Über das Marionettentheater* (1810), trad. it. *Sul teatro di marionette*, La Vita Felice, Milano 1996

G. Wu, *Earthbound tra narrazione e indagine: nel teatro di figura di Marta Cuscunà*, tesi di Laurea Magistrale in Teorie e Tecniche della Composizione Drammatica, corso di laurea in Discipline della Musica e del Teatro, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, relatore professor Gerardo Guccini, a.a. 2020/2021

D. Yan, D. Bright, H. Prosser, A. Poole, *Ventriloquism as method Writing differently and thinking philosophically*, in «*Cultural Studies*», vol. 23, no. 3, 2023, pp. 262-273, <https://doi.org/10.1177/15327086221144789>

G. Zaccherini, *Dall’individuo al con-individuo. Intervista a Manuela Monti*, in «Meer», aprile 2021

## SITOGRAFIA

<https://www.martacuscuna.it>

<http://martacuscuna.blogspot.com/>

<https://www.cssudine.it>

<https://www.kabulmagazine.com>

<https://eastap.com/>

<https://www.unima.org/en/>

<https://www.ctagorizia.it/>

<https://www.iltascabile.com/>

<https://storiesepolte.it/>

<https://www.dinamopress.it/>

<https://not.neroeditions.com/archive/>